



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

ALINE REBOUÇAS AZEVEDO SOARES

**IRACEMAS DO CINEMA:
UM ESTUDO DE ADAPTAÇÕES**

FORTALEZA

2017

ALINE REBOUÇAS AZEVEDO SOARES

IRACEMAS DO CINEMA:
UM ESTUDO DE ADAPTAÇÕES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S652i Soares, Aline Reboucas Azevedo.
Iracemas do cinema: um estudo de adaptações / Aline Reboucas Azevedo Soares. – 2017.
144 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Didimo Souza Vieira.
1. Adaptação Cinematográfica. 2. Análise Filmica. 3. Cinema Nacional. 4. Iracema. I. Título.
CDD 302.23
-

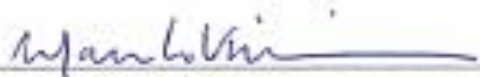
ALINE REBOUÇAS AZEVEDO SOARES

IRACEMAS DO CINEMA:
UM ESTUDO DE ADAPTAÇÕES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 11/05/2017

BANCA EXAMINADORA



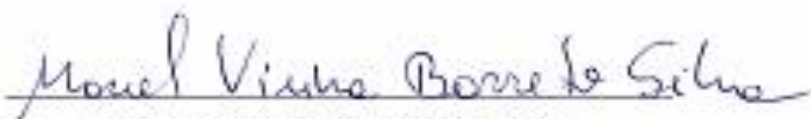
Prof. Dr. Marcelo Didimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Profa. Dra. Carmen Luisa Chaves Cavalcante
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)



Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Em memória de Raimunda Rebouças Azevedo, que além de ter sido a melhor contadora de histórias que já conheci, foi também aquela que me mostrou o maior amor do mundo; e será sempre a minha “Vó Mundinha”.

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP - Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de estudos.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira, cuja excelência na orientação sempre soube respeitar minhas ideias, minha forma, meus limites e meu tempo de fazer pesquisa. Você me deu tranquilidade e liberdade para produzir e fazer determinadas escolhas. Isso não apenas me serviu de apoio, mas me inspirou a fazer por merecer a maturidade acadêmica que você esperava de mim. Obrigada por tudo isso, Marcelo.

Às muito queridas e admiradas Profa. Dra. Carmen Luisa Chaves Cavalcante (ou mais carinhosamente, Kalu) e Prof. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (ou, também mais carinhosamente, Gabi), pelas orientações, conselhos, gentilezas e amizade.

Ao Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, cujo livro “Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro” (2013) me serviu de guia já na fase elaboração do projeto de pesquisa; e por aceitar participar das bancas de qualificação e defesa deste trabalho.

À Profa. Dra. Beatriz Furtado e ao Prof. Dr. Henrique Codato, pelo prazer de cursar suas disciplinas, pelas contribuições a esta pesquisa durante as aulas e por toda a inestimável troca.

Aos colegas de turma e de trocas Jorge Alencar, Vicky Nóbrega e Thamires Oliveira.

Aos meus pais, Arlete Rebouças Azevedo e Fabio Santos Soares, pelo investimento enorme de carinho, de tempo e paciência com esta filha.

Aos meus irmãos Thiago, Denise e Amanda, que inspiram o melhor de mim.

À Pedro Oliveira, o melhor e mais atencioso namorado que já tive, por encarar sem medo o desafio de me acompanhar e me apoiar nessa jornada.

E à todos os demais familiares e amigos que dividiram comigo a alegria de participar desta tão enriquecedora aventura que é o Mestrado.

“Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (Hypos é o tecido e a teia de aranha)” (Roland Barthes).

RESUMO

A personagem Iracema, do romance indigenista de José de Alencar foi concebida para tornar-se a mãe mítica do Brasil. Pouco mais de cem anos depois, Carlos Coimbra adapta canonicamente para o cinema a bela e corajosa índia em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979). Todavia, cinco anos antes, Jorge Bodanzky e Orlando Senna haviam concebido em *Iracema, uma transa amazônica* (1974) uma Iracema mundana, com traços que a virgem dos lábios de mel jamais poderia ter, já que foi criada para estar próxima ao divino e à castidade. Este trabalho aproxima esses filmes a partir da recriação de suas Iracemas e do projeto de fundação alencarino do Brasil. Levantamos uma discussão teórica acerca da adaptação cinematográfica e determinados aspectos que a ela se relacionam, como os conceitos de tradução e transcrição, o paradigma da fidelidade, o luto na tradução e a questão da autoria. Investigamos a caracterização da Iracema de Alencar a partir de seus traços de heroína mítica e estabelecemos alguns paralelos entre características das heroínas clássicas Pocahontas, cuja biografia ganhou contornos de mito; Atala, personagem do romance de François-René de Chateaubriand; e Dido, Camila e Lavínia, três personagens da epopeia romana “Eneida”, de Públio Virgílio Maro. Traçamos, então, os perfis da Iracema de Coimbra e da Iracema de Bodanzky e Senna a partir de algumas técnicas de análise fílmica, como estudo de planos e sequências e análise do filme como narrativa. Aproximamos as personagens a partir de seus contrapontos e elaboramos uma reflexão sobre um traço identificado em ambas: o processo de erotização. Da bibliografia que norteou a elaboração deste trabalho podemos destacar os estudos de Linda Hutcheon, Marcel Silva, Julio Plaza, Paul Ricoeur, Jacques Aumont e Laura Mulvey. Encerramos com uma reflexão acerca da importância histórica das produções cinematográficas brasileiras e da numerosa quantidade de material de que dispomos para estudos em pesquisas acadêmicas.

Palavras-chave: Adaptação Cinematográfica. Análise Fílmica. Cinema Nacional. Iracema.

ABSTRACT

The character Iracema, of the novel of Jose de Alencar was conceived to become the mythical mother of Brazil. A little more than a hundred years later, Carlos Coimbra canonically adapts to the cinema the beautiful and courageous India in *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979). However, four years earlier, Jorge Bodanzky and Orlando Senna had conceived in *Iracema, uma transa amazônica* (1974) a mundane Iracema, with traits that the virgin of the lips of honey could never have, since she was created to be close to the divine and the chastity. This work approximates these motion pictures from the reinvention of its Iracemas and the foundation project of Alencar. We raise a theoretical discussion about the cinematographic adaptation and certain aspects that relate to it, such as the concepts of translation and transcription, the paradigm of fidelity, bereavement in translation and the question of authorship. We investigated the characterization of Iracema de Alencar from his mythical heroine traits and established some parallels between characteristics of classic heroines, such as Pocahontas, whose biography gained contours of myth; Atala, character of the novel of François-René de Chateaubriand; and Dido, Camilla and Lavinia, three characters from the Roman epic "Aeneid", by Publius Virgilio Maro. We then traced the profiles of Iracema of Coimbra and Iracema of Bodanzky and Senna, from some techniques of film analysis, such as study of plans and sequences and analysis of the film as narrative. We approach the characters from their counterpoints and elaborate a reflection on a trait identified in both: the erotization process. From the bibliography that guided the elaboration of this work we can highlight the studies of Linda Hutcheon, Marcel Silva, Julio Plaza, Paul Ricoeur, Jacques Aumont and Laura Mulvey. We conclude with a reflection on the importance of the history of Brazilian cinematographic productions and the large amount of material we have available for studies in academic research.

Keywords: Film adaptation. Film analysis. National cinema. Iracema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bloco mágico	46
Figura 2: Exemplo de palimpsesto	46
Figura 3: Início do filme, com Martim partindo do Ceará	77
Figura 4: Título apresentado na sequência da abertura, logo antes dos créditos.....	77
Figura 5: Plano aberto parte da sequência de abertura	77
Figura 6: Frans Post, Cidade e Forte de Frederik, 1638.....	72
Figura 7: Captura de tela: plano da abertura	77
Figura 8: Frans Post, Cachoeira de Paulo Afonso, 1639.....	78
Figura 9: Captura de tela - plano aberto de uma cachoeira	78
Figura 10: Queimada vista da perspectiva do caminhão em traveling lateral	82
Figura 11: Madeireira.....	82
Figura 12: Participantes da Festa do Círio de Nazaré	83
Figura 13: Crianças fantasiadas de anjos aos pés da Virgem e participantes do Círio à frente.....	83
Figura 14: Iracema, ao centro, em meio a festa do Círio de Nazaré	83
Figura 15: Iracema com arco em punho.....	83
Figura 16: Iracema, debilitada, com Moacir nos braços	83
Figura 17: Iracema deitada em sua rede, numa das imagens utilizadas na divulgação do filme	86
Figura 18: Plano fechado nos seios molhados de Iracema	86
Figura 19: Close up do rosto de Iracema, destacando os lábios.....	86
Figura 20: Martim observando Iracema tomar banho na lagoa.....	86
Figura 21: Imagem da Mulher-Maravilha em posições e uniformes diversos	89
Figura 22: Iracema em planos distintos (com pernas abertas)	89
Figura 23: Raccord de olhar.....	88
Figura 24: Raccord de olhar (2)	93
Figura 25: Lanças à frente de Iracema, em primeiro plano	94
Figura 26: Lanças no campo, num plano próximo	94
Figura 27: Câmera aproxima-se do casal num meio primeiro plano.....	94
Figura 28: Raccord de olhar em plano americano de Martim e Iracema para Caubi	96
Figura 29: Raccord de olhar em plano conjunto de Caubi para Martim e Iracema.....	96
Figura 30: Raccord de olhar em plano americano de Martim e Iracema para Caubi	96
Figura 31: Ilustração exibida em sequência da batalha	97
Figura 32: Iracema e as dores do parto.....	97
Figura 33: Raccord de olhar de Irapuã para Iracema	98

Figura 34: Raccord de olhar de Iracema para Irapuã	98
Figura 35: Plano contra-plongé das pernas de Irapuã.....	98
Figura 36: Close up de Irapuã matando a cobra com as mãos	98
Figura 37: Iracema dá as costas para Irapuã em agonia	98
Figura 38: Irapuã morre em close up	98
Figura 39: morte de Iracema	101
Figura 40: Jandaia voa e grita o nome de Iracema muitas vezes.....	101
Figura 41: Martim parte com Moacir	101
Figura 42: Iracema e Tião se conhecem.....	101
Figura 43: Iracema pede carona na estrada	101
Figura 44: Iracema em uma barraca da feira, indagando preços.....	103
Figura 45: Iracema olhando os artigos à venda na barraca	103
Figura 46: Iracema e a amiga andando pelo centro de Belém.....	105
Figura 47: Iracema e a amiga saindo para fazer programas	105
Figura 48: Travelling lateral de Iracema olhando o espelho retrovisor.....	110
Figura 49: Travelling lateral do ponto de vista de Iracema.....	110
Figura 50: Travelling frontal do caminhão de Tião	117
Figura 51: Plano que mostra a poeira deixada na estrada	117
Figura 52: Amiga de Iracema troca de roupa, com seios à mostra, em plano próximo	126
Figura 53: Iracema, em plano próximo, com seios totalmente despidos.....	126
Figura 54: Rapaz lavando o para-brisa do caminhão	128
Figura 55: Rapaz lavando o para-brisa do caminhão (2).....	128
Figura 56: Iracema sob a luz dos faróis do caminhão de Tião	130
Figura 57: Iracema e Tião sentados logo após reencontro	131
Figura 58: Tião dá as costas para Iracema e vai embora.....	131
Figura 59: Iracema volta para a companhia das outras prostitutas.....	131

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ADAPTAÇÃO: DIÁLOGO INTERCULTURAL	16
2.1.	Entre a repetição e a variação	17
2.2	Ponte entre espaços, tempos e culturas.....	29
2.3	O paradigma da fidelidade e a questão da autoria.....	35
2.4	Uma questão de luto	42
3	“IRACEMA”: UMA NARRATIVA DE FUNDAÇÃO.....	47
3.1	Um paraíso edênico	52
3.2	A Virgem de Tupã	55
3.3	Pocahontas: um mito de fundação norte-americano.....	60
3.4	Sobre a influência de “Atala”, de Chateaubriand.....	64
3.5	Iracema e as heroínas de Eneida	67
3.6	Entre a mulher e o mito	71
4	IRACEMAS DO CINEMA: ENTRE O MÍTICO E O MUNDANO.....	75
4.1	Visões da natureza	76
4.2	Uma virgem da pornochanchada	83
4.3	“Filha de brasileiro”	101
4.4	“Sexo, Ditadura e Feminismo”	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

1 INTRODUÇÃO

Adaptamos histórias há quase tanto tempo quanto as contamos. A tradição oral já cuidava naturalmente de adaptar diferentes falas quando a mesma história era contada por um outro ou quando tínhamos um alguém contando essa história, mas num lugar diferente ou para pessoas diferentes. Walter Benjamin (1994) já nos disse sobre a importância de se contá-las; de como nosso legado imaterial é transmitido às gerações seguintes por meio de nossas histórias – que ele chama em um de seus ensaios de “narrativa” – e de como elas tinham uma participação importante na socialização e no trabalho de uma comunidade.

Por instituir tão categoricamente temporalidade, espaço e subjetividade, o romance seria um contrassenso quando aproximado da narrativa, segundo Benjamin, que via nele e nas formas impressas um prenúncio de morte dessa tradição oral. Mas o romance acabou se mostrando um lugar de sobrevivência das narrativas, onde mitos, contos e histórias locais advindas dos mais diversos lugares do planeta encontraram espaço para existir e se modificar. E o romance foi se fazendo arte e instituindo a literatura; e os muitos recursos literários desenvolvidos pelos eruditos foram dando forma a muitas e muitas outras histórias ao longo da nossa existência.

Literatura e cinema surgiram como novas formas de contar histórias. Esses meios registraram, disseminaram e popularizaram incontáveis narrativas, no entanto, tornaram-nas cristalizadas e Benjamin tinha receio, portanto, de que este fosse o fim do tempo da narrativa. Talvez tempo foi o que lhe faltou para vislumbrar a sobrevivência da tradição oral em pequenas cidades e mesmo em bairros mais afastados de grandes capitais. Ele talvez não pudesse também antever que o romance, apesar de cristalizar as histórias que conta, pode também recriá-las, adaptá-las e conta-las de novo.

Cinema e literatura tiveram uma relação complicada quando “se conheceram”. Se fossem personagens, poderiam protagonizar um romance, de Jane Austin, provavelmente, repleto de encontros, desencontros e intrigas. Ela (a Literatura) era nobre, tinha as suas tradições, circulava nos meios mais respeitados; ele (o Cinema) era inexperiente, perambulava nos espaços mais populares e não sabia muito bem o que estava fazendo (ou o que poderia fazer...). O estranhamento foi inevitável. Ela queria se manter distante; ele queria novas experiências, inventar, criar sua própria forma de existir. E hoje eles circulam pelo mundo inteiro, contando e recontando histórias. Se o relacionamento não é completamente feliz, também não chega a ser um desastre no momento.

A literatura criou outras histórias e inventou novos mitos. Entre eles temos “Iracema” (1865), de José de Alencar: a virgem dos lábios de mel, que tinha atributos físicos e habilidades bélicas de uma deusa, mas também a desmedida entrega da paixão humana. A personagem que carrega nas letras do nome o “novo” continente teve sua história recontada não apenas no cinema nos anos de 1970, mas também em diversas outras mídias, como nos quadrinhos, em estampas ilustradas do sabonete Eucalol nos anos de 1950, em um projeto de game intitulado “Iracema Aventura” (2006) e, mais recentemente, no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro de 2017, pela escola de samba Beija-Flor de Nilópolis. Iracema e seu triste destino compõem o patrimônio cultural do Estado do Ceará.

A relação entre Literatura e Cinema nos chama atenção principalmente no que concerne às adaptações cinematográficas de romances. Tratam-se de meios de comunicação que possuem estrutura, ritmo, técnicas e formas de apreciação muito distintas, ainda que o cinema, durante o período em que desenvolvia sua própria linguagem, tenha se espelhado na literatura e esta, ultimamente, venha aproximando sua estrutura textual à de roteiros de cinema. Produzir uma adaptação cinematográfica de uma obra literária popularmente conhecida, via de regra, constitui um desafio sem tamanho. O público familiarizado com a trama do livro geralmente consome a adaptação sabendo muito bem o que deseja encontrar e também geralmente decepciona-se porque o filme “não é como o livro”. Mas existe todo um complexo de conhecimentos que está para além do argumento de que “não é como no livro”, o qual nos apresenta teorias e estudos de adaptação e relações entre mídias que nos permitem identificar e compreender determinadas motivações de uma adaptação cinematográfica.

É válido ressaltar que estamos falando de uma produção audiovisual de duração média de 90 a 120 minutos, baseada (ou inspirada) em um romance; então quando o espectador afirma que o filme “não é como no livro”, é preciso que se discrimine o que, especificamente, não é como no livro (ainda que, paradoxalmente, por se tratarem de mídias diferentes, seja possível afirmar que basicamente tudo é diferente nesse tipo de comparação). Depois é preciso avaliar o motivo de não ser como no livro. Duas perguntas (“o que?” e “por que?”) que, ao se desdobrarem, irão resultar em algo que poderá vir a se constituir em um estudo de adaptação, que tem o poder de sair de afirmações comuns, que pouco nos dizem, para suscitar perguntas que nos fazem explorar possíveis caminhos para algumas respostas. E esta busca pode nos levar a descobertas de aspectos e influências numa produção cinematográfica que sequer foram antes imaginados, tais como preferências estéticas, contextos sócio-políticos, diferentes culturas, disputas de poder e de ideologias, questões financeiras, etc.

Ao identificar a atuação destas variáveis, podemos perceber que independente do período histórico ou mesmo do lugar onde transcorra o enredo do romance que será texto-fonte de uma adaptação, assim como todo filme, a adaptação cinematográfica será um produto de seu próprio tempo. Como tal, irá trazer consigo, em graus intensos ou discretos, marcas de seu contexto sócio-político e cultural. Se o filme existe e pode ser estudado por si mesmo, como um universo à parte, não significa que ele não possua toda esta dimensão aqui mencionada; significa que houve uma escolha de não a levar em consideração em uma análise fílmica. No entanto, um dos aspectos mais atraentes e ao mesmo tempo mais desafiadores da análise de uma adaptação cinematográfica é que não é possível excluir dela todo esse contexto apresentado que, mesmo sendo externo ao filme, manifesta-se nele.

Esta dissertação de mestrado discorre sobre os filmes brasileiros *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra e *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, consideradas aqui adaptações cinematográficas da obra literária “Iracema”, de José de Alencar. Optamos por trabalhar com estes dois filmes porque tratam-se de adaptações produzidas num mesmo (e conturbado) período histórico do Brasil, partindo de um mesmo texto-fonte, mas resultando em obras bastante distintas uma da outra em termos de enredo, narrativa, trama e escolhas estéticas. Quase como se duas pessoas contassem a mesma história, mas de pontos de vista contraditórios. As análises procuram investigar a recriação das duas Iracemas do cinema nacional dos anos de 1970 e de que maneira os fatores históricos, sociais, políticos e culturais deste período teriam influenciado na produção destas duas adaptações.

Compreendendo a adaptação cinematográfica como um processo de recriação e como uma forma de sobrevivência das culturas, construímos um referencial teórico acerca de estudos de adaptação, estabelecendo diálogos entre autores como Linda Hutcheon, Marcel Silva, Thais Diniz, Anna Balogh, Julio Plaza, Haroldo de Campos, André Bazin e Robert Stam. Discutimos o paradigma da fidelidade na adaptação cinematográfica e abordamos a questão do luto na tradução (pois aqui compreendemos a adaptação como um tipo de tradução, assim como Thais Diniz) a partir de Sigmund Freud e Paul Ricoeur. Este corpo teórico constituiu-se no primeiro capítulo, que foi pensado não apenas para fazer apresentação dos autores e teorias que embasaram esta pesquisa, mas também para oferecer referências aos pesquisadores ainda não familiarizados com estudos de cinema e adaptação.

Investigamos a caracterização da Iracema de Alencar a partir de seus traços de heroína mítica e fizemos comparações com as heroínas clássicas Pocahontas, Atala (de Chateaubriand), Dido, Camila e Lavínia (as três de “A Eneida” de Virgílio). Estas análises

constituem o segundo capítulo e apontaram aproximações e prováveis influências destas personagens para com *Iracema*. Tiveram como referência o trabalho da pesquisadora em literatura comparada Antonia Vilani Pinto Moreira, que defendeu em 2007 dissertação intitulada “Narrativas de fundação: considerações sobre ‘Iracema’ e ‘Eneida’ para a construção de sentidos de nacionalidade” no Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará. Seu estudo também confirmou a importância em abordar nesta pesquisa o romance alencarino em sua perspectiva de projeto de fundação do Brasil, assim como de explorar nos filmes estudados de que formas este projeto se manifesta.

O terceiro capítulo é constituído das análises fílmicas *de Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979) e *de Iracema, uma transa amazônica* (1974). É também, e principalmente, uma análise de suas protagonistas. Iniciamos com uma reflexão sobre as concepções da natureza e das relações estabelecidas com ela pelo homem que, nos filmes analisados, são tão diferentes que chegam a ser dicotômicas, ainda que em ambos possamos afirmar que a natureza se constitui em cenário constante. Enquanto o filme de Coimbra recria a natureza primitiva do século XVI e o mito edênico, o filme de Bodanzky e Senna fala de uma natureza selvagem, perigosa e que precisa ser dominada pela força e superioridade intelectual do homem. Para discutir estas relações, buscamos os estudos de Francis Bacon, em “*Novum Organum*”; Sérgio Buarque de Holanda em “*Visão do paraíso*” e as questões que Vilém Flusser levanta em “*Fenomenologia do Brasileiro*”. Estes dois modos tão polarizados de abordar a natureza são reflexos de duas visões maniqueístas de Brasil: uma ufanista e conservadora; outra subversiva e crítica, cujas estruturas ainda podemos identificar na cultura política de nosso país.

Adiante, apresentamos os perfis por nós traçados da *Iracema* de Coimbra e da *Iracema* de Bodanzky, aproximando-as a partir de seus contrapontos. Também pareamos os filmes, criando diálogos e tensões entre narrativas, escolhas estéticas e desenvolvimento das tramas, tendo em vista a manifestação do projeto alencarino de fundação do Brasil nestas produções. O estudo sobre o contexto socio-político e cultural do Brasil dos anos de 1970 apontou a ditadura militar, o surgimento do movimento feminista e da pornochanchada (acompanhada de outros movimentos do meio cinematográfico) no país como influências significativas para a caracterização de duas *Iracemas* erotizadas e objetificadas. Tal observação nos fez buscar maiores fundamentações na teoria feminista do cinema, onde encontramos a produção de Laura Mulvey (2008), intitulada “*Prazer visual e o cinema narrativo*”, em que discorre sobre a objetificação da mulher e a masculinização do olhar no cinema, utilizando

princípios da psicanálise, como o fetichismo, voyeurismo e desejo escópico¹. O machismo e os processos de objetificação da mulher habitam, portanto, o universo narrativo dos dois filmes: em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, discretamente reafirma e corrobora sua prática; em *Iracema, uma transa amazônica* expressamente denuncia seus males.

É importante pensarmos a atualidade destes filmes no que concerne a este aspecto, pois quando assistimos *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, constatamos o quão a protagonista fora silenciada (em relação ao comportamento mais independente da Iracema concebida por José de Alencar) e erotizada, ao passo que as características que a aproximam do sagrado (como o voto de castidade oferecido a Tupã) não obtiveram muito destaque. Acontece que ainda temos milhões de mulheres brasileiras silenciadas de diversas formas pelo machismo: pela força física, por palavras agressivas, por gestos e olhares imperativos, por chantagens emocionais, etc. Já em *Iracema, uma transa amazônica*, não somente entramos em contato com a violência física, o descaso e o abandono, mas também podemos constatar a triste atualidade do ponto máximo da objetificação da mulher: a prostituição infantil, que persiste não somente na região amazonense, mas também em grandes centros urbanos do Brasil.

Encerramos o terceiro capítulo com a apresentação de um panorama social e político-cultural dos anos de 1970 no Brasil, no que concerne à produção cinematográfica. Passando pelos diversos movimentos nascidos neste período (Cinema Marginal, Boca do Lixo, Pornochanchada, além das muitas produções da Embrafilme), é possível constatar a riqueza de material que esta fase do cinema nacional tem a oferecer para estudos e análises fílmicas e que este trabalho constitui apenas uma módica contribuição aos estudos de adaptação no nosso cinema brasileiro.

¹ O desejo escópico, de acordo com a Psicanálise, diz respeito ao prazer de olhar algo ou alguém.

2 ADAPTAÇÃO: DIÁLOGO INTERCULTURAL

“[...] acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público. Mesmo antes do advento do mundo globalizado atual, no qual a internet (e inclusive antes disso, com a televisão e o rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar do mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais. Em outras palavras, no Brasil, como em qualquer outro lugar, as pessoas recontam suas histórias e as histórias de terceiros”.

(Linda Hutcheon)

Ainda que a adaptação cinematográfica se constitua num campo de estudos relativamente recente – tendo em vista que o próprio cinema é um meio de comunicação nascido nos fins do século XIX –, é possível afirmar a existência de um arcabouço de teorias que vêm estudando este processo, inclusive os aspectos que envolvem a elaboração do conceito de adaptação. Neste capítulo iremos abordar conceitos e abordagens que dialogam com os modos como enxergamos *Iracema*, *a virgem dos lábios de mel* e *Iracema, uma transa amazônica* enquanto adaptações cinematográficas.

O cinema inaugurou de forma mais definitiva a concepção de mídia híbrida (ainda que não tenha sido a primeira), que comunica por meio de uma linguagem própria imagem, texto e som, ao passo que se aproveita de propriedades de linguagens de outras mídias, como literatura, fotografia e teatro. No entanto, os processos de adaptação nas culturas precedem a Modernidade e o advento dos grandes meios de comunicação. Eles estão intrinsecamente relacionados à oralidade, de modo que o surgimento de mídias de massa como rádio, cinema e televisão apenas motivaram a criação de novas formas de contar e recontar histórias, portanto, de adaptar conteúdos de culturas. Este processo lembra Julio Plaza (2013) quando compreende o passado não como uma instância cristalizada e linear, que segue um padrão cronológico, mas sendo constantemente reconstruído no presente, a partir de memórias e esquecimentos.

[...] a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente (PLAZA, 2003, p. 02).

Acreditamos que adaptar uma produção cultural consiste num processo muito além de ajustar, adequar uma obra a um meio diferente daquele em que fora concebido. Trata-se também e fundamentalmente de instituir um novo olhar sobre esta obra, de criar sobre ela novas perspectivas, levantar críticas e ressignificá-la no passar do tempo. Adaptar é uma forma de garantir a sobrevivência daquilo que em alguma instância tem pertinência numa cultura. É recontando histórias que conseguimos atingir gerações subseqüentes, como um legado coletivo que se propaga e sempre se mostra atraente porque alia-se aos meios de comunicação em vigor para pronunciar-se.

2.1. Entre a repetição e a variação

No exercício de construir um conceito de adaptação que possa dar conta das muitas formas em que ela pode se manifestar numa cultura, Linda Hutcheon (2013) e Marcel Silva (2013) retomam o sentido darwiniano do termo, que implica na capacidade natural de uma espécie de sobreviver a mudanças drásticas nas condições ambientais com as quais ela lida em seu habitat. Tal capacidade envolve a necessidade desta espécie em se modificar, se transformar em função de um novo ambiente que se apresenta.

De modo semelhante, os respectivos autores compreendem que os bens culturais também possuem a habilidade de adaptarem-se a novas condições que o correr da história lhes impõe, para sobreviverem no tempo e na memória. Muito antes do rádio ou mesmo da escrita, portanto, o homem já adaptava seu patrimônio cultural por meio da oralidade. Sabemos que os antigos bardos e outros contadores de histórias narravam uma mesma cadeia de eventos extraordinários diversas vezes, mas nunca exatamente da mesma maneira, utilizando exatamente as mesmas palavras. A padronização, que pode ser considerada uma adaptação, ocorre com o advento da escrita, onde passamos a ter como referência um registro externo a quem conta a história.

[...] As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude* da mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver, elas florescem (HUTCHEON, 2013, p. 59) [grifo da autora].

Hutcheon faz referência a Richard Dawkins, que propôs uma teoria que constituiria uma espécie de seleção e propagação natural da cultura, à semelhança da teoria da evolução das espécies, de Darwin. De acordo com Dawkins, uma ideia pode se replicar e se modificar espontaneamente, garantindo, assim, sua permanência no mundo. A transmissão cultural

encontraria, portanto, um paralelo na transmissão genética e possuiria, inclusive, uma unidade passível de replicação, o “meme”. Este termo refere-se a qualquer entidade cultural compreendida como replicador de uma ideia ou complexo de ideias. Os memes não seriam sempre copiados perfeitamente, podendo se tornar refinados, combinados, modificados ou agrupados com outras ideias, resultando em novos memes, o que pode fazer surgir replicadores mais ou menos eficientes do que os seus antecessores.

B.F. Skinner construiu uma teoria semelhante para a propagação e permanência da cultura, também calcado no pensamento darwiniano. Skinner expandiu a teoria da seleção natural das espécies para explicar comportamentos humanos não apenas por sua herança genética (já abordada por Darwin), mas abordava comportamentos que seriam oriundos da história de vida, que é própria de cada um (ontogênese) e da cultura em que o indivíduo se desenvolveu. O criador da teoria da Análise do Comportamento considerava as culturas como o cerne da sobrevivência humana e utilizava o princípio de Darwin ao analisar a propagação e perpetuação de determinadas práticas culturais, bem como a extinção de outras. Skinner compreendia a cultura como um “conjunto de contingências sociais” (BANACO *et al*, 2001, p. 201).

De acordo com Skinner, as práticas sociais que contribuem para a manutenção de um determinado grupo são reproduzidas por seus membros por conta do reforçamento social, podendo este processo se estender por muitas gerações, enquanto mostrarem-se viáveis à manutenção da sociedade a qual pertencem. No caso das práticas culturais, então, perpetuam-se aquelas que contribuem para a sobrevivência da cultura em uma determinada sociedade, bem como são naturalmente extintas aquelas que comprometem sua integridade.

[...] A cultura permite uma certa atemporalidade da experiência no sentido de que permite que o mundo seja conhecido através da experiência de outros, que nem sequer precisam estar presentes fisicamente. Isso traz à espécie humana uma nova capacidade de adaptação ao meio ambiente, uma adaptação que começa libertando o indivíduo do contato direto com o mundo mecânico na obtenção de seus reforçadores e que termina – hoje – por tornar este contato uma necessidade urgente. [...]. (BANACO *et al*, 2001, p.201).

Marcel Silva (2013) ressalta que o processo de adaptação, seja na perspectiva darwiniana, seja na perspectiva cultural, envolve uma mudança de meio que irá condicionar uma transformação. Esta transformação é que irá garantir a sobrevivência em um novo meio: “[...] o ato de adaptar – conforme a própria metáfora biológica a que o nome se refere – consiste em uma mudança de habitat (do aquático ao terrestre, do livro à tela), que exige transformação para que possa sobreviver [...]” (SILVA, 2013, p. 39).

O conceito de adaptação desenvolvido por Marcel Silva – com o qual optamos por trabalhar – enfoca esta característica de transformação mediante mudança de meio: “Adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão” (SILVA, 2013, p. 57). O autor, portanto, compreende que para constituir uma adaptação, a obra deve não apenas possuir uma fonte reconhecível como também deve ser desenvolvida num meio diferente ao pertencente à fonte. Aqui também ele se apoia nos três aspectos que envolvem o conceito de adaptação – produto, processo e engajamento –, segundo Linda Hutcheon (2013).

A adaptação como produto consiste na transposição explícita de uma ou mais obras em particular. Pode envolver mudança de mídia, de contexto ou de perspectiva, como contar a mesma história sob o ponto de vista de outro personagem. É a obra na sua materialidade, como o filme adaptado, por exemplo, que transpõe para a linguagem audiovisual o texto de uma obra literária. É resultado de um processo de criação. A adaptação como processo envolve primeiramente uma (re) interpretação que posteriormente ocasiona uma (re) criação. Dependendo da perspectiva, o processo pode ser considerado como uma apropriação ou recuperação. Estes dois aspectos da adaptação – produto e processo – embasam o que Marcel Silva irá trabalhar como adaptação cinematográfica:

[...] chamamos de adaptação cinematográfica não apenas a obra concreta, todo o processo criativo do qual o filme resulta. No processo de adaptação, nesse sentido, estão implicadas inúmeras variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas, cada qual com um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme (SILVA, 2013, p. 55-56).

De modo análogo, acreditamos que é predominantemente na esfera da adaptação como processo que nossos estudos irão se debruçar na maior parte do tempo. Silva (2013) compreende que é o conceito de adaptação como processo de criação que melhor pode dar conta das relações entre a adaptação cinematográfica, a materialidade do discurso fílmico e diversos aspectos que estão além do limite tanto da adaptação como do texto-fonte, tais como variáveis políticas, econômicas, culturais ou mesmo motivações que inspiraram escolhas estéticas particulares da direção, por exemplo.

A adaptação como engajamento, seu terceiro aspecto, diz respeito ao processo de recepção, sendo aqui uma forma de intertextualidade, pois o público experiencia as adaptações relacionando-as com lembranças de outras obras que direta ou indiretamente dialogam entre si. A adaptação é, portanto, “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Dessa forma, um texto adaptado só “funciona” como texto adaptado quando aquele que o consome está

familiarizado com o texto-fonte. Somente conhecendo ambos, fonte e adaptação, é possível ao espectador/leitor/ouvinte reconhecer a relação entre eles. Do contrário, haverá apenas uma obra, não uma adaptação.

Optamos por trabalhar com o conceito de adaptação de Marcel Silva porque entendemos que o autor foi bem-sucedido na construção de um conceito que responde de forma satisfatória às ambiguidades e particularidades que o termo pode envolver. O conceito também dá conta dos três aspectos identificados por Linda Hutcheon – produto, processo e engajamento – os quais compreendemos serem de significativa importância em nossos estudos. O autor trabalha também com a ideia de adaptação intercultural, onde a cultura seria compreendida como: “[...] mediação entre os contextos sociais e as práticas, hábitos, costumes e formas artísticas formadas em seu interior”. (SILVA, 2013, p. 64). Seu trabalho explora adaptações de Shakespeare para o cinema brasileiro, nos fornecendo, portanto, tempos e espaços distintos nas relações entre textos-fontes e adaptações. Da mesma forma, temos também duas culturas distintas que dialogam no processo da adaptação, envolvendo uma apropriação de bens culturais presentes no texto-fonte pelo meio cultural da adaptação.

A adaptação intercultural refere-se aos casos em que texto-fonte e filme adaptado não surgem da mesma matriz cultural, e em que determinadas práticas socioculturais oriundas do contexto da adaptação medeiam reconfigurações de sentidos do texto-fonte, na materialidade estilística do filme adaptado (SILVA, 2013, p. 65).

“Iracema” de José de Alencar é uma obra literária brasileira e as duas adaptações cinematográficas são também brasileiras. No entanto, “Iracema” foi publicado em 1865, enquanto *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e *Iracema, uma transa amazônica* foram produzidos na década de 1970. Sendo os tempos do texto-fonte e das adaptações claramente distintos, com mais de um século de hiato entre eles, podemos afirmar que existem, nesse caso, relações entre matrizes culturais diferentes, ainda que oriundas do mesmo país. Afinal, o Brasil dos anos de 1970 já não guardava muitas semelhanças políticas e culturais com o Brasil de José de Alencar.

O Brasil de José de Alencar era uma monarquia que um tanto recentemente havia obtido independência política de Portugal e buscava, analogamente, independência cultural, tornar-se produtor de conhecimento, arte e literatura. Daí a necessidade de construir sua própria identidade e encontrar representações únicas de si mesmo, como o índio, a primeira etnia do país, até onde sabemos. O processo de construção de uma identidade permeia o resgate (ou invenção) de sua origem e, para contá-la (ou recriá-la?), José de Alencar escreveu uma trilogia indigenista: “O guarani”; “Iracema” e “Ubirajara”. Já o Brasil dos anos 1970 foi marcado por

governos da Ditadura Militar. Aliás, entre 1974, produção de “Iracema, uma transa amazônica”, e 1979, produção de “Iracema, a virgem dos lábios de mel”, o país passou por dois mandatos, de Emílio Garrastazu Médici e João Baptista de Oliveira Figueiredo, respectivamente.

Esta perspectiva da adaptação cultural entre duas obras (texto-fonte e adaptação) produzidas no mesmo país, mas em um intervalo de tempo bastante significativo pode encontrar fundamento e influência na semiótica russa, que compreende uma cultura como um organismo vivo que apreende um conjunto de sistemas semióticos, os quais dialogam entre si e com outros sistemas (ou seja, também com outras culturas), tanto no tempo como no espaço. A semiótica russa (também conhecida como semiótica da cultura) trouxe uma nova concepção de texto para o campo científico, tendo em vista que o compreende como um campo de relações constituído de pelo menos dois tipos de codificações (uma que define o sistema semiótico e outra, cultural, que modela o sistema como texto).

O texto possui um mecanismo dinâmico na cultura. Ele mantém uma relação direta com a linguagem que o precede e também é um gerador de linguagens, pois o texto é um espaço semiótico em que há interação, onde as linguagens interferem-se e auto-organizam-se em processos de modelização. Nesse sentido, visto como espaço semiótico, o texto também conjuga vários sistemas e pressupõe um caráter codificado. Isso porque os sistemas de signos podem ser considerados sistemas codificados que se manifestam como linguagem, portanto, quando se define um objeto ou processo como texto é porque ele está codificado de alguma maneira (MACHADO, 2007, p. 31).

Dessa forma, para Iuri Lotman, tido como fundador da semiótica russa, uma cultura é um grande texto e um espaço de relações hierárquicas e complexas; dotado de memória e capacidade criadora. Segundo esta perspectiva, “Iracema”, de Alencar, *Iracema, uma transa amazônica* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* são, cada um, texto e também sistemas semióticos distintos que se relacionam e se influenciam entre si.

O processo de criação de “Iracema” por Alencar apresenta-se a nós atravessado por relações e elementos interculturais manifestos nas características da protagonista, tendo em vista as prováveis influências estrangeiras – as quais abordaremos melhor no próximo capítulo – das histórias das heroínas Pocahontas (América do Norte/Estados Unidos), Atala (França) e as mulheres de “Eneida”: Dido, Camila e Lavinia (Península Itálica). Vale ressaltar ainda que o romance “Iracema” é calcado numa relação intercultural entre dois povos distintos, pois narra o encontro de um português, representando toda uma visão eurocêntrica dominante, que toma para si a condição de modelo cultural a ser seguido por todos os demais continentes; e uma índia que personifica o elo com a natureza que perdemos a partir do processo civilizatório.

Iracema traduz a perfeita comunhão entre homem e natureza, um dos motivos que tanto desperta o encanto de Martim. A heroína atua, nessa perspectiva, como uma mediadora

de dois mundos culturais: o seu próprio, primitivo e intocado pela civilização; e o de Martim, eurocêntrico, bélico e dominador. Ainda que não tenha sido catequizada, ela acaba por experienciar o mundo de Martim a partir do relacionamento com ele e, da mesma forma, Martim aprende a língua dos indígenas e apreende uma série de seus costumes: caça e pesca, construção de cabanas, pinturas de corpos, danças e rituais.

Mas trabalhar com a ideia de adaptação intercultural acaba por nos levar a trabalhar o conceito (ou conceitos) de cultura. Como trata-se de um campo vasto de estudos, mais propriamente da conta dos Estudos Culturais², iremos fazer um recorte e trabalhar com o pensamento de alguns autores que compreendemos apresentar certas perspectivas sobre cultura que nos interessam para o estudo de uma adaptação intercultural.

Em “A interpretação das culturas”, Clifford Geertz (1978) propõe um conceito de cultura aproveitando-se do pensamento de Max Weber, de que o homem seria um animal preso a uma teia de significados que ele mesmo teceu. Para Geertz, esta teia e os estudos sobre ela são o que entendemos como cultura; e ela nunca é particular, mas sempre pública, porque os significados são sempre públicos. Enquanto sistema de signos passíveis de interpretação, a cultura é um contexto, algo dentro do qual os símbolos podem ser descritos de forma inteligível.

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1978, p.15)

Segundo Geertz, se por um lado somos condicionados por uma série de determinantes genéticas como altura, cor dos olhos e do cabelo e diversas outras características físicas, somos, também, um universo de possibilidades de formações culturais que, com o passar do tempo e de escolhas (de outros e nossas), vão se afunilando, até que tenhamos nos definido em um tipo específico de vida: “[...] Um dos fatos mais significativos a nosso respeito pode ser, finalmente, que todos nós começamos com o equipamento natural para viver milhares de espécies de vidas, mas terminamos por viver apenas uma espécie (GEERTZ, 1978, p. 57)”.

Geertz entende que não sabemos nos constituir em humanidade fora do universo simbólico porque não sabemos ler o mundo sem significá-lo. Aquilo que não pode ser simbolizado não pode ser apreendido. E, por isso, ele afirma que não foi somente o homem que criou a cultura, mas a cultura também criou, condicionou e modelou a existência do homem; e tornou-se sua maior e talvez mais complexa especificidade.

² Vale a ressalva de que a cultura (ou mesmo “as culturas”) tem sido também objeto de estudo acadêmico de diversas áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia, a história e a psicologia.

[...] Para obter a informação adicional necessária no sentido de agir, fomos forçados a depender cada vez mais de fontes culturais – o fundo acumulado de símbolos significantes. Tais símbolos são, portanto, não apenas simples expressões, instrumentalidade ou correlatos de nossa existência biológica, psicológica e social: eles são seus pré-requisitos. Sem os homens certamente não haveria cultura, mas, de forma semelhante e muito significativamente, sem cultura não haveria homens (GEERTZ, 1978, p. 61).

Dentro de universos culturais específicos, identidades e diferenças se tornam duas construções que, por manifestarem-se juntas, vem sendo também estudadas juntas, como partes complementares de um mesmo fenômeno. Tomas Tadeu da Silva (2009) procura salientar que identidade e diferença não são entidades da natureza ou de um mundo sobrenatural, mas são criações humanas que ocorrem em contextos socioculturais. Elas são, portanto, da conta do simbólico.

A construção de uma identidade nos interessa neste trabalho quando pensamos as formações de identidades nacionais. Tomas Tadeu da Silva chama atenção para o seu caráter artificial, tendo em vista que não existem “comunidades naturais” (como algumas espécies que são geneticamente programadas para viver em grupo, que é o caso de certos insetos, como abelhas, formigas e cupins) em torno das quais os homens manifestam uma afinidade orgânica e em torno delas passam a se organizar e constituir um comportamento de grupo e de identificação nacional. É preciso, segundo o autor, que essas “comunidades naturais” sejam inventadas: “[...] É necessário criar laços imaginários que permitam *ligar* pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum *sentimento* de terem qualquer coisa em comum” (SILVA, 2009, p. 85) [grifo do autor].

O autor chama atenção para a importância dos símbolos nacionais como parte desta invenção de identidade nacional e, dentre eles, destaca o trabalho do mito de fundação, que a partir de uma narrativa de contornos heroicos e fantásticos, institui uma origem comum, contribuindo para fixar uma identidade nacional, inspirando vínculos afetivos e senso de pertencimento. O mito fundador assume, portanto, uma função política, social e cultural.

[...] Juntamente com a língua, é central a construção de símbolos nacionais: hinos, bandeiras, brasões. Entre esses símbolos, destacam-se os chamados mitos fundadores. Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial, heroico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura providencial; inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são verdadeiros ou não, o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar identidade nacional a uma ligação sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia. (SILVA, 2009, p. 85)

Por outro lado, os processos de hibridismo cultural acabam por confundir e dissolver uma série de aspectos específicos de determinadas identidades nacionais. Do

hibridismo, comumente temos a formação de uma nova identidade nacional, que traz consigo traços das identidades originais, ainda que modificados.

Não se pode esquecer, entretanto, que a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se na maioria dos casos de uma hibridização forçada. O que a teoria cultural ressalta é que, ao confundir a estabilidade e a fixação da identidade, a hibridização, de alguma forma, também afeta o poder. O “terceiro espaço” (BHABHA, 1996) que resulta da hibridização não é determinado, nunca, unilateralmente, pela identidade hegemônica: ele introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento (SILVA, 2009, p. 87)

Bhaba (1998) refere-se a este terceiro espaço em “O local da cultura”, obra que nos convoca para uma cultura que permeia o marginal e o estranho, e ocupa entre-lugares deslizantes. O autor nos apresenta a categoria da negociação para desconstruir a lógica binária do pensamento ocidental, indicando uma articulação entre elementos antagônicos ou contraditórios, um espaço de negociação de lugares e objetivos, ou um “terceiro lugar”: "Assim, cada negociação é um processo de tradução e transferência de sentido – cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura" (BHABHA, 1978p. 53). A própria escrita de Bhabha, inclusive, é atravessada por articulações de saberes da conta da psicanálise, semiótica e pós-estruturalismo³.

A proposta do autor, neste livro, é de uma revisão radical da temporalidade social na qual as histórias emergentes possam ser escritas, e tal revisão demanda, por sua vez, a rearticulação do signo no qual possam se inscrever identidades culturais. Demanda também um questionamento sobre a noção consensual de comunidade cultural e a institucionalização de discursos transgressores e de representação equivocada (sobre mulheres, negros, homossexuais e migrantes de países economicamente menos favorecidos). Pleiteia uma legitimação de lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural, deslocando, assim, a reflexão epistemológica sobre o sujeito da cultura para um lugar enunciativo, de uma prática enunciativa. Segundo ele, a instituição dos estereótipos em uma sociedade impede a circulação e a articulação de seus significantes, como o caso de "raça", que acaba se fixando como racismo.

Vale ressaltar que o Brasil apresenta muitos traços desse terceiro espaço apontado por Bhabha, não apenas pelo passado colonial e pelo processo de formação de sua identidade nacional, desenvolvidos por hibridizações que envolveram miscigenações, exclusões e conflitos

³ O pós-estruturalismo diz respeito a um conjunto de investigações filosóficas contemporâneas (especialmente em autores como Foucault [1926-1984] ou Derrida [1930-2004] que, negando ou transformando os princípios teóricos do estruturalismo, além da forte influência de Nietzsche, propõem um pensamento de recusa aos fundamentos tradicionais da filosofia, como as ideias de verdade, objetividade e razão.

entre três grandes raças e culturas: ameríndia, africana e portuguesa. A semelhança, não se limitando ao passado histórico, move-se pelo tempo, sobrevivendo e reproduzindo uma série de estereótipos e práticas de segregação que permanecem culturalmente imbuídas em toda a hierarquia social-econômica brasileira.

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural podem, nesta perspectiva, ser tanto consensuais quanto conflituosos; e podem confundir as definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado e desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. Dessa forma, a questão intercultural perpassa o aspecto das relações de dominação econômica e política entre culturas, o que nos leva e compreender que suas bases são construídas de formas não igualitárias, em muitos dos casos. Trata-se do que vemos em “Iracema”, onde um povo dominado irá assimilar a cultura de um povo dominante.

A obra literária apresenta essa desigualdade na relação intercultural nos personagens amigos Martim e Poti. Enquanto o europeu recebe da cultura indígena uma mão de tinta no corpo e um nome específico – Coatiabo, o guerreiro pintado – durante um ritual de batismo, mas mantém-se cristão e volta para Portugal, Poti é catequizado, convertido, batizado de Camarão e fica no Brasil seguindo a religião de seu amigo, pois a crença seria a única distância entre eles. Ambos sendo cristãos, o amor entre os dois não conheceria mais barreira alguma.

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.
Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco; por isso quis tivessem ambos um só deus, como tinham um só coração.

Poti tem um cachorro de nome Japi, que tem participação importante em um momento muito tenso do romance, onde Iracema, Martim e Poti estão cercados pelos guerreiros tabajaras, liderados por Irapuã. O cão orienta o chefe dos guerreiros pitiguaras e seus homens a localizarem o cerco e salvarem os três. Após o final da batalha, Poti dá seu cão a Martim. Japi representa e ao mesmo tempo reforça a docilidade, amizade, fidelidade e amor incondicional – próprios de cães para com seus donos – de Poti para com Martim, remetendo, portando, à ideia de uma postura condescendente do índio em relação ao colonizador.

Uma forma de estudar uma adaptação cinematográfica que tem como texto-fonte uma obra literária é do ponto de vista da tradução intersemiótica, de acordo com o conceito de Julio Plaza: “[...] concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como

metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história” (PLAZA, 2003, p. 209). Sobre esta perspectiva, a adaptação cinematográfica é considerada um tipo de tradução. Sendo “um outro nas diferenças”, uma adaptação como *Iracema, a virgem dos lábios de mel* acaba por atualizar o romance de Alencar, caracterizando a protagonista em acordo com o padrão de mulher brasileira desejável nos anos de 1970, representado, no caso, pela interpretação de Helena Ramos, na época famosa por trabalhar em pornochanchadas⁴.

A ideia de metacriação a qual se refere Julio Plaza em seu conceito de tradução intersemiótica tem base no trabalho de Haroldo de Campos (2006), que também usa o termo “transcrição” para designar a ação tradutora que se manifesta como possibilidade criativa a partir da inexorável lacuna que se estabelece entre original e tradução. Aquilo que inevitavelmente se perde numa tradução, para Haroldo de Campos (2006) converte-se em espaço de criação. *Iracema, uma transa amazônica* (1974) ilustra bem essa ideia da tradução como processo de transcrição, na medida em que o filme transcende a narrativa original: o enredo não apenas mostra uma Iracema diferente, mas também uma outra narrativa, situada em outro tempo e espaço, ainda que referenciando o romance de Alencar.

Partindo da ótica greimasiana, pode-se estender o conceito de estrutura elementar – a significação como resultante de *percepção simultânea de similaridades (conjunções) e de diferenças (disjunções)* – ao processo intertextual que ora se analisa. Dentro deste veio teórico, parte-se da hipótese de que as estruturas narrativas constituem o elemento conjuntivo entre os textos partícipes da adaptação e de que se deve começar a análise pelo estudo desta conjunção. As disjunções devem representar o ponto terminativo do processo de análise, como já apontou Bluestone. (BALOGH, 1996, p. 45) [grifo nosso].

Anna Balogh (1996) se apoia em Roman Jakobson para fundamentar a adaptação cinematográfica que parte de um texto-fonte literário como “tradução intersemiótica” e apresenta, também vindo de Jakobson (1971, p. 65), um termo que acredita ser mais adequado: “transmutação”. Em “Linguística e Comunicação”, o autor utiliza este termo como sinônimo de tradução intersemiótica: “[...] A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”. O termo “transmutação” é de fato bastante sugestivo, visto que de acordo com o Dicionário Larousse da língua portuguesa (2009), “transmutar” significa “1. Mudar, alterar, transmudar; 2. Transformar, converter; 3. Efetuar uma transmutação”. Também é interessante ressaltar que

⁴ A pornochanchada trata-se de um movimento típico do cinema brasileiro, que teve início e auge nos anos de 1970. Constituiu-se na produção de filmes de cunho erótico e cômico, que questionavam uma série de costumes tradicionais e urbanos.

para o campo da alquimia “transmutação” implica na conversão de um elemento químico em outro.

No entanto, ao passo que é enfatizado nesta palavra o processo de mudança, o que há de constância entre texto-fonte e adaptação não fica em evidência, pois “transmutar” parece muito mais envolver uma completa mudança de natureza ou de estrutura. O conceito de “transmutação” sugere a transformação de um dado objeto em outro completamente distinto. O termo “adaptação”, por sua vez, implica na criação de um segundo, com base na estrutura do primeiro, mas diferente, tal como Linda Hutcheon (2013, p. 158) nos lembra que adaptação é “mistura de repetição com diferença”; e a própria Anna Balogh (1996) também chega a mencionar essa ambiguidade quando aborda as conjunções e disjunções das adaptações.

De acordo com Hutcheon (2013, p. 159), na adaptação “há tanto uma diferença inevitável quanto repetição. [...] talvez o verdadeiro conforto esteja no simples ato de quase repetir, porém sem fazê-lo, na revisitação de um tema”. Podemos inferir que “quase repetir, porém sem fazê-lo” implica que o espectador de uma adaptação fílmica sabe, mas não sabe tudo o que irá acontecer. Esse saber “parcial”, segundo Hutcheon, traz prazer e conforto semelhantes ao da criança que pede inúmeras vezes ao pai que leia o mesmo livro de histórias para dormir ou coloque para ela assistir o mesmo desenho animado todos os dias.

As considerações de Giorgio Agamben (1998) sobre repetição nos soma aspectos que poderiam nos fazer repensar o próprio conceito deste termo, no que concerne a estudos de cinema e de adaptação. No ensaio “O cinema de Guy Debord”, o autor nos traz uma nova forma de compreender a repetição, diferindo-a em muito do ato de refazer a mesma coisa mais uma vez e novamente, e tantas outras vezes mais. Para o filósofo, aquilo que se repete não é algo idêntico ao que foi anteriormente, mas uma nova possibilidade ao fenômeno que retorna e à memória daquele que o contempla. De acordo com esta perspectiva, a própria repetição já seria um “quase repetir”.

A repetição não é o retorno do idêntico, o mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno como possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa coisa novamente possível. Repetir uma coisa é torná-la novamente possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Pois a memória não pode nos restituir tal qual aquilo que já foi. Isto seria o inferno. A memória restitui ao passado sua possibilidade (AGAMBEN, 1998, p.02).

Por outro lado, é curioso o uso do termo “palimpsesto” por Hutcheon: “[...] nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) enquanto palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 30). [grifo da autora]. Ela afirma que a adaptação enquanto produto teria a natureza de

um palimpsesto, no entanto, não esclarece a definição do termo nem explica a analogia. Ainda que em suas referências bibliográficas conste o livro de Gerárd Genette intitulado “Palimpsestos: a literatura de segunda mão”, a autora não remete o uso que faz do termo “palimpsesto” à respectiva obra. Sabemos que a palavra designa um tipo de pergaminho ou papiro cujo texto pode ser eliminado (geralmente sendo lavado ou raspado) para permitir a reutilização. Ou seja, o texto uma vez escrito ali era retirado para que fosse possível escrever outro em seu lugar. De acordo com Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entendemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformações ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente e lamentavelmente não são reconhecidos [...]. Um texto pode sempre ler um outro e assim por diante até o fim dos textos (GENETTE, 1982).

Mesmo pontuando de forma clara que a ideia de um texto enquanto palimpsesto ocorre “em sentido figurado”, temos algumas reservas quanto ao uso desta analogia, tendo em vista entendermos que a adaptação, seja como produto ou como processo, não provoca um “apagamento” do texto-fonte, mas o atualiza e relaciona-se com ele. Nessa perspectiva, a adaptação, ainda que impreterivelmente ligada ao texto-fonte, consiste numa obra cuja existência se dará em paralelo com a existência deste texto-fonte. Ambos estarão no mundo, não havendo o “apagamento” de um como condição para a criação e permanência do outro.

Mikhail Bakhtin (1997) é dos mais conhecidos filósofos da linguagem a trabalhar com a ideia de que um texto (seja ele verbal/escrito ou em qualquer outra forma semiótica) se relaciona com outros textos, não havendo, para ele, um texto que possa ser considerado puro. Bakhtin compreende o texto como um fenômeno sócio-cultural, estando vinculado, portanto, ao seu cronótopo. Para ele, o texto é também um enunciado, possuindo, portanto, uma função dialógica porque autor e destinatário mantêm relações dialógicas com outros textos. “As relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso”. (BAKHTIN, 1997, p. 209).

Por outro lado, Bakhtin afirma que cada texto (em sua qualidade de enunciado) é “individual, único e irreproduzível”, e seriam estas características as responsáveis pelo sentido de sua existência, pois com elas seria possível atingir a verdade, o bem, a beleza e a história. A esta (aparente) ambigüidade, ele se referia como bipolaridade do texto, tendo em vista tratar-se

de uma produção humana que, ao mesmo tempo que se relaciona com outras, é também singular.

Bakhtin não segrega os estudos da linguagem à materialidade e à vida social, pois ele entende que é impossível abordar o ser humano por qualquer prisma sem perpassar todo um universo de sistemas de signos que o constitui. Todo texto, portanto, pressupõe um sistema convencionado em um grupo social, que seria a língua (ainda que constituída num vocabulário artístico). O texto não pode ser considerado texto caso não possua uma língua. Sem ela, não há uma produção humana, mas um fenômeno natural.

2.2 Ponte entre espaços, tempos e culturas

De acordo com Jean-Claude Bernardet (2006), o cinema consagrou-se como a arte da burguesia. Por ser nova (do fim do século XIX) e fundamentada na aliança entre criação artística e tecnologia industrial, a arte cinematográfica refletia os novos tempos que esta classe dominante inaugurava, onde a produção em massa era indicativo de crescimento de capital e o constante investimento em novas tecnologias e maquinários era uma tendência. Este período foi marcado não apenas pelas pesquisas no desenvolvimento da máquina cinematográfica, mas também do avião, do telefone e da implantação da luz elétrica.

Ainda que os burgueses consumissem outras formas de produção artística e cultural consideradas cânones da arte, tratam-se de obras advindas de meios anteriores a esta burguesia. É o cinema que se instaura contemporaneamente a ela, com características que poderiam representa-la de modo que nenhum outro meio de expressão artística poderia, principalmente pelo aparato técnico envolvido nas produções e o grande número de espectadores que a exibição de um filme demandava. O romance, no entanto, tido como forma literária recoberta por uma aura de nobreza e superioridade artística, já era, na segunda metade do século XIX, uma vitrine dos costumes burgueses por excelência. Os primeiros estudos de adaptação, portanto, preocupavam-se com os modos como o cinema se apropriava da linguagem romanesca e a comunicava em imagens.

Por ter sido definido como a forma de representação, por excelência, do mundo burguês, foi quando o cinema passou deliberadamente a adaptar os cânones romanescos, que a crítica passou a olhar com mais atenção para o ‘problema’ da adaptação, denunciando em bravatas a vulgarização que o cinema perpetrava contra os clássicos da literatura burguesa. Por isso, foi na adaptação de romances para o cinema que primeiro se problematizou a questão da adaptação fílmica, firmando as bases para alicerçar esse campo de estudos. (SILVA, 2013, p. 40).

André Bazin é um nome importante da teoria e crítica do cinema e em contribuições aos estudos de adaptações fílmicas, principalmente por posicionar-se de forma a desmistificar a atmosfera de nobreza e superioridade entre formas de expressão artística mais tradicionais, (como pintura, teatro e literatura) e o cinema. Ele defende o cinema da acusação de apropriar-se de técnicas das formas de arte mais antigas, lembrando-nos de que não existe uma “arte pura”, pois os mais diversos meios artísticos, em muitos momentos, basearam-se em outras obras.

Notemos em primeiro lugar que adaptação, considerada mais ou menos como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte. Malraux mostrou o que o Renascimento pictorial devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo; Michelangelo recusou voluntariamente os recursos da cor a óleo, o afresco sendo mais conveniente a uma pintura escultural. E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa logo ultrapassada em direção à liberação da pintura 'pura'. Dirão, porém, que Giotto é inferior a Rembrandt? Mas o que significaria tal hierarquia? Negarão que o afresco em relevo tenha sido uma fase necessária e por isso esteticamente justificada? O que dizer também das miniaturas bizantinas ampliadas na pedra para dimensões dos tímpanos de catedrais? E se considerássemos agora o romance, será preciso criticar a tragédia clássica por adaptar para a cena pastoral romanesca, ou a Mme. Lafayette pelo o que ela deve à dramaturgia raciniana? E o que é verdade para a técnica o é, ainda mais, para os temas que circulam livremente através das mais variadas expressões. Esse é um lugar comum na história literária até o século XVII, quando a noção de plágio mal começava a aparecer. Na Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais, etc. [...] (BAZIN, 1994, p. 84-85) [grifo do autor].

Outra indicação de que nós sempre adaptamos nossas obras e histórias está no trabalho de Vladimir Propp (1997), que nos mostra que os ditos contos maravilhosos, populares na Rússia, são resultado de um extenso processo de distorção de mitos arcaicos, ocasionado por mudanças político-sociais nas comunidades em que foram concebidos. Tais mudanças teriam provocado a obsolescência de determinados elementos desses mitos, de modo que eles foram, ao longo do tempo e da tradição oral, retirados das narrativas ou alterados no que concerne às suas funções. Ou seja, com o passar do tempo, eles foram sendo reinventados.

Mircea Eliade (1993) parece ter chegado a conclusão semelhante quando aborda a “degradação do mito”, processo que seria responsável pela transformação do mito em lenda, romance ou superstições, hábitos e pensamentos nostálgicos. Cabe a ressalva de que, segundo o autor, a estrutura e valor desses mitos não se perdem nesse fenômeno, pois “o arquétipo continua a ser criador mesmo quando se degrada para níveis cada vez mais baixos [...]” (ELIADE, 1993, p. 353). É possível notar, tanto nas considerações de Propp como nas de Eliade acerca das alterações sofridas nos mitos no correr do tempo, uma espécie de processo de adaptação. Afinal, temos transformações de histórias criadas e dissipadas pela oralidade em

outros formatos (como o caso de narrativas próprias da tradição oral registradas em livros, por exemplo), conservando, contudo, algo de sua estrutura.

A pesquisadora Prof. Dra. Renata Gomes (2009) vai nos lembrar que a narrativa já nasce fluida porque compõe a tradição oral. Ela menciona os antigos bardos, que cantavam histórias de forma padronizada para trazer de volta à memória seus conteúdos. Mesmo assim, quando repetidas, não era de forma precisamente igual. Tais variações conferiam à narrativa um aspecto mais orgânico, além da evidente necessidade da voz do narrador. A padronização só irá ocorrer com o advento da escrita, em que passamos a ter como referência um registro externo ao narrador. No entanto, a autora também ressalta que a narrativa possui a capacidade de se adequar às linguagens de diferentes meios sem, contudo, perder o caráter de narrativa: forma expressiva que busca sistematizar uma experiência, evocando imagens mentais no intérprete. Podemos então falar de um processo de adaptação: a narrativa, antes contada de forma oral pelo bardo, cujo corpo constituía uma mídia (tanto o uso da voz como expressões faciais e performance corporal) foi transposta para o registro estático do livro.

Thaís Diniz (2005) vai compreender a adaptação da obra literária para o cinema como constituindo processos de tradução ou recriação que somam ao original elementos novos, próprios do tempo, do lugar e da cultura em que a adaptação foi concebida. Adiante, ela, em acordo com Robert Stam (2006), defende uma ruptura com a ideia de unilateralidade no processo tradutor que ocorre entre literatura (original) e filme (adaptação): “[...] uma adaptação, longe de constituir um processo isolado e unidirecional, mostra-se sempre multidirecional e intertextual”. (DINIZ, 2005, p. 23). A autora entende a adaptação cinematográfica como portadora de um movimento de retroversão, que caracteriza não apenas a influência do original sobre a tradução, mas também transformações que a tradução acaba por operar no original.

Uma adaptação ressignifica a obra original, trazendo-lhe novas possibilidades de leituras e novas formas de se compreendê-la. Nesse sentido, temos sempre um texto-fonte; ele é imprescindível para que uma adaptação seja considerada como tal porque nela este texto fonte deve ser reconhecível. No entanto, ele não necessariamente seria a única fonte da adaptação. Um texto adaptado, portanto, teria em sua estrutura outras influências, outros textos advindos de diversos “lugares”: outras influências literárias do diretor ou do roteirista, ou do contexto histórico político do período ou do país onde a adaptação está sendo produzida, por exemplo.

Ao propor uma nova abordagem para estudos de adaptação, Stam (2006, p. 41) atenta que “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” [grifos do autor]. O autor compreende a adaptação como diálogo

intertextual, em que o texto verbal do romance não seria o único a ser traduzido, mas, junto a ele, teríamos também participação de elementos específicos do tempo, lugar e cultura que envolvem a produção fílmica. Neste caminho, Stam (2006) defende não apenas a ruptura dessa hierarquia que enaltece uma suposta qualidade maior do romance, mas também da própria ideia do romance como única origem da adaptação.

Embora o estudo das adaptações frequentemente assuma que os textos-fonte são literários, as adaptações também podem ter fontes sub-literárias ou para-literárias [...] as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas”. E, nesse sentido, o estudo das adaptações causa potencialmente um impacto na nossa compreensão de todos os filmes [grifo do autor] (STAM, 2006, p. 49).

O cinema apropria-se de códigos advindos de outros meios, como sons e música, texto verbal e ação interpretativa de atores, mas possui também seu próprio sistema de signos, dos quais se vale para traduzir uma obra literária. Tratam-se de recursos técnicos que lhes são específicos e geram significados, tais como escolhas de planos, movimentos de câmera, montagem, decupagem, profundidade de campo, dentre outros (EISENSTEIN, 2002). Tais recursos da linguagem cinematográfica atuam como tradutores de um romance, seja na busca de gerar no espectador efeitos equivalentes ao da leitura ou de produzir novos significados. A forma fílmica, a partir das possibilidades de uso e manipulação de imagens e sons, apropria-se do texto verbal do romance para traduzi-lo e comunicá-lo.

[...] Uma vez que cada meio de expressão possui estratégias narrativas e artifícios estilísticos próprios, uma maneira adequada de avaliar uma adaptação seria perceber o esforço criativo dos realizadores em inserir os elementos do texto-fonte em condições diferentes, específicas do meio adaptante. (SILVA, 2013, p. 43).

Considerar as especificidades do meio no desenvolvimento de uma adaptação cinematográfica, seja na criação de equivalências ou discrepâncias em relação ao texto-fonte, parece-nos uma proposta de estudo madura e condizente com o modo como os estudos de adaptação vem sendo produzidos. Elaborar uma análise fílmica, todavia, demanda o esforço de equilibrar processos descritivos e interpretativos de um grande amálgama de imagens, textos e sons em constante movimento, aos quais estamos sempre recorrendo mais uma vez e de novo, numa busca incessante por aquilo que no filme nos escapa, pois como afirma Jacques Aumont (1995):

A análise fílmica não deixa de imitar, de evocar, de descrever; ela só pode, com uma espécie de desespero de princípio, tentar uma concorrência desenfreada com o objeto que busca compreender. Acaba, de tanto procurar apreendê-lo, por ser o próprio local de uma renúncia perpétua. A análise do filme não cessa de preencher um filme que

não cessa de fugir: ela é, por excelência, o tonel das Danaides⁵ (AUMONT, 1995, p. 210).

É pertinente e esclarecedora a metáfora de Aumont, que assemelha o exercício da análise fílmica ao tonel das Danaides, um recipiente com furos, que não pode ser enchido até seu limite, por mais que nele se coloque água, pois ela escorre continuamente por baixo. A análise fílmica não se esgota porque os elementos do filme não podem ser totalmente apreendidos. Ele nos escapa pelos olhos e ouvidos, da mesma forma que a água não pode ser contida no tonel furado das Danaides.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2013), os diversos tipos de análises fílmicas se dispõem a dar conta dessa impossibilidade de esgotamento. Dessa forma, os diferentes tipos de análise (plano a plano, análise por segmento, análise textual, análise de banda sonora, etc.) estariam propondo recortes específicos e delimitações de objetos com os quais o analista poderia trabalhar com maiores possibilidades de obter resultados suficientemente conclusivos, ainda que não esgotados, instituindo, de certa forma, o que os autores consideram como “a utopia da análise exaustiva”.

Na prática, esse caráter interminável da análise tem (e teve, efetivamente) consequências principalmente na escolha do objeto analisado, a sua extensão, a sua situação no filme, etc. De fato, já que é praticamente impossível analisar exaustivamente um filme, esse desejo de exaustividade que apesar de tudo assombra a análise levou sobretudo ao aperfeiçoamento das análises de fragmentos de filmes [...] (AUMONT, 1995, p. 101).

Se por um lado existem diversos tipos de análise, por outro nenhuma delas – segundo Aumont e Marie –, deve ser tomada como uma fórmula universal ou molde que se aplique a análises de igual forma. A análise fílmica constitui numa leitura singular e recortada (de acordo com o objeto a ser estudado), imbuída de perspectivas construídas pelo analista e, portanto, deverá apresentar determinadas singularidades, de acordo com os objetivos a serem atingidos. Esse traço, contudo, não isenta a análise fílmica de se apoiar em referências acadêmicas que fundamentem suas considerações.

Quando falamos do estudo de uma adaptação cinematográfica, talvez o método e o instrumental de análise tornem-se ainda mais singulares. Além de um recorte específico, executado em acordo com um determinado tipo de análise ou uma combinação de duas ou mais, dependendo do objeto e objetivos estabelecidos e de como o analista compreende o melhor

⁵ Na mitologia grega, Danaides eram as 50 filhas de Danão, cujo irmão gêmeo, Egipto forçou o casamento delas com os seus 50 filhos. Em retaliação, Danão instruiu as filhas a matarem os maridos na noite de núpcias. 49 delas obedeceram, menos Hipermnestra, pois seu marido, Linceu, não a violou. As 49 Danaides foram punidas no Hades a lavarem seus pecados enchendo continuamente uma jarra com furos, que faziam a água escoar. Daí a referência de Aumont ao "tonel das Danaides".

método de trabalhá-los, a análise fílmica, neste caso, precisa criar um constante diálogo com o texto-fonte.

Aumont e Marie (2013) distinguem análises de filmes intrínsecos – o filme por ele mesmo, a partir das escolhas estéticas: composição de planos, movimentos de câmera, fotografia, banda sonora, narrativa, etc.; de análises que poderíamos, nesta perspectiva, chamar de extrínsecas, já que, segundo os autores, demandam confrontos do filme com elementos externos a ele, como manifestações sociais, históricas e políticas, por exemplo.

[...] o olhar com que se vê um filme se torna analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar elementos do filme para nos interessarmos mais especificamente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. Assim definida, de forma minimal, mas exacta, pela atenção prestada ao pormenor, a análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo o espectador minimamente consciente. [...] Todavia, a miopia analítica pode transformar-se em cegueira ao diluir o olhar na floresta dos pormenores (AUMONT; MARIE, 2013, p. 11).

Numa tentativa de evitar esta miopia, em ambos os filmes estudados neste trabalho nos propusemos a realizar leituras em movimentos de aproximações e afastamentos. Abordamos os filmes de modo intrínseco, mencionando cenas específicas para ressaltar determinadas escolhas de formação de planos, movimentos de câmera, fotografia, sonoplastia, etc.; onde “[...] A questão chave aqui é a do ‘por que?’: por que tal enquadramento, tal movimento de câmera, tal corte num plano pormenor, etc. (AUMONT; MARIE, 2013, p. 268)”. Todavia, também tratamos estes filmes como unidades, a partir de seu enredo, sua trama, e sua inserção no contexto histórico-político do cinema nacional, etc. Pareamos o filme com seu texto-fonte e com seu contexto histórico-político; procurando manter em vista os interesses de nossos objetos de pesquisa: as *Iracemas de Coimbra* e de *Bodanzky e Senna*.

[...] Muito mais ainda que uma segmentação do filme, a descrição detalhada dos planos que o compõe pressupõe uma posição prévia analítica e interpretativa afirmada: não se trata e descrever ‘objetivamente’ e exaustivamente todos os elementos presentes numa imagem, e a escolha utilizada na descrição resulta sempre, no fim das contas, do exercício de uma hipótese de leitura, explícita ou não (AUMONT; MARIE, 2013, p. 64).

Vale ressaltar que, por tratarmos ambos os filmes (*Iracema, a virgem dos lábios de mel* e *Iracema, uma transa amazônica*) como adaptações cinematográficas, compreendemos ser fundamental situar estas obras de forma extrínseca. Sendo a adaptação uma releitura de um texto-fonte (ou mais de um) é importante que seu estudo dê conta não somente do material considerado texto-fonte, mas também do contexto histórico-político que envolve a produção da adaptação, assim como outras possíveis variáveis, como determinadas preferências do diretor ou da produtora, por exemplo.

2.3 O paradigma da fidelidade e a questão da autoria

Como adaptação, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* seguiu uma estrutura narrativa canônica, buscando equivalências com a diegese do romance – inclusive com extração de partes do texto do livro. Os principais acontecimentos seguem a mesma ordem cronológica do romance, incluindo o encontro de Iracema e Martim, o envolvimento amoroso do casal no bosque da jurema, a fuga deles com o pitiguara Poti, as batalhas entre as tribos rivais, a gravidez, parto e, finalmente, a morte de Iracema após o retorno de Martim. O filme também procura traduzir em imagens o cenário paradisíaco de natureza primitiva do Ceará do século XVI, no início de seu período colonial. Outra busca interessante por equivalência pode ser identificada na escolha do ator que interpreta o guerreiro português Martim. Trata-se de Tony Correia, que também é português.

O paradigma da fidelidade ainda costuma ser evocado nas considerações acerca de adaptações fílmicas, especialmente quando partem de romances. Robert Stam (2006) entende que isso em muito se deve à ideia – a qual ele considera equivocada – ainda em vigor de um sistema hierárquico entre romance e cinema, em que o primeiro teria primazia e requinte, sendo considerado expressão artística superior em relação ao segundo. Acerca disto, André Bazin (1991) já havia ressaltado que não é porque o advento do cinema seja cronologicamente mais recente que o do romance que impreterivelmente um deva ocupar posição inferior em relação ao outro.

A questão da fidelidade em uma adaptação levanta um “problema” inerente ao próprio conceito, função e processo da adaptação: transformações. Se adaptar é alterar a estrutura de um objeto (no caso, uma obra) para adequá-lo a um diferente meio, como realizar este processo e ao mesmo tempo manter-se fiel ao estado da obra original? Nesta perspectiva, é possível que não haja mais pertinência em valer-nos do termo “fidelidade” nos recentes estudos de adaptação cinematográfica. De acordo com Marcel Silva (2013), o paradigma da fidelidade foi utilizado pela alta cultura burguesa na primeira metade do século XX (escritores, artistas, críticos e teóricos) como uma maneira de separar o cinema das consideradas artes nobres, tendo em vista que estes representantes da burguesia entendiam o cinema como um meio expressivo que vulgarizava toda uma tradição literária que deveria ser preservada. Por outro lado, podemos nos referir a determinados aspectos de uma adaptação cinematográfica a partir da identificação ou não de busca por equivalência em relação à obra original, considerando as especificidades do novo meio.

[...] um importante passo na flexibilização desse paradigma da fidelidade, dentro do próprio campo de estudo das adaptações literárias, esteve na análise da especificidade e da equivalência, procedimentos de transposição que pressupõem que os meios de cada obra (texto-fonte e filme adaptado) são compostos de formas específicas da representação simbólica, com códigos narrativos próprios, limitações e potencialidades particulares. Embora o cinema, o teatro e a literatura guardem semelhanças estruturais que são muito importantes, inclusive para a conformação específica de cada uma dessas linguagens, ao se estudar os processos de adaptação literária e teatral no cinema temos que destacar que se trata de um processo marcado por diferenças (SILVA, 2013, p. 24).

A produção de *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, no entanto, deu-se num contexto em que o paradigma da fidelidade vigorava no Brasil. Foi também o caso de muitas outras produções como *O Comprador de Fazendas* (1974), *Lição de amor* (1975), *O Seminarista* (1976), *Soledade* (1976), (do romance “A Bagaceira”, de José Américo de Almeida) *Morte e Vida Severina* (1977), *O Cortiço* (1978), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), *O Guarani* (1979), entre outras. Não é de surpreender, portanto, que o roteiro deste filme de Coimbra apresente muitos trechos extraídos da obra de Alencar de forma *ipsis litteris*. As adaptações cinematográficas de romances brasileiros que constituíram tendência pela Embrafilme nos anos de 1970 tinham a fidelidade como princípio. Sendo “Iracema, a virgem dos lábios de mel” uma destas produções, sua realização seguiu as mesmas diretrizes, dando-nos, inclusive, a impressão de estarmos vendo e ouvindo cenas extraídas diretamente do livro.

O próprio Bazin, que criticava aqueles que reduziam as adaptações fílmicas a expressões artísticas menores e vulgares, ressalta a importância do caráter da fidelização ao original quando reflete que o cineasta que opta por produzir uma adaptação deve respeitar a obra original na qual se baseia.

[...] Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito (BAZIN, 1991, p. 95-96).

Bazin não chega a especificar o que seria uma tradução “livre demais”, da mesma forma que também não discorre sobre quais seriam os critérios a nortearem a ideia de fidelidade. É vaga também a noção de “espírito” em seu texto. Este, aliás, é um termo recorrente em relação ao processo de fidelização em uma adaptação cinematográfica, ainda que não consigamos apreender precisamente o conceito do “espírito” de um texto-fonte. O caso é que, segundo Bazin, que acaba por responder por uma das primeiras vertentes de estudos de adaptação, o filme que se pretende tradução de uma obra literária deve utilizar os recursos da linguagem cinematográfica para recriar a narrativa verbal do seu texto-fonte. Este trabalho obviamente irá causar mudanças no original, mas elas seriam próprias das especificidades dos recursos

audiovisuais. Ao mesmo tempo, no entanto, tais mudanças devem, na verdade, corresponder à construção de elementos equivalentes à obra literária, que deve ter o seu espírito resguardado, por mais etéreo que venha a ser o conceito de espírito aqui utilizado.

Ainda que segundo o texto de Susana Lages (2002) o termo “equivalência” também apresente seus problemas quando aplicado como um critério de adaptação em lugar de “fidelidade”, acreditamos tratar-se de um conceito que tem maiores possibilidades de aplicações. O significado em português dos termos “equivalência”, “equivaler” e “equivalente” nos fazem entender serem eles mais apropriados e interessantes para o que compreendemos como um processo de adaptação. De acordo com o dicionário Larousse (2009), equivalência significa “qualidade do que é equivalente, equipolência”; equivaler corresponde a “ter o mesmo valor de: *uma laranja equivale a cem gramas de vitamina C*, ter o mesmo efeito de”; e equivalente, “que é igual ou semelhante a outro, que tem o mesmo valor, equipolente [...]”. O termo “equivalência”, portanto, não implica numa hierarquia entre texto-fonte e adaptação, diferente do termo “fidelidade”, que sugere uma relação de subserviência do segundo para o primeiro.

Thais Diniz (1994) fala da equivalência na tradução intersemiótica como um processo que vai além da identificação de semelhanças e diferenças entre texto-fonte e texto-alvo (adaptação); que envolve a produção de signos diferentes, os quais estabelecem uma relação de correspondência, de modo a criar um novo sistema que, mesmo funcionando de forma independente do sistema do texto-fonte, apresente elementos que podem justificá-lo como sistema de uma adaptação.

A ideia de equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados. A equivalência estilística aponta para elementos com funções equivalentes. Este é o nível da tradução intersemiótica. Assim, a equivalência não se define como busca pela – igualdade que não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua – mas como processo. A percepção da equivalência é como uma dialética entre os signos dos textos em questão e o objetivo da tradução passa a ser esclarecer a questão da equivalência e examinar o que constitui o sentido dentro desse processo [...] (DINIZ, 1994 p. 1003).

Diniz (1994, p. 1004) também atenta que existem outras condições ligadas ao processo de equivalência, além das características específicas do sistema semiótico do texto-fonte e do sistema do texto-alvo. Ela se refere a condições que envolvem os contextos destes sistemas, mais especificamente às condições que tornaram possível a produção de uma adaptação. Daí a importância, segundo a autora, de se elucidar, num estudo de tradução

intersemiótica, “os mecanismos de canonização, integração, exclusão e manipulação que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis”.

O paradigma da fidelidade tem uma relação estreita com as questões de autoria porque procura preservar uma espécie de aura da originalidade (ou talvez o “espírito” da obra, como Bazin se refere), que seria criação e propriedade de um determinado indivíduo cujo nome precisaria ser lembrado, respeitado e sempre citado em uma adaptação.

Foucault (1998) nos lembra que as primeiras iniciativas para se estabelecer a autoria de determinadas obras aconteceram na Idade Média, para que os membros dos Tribunais da Alta Inquisição pudessem nomear, procurar, julgar e punir aqueles que difundiam o que se era considerado como heresia. A elaboração de um discurso, portanto, poderia ser um ato transgressor neste período. Livros considerados heréticos eram queimados em grandes piras e os “pecadores” responsáveis pela elaboração deles eram designados como “autores”. Somente com a Renascença e a valorização do homem como indivíduo a figura do autor será valorizada, principalmente nas artes. Entre o século XVIII e início do século XIX o texto passou a ser considerado uma propriedade, com estabelecimento de regras sobre direitos do autor e reprodução da obra.

Foucault “despersonaliza” o autor, tirando dele o caráter de indivíduo e atribuindo-lhe o traço de sujeito, como se o autor fosse uma função, não uma identidade individual, mas sim coletiva – autor é que aquele que escreve o que existe, não há criação, há o ato e a função de escrever. Para Foucault é preciso dar espaço para o desenvolvimento das capacidades criativas do leitor – a autêntica força motriz de um texto. Mas a “função autor” não corresponde a um conceito universal e cristalizado, podendo apresentar diversas variantes não só conforme diferentes culturas, mas também entre diferentes áreas do conhecimento, como ciência e literatura. Em todo caso, Foucault compreende que escrita e morte estão imbricadas e que o ato de escrever implica num ato de morte da singularidade do autor.

[...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constatarem esse desaparecimento ou morte do autor. (p. 07)

A escrita, portanto, para Foucault, é também uma ausência do autor como indivíduo. Ao mesmo tempo, o nome do autor não é sinônimo de um nome próprio qualquer, ele significa também outra coisa; torna-se impregnado com as obras produzidas por quem atende por tal nome e atribui determinado significado a essas obras, o que faz com que a função-

autor seja um traço “[...] do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1998, p. 13).

Em “A Ordem do Discurso”, Foucault (1998) analisa a formação e manutenção dos discursos baseando-se nos tensionamentos de poder e controle social. O discurso, nesta perspectiva, atravessa todos os elementos da experiência, habitando todas as formas que comunicam um conteúdo, qualquer que seja a linguagem à qual pertençam. Mais importante que o conteúdo do discurso é o papel social e político que ele desempenha. Um discurso dominante pode instituir o que deve ser aceito ou não numa sociedade, independentemente da qualidade do que ele legitima, pois compromete-se com uma verdade absoluta e universal. Pelo contrário, ele que produz uma verdade que legitima um certo campo de enunciados e marginaliza outros, num processo que o autor chama de “partilha da verdade”.

Para Foucault, haverá sempre um desnível entre os discursos; haverá sempre um discurso constringendo os demais a se restringirem à verdade que ele estabelece. Logo, não importa a substância daquilo que um discurso profere, e sim o seu posicionamento nessa malha de tensões sociais.

Ainda em “A ordem do discurso”, Foucault fala sobre uma voz que o precede, a qual poderia falar através dele. Existe aí um questionamento sobre a propriedade do saber, pois essa “voz” que Foucault invoca diz respeito a todos os discursos, dizeres e saberes que circulam e que já existiam antes dele. Uma das ilusões (necessárias) daquele que se inscreve na linguagem seria a de acreditar ser a origem daquilo que diz. Nosso pensamento, nosso dizer, e tudo aquilo que produzimos está inserido em um contexto sociocultural que nos precede, e, da mesma forma que para nos constituirmos como homens e mulheres somos atravessados pela linguagem, os discursos que construímos nas diversas situações a que precisamos nos submeter são atravessados por outros discursos que já existiam antes de nós.

Foucault não pretende negar a capacidade de criação ou desmerecer a autoria de uma obra, mas ele problematiza a ideia de uma genialidade única e individual atribuída ao autor porque quando se recorta uma obra de seu contexto, perde-se uma parte significativa de sua compreensão. Ele cita, por outro lado, autores que teriam se tornado escritores de mais livros do que de fato escreveram porque moldaram o pensamento de gerações posteriores, como Karl Marx e Sigmund Freud, que abriram incontáveis possibilidades de elaboração de outros discursos.

Para Foucault, o autor remete a um certo tipo de discurso com estatuto específico, ou seja, aquele que, numa determinada cultura, torna-se provido de uma atribuição de autoria. Assim, o nome do autor exerce um papel específico com relação aos discursos, qual seja, o de

assegurar um certo modo de ser do discurso. O autor também assegura uma certa homogeneidade em torno das obras pelas quais é responsável. Nele se busca um estilo de escrita, uma marca identificadora e uma espécie de solução para questões não resolvidas nas escritas que levam o seu nome.

O autor é [...] o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. [...] (FOUCAULT, 1998, p. 18).

Barthes (1984) também problematiza a questão da autoria, entendendo que a escrita destrói toda voz, na medida em que a sujeita, neutralizando qualquer identidade. Neste princípio, o autor, para Barthes, é uma personagem moderna e sua importância na sociedade se dá porque a compreensão de uma obra passou a ser vinculada àquele que a produziu. "A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua *confidência*" (BARTHES, 1984, p. 50) [grifo do autor]. Barthes compreende que a voz do autor não é apenas dele, do autor/indivíduo. Na realidade, não seria o autor que fala no texto que escreve, mas a própria linguagem. No momento em que o sujeito se inscreve na linguagem, ele se constitui com algo anterior a ele que a ele é dado, seja numa perspectiva histórico-social ou psicanalítica.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: *o texto é um tecido de citações*, saldas dos mil focos da cultura. [...] o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente [...] (BARTHES, 1984, p.54) [grifo nosso].

Dessa forma, não existe autor fora da linguagem ou anterior a ela porque o autor é concebido como um sujeito inscrito na linguagem, constituído social e historicamente e, portanto, uma consequência da escrita. O autor é criação do ato de escrever e não o contrário, para Barthes. A diminuição do poder (individual) da autoria na elaboração de uma obra implica no aumento do poder de atuação e criação do leitor, que nas reflexões de Barthes (1984, p. 57),

torna-se o lugar onde todas as escritas se inscrevem, “[...] esse alguém que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito [...]”. O leitor seria, portanto, uma instância articuladora entre texto e leitura e dessa forma, também um autor. No entanto, para que o leitor possa se constituir desta maneira, instaurando, seria preciso anunciar a “morte” do autor.

[...] há, contudo, alguém que entende cada palavra na sua duplicidade, e entende, além disso, se assim podemos dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte). Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1984, p.58).

Assim como para Bazin não existe um cinema completamente puro porque não existem formas de expressões artísticas completamente puras, isentas de influências anteriores a elas, para Foucault e Barthes não existe um autor completa e puramente criador de sua obra porque existe uma linguagem e, portanto, um contexto sociocultural que o precede, e que precede a todos nós. Trata-se da voz a que Foucault se refere e pela qual ele gostaria de ser utilizado como simples meio de expressão em “A ordem do discurso”. Essa voz paira em todos nós, seres atravessados pela linguagem; ela é uma parte da condição humana e lembrarmos sua existência é dar-nos conta de que o trabalho de autoria não envolve tanta solidão e genialidade, mas um pensamento criativo vinculado a uma série de saberes preexistentes.

Estas problematizações acerca da autoria ganham relevância nos estudos de adaptações, não só porque uma adaptação, da mesma forma, é atravessada por um texto-fonte e por outros textos e aspectos externos a ela, mas também porque sua existência está relacionada a um espectador/leitor/ouvinte. É esta instância que identifica uma obra como adaptação, que reconhece nela traços do texto-fonte e de outros textos costurados no tecido da obra diante dele (para fazer menção à bem-aventurada metáfora de Barthes). Trata-se também da noção de engajamento que Linda Hutcheon (2013) aborda, que de certa forma reafirma o leitor (do livro, do filme, da peça de teatro, da novela, etc.) como uma parte ativa do texto, a instância articuladora das peças que se entrelaçam no seu tecido e o mantém vivo e apto a se entrelaçar com outros tecidos.

2.4 Uma questão de luto

Freud, em “Luto e melancolia” (1917) faz uma aproximação entre estes dois processos e passa a discorrer sobre a melancolia a partir de suas diferenças com o luto, que ele inicia com seu conceito: “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, 1917, p. 01).

O autor, pai da psicanálise, entende que o luto é um processo doloroso que, mesmo envolvendo um comportamento que afasta atitudes consideradas normais diante da vida, é superado após certo período de tempo. Prevalece no luto um intenso apego ao objeto perdido e tudo aquilo que não esteja relacionado a ele parece não ter importância ou mesmo não existir. No entanto, o próprio luto encarrega-se de fazer o ego desligar-se paulatinamente deste objeto, ainda que à custa de tempo e energia psíquica.

O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível — é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido (FREUD, 1917, p. 01).

É justamente uma perda que também irá demandar o trabalho do luto na tradução. Para ela constituir-se como tal, impreterivelmente precisará “trair” seu texto-fonte. Quando consideramos uma adaptação cinematográfica como um tipo de tradução intersemiótica, a traição pode tornar-se ainda maior por envolver mídias diferentes que, portanto, possuem linguagens distintas. Aquele que encarna o papel do tradutor, inclusive no processo de adaptação fílmica, seria um “traidor” por excelência, na medida em que traduzir implica em recriar e, portanto, modificar de alguma forma o que se considera como matriz. Mesmo um filme como *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, onde percebemos o intento de fidelização ao texto-fonte, valeu-se, impreterivelmente, de cortes e determinadas modificações nele. Estas mudanças tanto se devem às especificidades de meios diferentes já mencionadas (no caso, literatura e cinema) como também de determinadas escolhas ou preferências dos realizadores da adaptação. Aspectos políticos, econômicos e culturais também costumam influenciar certas alterações na adaptação cinematográfica.

Paul Ricoeur (2012) discorre sobre como o trabalho do luto abordado por Freud pode ser identificado no processo de tradução:

[...] Bem, chegou-se a esse ponto de dramatização em que o trabalho do luto encontra seu equivalente em tradutologia, trazendo sua amarga, porém preciosa compensação. Eu o resumirei em uma palavra: renunciar ao ideal da tradução perfeita. Apenas essa renúncia permite viver, como uma deficiência aceita, impossibilidade enunciada há pouco de servir a dois mestres: o autor e o leitor. Esse luto permite também assumir as duas tarefas reputadas discordantes de ‘levar o autor ao leitor’ e de ‘levar o leitor ao autor’. Em resumo, a coragem de assumir a problemática bem conhecida da fidelidade e da traição [...] (RICOEUR, 2012, p. 27-28).

Ricoeur afirma que o trabalho do luto na tradução está relacionado à admissão da inexistência de um terceiro texto, um ideal que serviria de referência máxima entre o texto de partida (“original”) e de chegada (tradução). Na falta deste terceiro texto, Ricoeur entende que o leitor deve ser convocado a exercer também o papel de tradutor, desenvolvendo uma “retradução” a partir do ato de uma leitura crítica.

[...] Na falta desse terceiro texto, no qual residiria o próprio sentido, o idêntico semântico, resta apenas o único recurso à leitura crítica de alguns especialistas [...] leitura crítica equivalente a uma retradução privada na qual nosso leitor competente refaz, por sua conta, o trabalho de tradução, assumindo, por sua vez, a prova da tradução e se confrontando ao mesmo paradoxo de uma *equivalência sem adequação*. (RICOEUR, 2012, p. 26) [grifo nosso].

A partir da reflexão sobre o termo “trabalho”, no que concerne à tradução, o filósofo francês não apenas retoma o ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, como propõe uma relação com o duplo sentido que Freud estabelece com o termo “trabalho” ao discorrer sobre o “trabalho da lembrança” e o “trabalho do luto”: “Na tradução também se procede a uma certa salvação e a um certo consentimento de perda” (RICOEUR, 2012, p. 21-22).

O trabalho de luto seria uma das dificuldades do trabalho do tradutor. Por “trabalho”, o autor explora o termo a partir de seu duplo sentido: “provação” e “exame”. O colocar-se à prova do tradutor envolveria um desejo intenso que Ricoeur compreende como uma pulsão, a “pulsão de traduzir”. Freud (1916) define a pulsão como um estímulo psíquico, portanto, interno, situado na fronteira entre o mental e o somático, cuja força é constante e o objeto indeterminado e mutável. A demanda da pulsão, interna, busca satisfação no mundo externo e incita o aparelho psíquico a estabelecer relações complexas com determinados objetos e modificar o ambiente. Quando Ricoeur fala em “pulsão de traduzir”, coloca o ato de traduzir em um patamar extremamente elevado, objeto de uma demanda interna do tradutor, que precisa encontrar satisfação. No entanto, Freud também afirma que por não ter objeto definido, a pulsão consegue vincular-se e desvincular-se de um objeto para vincular-se a outro e assim por diante,

o que nos deixa a eterna sina da insatisfação, a sensação estranha de que algo está faltando, ainda que não saibamos o que seja.

Parece-nos que, assim como (ou, talvez, também por este motivo) a pulsão jamais encontrará satisfação plena, o tradutor jamais produzirá ou conhecerá uma tradução perfeita. Mas a pulsão de traduzir encontra, ainda, o conflito de ter de “servir a dois mestres”: o estrangeiro e o leitor. De acordo com Ricoeur, é preciso renunciar ao terceiro texto, à ideia de uma tradução perfeita e definitiva, que produziria ganhos sem perdas. Esta renúncia implica na aceitação do trabalho imperfeito como condição própria do ofício do tradutor e permite admitir a “impossibilidade de servir a dois mestres” (RICOEUR, 2012, p. 27). E deste ganho isento de perdas é que, segundo Ricoeur, é necessário realizar o trabalho do luto.

[...] o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte razoável do desejo de traduzir.
[...] A despeito da agonia do tradutor, este pode encontrar sua felicidade no que eu chamo de hospitalidade linguística (RICOEUR, 2012, p. 30).

O tradutor, para Ricoeur, seria um exímio leitor, um mediador extremamente capacitado a criar o que ele entende por “hospitalidade linguística”, onde há um prazer recíproco entre habitar a língua do outro e acolher a palavra estrangeira. No entanto, ainda há outra dificuldade neste colocar-se à prova do tradutor: a resistência ao trabalho da tradução, que se manifesta tanto no tradutor como no leitor. No tradutor ocorre quando ele vê a obra estrangeira como intraduzível, como se qualquer tentativa de traduzi-la se tornasse uma falha ou um trabalho mal feito, indigno do original. Já no leitor, a resistência acontece quando ele, de antemão, já presume que a tradução é inferior e não se dá a oportunidade de conhece-la, distanciando-se, assim, do conhecimento estrangeiro que poderia obter.

Como Paul Ricoeur se vale do trabalho do luto desenvolvido por Freud, vale ressaltar que o termo “resistência” também foi por Freud desenvolvido no campo da psicanálise para designar uma reação do paciente à análise clínica. Freud (1996) utiliza o termo resistência para referir-se a obstáculos identificados no decorrer do tratamento e que seriam formas de o sujeito proteger o seu sintoma. São formas que o ego (parte consciente, parte inconsciente) encontra para criar empecilhos ao acesso a conteúdos inconscientes, que seriam dolorosos ao ego consciente. Trata-se, portanto, de um mecanismo de autoproteção do aparelho psíquico.

É possível que exista uma relação entre a resistência do tradutor e do leitor a que se refere Ricoeur e a ideia de resistência da psicanálise, desenvolvida por Freud. Talvez em ambos os casos estejamos falando de uma tentativa de proteção. Afinal, tradutor e leitor são convidados a explorar uma língua estrangeira, um território desconhecido e pertencente ao outro.

Argumentar que o texto é intraduzível ou que o texto traduzido não está à altura do original pode constituir-se em um mecanismo de defesa contra o exercício incerto de conhecer algo acerca deste outro.

Paul Ricoeur se vale de outro termo de Freud, o “trabalho da lembrança” e faz um pareamento com o “trabalho do luto”, como se, de certa forma, houvesse uma espécie de binarismo entre eles, onde um termo correspondesse a um processo de resgate e o outro de uma admissão de perda; e a tradução envolvesse ambos os processos: “Na tradução também se procede a uma certa salvação e a um certo consentimento de perda” (RICOEUR, 2012, p. 22). O trabalho da lembrança, na clínica psicanalítica, diz respeito ao processo no qual é submetido o paciente de tornar consciente aquilo que se encontrava no inconsciente e sobre o qual ele não tinha nenhum conhecimento, ou, pelo menos, acreditava não ter. De certa forma, trata-se de preencher lacunas na memória que, ainda que não se tenha registro no consciente, podem manifestar-se em forma de atos compulsivos e repetitivos. É justamente contra o trabalho da lembrança que a resistência trabalha porque ela procura impedir que tais conteúdos se tornem conscientes ao paciente, no esforço de proteger o ego do sofrimento e, portanto, do desprazer.

Acerca ainda do trabalho da lembrança, Freud (1925), em “Notas sobre o bloco mágico”, faz uma analogia entre o funcionamento do aparelho psíquico perceptivo, que envolve os processos de registro de memórias, esquecimentos e lembranças, com um brinquedo de seu tempo.

O Bloco Mágico é uma tabuinha feita de cera ou resina marrom-escura, com margens de papelão, sobre a qual há uma folha fina e translúcida, presa à tabuinha de cera na parte superior e livre na parte inferior. Essa folha é a parte mais interessante do pequeno aparelho. Consiste ela mesma de duas camadas, que podem ser separadas uma da outra nas bordas laterais. A camada de cima é uma película de celuloide transparente, a de baixo é um papel encerado, ou seja, translúcido. Quando o aparelho não é utilizado, a superfície de baixo do papel encerado cola-se levemente à superfície de cima da tabuinha de cera (FREUD, 1925, p. 244).

O bloco mágico funciona ao pressionarmos um instrumento pontiagudo (não necessariamente lápis ou caneta) sobre sua superfície. As marcas tornam-se visíveis pelo contato do celuloide e do papel encerado com a base de cera. Quando levantamos a folha de cobertura da prancha de cera, o que foi escrito desaparece, possibilitando assim fazer uma nova inscrição. No entanto, os traços escritos anteriormente permanecem visíveis na prancha de cera, sob determinada luz.

Esse mecanismo, portanto, permite a inscrição de informações de forma temporária no celuloide, que desaparecem ao separá-lo do papel de cera, restituindo sua capacidade de receber novas informações, ao mesmo tempo que a cera conserva as marcas do que havia sido

inscrito. Na metáfora de Freud, o bloco de cera corresponde ao inconsciente e a celuloide ao sistema Pré-consciente – Consciente (Pcp-Cs), onde as operações de recepção e conservação operam sob sistemas diferente, mas vinculados entre si.

Se aproximarmos bloco mágico e sua forma de funcionamento ao processo de adaptação cinematográfica e lembrarmos da comparação com o palimpsesto, podemos encontrar algumas semelhanças. Todavia, o palimpsesto precisa ser raspado para novo uso, deixando rastros de escrita, ao passo que o bloco mágico guarda todas as marcas de registro.

Figura 1: Bloco mágico

Figura 2: Exemplo de palimpsesto



Fonte: <http://www.blocomagico.com/metafora>



Fonte: <http://dererummundi.blogspot.com.br/>

Considerando a metáfora do bloco mágico, não exercemos o trabalho de luto numa adaptação pelo que foi perdido, mas pelo que ficou latente. Ainda que não manifesto, o que se encontra ausente numa adaptação não foi “raspado” e, é passível de reaparecer, inclusive na própria constatação de sua ausência. De qualquer forma, o trabalho de luto, como afirma Ricoeur, precisa ser realizado, não apenas no que concerne a traduções de obras estrangeiras, mas também na adaptação de obras consideradas cânones. Assim, estas produções poderão ser apreciadas ou mesmo criticadas pelo que são, ao invés receberem a ideia pre-concebida de que se tratam de trabalhos inferiores. E em se tratando de adaptações fílmicas, é importante lembrar que, além de supressões fazerem parte do processo de transposição de uma mídia a outra, as escolhas de conteúdos a serem suprimidos envolvem determinados critérios e motivações a serem explorados em cada produção.

3 “IRACEMA”: UMA NARRATIVA DE FUNDAÇÃO

Iracema representa a mulher de origem indígena. Ela é a imagem do “outro”; a nudez e a solidão opõem-na à mulher branca. Ela é também o oculto, o conhecimento enigmático de forças da natureza, que ela domina pelo conhecimento da magia, dos sonhos dos guerreiros; a ela foi dada a propriedade do segredo da jurema. O feminino apaixonado que emana de sua alma pura representa o mito sacrificial da mulher indígena que desaparece para “dar à luz” ao povo mestiço, ao Brasil.

(Antonia Vilani Pinto Moreira)

“O Guarani” (1857), “Iracema”, (1865) e “Ubirajara” (1874) formam a conhecida trilogia indigenista de José de Alencar. As três narrativas exaltam as origens do Ceará e do Brasil, ilustrando no índio o mito do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau, que afirma ser o homem naturalmente bom. Os desvios de caráter, de acordo com este princípio, são consequência da imposição da cultura, que aparta o homem da natureza e o corrompe.

O mito do “bom selvagem” de Rosseau objetivava criticar as bases iluministas que norteavam a sociedade europeia do século XVIII, onde a razão e o pensamento científico seriam os principais responsáveis pelo processo civilizatório e libertador do homem. No entanto, Toller (2007) ressalta que, em se tratando do “Novo Mundo”, a aplicação do “bom selvagem” ao ameríndio adquiriu sentido bastante diferente do forjado por Rousseau. As produções literárias indigenistas do Romantismo que se valiam do mito do bom selvagem não tinham proposta de criticar a ordem social estabelecida, mas sim legitimá-la.

A trilogia indigenista de Alencar seria um exemplo dessa forma de apropriação do mito do bom selvagem, principalmente “O Guarani” e “Iracema”, onde temos o encontro do índio, caracterizado com os atributos do “bom selvagem” – um ser pacífico, de alma pura, isento de maldade – com o branco europeu, civilizado e civilizador. O encontro é amoroso e cheio de renúncias, provações ou sofrimentos por parte do índio, que recebe de bom grado o branco e sua cultura civilizatória.

“O Guarani” fala do amor e devoção do índio Peri a Cecília de Mariz, filha do fidalgo português D. Antônio de Mariz. Temos nesta primeira obra indigenista de Alencar a representação do índio assimilado. A submissão de Peri às vontades de Ceci, bem como sua conversão ao Cristianismo, ilustram o momento histórico de colonização do Brasil de plena instalação portuguesa, inclusive das missões religiosas.

Peri salva Ceci de um incêndio em sua casa durante ataques de indígenas e empregados de D. Antônio. O casal foge em uma canoa, mas é surpreendido por uma

tempestade, que se transforma em dilúvio. Eles somem no horizonte, como se fossem recomeçar aquele mundo, da mesma forma que a lenda contada por Peri diz que Tamandaré repovoou a terra com sua esposa após um dilúvio.

“Ubirajara” parece estar na outra ponta da assimilação cultural. Ao contrário de Peri, temos a história de um índio araguaia que não teve contato com o europeu. O contexto desse romance desenvolve-se antes da colonização europeia, em terras brasileiras completamente primitivas. O romance conta como o índio Ubirajara, “o senhor da lança”, vence uma luta com o filho do chefe de uma tribo rival e casa-se com sua irmã, unindo as duas tribos, araguaia e tocantins, e fundando a nação ubirajara.

Já “Iracema” reinventa a fundação do estado do Ceará através do amor proibido entre a índia protagonista que dá título ao livro e Martim, guerreiro português que lidera a ocupação no litoral. Iracema é uma tabajara, filha do pajé Araquém e guardiã do “segredo da jurema”⁶, portanto, uma virgem consagrada ao deus Tupã. Rompendo o voto de castidade, ela gera um filho de Martim, que seria, de acordo com os contornos de mito que o romance apresenta, o primeiro cearense.

Enquanto Ubirajara incorpora o “índio puro”, isento de contato estrangeiro, e Peri representa o índio assimilado, Iracema parece transitar entre estes dois pólos, constituindo um meio-termo. Ela não é assimilada pela cultura europeia, mas não permanece ao lado dos seus: dorme com Martim, traindo, assim, o segredo da jurema; e foge com o estrangeiro. Dessa forma, não é mais reconhecida como uma tabajara e ao mesmo tempo não é assimilada, pois não se converte ao Cristianismo nem adquire costumes da mulher europeia, apesar de ter-se tornado companheira de um português.

A trilogia indigenista de Alencar reconta nossas origens e nossa colonização, buscando regenerar na literatura a violência despendida contra os povos indígenas que ocupavam as terras do Brasil e a destruição de suas culturas. Para corroborar esta regeneração, a estratégia utilizada pelo autor foi recorrer a um passado mítico, anterior à própria história e que, ao mesmo tempo, a legítima.

“Iracema” é uma narrativa *in media res*: o primeiro capítulo nos mostra acontecimentos que, de acordo com sua cronologia, situam-se próximo do final da história. Um

⁶ Entre as notas de Alencar no final de “Iracema”, ele menciona a jurema e o uso de seu fruto entre os índios: “Árvore meã, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro de acre, do qual juntamente com as folhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa fruía neles melhor do que na realidade. A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos pajés [...]”. No romance o preparo desta bebida é mencionado como “segredo da jurema”, o qual somente Iracema conhecia. A bebida, ainda hoje usada pelos atuais índios da região Nordeste, no livro é oferecida aos guerreiros tabajara em rituais.

narrador onisciente (constante em todo o livro) relata a partida de Martim com o filho do Ceará, por mar. O capítulo seguinte “volta no tempo” e nos apresenta Iracema em seu primeiro encontro com Martim. O europeu perde-se dos companheiros e acidentalmente adentra o sertão, nas terras tabajaras. É quando avista Iracema e fica a contemplar sua beleza. Ao se perceber observada por um estranho, a tabajara desfere uma flechada no português, momento que se revela sua desenvoltura com o arco e flecha: “Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido [...]” (ALENCAR, 2012, p. 22). O estrangeiro, no entanto, não reage. Iracema compreende que ele não lhe representa uma ameaça e, assim, quebra a flecha em sinal de paz e o conduz à cabana de seu pai, o pajé Araquém, por quem é tratado como um enviado do deus Tupã.

Martim é recebido com a melhor rede, a melhor comida e as mais belas mulheres. A honestidade e destreza do estrangeiro se mostram a Araquém e ao leitor quando deliberadamente expõe sua identidade: “Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe, perto do mar, onde habitam os pitiguaras, inimigos de tua nação [...]” (ALENCAR, 2012, p. 25). Mesmo sabendo tratar-se Martim de um aliado dos pitiguaras, tribo inimiga, o pajé mantém a ele o mesmo tratamento.

Naquela noite, quando Iracema leva à cabana do pai mulheres e guerreiros para servirem Martim, o estrangeiro recusa as mulheres e expressa o desejo por Iracema. É quando ela revela não poder servir a ele nem a nenhum outro homem: “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã” (ALENCAR, 2012, p. 27). A partir de então, Martim passa a viver o conflito entre o compromisso que mantém com a noiva que deixou em Portugal e o novo e proibido sentimento por Iracema.

Como não podem concretizar o amor que sentem um pelo outro, a índia dá-lhe o conhecido vinho de Tupã para que possa viver em sonho o que a realidade não permite. No entanto, sob efeito da bebida Martim confunde fantasia e realidade e dorme com Iracema pensando estar sonhando.

A proximidade entre Iracema e Martim desperta o ciúme e a fúria de Irapuã, chefe dos guerreiros tabajaras, que instiga seus homens contra o estrangeiro. Iracema convence Martim a fugir e o conduz em segurança ao encontro de Poti, amigo pitiguara do estrangeiro. Fora dos limites das terras tabajaras, Iracema conta a Martim que não pode retornar, pois já não é mais digna do segredo da jurema. Iracema, Martim e Poti passaram a viver no litoral. Com o tempo, a paixão por Iracema e a tranquilidade do cenário bucólico que eles habitam vão cedendo

espaço à saudade da pátria-mãe e das batalhas no coração de Martim. A tabajara sofre com a visível indiferença do esposo.

Quando os pitiguaras precisam do auxílio de Poti em batalha contra os tabajaras, Martim parte com o amigo, deixando Iracema sozinha e grávida. Aos poucos, ela definha de tristeza, parecendo manter-se viva somente para garantir o nascimento do filho. Martim retorna a tempo de recebê-lo dos braços de Iracema. A criança, que da mãe recebe o nome Moacir – “filho de minha dor” – fica sob os cuidados do pai, que a leva para Portugal. Temos em Moacir o nascimento de uma nova raça: seria ele o primeiro cearense, legado não apenas do amor entre um português e uma índia, mas também do sacrifício desta mãe, que se permitiu morrer para o nascimento de uma nova nação.

De acordo com Schamborn (1998), não existem evidências de que Alencar inventou o nome Iracema para a protagonista tendo consciência de que se tratava de um anagrama de América. Teria sido apenas em 1931 que o escritor Afrânio Peixoto descobriu que as letras que formam o nome da heroína indígena são as mesmas do nome América. Tendo em vista a linguagem extremamente poética e metafórica da obra, bem como o evidente cuidado em seu desenvolvimento, é possível supor com alguma fundamentação que Alencar teria criado o anagrama. De qualquer forma, Iracema carrega em seu nome as letras do continente americano e este fato intensifica o seu grau de representação do “Novo Mundo”.

Por outro lado, Luis Filipe Ribeiro (1996) afirma que o escritor Ribeiro Couto foi quem teria ressaltado que Iracema, além de constituir o título da obra e o nome da protagonista, era também anagrama de América. Além disso, o autor também chama atenção que as metáforas “talhe de palmeira” e “lábios de mel” não seriam criação de Alencar, mas uma referência trazida do Velho Testamento. Ao verificar, encontramos estes termos no “Cântico dos Cânticos”, um texto de amor cuja autoria é atribuída a Salomão, destinado a Sulamita.

“O Cântico dos Cânticos” conta uma história de amor envolvendo três personagens principais: o noivo, a noiva (Sulamita) e o Rei Salomão. De acordo com o Velho Testamento, o texto seria uma metáfora do amor de Deus por Israel, a ser comparado com o amor entre o esposo e a esposa. Apesar de mostrar alguns vislumbres da corte de Jerusalém, o cenário campestre prevalece no desenrolar do texto. Há constantes alusões a jardins, árvores, flores, montanhas arborizadas, animais selvagens, vinhas e fontes.

Iracema teria, portanto, no trecho de Alencar que melhor define sua graça e beleza, uma raiz advinda de um dos símbolos mais fortes do Ocidente: a Bíblia Sagrada. Esta influência não apenas reforça o caráter divino da personagem, mas nos indica que a própria estrutura do texto bíblico “O Cântico dos Cânticos” pode ter sido uma referência para a escrita de Alencar.

Teus lábios, minha esposa, são favo que destila o mel; sob a tua língua há mel e leite (Cântico dos cânticos, 2008, p. 806).

Teu talhe assemelha-se ao da palmeira e teus seios, a cachos.

Eu disse: “Subirei à palmeira e colherei seus frutos!

E teus seios como cachos de uva e o perfume da tua boca como o das maçãs. (Cântico dos cânticos, 2008, p. 808) [grifos nossos].

Vale ressaltar que a referência ao mel em “O cântico dos cânticos” é utilizada com a mesma finalidade que em “Iracema”: como um elemento metafórico que procura expressar a intensidade da doçura dos lábios (e dos beijos, de certa forma) de uma mulher. No caso de Iracema, o mel tornou-se um termo que caracteriza a personagem de forma muito significativa, tendo em vista uma de suas descrições mais conhecidas é “virgem dos lábios de mel”. Esta alcunha é utilizada por Alencar para apresentar a personagem na narrativa e, mais adiante, o autor a aplica em uma fala de Martim a Iracema:

Iracema parou em face do jovem guerreiro:

— É a presença de Iracema que perturba a serenidade no rosto do estrangeiro?

Martim pousou brandos olhos na face da virgem:

— Não, filha de Araquém: tua presença alegre, como a luz da manhã. Foi a lembrança da pátria que trouxe a saudade ao coração pressago.

— Uma noiva te espera?

O forasteiro desviou os olhos. Iracema dobrou a cabeça sobre a espádua, como a tenra palma da carnaúba, quando a chuva peneira na várzea.

— *Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa!* Murmurou o estrangeiro (ALENCAR, 2014, p. 32-33) [grifo nosso].

É possível, ainda, identificar construções metafóricas em “Iracema” semelhantes às de “O Cântico dos Cânticos” nas descrições de personagens, em que ambos os autores se valem de elementos da natureza como instrumentos de comparação com determinadas características, como coragem, bondade, lealdade, entre outras. Eis outro trecho da suposta carta de Salomão que ilustra a semelhança:

És um jardim fechado, minha irmã e esposa, jardim fechado e fonte lacrada;

teus rebentos são um jardim de romãs com frutos excelentes de alferna com nardo, nardo e açafraão, canela e cinamomo, com todas as árvores de incenso, mirra e aloés, com todos os melhores bálsamos (O Cântico dos Cânticos, 2008, p. 806).

O texto segue todo com esta estrutura. Sulamita é comparada a flores, ao mel, ao vinho, a frutas, a peças valiosas, in suma, a tudo o que há mais belo, perfeito e precioso em Jerusalém. Da mesma forma, Alencar está sempre comparando Iracema com as belezas naturais da região serrana do Ceará, tal como o trecho que apresentamos na página anterior, onde Martim fala com Iracema referindo-se a ela como a “virgem dos lábios de mel” e que sua presença “alegra como a luz da manhã”.

O oitavo e último capítulo de “O Cântico dos Cânticos afirma que “o amor é forte como a morte”. Quando fazemos a aproximação entre “Iracema” e este texto do Velho Testamento, não há como não levar em consideração que amor e morte são duas instâncias recorrentes na obra alencarina e ambas combinam-se de forma muito intensa no desfecho do romance, com a morte de Iracema, em nome do amor por Martim e o filho. A referência do texto bíblico “O Cântico dos Cânticos”, portanto, não apenas afirma o caráter divino de Iracema, como confere à obra literária um aspecto sagrado, fator que dialoga com sua estrutura de mito de fundação.

3.1 Um paraíso edênico

“Iracema” de Alencar exalta de forma poética a vegetação primitiva e os animais da serra e litoral cearenses e mostra os indígenas, sobretudo a tabajara que nomeia o romance, imersos de forma harmônica num cenário paradisíaco. As características dos personagens são frequentemente comparadas a atributos de alguma espécie da flora ou da fauna local, que seriam também detentores do sagrado. Um exemplo desse fenômeno é a suposta manifestação da voz de Tupã quando Araquém move a grande pedra que fica em sua cabana⁷. A natureza, nesta obra, constitui um lugar paradisíaco e sagrado, semelhante ao Éden bíblico.

Ao personificar toda a graciosidade da natureza primitiva do Brasil do século XVI, Iracema parece não apenas fundir-se a ela mas estabelecer uma comunhão com o que há nela de perfeito e sagrado, como se suas características estivessem dissolvidas pelas matas, pelas águas, pelos animais, etc. A natureza intocável seria um espelho da própria Iracema, uma virgem, tão intocada quanto as matas da serra da Ibiapaba. E foram essas formas de comparação entre Iracema e elementos da natureza (“virgem dos lábios de mel”, “cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”, “mais rápida que a ema selvagem...”) que se popularizaram e se perpetuaram por mais de 150 anos, desde a primeira publicação do romance.

⁷ A voz que teria sido manifestação de Tupã, a propósito, tem causa física explicada por Alencar em nota de rodapé. Trata-se de uma artimanha de Araquém, o qual sabia que sua cabana fora construída sobre um rochedo onde havia uma passagem subterrânea que se comunicava com a várzea por uma abertura estreita. Remover a pedra da passagem causava liberação do ar em tal intensidade que Araquém se aproveitava do estridor para “anunciar a voz de Tupã”.

[...] não apenas Colombo, mas muitos outros viajantes daquele tempo acreditaram ter encontrado a Terra Prometida, identificando o mito bíblico com o Novo Mundo. A carta de Pero Vaz de Caminha descreve um verdadeiro paraíso [...]. Jean de Léry, André Thévet e muitos outros europeus que visitaram o Brasil no século XVI reforçaram o mito do bom selvagem, com sua força, beleza e alegria naturais. E as esperanças de encontrarem metais e pedras preciosos completavam a imagem do Éden redescoberto. (NAGIB, 2002, p. 05)

O século XVI foi marcado na Europa pelo avanço de tecnologias de navegação, o que impulsionou a busca de novas terras por mar. A conhecida carta portuguesa de Pero Vaz de Caminha, que teria sido o primeiro documento oficial contendo informações acerca de terras brasileiras, atém-se com maior esmero aos aspectos físicos e comportamentais dos índios (sobretudo a inocência) que habitavam o litoral, bem como as relações estabelecidas com eles. No entanto, já próximo de encerrá-la, o escrivão relata algumas impressões das paisagens que encontrou e que fazem o leitor imaginar uma terra de dimensões vastas, que só poderia oferecer farturas.

Esta terra, senhor [...] tem ao longo do mar, em algumas partes, grandes barreiras, algumas vermelhas, outras brancas; e a terra por cima é toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é tudo praia redonda, muito chã⁸ e muito formosa.

Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque a estender d'olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa.

Nela até agora não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem o vimos. Porém, a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. As águas são muitas e infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo aproveitá-la, tudo dará nela, por causa das águas que tem (apud CASTRO, 2014).

No período da chegada de Portugal em terras brasileiras, no início do século XVI, pairava pela Europa a crença na existência terrena do paraíso edênico. Com o desenvolvimento das grandes navegações e os primeiros relatos acerca de terras até então desconhecidas pelo Velho Mundo, o imaginário europeu ganhou novo material, não apenas entre religiosos, mas entre todos os tipos de exploradores. As descrições de uma terra primitiva de vegetação exuberante, água em abundância e com um povo tão inocente quanto a exibição dos órgãos genitais que Caminha chegou a compará-los a Adão fez muitos acreditarem ter sido encontrado no Brasil o Éden do princípio do mundo judaico-cristão. Sérgio Buarque de Holanda (2002) apresenta reflexões sobre relatos lusitanos e espanhóis das então recém-encontradas terras americanas. Ainda que possivelmente sob influência do pensamento racional renascentista vigente, os registros portugueses continham depoimentos que comparavam o Brasil ao Éden bíblico.

⁸ Chã é um termo sinônimo de planície, terreno plano (Minidicionário Larousse da língua portuguesa, 2009).

O homem e sua mulher estavam nus, mas não se envergonhavam. [...] A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus nos disse ‘não comais dele nem sequer o toqueis, do contrário morreréis’. Mas a serpente respondeu à mulher: ‘De modo algum morreréis. Pelo contrário, Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal’. [...] Quando ouviram o ruído do Senhor Deus, que passava pelo jardim à brisa da tarde, o homem e a mulher esconderam-se do Senhor Deus no meio das árvores do jardim. Mas o Senhor Deus chamou o homem e perguntou: ‘Onde estás?’ Ele respondeu: ‘Ouvi teu ruído no jardim. Fiquei com medo porque estava nu, e escondi-me’. Deus perguntou: ‘E quem te disse que estavas nu? Então comeste da árvore, de cujo fruto te proibi comer?’ [...] E o Senhor Deus o expulsou do jardim de Éden, para que cultivasse o solo do qual fora criado. Tendo expulso o ser humano, postou a oriente do jardim de Éden os querubins, com a espada fulgurante a cintilar, para guardarem o caminho da árvore da vida (GENESIS).

A expulsão do paraíso edênico em razão do pecado original pode ser considerada uma alusão à ferida primordial da humanidade, provocada pelo *herói trapaceiro*, arquétipo ilustrado em mitos de diversas culturas, como Prometeu na mitologia grega e Lúcifer na judaico-cristã, que se manifesta de forma indireta, através da serpente. Este *trickster*⁹ roubou uma centelha divina e repartiu-a entre os mortais, originando a consciência – nossa capacidade de produzir e reproduzir cultura, mas que também seria a responsável pelo sofrimento humano (VELAZQUEZ et al, 2013).

O pecado original pode ser compreendido como uma ferida mítica, herdada à humanidade, que inutilmente a tenta cicatrizar e, assim, voltar ao seu “estado original”, onde não havia dor, sofrimento ou misérias. Encontrar a localização geográfica do Éden possivelmente era uma das muitas buscas do homem em sanar as vicissitudes inerentes à sua própria existência, preço pago pela luz do conhecimento (tanto que Lúcifer é um anjo, “portador da luz”) e pela produção da cultura.

O perfeito acordo entre todas as criaturas, a feliz ignorância do bem e do mal, a isenção de todo mister penoso e fatigante, e ainda a ausência da dor física e da morte: estes são os elementos constitutivos da condição primeira do homem, que há de ser abolida com o Pecado e a Queda (HOLANDA, 2000, p. 185).

A natureza brasileira dos anos de 1500 elaborada por Alencar remete a este imaginário europeu de Éden perdido, intocado, e com habitantes inocentes como Adão e Eva, que tão facilmente estabeleceriam amizade com estrangeiros nunca antes vistos, que chegaram dos mares. É uma natureza que com o índio se enlaça e se confunde, que se manifesta de formas que serão por ele compreendidas como sagradas. E assim como no paraíso judaico-cristão,

⁹ O *trickster* é o nome dado a um tipo de deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças ou desobedece regras e normas de comportamento. Pode ser identificado em mitologias, folclores e contos populares.

ocorre uma quebra de tabu no paraíso de Iracema. A personagem trai Tupã, a divindade para a qual sua castidade fora prometida. O pecado original novamente se manifesta, e mais uma vez pelas mãos de uma mulher: o ato sexual entre Iracema e Martim se consuma após a índia servir-lhe o vinho de Tupã. Curiosamente, se o fruto da árvore do conhecimento teria dado a Adão e Eva a consciência de si mesmos e o conhecimento da dor e da miséria da existência, o vinho de Tupã entorpeceu os sentidos de Martim, fazendo-o transitar entre os limites do sonho e da realidade.

Assim como Adão e Eva são expulsos do Éden e conhecem as dores da condição humana, Iracema deixa a tribo dos tabajaras após deitar-se com Martim. E quando sai da realidade sagrada que conhecia, experimenta a dor e a culpa, como se tivesse cruzado os limites do paraíso e chegado a um mundo comum. E assim como Adão e Eva, Iracema e Martim passam a viver juntos em um lugar isolado, longe do paraíso em que ela nasceu e conheceu o estrangeiro. Após deixar a paradisíaca serra da Ibiapaba, Iracema parece sentir os efeitos de sua traição: sua fuga motiva uma batalha entre tabajaras e seus inimigos pitiguaras (aliados de Martim), na qual muitos tabajaras morrem; Martim aos poucos perde o interesse amoroso por ela, que, por sua vez, perde a vaidade e o viço quando o esposo a deixa sozinha e grávida para apoiar os pitiguaras em mais uma batalha. Por fim, Iracema tem um parto solitário e tão doloroso quando Deus havia prometido a Eva que o seria.

3.2 A Virgem de Tupã

Podemos afirmar que “Iracema” dialoga com a estrutura da narrativa mítica e possui status de mito de fundação, que, por sua vez, está intimamente relacionado com o mito cosmogônico. A narrativa do mito cosmogônico conta o princípio do mundo e a descendência das espécies, além de constituir-se em sistema de conduta, contando como uma coisa que antes não existia passou a existir, legitimando sua continuidade no presente.

[...] o mito cosmogônico, além da sua importante função de modelo e de justificação de todas as ações humanas, forma também o arquétipo de um conjunto de mitos e de sistemas rituais. Toda ideia de ‘renovação’, de ‘recomeço’, de ‘restauração’, por muito diferentes que se suponham os planos em que se manifesta, é redutível à noção de ‘nascimento’ e esta, por sua vez, à de criação cósmica (ELIADE, 1993, p. 335) [grifos do autor].

Eliade (1994, p. 20) entende que os mitos de origem (ou mitos de fundação) seriam uma espécie de prolongamento da cosmogonia porque estaríamos falando acerca da narração de como algo que não existia até o momento da concepção do mundo passou a existir. O mito

de fundação conta e justifica o surgimento de algo inteiramente novo, no sentido de que não existia desde o início do Mundo. “Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”. Um mito de fundação de um país é a narração de seu surgimento a partir de um ato realizado em um passado distante (*in illo tempore*) e que serve de modelo para a reprodução da sociedade atual.

“Iracema” apresenta indícios de uma busca pela regeneração de um passado histórico de colonização marcado por atos de violência extrema contra as etnias indígenas brasileiras. Um destes indícios é a concepção de Martim, que durante todo o romance age de forma respeitosa e cortês com Iracema e os demais indígenas da narrativa. O personagem que representa a Europa civilizada, o conquistador português, é destituído de quaisquer características que pudessem indicar a ideia de que o europeu se vê como um povo intelectual e economicamente superior. Mesmo quando flechado no rosto por Iracema, Martim não reage, aplicando a ela os ensinamentos cristãos que recebeu, os quais dizem que uma mulher nunca deve ser tratada com violência, mas sim com delicadeza e cordialidade.

Martim foi inspirado no militar português Martim Soares Moreno, Capitão-mor da capitania do Ceará, sendo considerado fundador do estado. Forjou aliança com os índios pitiguaras e tornou-se conhecido o seu hábito incomum de despir-se e pintar o corpo como índio quando guerreava. Alencar afirma no texto do argumento histórico de “Iracema” que a memória deste homem deve ser honrada pelos cearenses.

Temos, assim, como representação do branco europeu e civilizado um personagem construído por Alencar com base (e carregando o mesmo primeiro nome) no militar português que teria fundado o estado do Ceará. Para um romance com contornos de mito de fundação, Martim fora caracterizado de modo bastante providencial, desprovido de qualquer traço que indique alguma forma de violência para com este outro, este “bom selvagem”. O “guerreiro branco” nunca se porta como um superior diante dos tabajaras ou dos pitiguaras, preocupa-se em conhecer seus costumes e sua língua e manifesta atributos importantes de um autêntico guerreiro, como honra, coragem e destreza.

Embora saibamos bem do processo de violência e exploração (inclusive sexual) que marcou a presença do colonizador nos trópicos, não é essa a imagem que o romancista cearense nos dá de Martim, mas a de um nobre guerreiro (já no nome) de linhagem camoniana. E o grande peso do compromisso ideológico do romance vai incidir justamente nessa imagem enobrecedora, cortês e heróica, depurada de toda barbárie, do colonizador — seja por se tratar do representante da principal etnia formadora do povo brasileiro, que por isso mesmo necessitava ser sublimada e dignificada (CAMILO, 2007, p. 181).

Temos, portanto, a colonização recontada no encontro amoroso entre uma índia sacerdotisa e um guerreiro branco. A cordialidade de Martim é tanta, que envolver-se com Iracema ou sequestrá-la seria impensável (ainda que a atração por ela fosse evidente), pois iria contradizer a postura respeitosa com que o estrangeiro retribuía a hospitalidade do pajé Araquém. Assim, a responsabilidade pela iniciativa caberia à Iracema, que oferece a Martim o vinho de Tupã e se permite deitar com ele sob efeito alucinógeno da bebida. Posteriormente, é ela também que decide ir embora da grande taba dos tabajaras com o português, revelando-lhe que o ato consumado não fora sonho apenas depois de estarem fora dos limites das terras de seu povo. O senso de honra do guerreiro branco e seu caráter ilibado manifestam-se em sua decisão de tomar Iracema como esposa, ainda que não em cerimônia cristã.

As iniciativas de Iracema, por sua vez, configuram uma entrega deliberada e incondicional a Martim. Trata-se de uma postura de completa aceitação em viver ao seu lado, como se estivesse a cumprir de bom grado um destino do qual o texto da obra coloca implicitamente como inexorável: “O risco de sofrimento e morte pela selvagem é aceito sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heroicos ou idílicos” (MORAES, 2006, p. 52). No romance mítico do autor, as terras virgens do “Novo Mundo” se deixam, assim, conquistar pelo gentil europeu.

Esta obra indigenista de Alencar é narrada em tom profético. Martim escuta um embate verbal: Araquém rebate as palavras de Irapuã, o chefe dos guerreiros tabajaras, que acusa o estrangeiro de envolver-se com Iracema: “Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado; ninguém o ofenderá; Araquém o protege” (ALENCAR, 2014, p. 48). Após a revelação do pajé, as ações de Iracema e Martim, ainda que não intencionalmente, parecem conduzi-los a este triste desfecho, como a realização de um destino já selado, pois eles seriam, de acordo com Alencar, como duas frutas gêmeas, nascidas da mesma flor.

O herói da narrativa mítica apresenta características sobre-humanas, habitando uma fronteira entre deuses e mortais (ELIADE, 1992). Em Iracema essas características irão se manifestar no status de sacerdotisa – que faz dela a prometida de um deus –, assim como nas habilidades extraordinárias com o arco e flecha, na coragem e ousadia próprias de uma guerreira e na beleza física, que personifica a graciosidade da natureza em comparações cujos elementos apenas aproximam-se, mas nunca conseguem a Iracema se igualar.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
 (...) Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu [...]. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 2012, p. 05).

O trecho acima está nas primeiras páginas da obra e é aquele que mais claramente descreve os principais atributos de Iracema, tanto no que concerne a características físicas responsáveis pela sua extraordinária beleza e graciosidade, como a características que dizem respeito ao que lhe constituem numa guerreira de grande porte. Dificilmente encontraremos um trabalho sobre “Iracema” que não utilize esta passagem. Ela é, provavelmente, a mais conhecida do romance.

Por tratar-se de uma citação das mais utilizadas, ocorreu-nos que apresentá-la poderia ser desnecessário ou mesmo constituir uma redundância. No entanto, após maiores reflexões acerca da importância em nos fundamentarmos na descrição de Iracema forjada pelo seu autor, compreendemos que, para nossos propósitos, trata-se de um trecho relevante. Ainda que se trate de uma citação bastante conhecida – ou mesmo também por causa disso –, entendemos a importância de mostrá-la neste trabalho, tendo em vista que estamos explorando neste momento as características de Iracema que a aproximam de uma heroína mítica.

Moreira (2007) afirma que a velocidade e agilidade de Iracema lembram o herói homérico Aquiles, conhecido como “pés velozes”. No entanto, atributos como beleza, graciosidade e leveza da índia tabajara seriam características femininas também responsáveis pelo tom romântico da personagem, o que nos confirma em Iracema os traços da heroína mítica e da heroína romântica, simultaneamente. A coragem e a destreza dos grandes guerreiros também fazem parte da protagonista, que foi capaz de desafiar a autoridade do chefe dos guerreiros tabajaras para defender a vida de Martim.

Como sacerdotisa, Iracema era guardiã do segredo da jurema. Somente ela conhecia o preparo da bebida de Tupã, somente ela poderia colher e manusear os ingredientes do vinho sagrado que os guerreiros tabajaras ingeriam em rituais, nas noites anteriores a combates, para que tivessem sonhos de vitória e glória. Ela guarda, portanto, o “mistério do sonho”, atribuição que somente alguém que transita entre o sagrado e o profano poderia adquirir. Iracema, assim, corrobora um modelo de pensamento mítico eurocêntrico, que vê na figura da virgem uma metáfora da pureza e da castidade, valores que costumam estar relacionados ao feminino.

A prática de devoção aos santos do catolicismo, trazida ao Brasil colonial pelos portugueses, que tinham por hábito dedicar orações e promessas a seus santos padroeiros, teve na Virgem Maria uma das mais importantes imagens de adoração. No catolicismo, a castidade

da santa era usada pelo patriarcado como modelo de conduta e sinônimo de virtude para as mulheres. Entre os indígenas que habitavam o nordeste do Brasil Colonial, no entanto, as pesquisas de Gilberto Freyre (2003) não identificaram esta valorização da castidade feminina. O sexo era praticado com a mesma naturalidade com que andavam despidos. Aliás, sexo, matrimônio, relações familiares, costumes alimentares, entre outros, entrelaçavam-se e comumente adquiriam conotações mágicas entre os indígenas brasileiros. A ideia da castidade de Iracema como um patrimônio a ser preservado, portanto, estaria talvez mais próxima do imaginário católico/português do que propriamente do ameríndio.

Seguindo o viés indigenista do Romantismo brasileiro, Iracema “é fundida e confundida com a própria natureza americana [...] que em geral, sobrepunha o conceito de pátria ao conceito de paisagem [...]” (RIBEIRO, 1996, p. 215). Assim, a representação de Iracema desdobra-se em modelo de feminilidade da heroína romântica – a donzela que ama intensamente e entrega-se sem hesitações a este amor –; características e comportamento da heroína mítica; além de constituir-se em alegoria de uma terra primitiva. Ela não é apenas o “bom selvagem” modificado de Rousseau; é também a própria personificação da América: “É com a terra que se casam os colonizadores, para dela fazer a ‘mãe fecunda’. Qualquer semelhança com a trama de Iracema não será, seguramente, mera coincidência...” (RIBEIRO, 1996, p. 76) [grifo do autor].

Diferente do perfil comum da heroína romântica e urbana de Alencar, Iracema não apenas possui o exotismo do corpo nu e selvagem, exposto e pronto a encantar Martim, mas também sabe tomar as iniciativas nos atos da sedução. Como esposa, cuida e perfuma seu corpo e a rede onde se deita com o esposo: “Todas as noites a esposa perfumava seu corpo e a alva rede, para que o amor do guerreiro se deleitasse nela” (ALENCAR, 2014, p. 91). Ela também se banhava todas as manhãs numa lagoa próxima de onde moravam. Os pitiguaras que a viam lá, tomando banho, batizaram a lagoa de Porangaba – lagoa da beleza. As mães pitiguaras passaram a levar suas filhas para tomar banho nesta lagoa porque ela teria a propriedade mágica de dar beleza e formosura às jovens virgens e fazer com que os guerreiros a amassem. A exuberância da filha de Araquém acabou por criar um mito da beleza.

Percebemos que a beleza e a formosura de Iracema atrelaram-se ao relacionamento com Martim. Quando o guerreiro branco, entediado pela rotina e já desinteressado por sua esposa decide acompanhar Poti num iminente confronto com os tabajaras, a bela índia vai paulatinamente perdendo o viço. Já não se banha mais na lagoa Poranga. A tristeza pela ausência de Martim parece tanta que se reflete no corpo descuidado, que aos poucos definha.

Iracema se despe de sua autonomia à medida que se envolve com Martim, culminando no seu descaso com o próprio corpo e constituindo uma metáfora eufemística de colonização – o português amorosamente subjuga a índia selvagem (MORAES, 2006). A sacerdotisa guerreira, filha do pajé converte-se em traidora: entrega a virgindade a Martim quando deveria manter-se casta em devoção a Tupã e foge com ele para viver em território da tribo inimiga. Após construir um lar com Martim, parece dar-se conta de que nele não havia amor, mas somente a intensidade efêmera da paixão. No entanto, seguindo os passos da heroína mítica, Iracema não demonstra arrependimentos, mesmo diante da dor e da solidão.

A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu; as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém; e teve saudades; mas ainda naquele instante, não se arrependeu de os ter abandonado (ALENCAR, 2014, p. 99).

Ao ver a esposa falecer em seus braços, o remorso de Martim mostra-se tão intenso que parece confundir-se com um amor possivelmente latente pela saudade de Portugal e das batalhas. No entanto, não havia mais nada a ser feito. A índia tabajara mais corajosa e bela deixa-se morrer só e lentamente, negligenciada pelo amado guerreiro branco, mas não sem antes garantir-lhe um filho e princípio de uma nova raça – Moacir, “filho da dor”. Cumpre-se o destino da heroína mítica – o sacrifício de si mesma, simbolizando a dominação europeia sobre a terra primitiva e a cultura indígena, como condição para o nascimento de uma nova raça “órfã de mãe”, mas “educada” segundo as diretrizes de Martim, o “pai colonizador” (MOREIRA, 2007). Dessa forma, Alencar institui com “Iracema” um mito de fundação do estado do Ceará e do Brasil.

3.3 Pocahontas: um mito de fundação norte-americano

Pocahontas teria nascido por volta do ano de 1595. Era filha do cacique de uma tribo da América do Norte, os powhatan, que liderava cerca de trinta tribos que, juntas, somavam em torno de vinte mil pessoas que habitavam o atual estado norte-americano da Virgínia. É considerada a primeira índia norte-americana a se converter ao Cristianismo e teve participação vital em mediações das relações entre colonos ingleses e indígenas. Casou-se com um colono e teve um filho. Com o tempo, sua história ganhou contornos de mito de fundação.

Seu nome é mencionado em uma carta do Capitão inglês John Smith à Rainha da Inglaterra, Anne, em 1616, onde relata que, após desembarcar no “Novo Mundo”, fora capturado pelos indígenas e teve sua vida resguardada por intervenção da índia junto a seu pai

e demais membros do conselho de guerra. Na época, ela não teria mais do que doze ou treze anos. Smith conta que Pocahontas conquistou seu respeito e que sempre intercedia por relações amistosas entre seu povo e os colonos. Ela também costumava visitar de canoa Jamestown, o assentamento dos ingleses, trazendo mantimentos. Numa ocasião, teria atravessado a floresta sozinha para avisá-los de um ataque planejado pelos powhatan (MOREIRA, 2007).

No entanto, numa de suas visitas a Jamestown, Pocahontas foi capturada por colonos conspiradores e viveu em cativeiro por dois anos, até chamar atenção de John Rolfe, que a tomou em casamento. A índia powhatan converteu-se ao Cristianismo e passou a chamar-se Rebecca. Enquanto Iracema abandona seu povo, mas permanece índia, inclusive nos hábitos mais cotidianos, Pocahontas abdica da cultura powhatan e assume uma identidade cristã, marcada por um novo nome. A morte, fenômeno recorrente nas histórias destas duas heroínas, começa em Pocahontas de forma simbólica: “Mais do que a morte física, observamos algo que podemos chamar de ‘morte’ de Pocahontas nos anos em que ficou prisioneira. Com ela, morreram sua religião, sua língua, seus costumes e suas tradições ao tornar-se Rebecca, a primeira nativa cristã” (KAUSS; JORGE, 2014, p. 34) [grifo dos autores].

Os responsáveis pela colônia da Virgínia precisavam incentivar a vinda de mais colonos e investidores. Optaram por usar Pocahontas (agora Rebecca) como “garota propaganda”, fazendo dela uma evidência de que os índios não representavam ameaça e poderiam ser “domesticados”. A recém-cristã viaja com o marido para a Inglaterra e, apesar de participar de muitas reuniões da alta sociedade inglesa, a monarquia recusa-se a recebê-la formalmente. Ciente do ocorrido, John Smith intercede em favor de Pocahontas, escrevendo à Rainha um testemunho de seu bom caráter e da sua importância nas relações de paz com os powhatan. A carta de John Smith teria sido o motivo pelo qual a Rainha decidira recebê-la (MOREIRA, 2007).

Durante o retorno à Virginia com o marido e filho em 1617, Pocahontas adoece. Não se sabe ao certo de que mal foi acometida, mas a probabilidade é de que tenha sido pneumonia, varíola ou tuberculose. Veio a falecer durante o desembarque.

A triste história de Pocahontas é amenizada quando se converte em mito: um envolvimento amoroso com o Capitão Smith é acrescentado pela tradição oral e esta versão será explorada pela indústria cultural nas produções de um desenho animado dos estúdios Disney, “Pocachontas” (1995) e do filme “Novo Mundo” (2006). Como a carta de John Smith à Rainha Anne é o único documento conhecido que contém informações sobre Pocahontas e não menciona um romance entre os dois, não é possível negar ou confirmar a existência de alguma veracidade acerca disto. No entanto, é interessante notar que a oralidade cuidou de criar um

encontro amoroso entre dois mundos: Pocahontas e John Smith, terra virgem e colonizador, tal como Iracema e Martim.

Mas o processo de mitificação da vida de Pocahontas começou muito antes: em 1837 Robert Dale Owen publica a obra *Pocahontas: a historical drama*, que, assim como “Iracema”, serviu para legitimar a colonização inglesa da América do Norte e a aniquilação do povo ameríndio (DUNN, 1997). Owen, assim como Alencar, busca no mito de fundação uma versão amorosa das origens da América do Norte. Invasões, mortes e estupros de ameríndios são embaçados pelo encontro entre duas culturas diferentes. E da fusão harmônica e consensual entre elas, nasceriam os Estados Unidos da América.

Segundo Dunn (1997), nesta versão de Owen, Pocahontas vê nos ingleses a oportunidade de ser tratada com igualdade diante dos colonos, um tipo de relação que ela não encontraria nos homens de seu povo. Já Iracema, por sua vez, era tratada sem significativas distinções de gênero pelos tabajaras. Corria todo o sertão da Ibiapaba sem dar satisfações, era melhor no arco e flecha do que muitos dos guerreiros (provavelmente melhor) e enfrentou sozinha as ameaças de Irapuã, o chefe da guarda dos tabajaras. A ironia é que ambas muito provavelmente seriam tratadas com igualdade por serem diferentes. O respeito de Pocahontas viria da coragem que em interceder em favor dos colonos com seu pai; o de Iracema entre os de seu povo viria da condição de sacerdotisa.

Pocahontas também apresenta a coragem e a ousadia típicas de uma heroína: desafia os costumes de seu povo para interceder por Smith junto a seu pai; viaja sozinha de canoa para levar mantimentos até a colônia, além de atravessar uma floresta para precaver os colonos ingleses de um ataque iminente dos powhatan. Era filha do cacique, posição que talvez explique a influência que conseguiu exercer entre os seus na busca de uma convivência pacífica com ingleses. Aliás, isto nos indica que, mesmo que não recebesse igual tratamento em relação aos índios homens, certamente Pocahontas não era considerada uma índia qualquer. Já Iracema era a filha do pajé e a noiva de Tupã, conhecedora do preparo de uma bebida sagrada. Podemos notar que Iracema e Pocahontas, ambas índias que representam a América virgem, não são caracterizadas como mulheres comuns, mas como heroínas. No entanto, apesar das qualidades extraordinárias, Iracema e Pocahontas entregaram-se ao colonizador. E encontraram a morte.

A união entre Iracema e Martim tinha como finalidade a geração de uma nova raça – e constituiu uma história de amor. Já a união de Pocahontas e Rolfe foi recontada no romance de Owen como um ato político: sua motivação seria apaziguar o antagonismo entre ameríndios e colonos ingleses. Uma curiosidade que nos conta Dunn é que Rolf teria sido assassinado quatro anos depois da morte de Pocahontas, pelo tio dela. A aliança, pelo visto, teria se desfeito

com a morte de Pocahontas, mas Owen encerra seu romance antes do desenrolar dos acontecimentos que teriam levado à morte de Rolfe.

Pocahontas, assim como Iracema, assume a representação de uma terra virgem a ser ocupada e submetida pelo estrangeiro. Enquanto a traição de Iracema se justifica pelo amor incondicional a Martim, não sabemos ao certo quais teriam sido as motivações de Pocahontas para ter se convertido ao Cristianismo. Pode ter sido um ato político, um deslumbramento pela figura do colonizador, coerção dos colonos ou mesmo um processo que teria ocorrido paulatinamente durante o período em que ela esteve em cativo, em Jamestown. Ainda que não se saiba ao certo sobre suas motivações, temos nela um símbolo de colonização da cultura indígena: o inglês lhe marcou sua religião e seu nome. Abraçando a cultura estrangeira, ela tornou-se uma ponte para a colonização da América do Norte e um retrato deste processo.

Smith parece guardar algumas semelhanças com Martim: militar da coroa inglesa, caráter ilibado e cordial com os índios. No entanto, diferente do guerreiro português, não sente saudades de casa, nem consta que teria deixado uma noiva esperando sua volta. Smith estava construindo o “Novo Mundo”. Ele não sentia saudade da Inglaterra, mas pretendia concretizar o projeto de colonização inglesa na Virgínia. Para que um homem pudesse relacionar-se de modo tão próximo com heroínas como Iracema e Pocahontas, mulheres possuidoras de características singulares, este homem deveria ser também singular. Nada mais plausível que tenhamos, assim, heróis que vêm de fora do ambiente das duas índias. Temos, portanto, em Smith e em Martim estrangeiros que apresentam características tão virtuosas que parecem impossíveis de serem encontradas em homens comuns (sejam eles índios ou europeus).

A submissão diante do colonizador europeu pode ser identificada tanto na traição de Iracema a seu povo como na abdicação de Pocahontas à sua cultura indígena na conversão ao Cristianismo. É por Martim que Iracema abandona seu lar, e é pelo casamento cristão que Pocahontas renuncia à sua vida como powhatan. Ambas abrem mão de parte de si em função deste “outro” que chega para instaurar outra cultura, outros modos de vida. Ambas as terras virgens se abrem para que este outro delas usufrua.

Se temos em Iracema um anagrama da América, Pocahontas parece-nos a sua face norte-americana. Mesmo as diferenças entre ambas parecem se encaixar como opostos complementares, de modo que talvez as duas estejam nos contando uma mesma história. Pocahontas existiu; Iracema é criação. Pocahontas converteu-se ao Cristianismo e mudou de nome; Iracema permaneceu índia. Pocahontas é da América do Norte; Iracema é da América do Sul. Ambas nos trazem, no encontro com o colonizador, um mito de fundação. Ambas nos parecem duas faces de uma mesma heroína.

3.4 Sobre a influência de “Atala”, de Chateaubriand

Uma forte influência de Alencar na elaboração de Iracema teria sido “Atala, ou os amores de dois selvagens no deserto” (1801). É uma obra de François-René de Chateaubriand, inspirada em suas viagens pela América do Norte. Causou grande impacto sobre o início do Romantismo, tendo sido adaptada com frequência para o teatro e traduzida em muitas línguas. A história é narrada pelo indígena Chactas, já com 73 anos, a René, um jovem francês que se junta à sua tribo e por ele é adotado. Durante uma noite de caça, René pede a Chactas que conte sua história.

Nesta obra também encontramos uma descrição paradisíaca da natureza, de uma terra primitiva e intocada, cenário da história de amor entre um casal pertencente a povos rivais. Temos também uma heroína virgem – Atala –, que não pode casar-se em função de um voto de castidade. No entanto, ela é mestiça: filha de um espanhol e uma índia. Havendo a mãe se convertido ao Cristianismo, a moça fora criada como cristã.

Não é difícil encontrar as fontes principais em que se inspirou Alencar. Este seguiu Chateaubriand, assim como Virgílio seguiu Homero: Iracema é, num certo sentido (não o contemporâneo da imitação, mas o da *imitatio* clássica), a transposição de Atala, de Chateaubriand, autor que Alencar confessou ter lido bastante. Temos, pois, o caso de uma composição homóloga, pois apresenta vários pontos em comum: o tema da felicidade primitiva dos chamados “selvagens”, que começa a se corromper diante da primeira aproximação do dito “civilizado”; a idéia do “bom selvagem”; o amor de uma índia por um estrangeiro; a morte das duas heroínas; o exótico da paisagem; enfim, o conflito fundamental representado pela oposição de índole dos dois mundos: o da velha civilização europeia e o Novo Mundo da América (MOREIRA, 2007, p. 101).

Ainda que seja de conhecimento que Alencar teve contato com as obras de Chateaubriand e que ambos os romances guardam semelhanças evidentes, existem certas diferenças notórias entre “Atala” e “Iracema”. Iracema é uma índia que nunca abraçou a fé cristã, mas Atala, na condição de filha mestiça de uma índia convertida, nasceu imersa no Cristianismo. Essa diferença irá marcar o comportamento de ambas, principalmente nas motivações do sacrifício que terão que fazer.

Atala se mata porque se apaixonou, mas não conseguiu quebrar o voto de castidade. Iracema, após quebrar seu voto e deixar os tabajaras, se deixa morrer quando percebe não ser mais amada por Martim. Ambas as heroínas encontram na morte a solução para um intenso conflito. No entanto, a morte de Iracema deu-se em consequência da escolha de seguir com Martim, abrindo mão da vida que conhecia com seu povo e do status de sacerdotisa de Tupã.

Atala, por outro lado, opta pela morte por não conseguir escolher entre manter o voto de castidade ou casar-se com Chactas.

Não existe propriamente em “Atala” o amor de uma índia por um estrangeiro, a não ser no relacionamento brevemente mencionado entre os pais da moça. O que temos como foco da narrativa é o amor de uma mestiça cristã por um índio. O estrangeiro, podendo ser aqui considerado uma instância que causa rupturas e choques culturais, surge de forma bastante contundente na religião (Cristianismo), encarnada no voto de castidade (motivo do conflito amoroso) que a mãe de Atala obrigou-a a fazer e no missionário cristão Père Aubry. Já “Iracema” apresenta claramente o amor de uma índia por um estrangeiro, sendo este o cerne dos acontecimentos do romance.

Já comentamos sobre a forma como o “bom selvagem” de Rousseau foi apropriado pelo Romantismo com finalidade de legitimação do poder vigente. No entanto, em “Atala”, ainda que tenhamos também uma obra que corrobora o status quo europeu de civilização colonizadora, somos apresentados a um ameríndio de características bastante distintas dos indígenas de “Iracema”. Chactas refere-se aos indígenas (os não convertidos) tanto os de sua tribo como de outras como selvagens e idólatras.

O ameríndio em “Atala” é uma criatura primitiva na sua forma mais hostil. Chactas o retrata como ocioso, irracional e impiedoso. Se quem constrói este retrato é um dos próprios “selvagens”, o relato adquire um tom ainda mais legítimo. Estas considerações de Chactas ocorrem quando ele conhece Aubry e passa a estabelecer comparações entre o missionário e ele próprio, bem como os de sua tribo. Chactas entende que os cristãos são mais evoluídos espiritualmente e intelectualmente, além de conseguirem lidar com animosidades de forma mais serena.

Com dezessete anos, Chactas perdeu o pai durante uma batalha contra os Muscogees. Ele foge para Saint Augustine, Flórida, onde é adotado pelo espanhol Lopes. Dois anos e meio depois, sai de casa, mas é capturado pelos Muscogees e Seminoles. O chefe Simagan sentencia-o a ser queimado em sua aldeia, mas as mulheres se apiedam de Chactas durante as semanas de viagem, e à noite lhe traziam presentes. Atala, que fora adotada por Simagan após a morte de sua mãe, tenta ajudá-lo a escapar, mas Chactas, apaixonado, recusa-se a partir sem ela. Ele conta a René da primeira vez que viu Atala e podemos identificar a descrição de uma protagonista tipicamente romântica, dotada de beleza e graça acima do mundano, sendo comparada a seres divinos.

Uma noite eu estava sentado junto da fogueira da floresta com o guerreiro a quem tinha sido confiada a minha guarda. Repentinamente, ouço a bulha de um vestido

sobre a erva, e uma mulher meio coberta vem se sentar a meu lado. Corriam de seus olhos copiosas lágrimas, e um pequeno crucifixo de ouro pendente de seu pescoço brilhava com o clarão do fogo. Ela era regularmente bela, e descobria-se em seu semblante um não sei que de virtuoso, e irresistível. Unia a todos estes encantos graças ainda mais ternas: uma extrema sensibilidade misturada com uma profunda melancolia respirava em seu olhar; *o seu riso era celeste.*

Eu julgava que era esta a virgem dos últimos amores, aquela, que se destina ao prisioneiro de guerra para encantar seu tumulto. Nesta persuasão, perturbado, e balbuciante, não pelo medo da fogueira, eu lhe disse: 'virgem! Vós sois digna dos primeiros amores, e jamais fostes criada para os últimos. A palpitação de um peito, que em breve cessará, mal poderia corresponder às palpitações do vosso. Como se pode confundir a vida, e a morte? Vós me faríeis sentir bem a perda da vida. [...] (CHATEAUBRIAND, 1819, p. 28) [grifo nosso].

Na chegada à Apalachucla, ele é salvo da morte por intervenção de Atala. Os dois fogem e vagam pelo deserto por dias. Abrigados de uma tempestade, Atala conta a Chactas que seu pai era Lopes, o seu benfeitor, e o índio se emociona. Os dois estão muito apaixonados, mas Atala resiste ao toque de Chactas e ele não entende o motivo. Percebe, no entanto, que ela guarda um segredo que a atormenta.

Quando ele tenta possuí-la durante a tempestade e ela pouco resiste, um raio cai e corta uma árvore diante de seus pés. O fenômeno parece indicar que um alerta foi enviado dos céus. Assustados com a força do raio, eles correm de forma aleatória até ouvirem um sino de igreja. O encontro com um cão faz com que conheçam seu dono, Père Aubry, um religioso que os leva em meio à tempestade até sua missão idílica.

É quando passa a conviver com Père Aubry que Chactas demonstra compreender o Cristianismo como uma religião superior à de seu povo. A tranquilidade, a paz de espírito e o senso de caridade com que Aubry conduzia a vida na missão o inspiravam: “As palavras do Solitário me arrebataram e senti imediatamente a superioridade desta vida estável, moral e ocupada, à vida errante, inútil e ociosa do Selvagem” (CHATEAUBRIAND, 1819, p. 118).

Atala está apaixonada por Chactas, mas não pode se casar com ele porque fez um voto de castidade à mãe em seu leito de morte. A moça não consegue contar a ele este segredo, até ser acometida por um estranho mal que a deixa de cama. Aubry presume que ela está apenas doente. Acamada, decide contar-lhes a verdade sobre o conflito que vem sofrendo.

Chactas se enche de raiva, mas o missionário esclarece aos dois que o Cristianismo permite a renúncia dos votos. Mas Atala, frustrada ao invés de feliz, teria mais uma revelação a fazer: sua indisposição física é consequência de um veneno que ingeriu em desespero, por não poder casar-se com Chactas e ao mesmo tempo saber que não conseguiria viver sem ele. Atala morre, e, um dia depois do funeral, Chactas deixa a missão, sob o conselho de Aubry.

Atala e Iracema são duas heroínas românticas arrebatadas pela paixão. Sofreram uma série de vicissitudes e de conflitos os quais acabaram por encontrar desfecho na morte

(solução bastante comum para a dissolução de tensões nos romances do século XIX). Para não quebrar o voto de castidade que fez por sua mãe, e em nome da religião que ambas seguiam, Atala se mata tomando veneno. Já Iracema, que também deveria manter-se virgem por ser noiva de Tupã, se deixa definhar até morrer após ter traído o segredo da jurema e abandonado seu povo para viver com Martim. Vive somente o tempo suficiente para garantir-lhe o filho.

3.5 Iracema e as heroínas de Eneida

Ao estabelecer uma analogia entre a obra de Alencar com a epopeia “Eneida”, de Virgílio, Moreira (2007) encontra em três mulheres que se relacionam com Enéias – Camila, Dido e Lavínia – traços que se assemelham a Iracema. Quando discorre sobre Camila, a virgem guerreira protegida por Diana, a deusa romana da caça, a autora evidencia a beleza graciosa confundindo-se com habilidades de luta, tal como ocorre em Iracema:

“[...] ambas as donzelas [Iracema e Camila], embora pertencentes a mundos tão distantes, são muito parecidas, tanto pela beleza física quanto em seus atributos capacitivos. São personagens de coragem e ousadia, que enfrentam as forças masculinas e os horrores da guerra sem, sequer, se intimidarem” (MOREIRA, 2007, p. 131).

Camila compõe a mitologia romana sendo filha de Métabo, rei dos volscos, povo que habitava a Itália Central. Cresceu como amazona, tornando-se uma cavaleira experiente e bastante habilidosa no manuseio do arco e flecha. Na “Eneida” de Virgílio, decidiu lutar na guerra dos rútuos contra os troianos de Enéias, que tentavam ocupar a Itália.

Assim como Iracema, que possui velocidade e graça tão acima do comum, sendo “mais rápida que a corça selvagem”, cujo “o pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras”, Camila também é exaltada por sua velocidade e graciosidade: “voaria por cima das verdejantes searas sem as aflorar nem ferir, na carreira, as tenras espigas; correria sobre o mar, suspensa nas ondas levantadas, sem molhar as plantas dos velozes pés [...]” (VIRGILIO, 2005, p.225).

Coragem e ousadia próprias de um herói mítico manifestam-se em Camila quando ela roga a Turno, rei dos rútuos, para combater sozinha os guerreiros de Enéias: “Turno, se é lícito à coragem inspirar confiança, atrever-me-ei, prometo, a desafiar os pelotões dos companheiros de Enéias e enfrentar sozinha os cavaleiros tirrenos. Deixa-me correr os primeiros riscos da guerra [...]” (VIRGILIO, 2005, p. 330-331).

Iracema e Camila são exímias arqueiras. Trata-se de uma característica importante nestas personagens porque o arco e flecha é uma arma considerada propriedade de grandes

guerreiros, ligados de alguma forma ao divino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Na guerra contra os troianos, Camila liderou muitos homens, lutando pelos rútuos. Iracema, por outro lado, não era formalmente considerada uma guerreira pelos tabajaras (tendo em vista que não fazia parte da guarda de Irapuã). No entanto, porta e domina perfeitamente uma arma nobre, reservada somente àqueles de índole mais elevada. A posição de sacerdotisa que ocupa já lhe vale o caráter ilibado e uma relação com o divino. O arco e flecha parece não apenas reforçar este caráter, mas também conferir-lhe atributos de uma guerreira superior.

Dido era viúva do rei Siqueu e teria sido a primeira rainha de Cartago. É descrita por Virgílio como uma mulher extremamente bela, alegre, justa, amada por seu povo e com grande poder de liderança:

[...] chega a belíssima rainha Dido, acompanhada por grande séquito de jovens. [...] assim era Dido, assim alegre caminhava entre os súditos, incitando-os ao trabalho para o futuro império. [...] distribui justiça e dita leis aos seus homens, partilha igualmente os trabalhos ou os sorteia [...]. (VIRGILIO, 2005, p.46-47).

Ela acolheu Enéias e sua tripulação, após enfrentarem um naufrágio. Apaixonando-se por Enéias, convida os troianos para uma caçada e aproveita-se de uma tempestade para abrigar-se sozinha com ele em uma gruta, onde o conquista e se entrega. Dido trai a fidelidade à memória do marido e vive com Enéias uma paixão extremamente intensa.

O guerreiro troiano, também bastante envolvido, praticamente esquece sua missão de fundar um império na Itália, até o deus Júpiter enviar o deus mensageiro Mercúrio para lembrá-lo de seu destino e ordenar que deixe Cartago o quanto antes. Enéias tenta fazer os preparativos para deixar o reino com sua tripulação sem que Dido perceba, enquanto pensava no melhor momento e forma de falar-lhe. A rainha, no entanto, percebe a movimentação e vai ter com Enéias, que alega não poder permanecer no reino em virtude do chamado de Júpiter.

Sentindo-se traída, abandonada e, em consequência, cheia de fúria, Dido não se satisfaz com as explicações de Enéias. Oscilando entre o delírio e o sofrimento, apunhala-se com uma das espadas de Enéias e atira-se numa pira funerária que manda fazer especialmente para si. A fumaça ainda pôde ser vista do navio de Enéias. A paixão e a entrega da rainha foram tão intensas quanto a dor de ser deixada. Somente a morte – e uma dolorosa morte – poderia dar conta de tamanho sofrimento.

Iracema e Dido são tomadas pela paixão e em nome dela se entregam incondicionalmente ao seu objeto de desejo. Enquanto Dido renuncia à memória de seu rei e marido, Iracema abdica de seu povo e de suas responsabilidades de sacerdotisa. Essa mesma

paixão, quando frustrada, cria uma dor tão insuportável nestas heroínas que a única saída possível parece residir na morte.

Quando todos os anseios não consolidam a conjunção amorosa do ser enamorado, resta apenas para as amantes a fuga, através da morte – válvula de escape para a contenção do drama vivido. Nas duas obras, a paixão pode ser definida como um sentimento ou emoção, levado a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se, por conseguinte, à lucidez e à razão. Sendo a fixação pelo outro, por uma pessoa, uma idéia ou uma coisa, a paixão se distingue de outros sentimentos por sua força, sua intensidade, sua exclusividade. Assim, as heroínas apaixonadas prodigalizam todo tempo para não deixarem de honrar seus compromissos amorosos – tópico do amor romântico – que encontrava, não raro, saída na morte. O caráter passivo das amantes apaixonadas domina a própria vida, fazendo-as percorrer outros itinerários que, todavia, não percorreriam em estado de lucidez, como demonstram Alencar e Virgílio no enredo e desenlace da situação conflituosa entre os pares românticos. Ambas, Dido e Iracema, representam, dentro das narrativas, as faces mórbida e trágica, apaixonada e sensual do feminino (MOREIRA, 2007, p. 111-112).

Tanto para Iracema como para Dido, não havia nada de maior importância do que estar ao lado dos homens que amavam. Eles eram a prioridade, o bem mais precioso e, por eles, elas seriam capazes de cometer qualquer sacrifício. No entanto, a recíproca não era verdadeira: Martim enfada-se de Iracema após a paixão converter-se em rotina e segue com Poti para lutar contra os tabajaras e defender o assentamento português; e Enéias não hesita em atender ao chamado de Júpiter e retoma o projeto de fundação de Roma, que o leva para longe de Dido. Os dois heróis tinham uma civilização para fundar e esta era a prioridade deles. E os dois foram embora negando a essas mulheres não apenas o amor, mas também a chance de uma despedida.

Iracema e Dido têm em comum a sina de serem deixadas, de amarem com toda a intensidade que conheciam sem obter reciprocidade ou mesmo o devido reconhecimento. São duas heroínas de extrema coragem: desafiaram as regras sociais de seu povo por amor. E por amor abraçaram a morte. Dessa forma, inscrevem em si a marca da heroína trágica. No entanto, o processo do abandono é experienciado de modo diferente pelas duas.

Dido é consumida por uma cólera tão profunda que sucumbe à loucura. Seu suicídio, além de constituir-se em alento definitivo para a dor de ser deixada, é também sua vingança, pois se deixa queimar às vistas de seus súditos e do próprio Enéias, que de seu barco consegue ver a fumaça subindo da pira funerária. Este último ato de Dido garante a inimizade entre Cartago e Roma. Já Iracema recebe a morte com resignação, compreendendo tratar-se de sua sina. Procura garantir sobrevivência apenas até conseguir entregar seu filho ao pai. Não há arrependimentos, fúria ou rancor em sua partida, somente tristeza. O sacrifício de Dido busca a vingança e o antagonismo entre duas cidades, mas o de Iracema busca a fundação de um novo povo.

A jovem Lavínia, filha de Latino, torna-se a segunda esposa de Enéias e dá-lhe um filho, Sílvio, assegurando a fundação de um novo povo pelo enlace entre troianos e latinos. Segundo Moreira (2007), Lavínia é uma personagem dependente, cujas ações estariam sempre atreladas às vontades dos pais ou do destino. Assim como Iracema, Lavínia é parte de uma profecia que será cumprida a um custo muito alto. Seu casamento com Enéias foi antevisto em consulta ao oráculo de Fauno por Latino, mas a deusa Juno, esposa de Júpiter e inimiga dos troianos, decide intervir:

[...] Não me é dado afastar Enéias de Latino e os fados reservam-lhe inexoravelmente Lavínia por esposa: ser-me-à permitido, porém, exterminar povos de dois reis. Que o genro e o sogro firmem sua aliança a esse preço. O sangue troiano e o rúculo será teu dote, ó virgem [...] (VIRGILIO, 2005, p. 208).

Lavínia já estava prometida por seu pai a Turno, rei dos rúculos. No entanto, Latino decide voltar atrás na promessa e seguir a recomendação do oráculo, que disse que a jovem deveria casar-se com um estrangeiro. Assim, Latino oferece a mão de sua filha a Enéias. Turno, enfurecido e incitado por Juno, inicia uma guerra com os troianos-latinos, mas é derrotado. O casal uniu os sobreviventes em um único povo e fundou uma nova cidade, que Enéias nomeou de Lavínia, em homenagem à esposa.

A filha de Latino não seria propriamente uma heroína, pois Virgílio não destaca nela grandes virtudes, além da impecável obediência aos pais, inclusive no que concerne ao seu próprio casamento, cuja escolha do esposo em nenhum momento passou por seu crivo. Fosse para Enéias ou Turvo, Lavínia caminharia ao altar da mesma forma. Assim, seu casamento com Enéias não foi motivado pelo amor ou pela paixão, como a união de Iracema e Martim, mas foi motivado pelo destino, que, por intermédio do oráculo, apoiava a união simbólica entre os dois povos envolvidos. Temos, então, com Lavínia e Enéias, um casamento de finalidades políticas, que permitiu a fundação de Roma.

Iracema e Lavínia, cada uma ao seu modo, estão atreladas a um destino que se manifesta para além de suas vontades. No entanto, a Lavínia cabe apenas a espera dos acontecimentos que envolvem a guerra entre troianos e rúculos. O matrimônio, em sua vida, é mais um ato de obediência aos pais. Já o destino de Iracema está condicionado à escolha amorosa de trair o segredo da jurema e deixar seu povo para seguir Martim como sua esposa.

Lavínia não apenas gerou o princípio de um novo povo, resultado da união entre troianos e latinos, mas também se tornou o nome de uma nova cidade, uma nova cultura. Iracema é a terra primitiva, a cultura indígena que morre durante o nascimento de uma nova

cultura construída em moldes europeus. Lavínia torna-se um novo mundo, a partir da aliança entre troianos e latinos e da vitória liderada por Enéias.

3.6 Entre a mulher e o mito

Diante do exposto, podemos observar em Iracema uma série de características que a afirmam como donzela e sacerdotisa virtuosa, guerreira intrépida, mulher apaixonada, boa esposa, mãe protetora, e, por fim, criatura abnegada. Ela tem a ousadia de Pocahontas, a capacidade de apaixonar-se desmedidamente de Atala e Dido, a beleza, coragem e habilidade bélica de Camila e a graciosidade de Lavínia. É também, como Pocahontas, a protagonista do mito de fundação da América e a provedora do primeiro homem nascido da relação entre uma índia e um branco, ou seja, o primeiro de um novo povo, de um “Novo Mundo” que se forma sob moldes europeus.

É como se Alencar elaborasse uma “combinação” exclusiva para Iracema a partir das qualidades mais importantes destas heroínas. No entanto, não é nossa intenção esgotar com elas as possíveis influências de Alencar na caracterização de Iracema. Antônio Candido (2007) nos lembra que os elementos que contribuíram na criação de um personagem de romance só podem nos ser claramente determinados por indicações fora do próprio romance – declarações do autor ou algum tipo de documento. Uma heroína pode ter sido inspirada em uma mulher que o autor conheceu, pode apresentar características do próprio autor ou que ele gostaria de possuir, ou mesmo pode constituir um amálgama de duas ou mais pessoas que fizeram parte de sua vida.

Não há interesse nesta pesquisa em investigar a veracidade ou mesmo o limite das possíveis influências na composição de Iracema, mas sim em estabelecer aproximações entre as características de Iracema e das heroínas que apresentamos neste capítulo. As semelhanças identificadas fundamentam situarmos Iracema como uma personagem que assume traços de uma heroína mítica, da mesma forma que podemos afirmar que a respectiva obra de Alencar se aproxima de um mito de fundação.

Dependendo do estilo ou da escola literária a qual pertence o autor, seus personagens terão mais ou menos semelhanças com a realidade, mas a personagem de um romance irá sempre transitar nesta zona delimitada pela realidade e pela fantasia. Para além, nos restam investigações acerca do estilo de trabalho deste autor, o que envolve o contexto histórico-literário em que viveu. No entanto, este viés de estudo não necessariamente se mostra pouco produtivo. No caso de “Iracema”, sabemos que se trata de uma obra típica do romance

indigenista brasileiro, o que já nos leva a pensar *Iracema* como uma protagonista bastante idealizada.

A trilogia indigenista de Alencar foi parte de um projeto político nacional que objetivava a construção de uma identidade autenticamente brasileira. Com o Brasil recentemente independente de Portugal, sua classe dominante necessitava posicionar-se diante do mundo (especialmente diante da Europa). Uma forma de construir esta identidade foi através da literatura, recontando as origens do Brasil numa narrativa mítica em forma de romance, apresentando o índio – o primitivo habitante das Américas, como detentor de características consideradas nobres e virtuosas para os homens do século XIX.

Temos com “*Iracema*” uma invenção das origens do Brasil, a partir de dados históricos apontados pelo próprio Alencar, como a significativa participação de Martim Soares Moreno na colonização do estado do Ceará, sua amizade com um índio pitiguara chamado Poti e a aliança entre portugueses e pitiguaras. O autor nos aponta um mote, algumas bases da realidade que teriam norteado a criação do romance que nos conta um encontro mítico e amoroso entre uma bela e virtuosa índia e um honrado guerreiro português; e de como este encontro foi responsável pela fundação do Brasil e do povo brasileiro.

Em “*Iracema*” o índio é idealizado de modo a possuir características que seriam interessantes às classes dominantes brasileiras que seu povo tivesse como referência: cordialidade, passividade e gentileza, por exemplo, especialmente com o estrangeiro. Trata-se do “bom selvagem” adaptado, tal como discorremos anteriormente. Identificar estes traços em nosso povo de origem seria uma forma de instituir um padrão legitimado pela força do mito de fundação e poderia inspirar o povo brasileiro, descendente da mais virtuosa entre os índios, a seguir este padrão de cordialidade, de passividade. Um mito de fundação, portanto, pode ser uma ferramenta eficaz de regulação e manutenção de poder.

Quando vemos na obra o único personagem índio que rompe o padrão do “bom selvagem” proposto, será para instaurar um conflito na narrativa. Irapuã, o chefe dos guerreiros tabajaras, indis põe-se com Araquém, o pajé e pai de *Iracema*, porque percebe o interesse de Martim pela índia e sabe que ambos, Araquém e a filha, estão a protegê-lo. Ora, Irapuã estava agindo de acordo com os costumes de sua tribo, que não permitiria o envolvimento de *Iracema* com homem algum por causa de seus votos a Tupã. No entanto, ele acaba por tornar-se uma espécie de “vilão da história”, sendo derrotado em batalha pelos pitiguaras, com o auxílio de Martim.

Na outra ponta da narrativa, o índio pitiguara Poti, aliado e amigo de Martim, pode ser considerado como um avesso de Irapuã. Entre Martim e Poti não existe apenas uma aliança

fraterna, mas uma amizade profunda e um senso de lealdade incondicional. Poti é o companheiro que está sempre disposto a ajudar e aconselhar Martim; é aquele amigo que sabe até o momento de deixá-lo sozinho. Não é por acaso que Poti tem um cachorro que está sempre entre eles. O animal é uma representação muito pungente de fidelidade desmedida. Em consequência, o índio pitiguara é convertido e batizado como Camarão.

A amizade entre Poti e Martim não era tão incondicional assim. Só estariam completamente unidos se partilhassem da mesma crença. “Deviam ter ambos o mesmo deus”, então Poti adota o deus de Martim e abre mão da crença que aprendeu a seguir com seu povo em toda a sua vida. Ao lado de Iracema, Poti representa o “bom selvagem” adaptado que recebe o estrangeiro, que o segue e o defende incondicionalmente. É o modelo deste índio que “Iracema” irá perpetuar e é nele que iremos vislumbrar nossas mais remotas origens.

O mito de fundação possui uma função agregadora na formação de uma identidade nacional, na medida em que cria uma origem comum, que motiva as pessoas a estabelecerem vínculos entre si e com este lugar comum de nascimento (SILVA, 2009). Um lugar como o Brasil do século XIX, após passar por mais de trezentos anos de um processo colonizador altamente exploratório e violento, precisava instituir entre seu povo um sentimento de orgulho nacional, de amor à própria terra, agora que havia conquistado oficialmente sua independência. Era preciso construir uma identidade nacional brasileira.

Os contornos de mito de fundação de “Iracema” nos trazem elementos dos quais o brasileiro pode não somente orgulhar-se, mas com eles criar vínculos afetivos. Temos uma heroína que é a representação do Brasil primitivo, filha desta terra e também uma virgem ligada ao sagrado por meio de um compromisso com uma divindade. Temos, portanto, um modelo de “Mãe” de um povo: uma guerreira corajosa, ágil, extremamente bela e amorosa. E como boa mãe, sacrifica-se pelo filho, pelo povo que nasce de seu ventre. De outro lado há também um herói que só nos mostra virtudes. Martim, um militar português honrado, valente e gentil é o “Pai” colonizador que irá educar seu filho/povo de acordo com os moldes europeus.

Instituir como origem mítica de um povo a história de amor entre estes dois heróis cheios de virtudes, que não apenas sofrem tantas vicissitudes, mas acabam por conhecer um desfecho trágico de seu relacionamento pode criar fortes vínculos afetivos não apenas com as personagens envolvidas, mas também com a terra, com este lugar onde tudo começou. O mito de fundação conecta um povo à sua terra, contribui para a própria construção da ideia de “povo”, na medida em que cria identificações e afetos entre pessoas que nascem em um mesmo lugar. É como se nós, povo brasileiro, partilhássemos da mesma origem, ainda que fantasiosa.

“Iracema” tornou-se a obra mais conhecida de Alencar e um clássico da literatura brasileira. Em 2015 completou 150 anos de sua primeira publicação. Durante o passar deste tempo, desdobrou-se em múltiplas e diversificadas recriações na música, cinema, quadrinhos, pinturas, esculturas, etc. São muitas as “Iracemas” que foram reinventadas. A mais bela e corajosa tabajara também se faz presente em diversos espaços do Ceará, nomeando bairros, produtos, instituições, atualizando-se e reafirmando sua representação de lugar.

Angela Gutiérrez, na apresentação do romance “Iracema” publicado pela Editora ABC, comenta: ‘tantas e tão frequente são as referências a esse romance em nosso dia-a-dia que, por seu acúmulo, podem até passar despercebidas. Surgem, no entanto, em nomes de pessoas (Iracema, Caubi, Poti, Araquém, Irapuã, Jacaúna); em nomes de entidades (TV Verdes Mares, Radio Iracema), em nomes de lugares (Praia de Iracema), em nomes de casos comerciais (Pontal de Iracema, Casa Iracema), em expressões do falar coloquial (‘mais rápida que a ema selvagem’, ‘mais negros que a asa da graúna’, ‘virgem dos lábios de mel’, ‘cabana de Araquém’, ‘tudo passa sobre a terra’) (MORAES, 2006, p. 52-53) [grifos da autora].

Nos anos de 1970, “Iracema” chegou ao cinema brasileiro em duas adaptações sobre as quais desenvolvemos uma análise no próximo capítulo deste trabalho. Iremos apresentar os filmes nacionais *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra e *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, a partir das caracterizações de suas respectivas Iracemas e do contexto sócio-político do cinema no Brasil dos anos de 1970.

4 IRACEMAS DO CINEMA: ENTRE O MÍTICO E O MUNDANO

Num lugar distante, além da dor
 Vive fulgurante o grande amor
 É dilacerante quando vem
 Traz a vida e a morte, o mal e o bem
 Chega como a luz na escuridão
 Como quem diz nada e nada quer
 É o abrigo de uma solidão
 É o perigo em forma de mulher

Quando a vida nos faz sentir a coragem pra viver
 De repente chorar de rir sem querer
 É o amor a nos embriagar
 Sua força a nos proteger
 É a vontade de não pensar
 Na agonia que um dia vem
 É a vida e a morte, o mal e o bem

Num lugar distante, além da dor...

(Toquinho e Vinícius, Canção de Iracema)

Após um breve vislumbre da partida de Martim, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra, apresenta uma sequência de abertura ao som da música “Canção de Iracema”, de Toquinho e Vinícius de Moraes, cantada nas vozes de Toquinho e “As Moendas”¹⁰. Já percebemos na primeira cena do filme um processo de atualização da obra de Alencar, tendo em vista que Toquinho, Vinícius de Moraes e “As Moendas” são nomes da música brasileira bastantes conhecidos entre os anos de 1970 e 1980. Na canção que fala de amor, entrega e sofrimento, a história de Iracema começa a nos ser apresentada numa sucessão de paisagens serranas, isentas de evidências ou traços de civilização. Vemos uma natureza que se pretende intocada, ou mesmo mítica: um “lugar distante, além da dor”, talvez.

Se “Canção de Iracema” fala do amor imenso e cheio de outros sentimentos contraditórios que a virgem dos lábios de mel pode despertar, talvez a música “Máquinas humanas”, cantada na voz de Bartô Galeno enquanto outra Iracema contempla, da janela de um caminhão, uma Rodovia Transamazônica de terra e mata queimando, nos dê indícios de que a Iracema de Bodanzky irá seguir por caminhos mundanos, solitários e difíceis.

Chega um dia que a gente
 Vai aos poucos percebendo
 Somos máquinas humanas, estamos sempre correndo
 O motor, logicamente, é o nosso coração
 A estrada é o tempo, o passado é contra-mão
 Vivo estacionado, na garagem solidão.

¹⁰ “As Moendas” é um quarteto formado em 1970 pelas irmãs Lina, Adi, Dina e Bel Sousa.

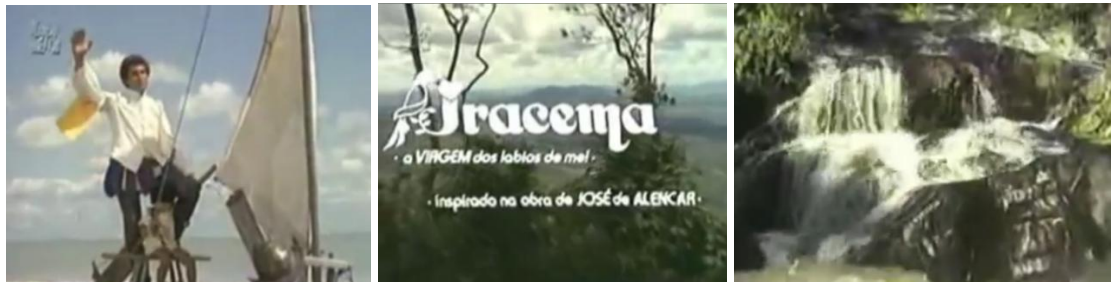
Este capítulo procura traçar o perfil da *Iracema de Coimbra* e da *Iracema de Bodanzky e Senna*. Apresenta um breve contexto sócio-político do cinema nacional dos anos de 1970 e tensiona as duas personagens a partir de seus contrapontos. No entanto, observamos que ambas apresentam o traço da erotização, o que nos levou a uma reflexão sobre a objetificação da mulher e a masculinização do olhar, a partir do pensamento de Laura Mulvey.

A partir das duas *Iracemas*, elaboramos também uma análise de determinados aspectos de ambos os filmes. Fazendo movimentos de aproximação de cenas que nos chamaram atenção e, concomitantemente, afastando o olhar para não perder a noção da totalidade das obras, fizemos um levantamento e estudo de escolhas de planos, movimentos de câmeras, figurinos, cenários, roteiros e tramas. Estabelecemos, ainda, uma reflexão sobre a relação do homem com a natureza manifesta nas duas produções, por onde iremos iniciar.

4.1 Visões da natureza

Iracema, a virgem dos lábios de mel, assim como o romance, inicia com Martim deixando as terras do Ceará em uma jangada, acompanhado de seu filho, ao som extradiegético de uma melodia tocada em flauta. A seguir entra uma locução em off, citação de Alencar que introduz o segundo capítulo: “além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Seus cabelos eram mais negros que a asa da graúna e mais longos que o talhe da palmeira”. Em seguida, o título do filme e os créditos são apresentados em fonte branca, sobrepostas em uma sequência de paisagens serranas em travellings laterais e panorâmicas, tendo como som extradiegético a música “Canção de Iracema”, de Toquinho e som diegético de água das cachoeiras. Esta sequência de abertura busca construir uma natureza intocada, sem vestígios de civilização. Mostra-nos cachoeiras, árvores frondosas e pássaros num dia de céu limpo e claro. Planos abertos apresentam uma vastidão de mata verde abaixo da serra que rompe os limites da visão.

Figura 3: Início do filme, com Martim partindo do Ceará
 Figura 4: Título apresentado na sequência da abertura, logo antes dos créditos
 Figura 5: Plano aberto parte da sequência de abertura



Fonte: Captura de tela

A Iracema de Coimbra confunde-se com a natureza também no título que surge na abertura do filme (figura 50): seu nome em fonte branca vem acompanhado do desenho de uma jandaia pousada no “I”, cuja volta na parte de baixo e quatro pequenas folhas desenhadas simulam um galho. Vale ressaltar que este título aparece tendo como fundo os planos abertos das paisagens serranas que constituem o território da aldeia da personagem. Outro aspecto relevante é que no subtítulo do filme “a virgem dos lábios de mel” o termo “virgem” aparece em caixa alta, como que ressaltando esta característica de Iracema, talvez já constituindo um apelo erótico.

Figura 6: Frans Post, Cidade e Forte de Frederik, 1638



Fonte: Imagens Google

Figura 7: Captura de tela: plano da abertura



Fonte: Captura de tela

Os planos abertos que captam as paisagens da região serrana onde vive Iracema são produzidos a partir de ângulos que lembram as pinturas de Frans Post do Brasil seiscentista sob domínio holandês e administração de Maurício de Nassau. Post priorizava a recriação da natureza brasileira. Seus quadros, portanto, ainda que assinalassem a presença europeia com

construções residenciais ou grandes plantações, tinham a exuberância da natureza brasileira como foco de sua produção. A historiadora Carla Mary S. Oliveira (1996) discorre sobre como as paisagens pintadas por Post reinventavam um Brasil sem conflitos, onde o homem poderia viver em perfeita harmonia com a natureza. O pintor utilizava técnicas já consideradas cânones na Europa, contribuindo para a construção de uma identidade brasileira não só entre os europeus, mas também para o próprio brasileiro.

Existe uma semelhança significativa entre as pinturas que Post produziu do Brasil holandês e a obra “Iracema”, de Alencar: ambos, Post e Alencar, recriam uma natureza brasileira paradisíaca, um lugar onde é possível para os indivíduos uma coexistência em plena harmonia. Homem e natureza não encontram contornos muito discerníveis em Post ou em Alencar. Dessa forma, não parece estranho que os planos produzidos em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* para apresentar a natureza serrana intocada contenham semelhanças com o estilo de quadros que Post pintou para recriar a natureza brasileira do século XVII.

[...] Post não queria registrar o Brasil: seu traço interpreta o trópico através de um vocabulário pictórico pré-definido, que classifica e depura as formas dentro de cânones possíveis de reconhecimento por seus contemporâneos. O Brasil de suas pinturas é luminoso, verdejante, viçoso e, também, uma terra sem conflitos, sem mazelas. É o Brasil utópico das lendas medievais europeias, a terra sem males que espera viajantes para dar-lhes prazer, deleite e riqueza... (OLIVEIRA, 1996, p. 20).

Figura 8: Frans Post, Cachoeira de Paulo Afonso, 1639
 Figura 9: Captura de tela - plano aberto de uma cachoeira



Fonte: Imagens Google



Fonte: Captura de tela

Como a narrativa é dividida basicamente entre dois tipos de cenários naturais, serra e praia, o mar tem participação significativa, exercendo função de plano de fundo e testemunha de determinados acontecimentos. Pertencente ao território dos pitiguaras, o mar não era

conhecido por Iracema até a fuga com Martim. Dessa forma, acompanhamos a primeira vez que a tabajara vê a imensidão de água, demonstrando medo e admiração. As pequenas ondas que chegam à margem a assustam e ela levanta os pés, aos pulos, receosa em avançar na água e arrancando risos de Martim e Poti, já familiarizados com as ondas salgadas. Sozinhos diante do mar, tendo apenas Poti como companhia, Martim e Iracema vivem um momento que remete a uma espécie de criação do mundo. Exilados da região serrana pelo interdito praticado, encontram no litoral a possibilidade de inventar uma vida juntos.

Vale lembrar que o mar de *Iracema, a virgem dos lábios de mel* é o mar dos desbravadores europeus do século XVI, o mar das Grandes Navegações, repleto de mistérios, histórias fantásticas sobre monstros, sereias e terras desconhecidas (NAGIB, 2002). Martim chegou ao Brasil navegando por este mar e também por este mar foi embora com Moacir após a morte de Iracema, de volta a Portugal. Portanto, o mar é também um marco do início e do fim do romance alencarino. Dessa forma, podemos considerar os cenários naturais do filme de Coimbra equivalentes às descrições de Alencar das regiões serranas e litorâneas do Ceará do século XVI e podemos, em consequência, identificar também nesta adaptação a existência de uma concepção sagrada da natureza por parte das comunidades indígenas com as quais Martim interagiu, tabajaras e pitiguaras.

Por outro lado, temos em *Iracema, uma transa amazônica* uma natureza selvagem e agressiva como as onças que atacavam o caminhão de Tião (em contraposição aos pássaros amigos de Iracema) ou como as grandes distâncias difíceis de percorrer em meio a um clima inóspito; ou ainda como o “perigo de índio”. Longe de ser divinizada, a natureza, nesse caso, assemelha-se mais a uma força que precisa ser dominada, daí a construção da rodovia, a extração de madeira, as ocupações de terra, etc.

Logo no início do filme, temos uma sequência da família de Iracema em um barco, percorrendo o rio. O pai para em uma mercearia para vender açaí ao comerciante, que se aproveita para oferecer-lhe um valor baixo. O ruído do motor do barco e a voz do locutor do rádio ligado nos braços da mãe contrastam com a exuberância da natureza local, de modo a criar uma ruptura entre ambiente e personagens. Esta ruptura se torna ainda mais evidente na expressão apática de seus rostos. A frase “Graças a Deus”, pintada em um dos lados do barco e destacada num travelling lateral acaba por sugerir contornos irônicos. Neste ambiente de conflitos entre homem e natureza, somos apresentados à Rodovia Transamazônica, ainda em fase de construção. É no seu percorrer que se desenvolve a história de Tião e Iracema.

Outro momento se dá um pouco mais adiante no filme, num diálogo entre Tião e um negociante de madeira em plano próximo, numa embarcação atracada, tendo o rio ao fundo.

Esta cena subverte a antiga noção de que nos recursos da natureza obtém-se subsistência e proteção, deslocando esta atribuição ao país. Na conversa, a ideia de natureza como mãe cuidadora – comum do pensamento mítico – é negada por Tião, de forma que, ao fim dela, seu interlocutor conclui que a maior mãe é a nação brasileira.

- Natureza é mãe coisa nenhuma. Natureza é meu caminhão, a natureza é a estrada.
- A natureza é essa baía que tá vendo tudo maravilhoso [...]. Todo mundo vem pra cá e se cria aqui, que é uma terra rica. O Brasil é uma terra rica de tudo o quanto.
- Mãe só tem uma. Mãe é a mãe da gente, não tem nada desse negócio de natureza mãe não.
- A mãe não é só a mãe que a gente nasce. Nós temos as outras. A maior mãe nossa é a nação.
- É a nação brasileira, essa nação que tá crescendo, que tá progredindo.
- Essa é que é a mãe (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p; 11min 20s).

Neste diálogo é possível lembrar o ensaio “Fenomenologia do brasileiro”, de Vilém Flusser (1998) em que ele desmistifica o arquétipo da natureza brasileira como mãe e a considera uma “madrasta”: [...] a perfídia é fundamentalmente o fato de a natureza se comportar aparentemente como mãe [...], e ser realmente inimiga. A natureza aqui é madrasta [...], e o brasileiro é o enteado *par excellence* da natureza”. O argumento de Flusser é o de que, a despeito de sua exuberância, a natureza brasileira impõe uma série de intempéries à vida de seu “filho”. Para ilustrar estas muitas dificuldades, o autor enumera várias situações:

O Brasil é terra quente e não exige proteção do frio, e por isso tanta criança morre de frio em noites que nunca caem abaixo do ponto frio. No Brasil há montanhas inteiras compostas de minério de ferro que basta arranhar superficialmente, mas não há carvão mineral, e o carvão pobre que existe acha-se à distância de milhares de quilômetros do ferro. O Brasil possui três dos maiores sistemas fluviais do mundo e portanto um sistema ideal de canais naturais, mas um dos sistemas, o amazônico, cobre o inferno mencionado, e os outros dois (o do São Francisco e o do Paraná) são interrompidos por cachoeiras gigantescas (Paulo Afonso e Iguaçu), tornando o país uma das poucas regiões sem navegação fluvial digna de nota. As oscilações anuais de temperatura são ínfimas, de forma que parece existir condição para construções grandes (estradas, aquedutos, estradas de ferro), que desprezam a temperatura, mas as oscilações diárias são tão acentuadas (às vezes na ordem de 20 graus) que, pelo contrário, dificultam enormemente este tipo de obras (FLUSSER, 1998, p. 23).

Flusser vai além quando aborda a ligação do brasileiro com a natureza, ao afirmar que na realidade ela não existe. Ou ambos estão fundidos de modo não ser possível discernir um do outro; ou o homem posiciona-se contra a natureza e busca explorá-la e subjugar-la. Nenhuma das duas polaridades configuraria uma ligação porque esta pressupõe movimentos de afastamento e reaproximação.

O autor, filósofo tcheco naturalizado brasileiro – um estrangeiro no Brasil – afirma que na Europa a relação com a natureza é diferente porque ela é acessível aos homens e que a

perfidia da natureza ao brasileiro reflete-se na formação de sua mentalidade, que se torna impregnada de um “romantismo decadente” e de um “ufanismo pernicioso”.

O brasileiro, de acordo com Flusser, não vivencia a natureza como lugar de paisagem ou de contemplação; não conhece o nome das plantas e animais, não coleciona flores, cogumelos ou borboletas. Enquanto o europeu busca a natureza para se refugiar da civilização, o brasileiro se abriga em lugares superpovoados para fugir da natureza, que é a ele ameaçadora. Por outro lado, ele também deixa claro que está expondo o olhar de um estrangeiro ao Brasil e ao brasileiro.

A ideia de que a natureza deve ser subserviente ao homem não é recente. Consolidou-se no século XVII, com o advento das ciências naturais e do método experimental de pesquisa. Ela nos remete a Francis Bacon (1561-1626), que se tornou conhecido por compreender a natureza como uma “prostituta de todos”. A proposta de seu sistema social segregava o homem da natureza, celebrava a (suposta) superioridade deste e promovia o domínio e a ilimitada exploração dos recursos naturais em prol do desenvolvimento científico e tecnológico, instaurando-se a ideia de que “saber é poder”¹¹. Bacon, inclusive, teria sido acusado por seu contemporâneo Gottfried Wilhelm Leibniz de “torturador da natureza”.

Uma das obras mais conhecidas de Bacon – *Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza* – trata-se, de certa forma, de uma espécie de manual sobre como investigar não apenas a natureza, mas a natureza dos fenômenos e dos recursos naturais (calor, frio, solo, água, etc.). Interpretar e compreender a natureza parecem a Bacon demandar a condição de subjuga-la: “De vez que toda ação natural se cumpre em mínimos graus ou pelo menos em proporções que não chegam a ferir os sentidos, ninguém poderá governar ou transformar a natureza antes de havê-lo devidamente notado e compreendido” (BACON, 2005, p. 80). O homem, na realidade, teria o direito divino de posse da natureza: “Que o gênero humano recupere os seus direitos sobre a natureza, direitos que lhe competem por dotação divina. Restitua-se ao homem esse poder e seja o seu exercício guiado por uma razão reta e pela verdadeira religião” (BACON, 2005, p. 74).

É curioso que Bacon, valendo-se do termo no feminino – “a” natureza –, teria feito uma comparação com uma mulher, mas não com qualquer mulher, e sim com uma prostituta. Dando continuidade ao seu raciocínio, a “prostituta natureza” deveria servir ao “homem cientista”, àquele que está trabalhando pelo desenvolvimento da ciência. No entanto, é ainda mais curioso que um pensamento concebido no século XVII ainda se manifeste de maneiras tão

¹¹ Máxima atribuída a Francis Bacon.

semelhantes nos meados do século XX, como o caso da relação entre o brasileiro detentor de poder político-financeiro e os recursos naturais da floresta amazônica.

A natureza hostil de *Iracema, uma transa amazônica* precisa ser dominada e ter seus recursos explorados. E assim Bodanzky e Senna nos trazem imagens da construção da Rodovia Transamazônica: extensas faixas de terras e florestas em processo de desmatamentos e queimadas para dar lugar a uma estrada gigantesca, capaz de atravessar toda a região norte do país. Isso sem mencionarmos outras atividades exploratórias que se desdobram na região, como a extração e comércio ilegais de madeira.

Figura 10: Queimada vista da perspectiva do caminhão em travelling lateral
Figura 11: Madeireira



Fonte: Captura de tela

Uma sequência que aponta conflitos entre o homem, a natureza e o sagrado ocorre quando a família de Iracema atraca na cidade de Belém, na ocasião dos festejos do Círio de Nazaré. A jovem se perde dos pais em meio ao transitar de fiéis pelas ruas da capital. As tomadas realizadas deste evento religioso indicam uma relação confusa e sem muito propósito das pessoas com o sagrado e nenhum tipo de vínculo com a natureza, num cenário completamente urbano. Temos uma sequência de planos aproximados, alternados com *close-ups* que evidenciam rostos pouco expressivos de seguidores do cortejo. A voz da locução de rádio que faz a cobertura da procissão aumenta a fratura da atmosfera do evento, tornando-o mais urbano e menos sagrado.

Figura 12: Participantes da Festa do Círio de Nazaré
 Figura 13: Crianças fantasiadas de anjos aos pés da Virgem e participantes do Círio à frente
 Figura 14: Iracema, ao centro, em meio a festa do Círio de Nazaré



Fonte: Captura de tela

Temos, portanto, nestes dois filmes, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e *Iracema, uma transa amazônica*, não somente duas leituras da Iracema de Alencar que em muito se contradizem. Os modos de se conceber a natureza e relacionar-se com ela constituem visões antagônicas que perpassam o sagrado e o mundano.

4.2 Uma virgem da pornochanchada

Figura 15: Iracema com arco em punho
 Figura 16: Iracema, debilitada, com Moacir nos braços



Fonte: Cinemateca Brasileira (<http://www.bcc.org.br/>)

A personificação de Iracema na atriz Helena Ramos em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* busca correspondências com a descrição física de Alencar: cabelos negros (ainda que não tão longos como o talhe de palmeira), graça e beleza que se destacam, além da

habilidade no manejo do arco e flecha. Ela usa muitas penas no corpo (no pescoço e área dos genitais); pendura-as no pescoço com um tipo de miçangas e enfeita o cabelo com flores, indicando vaidade. Penas e miçangas também são usadas como braceletes. Tais adereços parecem reforçar a estreita relação entre a heroína e a natureza.

Os índios homens usam uma espécie de “tanga” de pele cobrindo os genitais, sendo que a de Araquém simula uma pele de onça. Sabe-se que era prática comum em comunidades primitivas o guerreiro vestir o couro do animal que caçava como forma de atribuir a si mesmo um certo status. Da mesma forma, ele também usa dentes de animais carnívoros pendurados no pescoço. Araquém também apresenta uma pintura no rosto e penas nas orelhas.

Irapuã, sendo chefe dos guerreiros, usa um cocar repleto de penas muito grandes e um colar com muitos dentes de animais carnívoros, possivelmente onça ou outro predador de porte semelhante. Também usa adereços com penas nos punhos e tornozelos. Já Poti, guerreiro pitiguara e amigo de Martim, também usa um cocar com grandes penas e também usa adereços de penas nos tornozelos, indicando-nos que estas tratam-se de peças próprias de índios guerreiros que se destacam entre os demais.

De acordo com Rosa Berardo (2002, p. 65), o filme de Coimbra reproduz uma imagem estereotipada do índio norte-americano, comum nas produções westerns. A autora ainda afirma que em o diretor tenta homogeneizar etnias brasileiras e norte-americanas em um único tipo: “[...] As diferenças culturais são desprezadas e não apenas entre as diferentes etnias das comunidades indígenas brasileiras, mas também em nível internacional, como se Apaches e Sioux norte-americanos, aborígenes australianos e Botocudos brasileiros fossem clonados em série”.

A crítica de Berardo ganha maior fundamento quando lembramos que Coimbra ficou conhecido como o diretor do ciclo do cangaço e que utilizava muitas referências de filmes western nas suas produções pertencentes a este gênero. O diretor chegava, inclusive, a utilizar elementos que não fizeram parte do cangaço, como cavalos, por exemplo. Apesar de saber-se que os cangaceiros se locomoviam a pé, pelas entranhas do sertão, os cangaceiros de Coimbra comumente aparecem andando a cavalo, como os caubóis dos filmes western (exemplos: *A morte comanda o cangaço*, de 1961; *Cangaceiros de lampião*, de 1967 e *Corisco, o diabo loiro*, 1969).

As cenas gravadas em ambiente fechado são as poucas que se passam na cabana de Araquém e na cabana que Martim e Poti constroem no litoral, onde Iracema vive como esposa do português. A habitação do pajé, em seu interior, é simples e um tanto escura. A rede oferecida a Martim ocupa uma posição privilegiada, quase que central, dada sua condição de hóspede

protegido de Tupã. Em um canto da cabana há uma passagem fechada com uma grande pedra que leva a uma caverna subterrânea com saída para um outro lado da mata. É esta pedra que Araquém desloca para “invocar a voz de Tupã”.

Já a cabana do casal Iracema e Martim (e Poti, que morou com eles por um tempo) é feita de palha de palmeira, mais arejada que a de Araquém e com pelo menos uma rede pendurada constantemente, além de muitas igaçabas penduradas (provavelmente armazenando água e farinha). Aliás, chamaram nossa atenção as redes de ambas as cabanas porque elas não parecem artesanais, feitas à mão por indígenas do século XVI. Na verdade, se assemelham muito mais com as redes que encontramos em nosso tempo, na capital do estado do Ceará, nos mercados.

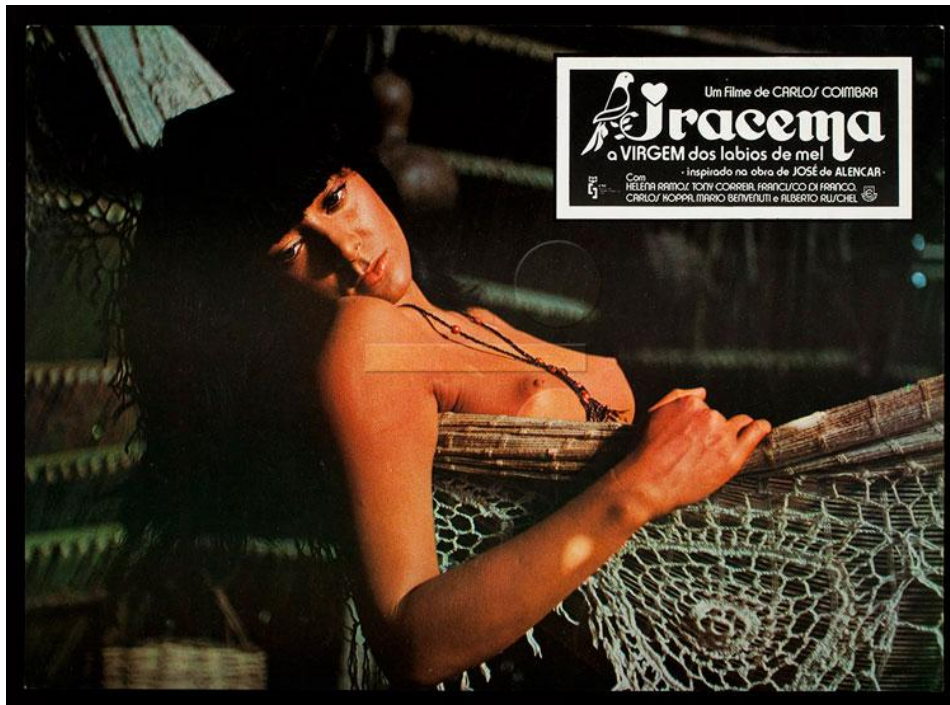
De acordo com o antropólogo Luís da Câmara Cascudo (2015), as redes de dormir do Brasil do século XVI eram feitas pelas índias, com algodão desfiado e torcido, sem varandas ou qualquer outro tipo de ornamento mais refinado. Somente entre o fim do século XVII e o início do século XVIII foi que, já apropriada pelo colonizador, a rede começou a ser fiada por mulheres portuguesas com uma técnica que permitia aplicação de adornos.

[...] Depois da farinha de mandioca a rede foi o primeiro elemento de adaptação, de acomodação, de conquista do português. Eram fios torcidos de algodão com algumas travessas que serviam de reforço e coesão. [...] As indígenas não sabiam fazer o menor recamo¹², o mais simples relevo ornamental nas redes, além de arrancar do capulho o algodão, desfiá-lo, torcê-lo em fios resistentes para a feitura das redes. As redes de tecido compacto foram técnicas das mulheres portuguesas. A vinda dos teares aperfeiçoou a rede, ampliando-a, enfeitando-a, dando-lhe as franjas, varandas, tornando-a mais macia, confortável, ornamental (DA CÂMARA CASCUDO, 2015, p. 24-25).

A rede tem participação significativa e constante no desenvolvimento do romance alencarino e no filme de Coimbra, portanto, sua reconstituição poderia ter recebido maiores cuidados. Uma rede foi cedida a Martim e armada no centro da cabana de Araquém. Quando o português se prepara para deixar a aldeia tabajara, Iracema lhe dá sua própria rede como lembrança. Há ainda, mais adiante na narrativa, uma menção de Alencar da rede do casal como um lugar de amor e cuidados, o qual Iracema todas as noites perfumava.

¹² Recamo é um tipo de adorno feito com bordado em relevo.

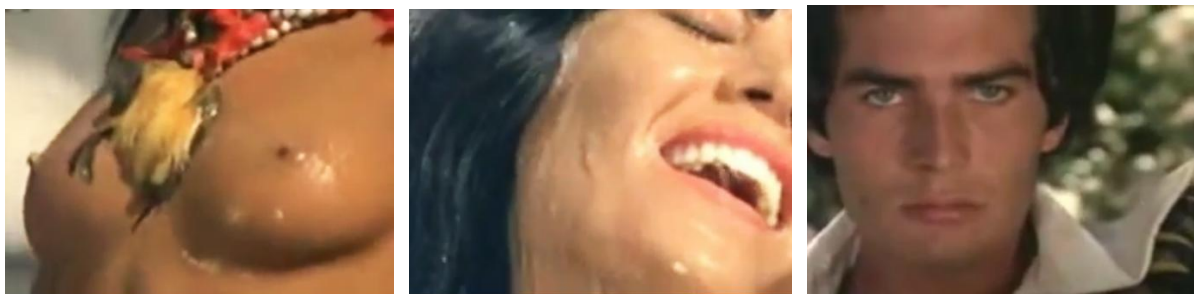
Figura 17: Iracema deitada em sua rede, numa das imagens utilizadas na divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Brasileira (<http://www.bcc.org.br/>)

Percebe-se a intenção de recriar a ambivalência entre inocência e sedução da personagem, mas o resultado pareceu um tanto desastrado, como na cena em que ela se banha na lagoa na frente de Martim e a câmera foca a água caindo em seus seios. Em contato com a água, Iracema acaricia a própria pele com uma flor de tal maneira que as escolhas de planos, enquadramentos e ângulos de câmera tornaram a cena excessivamente erotizada. Vale ressaltar o plano que privilegia os lábios de Iracema, tendo em vista que sua alcunha é “virgem dos lábios de mel”, termo que também é subtítulo do filme de Coimbra.

Figura 18: Plano fechado nos seios molhados de Iracema
 Figura 19: Close up do rosto de Iracema, destacando os lábios
 Figura 20: Martim observando Iracema tomar banho na lagoa



Fonte: Captura de tela

O aspecto da sexualidade, de fato, é ambíguo na protagonista de Alencar. Iracema é uma índia, mas não uma índia qualquer; ela é filha do pajé, sacerdotisa que guarda o segredo do preparo de uma bebida sagrada. É uma virgem, uma vestal, portanto, dotada de pureza. O corpo belo e despido que encanta Martim não faz movimentos sedutores além da graça natural e inocente. Suas ações são tímidas, muito mais relacionadas a uma espera por Martim, que em determinados momentos se aproxima, lhe beija e lhe abraça. Esses movimentos do português ela recebe de bom grado, assim como não reage em situações que ele, tentando resistir ao impulso de possuí-la, repele-a. Todo esse movimento de atração e afastamento, sedução e inocência que acompanhamos na personagem de Alencar pode ser identificado no filme.

Por outro lado, ela não apenas permite que Martim, sob efeito da bebida sagrada de Tupã, tire sua virgindade, mas após deixarem o território tabajara, comporta-se como uma esposa amorosa e cheia de esmeros nos momentos de sedução e intimidade, cuidando do corpo com banhos diários na lagoa e perfumando a si e a rede do casal. De jovem vestal torna-se esposa amorosa com a espontaneidade da natureza que Alencar tanto utiliza para exaltar seus atributos.

No que concerne ao aspecto inocente de Iracema, Helena Ramos teve um roteiro em que são reproduzidos muitos trechos originais do texto de Alencar em sua fala (bem como nas falas de outros personagens), fator que consegue fazer com que a protagonista expresse algo de inocência que seria próprio do texto do romance. No entanto, suas falas tornaram-se um tanto artificiais, principalmente porque a atriz cria pausas desnecessárias, que quebram o ritmo da narrativa e podem causar certo estranhamento ao espectador, comprometendo também a graça e a delicadeza inerentes nos modos de agir e falar da personagem.

Outra questão que consideramos relevante em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* é a influência da pornochanchada, que se manifesta não apenas na atuação de Helena Ramos como protagonista, mas também por escolhas de planos e ângulos que focam de forma privilegiada seios, lábios e quadris da personagem, marca estética própria deste movimento. Para interpretar Iracema, a propósito, a atriz teve o corpo maquiado para simular um tom de pele mais próximo ao indígena, evidência da não conformidade de seu biótipo para com a personagem.

Desta perspectiva, uma história interessante, o desenvolvimento da trama, ou mesmo o sexo, tinham pouca importância: o que importava realmente era a exacerbação das formas femininas através de angulações especiais. A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesma. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera (ABREU, 2006, p. 148).

O deboche não está evidente no filme, mas levemente sugerido em movimentos de câmera que se aproximam do corpo de Iracema, consonantes com uma trilha sonora que cria uma atmosfera forçosamente fetichista, em que o olhar desta câmera reproduz o olhar masculino, como na cena em que Iracema se banha no lago e Martim a observa. Os risos de Iracema que parecem gemidos são mais um componente a erotizar a cena. Outro fator pertinente é que muitas escolhas de cortes da narrativa literária produziram um cerceamento do poder e autonomia de Iracema. Parece haver uma relação entre o erotismo e o cerceamento de falas nesta adaptação, resultando em uma Iracema mais submissa do que a apresentada no romance.

Por outro lado, nas sequências em que a protagonista participa de batalhas, circula normalmente pela tribo, interagindo com outros tabajaras ou encontra-se no cotidiano solitário dos afazeres de mãe, por exemplo, a câmera afasta-se dela, gerando um efeito de naturalidade (JUNIOR, 2014). É como se o tipo de olhar da lente denunciasse a ambiguidade da personagem: para a mulher sedutora, movimentos de câmera aproximados, chegando a gerar close ups de boca, seios e quadris; para a heroína inocente e altruísta movimentos de câmera mais afastados.

À semelhança de heroínas de quadrinhos, a Iracema de Coimbra é frequentemente retratada com as penas abertas, numa postura imponente, que manifesta poder, mas ao mesmo tempo contribui para uma maior sexualização de seu corpo. São muitas as heroínas do universo dos quadrinhos concebidas a partir da ambiguidade erotismo/poder. Optamos por utilizar como exemplo a Mulher-Maravilha¹³, da DC Comics, por ser a mais conhecida heroína deste meio e, também, porque ela personifica a amazona Diana, deusa da caça na mitologia greco-romana, a mesma entidade cujas semelhanças foram apontadas por Viviane Pinto Moreira (2007) e mencionadas no capítulo anterior.

A pesquisadora Ana Flavia Pereira Andrade desenvolveu uma publicação na UNB (Universidade de Brasília) sobre a representação do feminino na Mulher-Maravilha. Neste trabalho ela explora a concepção ambígua da personagem que, ao mesmo tempo que encarna uma amazona extremamente poderosa e que manifesta uma série de ideias que dialogam com o feminismo, é também bastante erotizada e desenhada para o olhar masculino.

Apesar de ser uma personagem principal feminina, com vilãs femininas e eventuais conflitos amorosos como enredos secundários, Mulher-Maravilha é escrita e desenhada para homens (e normalmente por homens). Isso fica claro quando se observam os quadros, sua disposição e os ângulos em que a personagem é retratada. Sua sensualidade e beleza são exploradas constantemente e a personagem é muitas vezes retratada em ângulos que não são anatomicamente viáveis, mas que parecem sensuais e provocativos [...] (ANDRADE, 2012, p. 45)

¹³ Criada por William Moulton Marston, a Mulher-Maravilha teve sua primeira aparição em dezembro de 1941, na revista Star Comics #8.

Figura 21: Imagem da Mulher-Maravilha em posições e uniformes diversos



Fonte: < <https://www.proibidoler.com/textos/uniforme-mulher-maravilha/>>

Diana ou Mulher-Maravilha, ao mesmo tempo que representa uma manifestação de empoderamento da mulher, é concebida de forma extremamente erótica, em um modelo de uniforme que, apesar de ter sofrido atualizações com o passar do tempo, permaneceu basicamente como um corpete “tomara-que-caia” que resalta curvas, seios fartos, pernas e quadris. Temos também o cabelo longo (sinal de feminilidade), botas vermelhas de salto (calçado predominante no figurino) e um corpo voluptuoso, alto e atlético. Como a imagem acima confirma, a mais famosa heroína dos quadrinhos também é retratada constantemente com as pernas abertas, numa postura ao mesmo tempo imponente e erotizada.

Figura 22: Iracema em planos distintos (com pernas abertas)



Fonte: Captura de tela

A Iracema de Coimbra carrega uma ambiguidade semelhante à da Mulher-Maravilha: ao mesmo tempo que a personagem indígena é imbuída de independência, coragem e ousadia o suficiente para deixar sua tribo e a vida que conhecia para ficar ao lado de Martim, é também erotizada e submissa diante de figuras masculinas, como Irapuã e o próprio Martim.

Outro aspecto que nos chama atenção é que o processo tradutor menosprezou o caráter sagrado da personagem, o qual, como tivemos oportunidade de explorar no segundo capítulo, recebeu influências de heroínas míticas clássicas nascidas em outras partes do mundo, principalmente de Camila que, sendo uma amazona, manifesta características supra-humanas, inclusive no manuseio do arco-e-flecha, uma das semelhanças mais importantes entre as duas heroínas. A propósito, o arco-e-flecha de Iracema deixa de ser utilizado num dos momentos mais tensos: o confronto com Irapuã. Nesta parte da narrativa, além de estar isenta de seu símbolo de força, Iracema é desarmada pelo chefe dos guerreiros. Temos, portanto, um processo tradutor que destitui de Iracema a força que ela manifesta no romance alencarino, em que munida de seu arco-e-flecha, se impõe a este homem, este guerreiro; e afirma-se com autoridade superior à dele por ser uma representante de Tupã.

A erotização da personagem e os cortes de falas de Iracema em momentos onde ela se posiciona ou manifesta poder contribuíram para minimizar a importância de seu caráter sagrado e para torna-la objeto de desejo masculino, diminuindo sua importância como sujeito da narrativa, ainda que se trate da protagonista. Antes de Martim, Iracema não servia a homem nenhum (nem mesmo a seu pai), andava sozinha pelas terras dos tabajaras sem dar maiores satisfações a ninguém; servia apenas a Tupã. Em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, no entanto, temos cortes e alterações justamente em momentos em que sua autonomia é ressaltada.

Martim é um oficial da coroa portuguesa que durante missão de ocupação no litoral cearense faz amizade e aliança com a tribo pitiguara, inimiga dos tabajaras. Em meio a explorações, perde-se de seus companheiros e acidentalmente adentra o território tabajara. Nesta ocasião conhece Iracema e acaba se apaixonando por ela.

Como mencionamos no capítulo anterior, Martim personifica uma reinvenção amorosa da colonização portuguesa do Brasil. Toda a violência exercida no extermínio de comunidades indígenas inteiras teria sido convertida na ocupação de um oficial português que, diferente do colonizador tradicional, compreende o indígena como um igual, respeita seus costumes, procura aprender sua língua e seus hábitos e preocupa-se em criar vínculos de amizade. Vale-se do confronto físico somente quando estritamente necessário.

Acreditamos que a adaptação cuidou de “lapidar” as características nobres de Martim desde a construção da cena de seu primeiro contato com Iracema, invertendo a posição

de ambos: é Iracema que encontra e observa Martim por entre as matas. Quando Martim percebe que não está sozinho, Iracema foge, mas é seguida por ele. Oculta pelas águas que caem de uma cachoeira, Iracema acerta-lhe uma flecha no rosto de Martim. Somente após ser atingido é que o português percebe que quem o observava era uma mulher.

É possível que esta modificação tenha ocorrido com intuito de tornar o caráter de Martim ainda mais ilibado. Afinal, se temos um guerreiro branco repleto de nobres virtudes, capaz de tratar o “inimigo” com gentileza e igualdade, espreitar uma índia tomando banho seria um comportamento contraproducente. No entanto, colocar Iracema como aquela que, em seu território, espreita um estrangeiro com misto de receio e curiosidade não oferece discrepância ao comportamento padrão da protagonista.

O processo de “lapidação” prossegue no corte da fase melancólica de Martim, após a notícia da gravidez de Iracema. O estrangeiro afasta-se da esposa, torna-se pensativo e saudoso da pátria e das batalhas.

O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de algodão, até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade, e carece de sono e repouso.

A caça e as excursões pelas montanhas em companhia do amigo, as carícias da terna esposa que o esperavam na volta, o doce caribeto no copiar da cabana, já não acordavam nele as emoções de outrora. Seu coração ressonava. (ALENCAR, 2014, p. 93).

Quando Martim decide acompanhar Poti na luta contra os tabajaras e aliados, o espectador pode construir a ideia de um homem tão fiel a seu amigo que é capaz de deixar sozinha a esposa grávida para acompanhá-lo numa batalha. Todavia, não temos mais o tédio e a saudade da aventura das batalhas, ou seja, não temos mais a motivação egoísta que contribuiu com a decisão de Martim em deixar Iracema sozinha e grávida por meses seguidos.

Outra modificação que consideramos relevante na trama ocorre no confronto entre Iracema e Irapuã no Bosque da Jurema. O livro nos conta que Iracema leva Martim para conhecer o lugar sagrado dos tabajaras, onde a guardiã do segredo da jurema prepara o vinho de Tupã. Martim prova da bebida e alucina. Irapuã descobre os dois e acusa Iracema de violar o bosque sagrado ao trazer o português. Iracema rebate, lembrando a Irapuã que o bosque também é interditado a ele. Quando faz menção de ir até Martim para matá-lo, a índia bloqueia seu caminho e mira-lhe o arco-e-flecha. O chefe dos guerreiros tabajaras, que guarda uma paixão por Iracema, recua cheio de mágoa e raiva.

O filme vai nos contar esta passagem de modo diferente: Irapuã vê Iracema no Bosque da Jurema com Martim, alucinando a bebida de Tupã. Iracema se coloca à frente de Irapuã com uma lança apontada para ele (não mais o arco-e-flecha). O índio, que se desarma da

própria lança, profere acusações a Iracema sobre violar o bosque sagrado e quando caminha em direção a Martim para matá-lo, Iracema avança e fere seu peito com a lança. Irapuã diz-lhe que não sente a dor da lança, mas a dor da raiva e toma-lhe a lança das mãos. No entanto, ele vai embora e deixa-a com Martim, depois de acusa-la de estar servindo ao português como cativa. Esta alteração acaba por usurpar de Iracema sua força, seu poder e posição hierárquica de sacerdotisa e a põe numa situação de vulnerabilidade. Após desarmá-la, Irapuã poderia ter tirado a vida tanto de Martim como de Iracema, mas não o fez porque não quis. No romance de Alencar, Iracema não apenas confronta Irapuã como ameaça-o com o arco-e-flecha, lembrando-o de sua força como representante de Tupã, como é possível averiguar no trecho abaixo.

— O coração aqui no peito de Irapuã ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a presa. O estrangeiro está no bosque, e Iracema o acompanhava. Quero beber-lhe o sangue todo: quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de Araquém.

A pupila negra da virgem cintilou na treva, e de seu lábio borbulhou, como gotas do leite cáustico da eufórbia, um sorriso de desprezo:

— Nunca Iracema daria seu seio, que o espírito de Tupã habita só, ao guerreiro mais vil dos guerreiros tabajaras! Torpe é o morcego porque foge da luz e bebe o sangue da vítima adormecida!...

— Filha de Araquém, não assanha o jaguar! O nome de Irapuã voa mais longe que o goaná do lago, quando sente a chuva além das serras. Que o guerreiro branco venha, e o seio de Iracema se abra para o vencedor.

— O guerreiro branco é hóspede de Araquém. A paz o trouxe aos campos do Ipu, a paz o guarda. Quem ofender o estrangeiro, ofende o pajé.

Rugiu de sanha o chefe tabajara:

— A raiva de Irapuã só ouve agora o grito da vingança. O estrangeiro vai morrer.

— *A filha de Araquém é mais forte que o chefe dos guerreiros, disse Iracema travando da inúbia. Ela tem aqui a voz de Tupã, que chama seu povo.*

— Mas ela não chamará! respondeu o chefe escarnecendo.

— Não, porque Irapuã vai ser punido pela mão de Iracema. Seu primeiro passo, é o passo da morte.

A virgem retraiu d'um salto o avanço que tomara, e vibrou o arco. O chefe cerrou ainda o punho do formidável tacape; mas pela vez primeira sentiu que pesava ao braço robusto. O golpe que devia ferir Iracema, ainda não alçado, já lhe trespassava, a ele próprio, o coração. [...].

— A sombra de Iracema não esconderá sempre o estrangeiro à vingança de Irapuã. Vil é o guerreiro, que se deixa proteger por uma mulher.

Dizendo estas palavras, o chefe desapareceu entre as árvores [...] [grifo nosso].

Este confronto entre Iracema e Irapuã ocorre no filme com o seguinte diálogo, que transcorre após Iracema ver Irapuã aproximando-se. Ela aponta-lhe uma lança. Ele, do contrário, se desarma e avança até a lança dela tocar seu peito. A ponta da arma perfura e lhe sangra a pele. Ele prossegue, como se não sentisse a ponta da lança entrando ainda mais em seu peito. Iracema recua.

- Irapuã ficou suçuarana¹⁴. Não sente a dor da lança, sente a dor da raiva! Ouvi falar do estrangeiro que Iracema serve como cativa e Irapuã vai beber todo o seu sangue! Quando o sangue do estrangeiro correr pelo corpo de Irapuã, então Iracema me devolverá seu amor.
- O cacique dos tabajaras está envergonhando sua nação. Covarde é o morcego, pois bebe o sangue da vítima adormecida.
- Pois então que o guerreiro branco enfrente Irapuã e que o coração de Iracema se abra para o vencedor.
- O estrangeiro é hóspede de Araquém e quem o ofender ofenderá o pajé.
- A sombra de Iracema não livrará o estrangeiro de Irapuã (COIMBRA, 1979, s/p; 18min 11s).

Raccords de olhar em plano americano no momento em que Iracema aponta a lança para o chefe dos guerreiros são responsáveis por gerar o clima de tensão entre os personagens. Irapuã toma a lança das mãos de Iracema, joga-a no chão e vai embora. Após certificar-se de que o chefe dos guerreiros tabajara se fora, Iracema volta a velar o sono de Martim, que ainda se encontra sob efeito da bebida sagrada. Podemos notar aqui uma transferência de poder, pois no filme, Irapuã começa e termina o confronto exercendo poder sobre Iracema, mantendo-se com a possibilidade de fazer o que bem entender, inclusive passar por ela e agredir Martim, como pretendido. O chefe dos guerreiros opta por ir embora somente para manter casta sua honra, tendo em vista que Iracema o acusou de covarde, por pretender atacar um homem adormecido.

Figura 23: Raccord de olhar



Figura 24: Raccord de olhar (2)



Fonte: Captura de tela

Na próxima sequência, após Irapuã ir embora, Martim acorda do torpor causado pela bebida de Tupã e diz à virgem que deseja ficar entre os tabajaras. Mas Iracema, talvez preocupada com a fúria de Irapuã e com a lembrança de suas atribuições de sacerdotisa, diz a

¹⁴ Sussuarana é um tipo de onça, também conhecida como onça parda.

Martim que ele precisa partir e explica-lhe de forma lamentosa que, por ser a prometida de Tupã, aquele que a possuir morrerá.

Esta revelação é feita em primeiro plano, no solo sagrado de Tupã, diante de duas lanças fincadas no chão, com as pontas em direção ao céu, em paralelo e em primeiro plano, tendo Martim logo atrás de Iracema. A posição da protagonista neste momento é bastante significativa, como se quisesse comunicar o conflito que está sofrendo, dividida entre o amor que sente por Martim e suas obrigações de vestal. Martim aproxima-se dela e responde, enquanto a câmera aproxima ambos: “A morte não é temor do guerreiro, mas a verdade falou pela voz de Iracema. Devo partir”. É um momento intenso da narrativa, em que ambos compreendem que precisam se separar.

Figura 25: Lanças à frente de Iracema, em primeiro plano

Figura 26: Lanças no campo, num plano próximo

Figura 27: Câmera aproxima-se do casal num meio primeiro plano



Fonte: Captura de tela

Martim ingere a bebida de Tupã mais uma vez, na véspera de sua partida. Ele a pede a Iracema, que no livro, reclama: “O estrangeiro vai viver para sempre à cintura da virgem branca¹⁵; nunca mais seus olhos verão a filha de Araquém; e ele quer que o sono já feche suas pálpebras, e o sonho o leve à terra de seus irmãos!”. Mesmo contrariada, ela prepara a bebida para Martim, depois que ele argumenta que deseja extirpar a tristeza que sente, causada por precisar deixá-la. A adaptação tira de Iracema este momento de queixa. Ela nada lhe diz, apenas obedece e traz-lhe o vinho de Tupã. Trata-se, a nosso ver, de mais uma alteração que usurpa sua força, pois a heroína perde a voz diante de uma situação de transtorno.

A bebida sagrada cujo preparo somente Iracema conhece é servida aos guerreiros tabajaras na noite anterior a uma batalha, para inspirar bons sonhos. Os homens deixam tributos aos pés do pajé Araquém e recebem a bebida por Iracema, que em seguida se retira. Ela não tem permissão de ingerir o vinho de Tupã, nem de permanecer no bosque sagrado durante o

¹⁵ De acordo com o romance, Martim teria deixado uma noiva em Portugal, esperando seu regresso. O filme também faz referência a ela, numa conversa entre Iracema e o português, logo que ele chega à aldeia dos tabajaras.

sono dos guerreiros. Ela vai, então, ao encontro de Martim para guia-lo até Poti, como planejaram. Como todos os guerreiros tabajaras estariam dormindo sob efeito da bebida sagrada, os três poderiam atingir os limites das terras dos pitiguaras em segurança. O filme, porém, retira a participação de Iracema do ritual. Enquanto outras índias servem os guerreiros, ela passa uma parte da noite com Martim e a tribo pareceu não sentir sua falta; o que é curioso, pois somente Iracema conhece o preparo da bebida sagrada.

Mais adiante no romance de Alencar, quando Iracema guia Martim e Poti para fora dos limites das terras tabajaras, ela revela ao estrangeiro que ele não estava sonhando quando a possuiu. O português reage com espanto e transtorno:

— O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem, porque ela traiu o segredo da jurema.
O cristão escondeu as faces à luz.
— Deus!...Clamou seu lábio trêmulo.
Permaneceram ambos mudos e quedos.

No filme, todavia, vemos Martim entusiasmado com a notícia. Ele abraça Iracema e eles fazem amor no meio da grama, ao ar livre. O português não pareceu aqui se importar com a ofensa que teria causado ao seu anfitrião, usurpando a virgindade da filha. É uma reação contraditória ao comportamento respeitoso que manifestou durante o tempo em que esteve nas terras tabajaras, esforçando-se para não tocar em Iracema – ainda que extremamente atraído por ela. Martim só vai lamentar a traição após um confronto entre pitiguaras e tabajaras, em que ele presencia o sofrimento de Iracema por seus mortos.

Durante a fuga, Iracema, Martim e Poti caem num cerco armado por Irapuã. Caubi, o irmão de Iracema, também veio e estava sedento de vingança pela traição do português. Iracema pede ao agora esposo que não mate Caubi, pois se ele tiver que ser morto, ela prefere fazê-lo.

O irmão de Iracema veio direito ao estrangeiro, que arrancara a filha de Araquém à cabana hospedeira; o faro da vingança o guia; a vista da irmã assanha a raiva em seu peito. O guerreiro Caubi assalta com furor o inimigo.
Iracema, unida ao flanco de seu guerreiro e esposo, viu de longe Caubi e falou assim:
— Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra ele por esta mão, não pela tua.
Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:
— Iracema matará seu irmão?
— Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêem a ti, e a ela não.

O filme corta essa passagem. Quando ela faz o pedido com o arco armado, já apontado para frente, Martim nada diz, apenas abaixa o arco, como que lhe negando o pedido. Parece-nos aqui mais uma forma de cercear a voz de Iracema. No entanto, mesmo abaixando o

arco dela, quando Martim vai lutar com Caubi, Iracema volta a levantar e manter o arco apontado para o irmão, tal como Alencar descreve no livro. A cena se desenvolve com *raccords* de olhar em plano americano de Martim e Iracema conversando e olhando para Caubi, que está à frente dos tabajaras em plano conjunto.

Figura 28: Raccord de olhar em plano americano de Martim e Iracema para Caubi
 Figura 29: Raccord de olhar em plano conjunto de Caubi para Martim e Iracema
 Figura 30: Raccord de olhar em plano americano de Martim e Iracema para Caubi



Fonte: Captura de tela

Caubi será morto mais adiante, no confronto que irá ocorrer quando os pitiguaras aparecem em apoio a Poti e Martim. Iracema encontra o corpo do irmão e por cima dele chora copiosamente, como se o sentimento de culpa ganhasse contornos ainda mais intensos na heroína, tendo em vista que a morte deste personagem foi concebida pela adaptação. No romance de Alencar, a última aparição de Caubi ocorre na ocasião de uma visita a Iracema, após ela ter dado à luz a Moacir e estar à espera de Martim, em sua cabana. Ele conversa com a irmã, percebe o quanto está abatida e demonstra preocupação, conhece o sobrinho e se vai.

A sequência do parto de Iracema foi construída numa montagem alternada. A narrativa fílmica conta que Moacir nasce durante uma grande batalha contra os tabajaras, na qual Martim luta ao lado de Poti e dos aliados pitiguaras. Assim, vemos planos que se alternam entre as dores do parto de Iracema; Martim, Poti e Irapuã envolvidos na batalha e ilustrações coloridas de uma batalha entre índios e europeus cuja montagem comunica que se trata de um recurso estético para contar os acontecimentos deste confronto entre as duas tribos.

Ao sentir as primeiras dores do parto, Iracema sai da cabana e a câmera mostra, em primeiro plano e desfocada, a flecha com o caranguejo perfurado deixada por Martim, alertando-a que não o procure. Iracema contorce o corpo de dor em segundo plano. À beira da lagoa, próximo de sua cabana, ela se prepara para dar à luz e vê o reflexo de Martim na água. No momento em que Moacir nasce, Martim grita, em batalha: “Morra!”. Morte e vida foram pareadas, manifestando-se simultaneamente. Esta sequência pode ser compreendida de duas formas que não necessariamente se excluem: ela nos comunica a vida e a esperança que nascem

com Moacir, em meio a muitas mortes, e também nos indica que esta vida que agora nasce, de certa forma, custou as vidas perdidas nesta batalha. A sequência finda com Irapuã à espreita, indicando-nos que ele descobriu onde Iracema está morando.

Figura 31: Ilustração exibida em sequência da batalha

Figura 32: Iracema e as dores do parto



Fonte: Captura de tela

O filme dá a Irapuã um destino tão ou mais infeliz que o de Caubi, que também difere daquele reservado no romance de Alencar. Após ser derrotado pelos pitiguaras, o chefe dos guerreiros vai até Iracema em busca de vingança. Tenta matá-la e ao filho, mas é surpreendido pela picada de uma cobra e morre.

A primeira imagem de Irapuã dentro da cabana de Iracema não revela seu rosto, somente parte das pernas do índio, num ângulo *contra-plongée*. No entanto, é possível identifica-lo pelos adornos que somente ele entre os tabajaras utiliza e também porque previamente soubemos que Irapuã localizou a cabana de Iracema e andava a espreita-la. Os dois se encaram em *raccords* de olhar que iniciam com close-ups para, aos poucos, a câmera se afastar até atingir planos médios.

Na cena seguinte, Iracema corre para fora da cabana, tendo Irapuã logo atrás e o som diegético de pássaros exaltados gritando das árvores. Ele consegue tomar Moacir dos braços de Iracema, que tenta desesperadamente pegá-lo de volta, até que uma cobra morde a perna de Irapuã, que larga o bebê e cai gemendo de dor até morrer envenenado, não sem antes matar a cobra, sufocada. Irapuã ainda se arrasta na direção de Iracema, tentando alcança-la, mas ela dá as costas e retorna para sua cabana com Moacir de volta aos seus braços. Irapuã morre sozinho.

Figura 33: Raccord de olhar de Irapuã para Iracema
 Figura 34: Raccord de olhar de Iracema para Irapuã
 Figura 35: Plano contra-plongé das pernas de Irapuã



Fonte: Captura de tela

Figura 36: Close up de Irapuã matando a cobra com as mãos
 Figura 37: Iracema dá as costas para Irapuã em agonia
 Figura 38: Irapuã morre em close up



Fonte: Captura de tela

É provável que a morte do chefe dos guerreiros tabajaras tenha finalidade de acentuar o conflito “bem x mal”. Irapuã, afinal, exerce o contraponto do “bom selvagem” em sua animosidade para com Martim. Não se trata apenas do ciúme de um índio, mas da defesa dos costumes e tradições da tribo. Ao posicionar-se hostilmente ante o português, Irapuã nos lembra de que Iracema deve manter o compromisso de guardiã do segredo da jurema, pois romper com os votos acarreta sérias consequências.

O desenvolvimento da narrativa (tanto literária quanto fílmica) não pretende que nos afeiçoemos muito a Irapuã, nem que desejemos que ele seja bem-sucedido em seus planos. Afinal, o índio se interpõe numa relação amorosa que incita o leitor a ansiar por um “final feliz”. Irapuã contradiz o projeto de colonização portuguesa, recusando a presença do estrangeiro e desconfiando de suas intenções amorosas para com Iracema. De acordo com os passos do mito fundador, no entanto, a relação entre a índia da América e o branco da Europa tinha que acontecer, pois os destinos de Iracema e Martim já estavam entrelaçados.

Irapuã morre em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, mas não de forma honrada, de acordo com os anseios de um guerreiro. Ele age de forma covarde, surpreendendo Iracema desarmada numa busca obsessiva por vingança, que é frustrada pela mordida de uma serpente. Interessante observar que a serpente possui uma série de significados, sendo inclusive considerado um animal ligado ao feminino, cosmogônico e detentor de vida e de morte (ELIADE, 1993). E justamente este animal, no filme, teve como função prover a morte àquele que se interpôs na realização do mito de fundação, como se esta morte fosse engendrada pelo próprio destino.

No livro, após dar à luz a Moacir, Iracema sofre por não conseguir alimentá-lo: o leite de seus seios é muito escasso e ameaça secar. Ela põe um filhote de cachorro no colo, na esperança de que sugue algum leite e se alegra ao ver a substância esbranquiçada escorrendo do bico dos seios, apesar da dor que sentia. Ela definha rápido e visivelmente com o passar dos dias e, quando Martim retorna, a encontra caída e sem forças, com o filho nos braços. Ao ver o esposo, parece que não encontra tempo ou mesmo energias para demonstrar algum tipo de carinho; só se queixa de que já não conseguia amamentar.

- Recebe o filho de teu sangue. Chegastes a tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu como a jetica se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha murchado seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá.

Já no filme, Iracema não menciona ao esposo que seu leite secou. Apenas entrega-lhe Moacir, por quem Martim fica tão encantado que nem percebe a esposa agonizando, até Poti chamar-lhe atenção.

Na sequência da morte de Iracema, suas últimas palavras a Martim são também um último pedido, feito após ele acomodá-la numa rede armada do lado de fora da cabana: “Enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tanto amas. Assim, quando o vento soprar nas folhas, Iracema pensará que é a sua voz que fala por entre seus cabelos”. Martim chora sobre o corpo de Iracema e grita seu nome.

O filme termina com a partida do português – a mesma sequência do início, ao som extradiegético da mesma música (“Canção de Iracema”, de Toquinho). O texto abaixo, extraído da obra alencarina, sobe na tela após a partida de Martim, confirmando o caráter de mito de fundação de “Iracema”:

Desde então, os guerreiros pitiguaras que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro e os campos onde serpeja o rio. Hoje a jandaia já

não repete o mavioso nome de Iracema... Tudo passa sobre a terra! Mas nasceu ali uma colônia que se tornou estado: Ceará¹⁶.

O filme de Coimbra, em relação à obra literária, abrevia o fim da narrativa. Após o capítulo 32, Alencar apresenta, no capítulo 33, uma espécie de epílogo¹⁷ que conta o retorno de Martim ao Ceará: o reencontro com o fiel amigo Poti e a visita ao túmulo de Iracema. Este regresso teria acontecido cerca de quatro anos depois, tendo em vista que “O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho e o cão fiel. [...]” (ALENCAR, 2014, p. 117). Além disso, podemos afirmar que no início do livro de Alencar temos a manifestação do recurso *in media res*, com Martim partindo do Ceará com Moacir. O filme, por sua vez, recria este momento em sua primeira cena e o reproduz no final, o que nos leva a observar que enquanto o romance alencarino pode ser considerado *in media res*, o filme teria sido produzido *in ultima res*¹⁸.

É possível que o filme tenha criado uma elipse, tendo em vista que a partida de Martim, no final, mostra-o na companhia de Moacir já com cerca de quatro a cinco anos. Portanto, este fim poderia referir-se a uma “segunda partida” de Martim e Moacir. No romance, o estrangeiro volta para Portugal logo após a morte de Iracema, com o filho ainda bebê: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria [...]” (ALENCAR, 2014, p. 117). Ele retorna cerca de 4 anos depois: revê Poti, visita o túmulo de Iracema; também constata o início do processo de catequização da Igreja Católica portuguesa no litoral e a própria conversão de Poti ao catolicismo.

O filme de Coimbra não aborda este processo de aculturação indígena a partir da catequização dos jesuítas europeus – o qual Alencar menciona: “veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem”. E também oculta o remorso e a saudade de Iracema que sente Martim.

Afinal, volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade e são agora de amarga saudade. Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo, que o requemou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha sob as cinzas.

Só aplacou essa chama quando ele tocou a terra, onde dormia sua esposa; porque neste instante seu coração transudou, como o tronco do jetaí nos ardentes calores, e orvalhou sua tristeza de lágrimas abundantes. (ALENCAR, 2014, p.116)

¹⁶ Este trecho foi retirado do final do capítulo 32 (penúltimo) do livro de Alencar.

¹⁷ O romance “Iracema” possui um prólogo em forma de carta, como Alencar estivesse enviando o manuscrito a um amigo; e um posfácio também em forma de carta, a ser lida por este amigo após a leitura do manuscrito. Não nos foi pertinente estudar os conteúdos respectivos, pois não fazia parte diretamente do foco da pesquisa.

¹⁸ *In media res* (do latim, “no meio das coisas”) é uma técnica literária – utilizada também no cinema – onde a narrativa começa no meio da história, em vez de no início. *In ultima res* é a técnica literária – também importada para o cinema – onde a narrativa se inicia com a situação pertencente ao seu desfecho, ou seja, começa pelo fim da narrativa para depois desenvolver o início.

No filme de Coimbra, apenas vemos Martim indo embora no final. Sem retorno ao Ceará, sem lembranças, sem saudades. No entanto, é com o sentimento de saudade que Alencar encerra o romance, onde os últimos parágrafos do capítulo 33 dão a entender que Martim passou a retornar ao Ceará outras vezes, sem nunca esquecer Iracema:

Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora tão feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara. Muitas vezes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalantar no peito a agra saudade. As jandaias cantavam ainda no olho do coqueiro; mas não repetiam já o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a terra (ALENCAR, 2014p. 118).

Figura 39: morte de Iracema

Figura 40: Jandaia voa e grita o nome de Iracema muitas vezes

Figura 41: Martim parte com Moacir



Fonte: Captura de tela

4.3 “Filha de brasileiro”

Figura 42: Iracema e Tião se conhecem

Figura 43: Iracema pede carona na estrada



Fonte: Captura de tela

A Iracema concebida por Bodanzky e Senna em 1974 se envolve com o caminhoneiro Tião e protagoniza o filme *Iracema, uma transa amazônica*. Trata-se de uma garota de 15 anos, mestiça, amazonense, pobre, analfabeta, que se prostitui após perder-se dos pais em Belém¹⁹. Ela se mostra como uma espécie de negação da Iracema de Alencar, assim como o filme se apresenta como uma negação do mito fundador que o romance alencarino institui.

O título ambíguo do filme nos diz muito sobre esta protagonista e o lugar onde a narrativa²⁰ se desenvolve, principalmente quando o dividimos nas três palavras principais: “Iracema”, “transa” e “amazônica”. “Iracema” nos remete a José de Alencar e o mito fundador do Brasil, um dos motes do roteiro. O termo “transa” nos dá a conotação sexual que o filme possui e “amazônica” nos remete à região amazônica, cenário da narrativa. Quando unimos esses dois últimos, temos uma maior especificação de lugar (ou “não-lugar”?)²¹: “Transamazônica”. Se formos um pouco além nesta reflexão, podemos parear o nome “Iracema” e o termo “Transamazônica”, e restituindo o artigo “uma” iremos ter como resultado “Iracema, uma Transamazônica”, o que pode nos levar a inferir que a Iracema de Bodanzky e Senna seria uma personificação da Rodovia Transamazônica, também assumindo, portanto, uma representação de lugar.

Tião personifica um Brasil política e economicamente dominante. O encontro dos dois (ela do Norte, ele do Sul) desenha uma relação díspar entre dois “Brasis”: o “Brasil Grande” do discurso nacionalista da ditadura militar, detentor do poder político e financeiro; e o Brasil marginalizado, incapaz de se adequar a esse ideal fervoroso instituído porque é a sua própria negação.

A Iracema exposta pela película retoma a índia exótica do romantismo, só que agora temos uma silvícola erotizada e explorada sexualmente, o que inviabiliza qualquer possibilidade de se vincular a personagem a uma leitura romântica. [...] ela passa por um processo de pseudo-urbanização, aparecendo com roupas coloridas e fumando um cigarro no centro da cidade de Belém (COIMBRA, 2010, p. 03).

¹⁹ O filme não deixa claro se Iracema é abandonada pelos pais, perde-se deles ou foge. Ela chega em Belém com a família, em um determinado momento começa a andar sozinha pela festa do Círio e depois aparece andando pelo centro da cidade com uma amiga, sugerindo passagem de tempo.

²⁰ *Iracema, uma transa amazônica* não segue o padrão da narrativa clássica. O relacionamento entre Iracema e Tião é fictício, mas as pessoas com quem eles conversam nos lugares próximos à estrada, onde param, são em grande maioria pessoas que moram na região e que estão relatando situações verídicas acerca dos problemas que enfrentam no trabalho e na moradia, por exemplo. Daí o filme ser considerado ficção/documentário.

²¹ Marc Augé (1994) define o não-lugar como um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. O não-lugar caracteriza-se pelo que não é: não é relacional, identitário nem histórico. São, por outro lado, permeados de pessoas em trânsito. É o caso dos aeroportos, supermercados, estações de metrô e autoestradas, como a Rodovia Transamazônica.

Na Iracema de Bodanzky e Senna a ambiguidade do corpo é típica da adolescência e mostra-se mais evidente no modo como a personagem se veste quando começa a se prostituir. Numa cena em que anda pelo centro de Belém ao lado de uma amiga, usa calça jeans, blusa curta, sandálias de salto alto e fuma um cigarro, mas é como se tais acessórios não lhe fossem familiares: ela anda de modo desajeitado, como se a qualquer momento fosse tropeçar nos saltos de suas sandálias. Esta cena se torna um contraponto com o início do filme, que mostra Iracema com a família, de vestido florido e brincando com os irmãos. Esta Iracema com aspecto e trejeitos de menina impressiona-se com o ritmo frenético da festa religiosa do Círio de Nazaré (ocasião em que se perde dos pais), que todos os anos reúne uma multidão de pessoas na cidade de Belém do Pará. Na feira, dirige o olhar a todas as direções, como se quisesse absorver todos aqueles elementos e cores e pessoas de uma só vez. Na barraca onde para, pergunta o preço de várias “bugigangas” (entre pulseiras, colares, anéis e ervas), mas não compra nada.

Figura 44: Iracema em uma barraca da feira, indagando preços

Figura 45: Iracema olhando os artigos à venda na barraca



Fonte: Captura de tela

A ingenuidade da garota se evidencia quando, ainda na noite da festa do Círio, entre as atrações, depara-se com o anúncio da “mulher que não tem corpo, só tem cabeça”. Ao entrar na tenda do espetáculo, depara-se com a suposta cabeça de mulher e olha impressionada o truque de espelhos, parecendo acreditar que estava, de fato, diante de uma mulher que possuía apenas a cabeça. Quando conhece Tião, essa inocência, típica da pouca idade e inexperiência, parece a ele ser sinônimo de burrice:

- Qual é a tua idade? *Mesmo?*
- Quinze.
- Eu sabia (risos)
- Sabia por que?

- Porque você é burra.
- Burra por que?
- Porque ninguém acende cigarro no fósforo dos outros e ninguém pergunta se alguém tem o corpo fechado. (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p; 40min 00s)

Nesta ocasião, Iracema e a colega estavam com Tião e outro caminhoneiro numa mesa de bar; era a primeira vez que se viam. Depois que Tião comentou que é preciso ter corpo fechado, em resposta a uma história do colega caminhoneiro sobre um conhecido que fora assaltado e sobreviveu a cerca de vinte facadas, Iracema pergunta a Tião se ele tem o copo fechado. Com o silêncio embaraçoso dele e dos outros dois à mesa como resposta, ela pede um cigarro e quase acende no fósforo já aceso e recém-utilizado do amigo de Tião. A amiga de Iracema evita, tomando o fósforo da mão do homem, apagando e dando a caixa de fósforos novos à Iracema, que finalmente consegue acender seu cigarro.

A referência a não acender o cigarro no fósforo dos outros possivelmente advém da crença popular de que não se deve acender três cigarros no mesmo palito de fósforo aceso, com sentido semelhante à crença de que não se deve passar por baixo de uma escada, sob pena da vinda de maus agouros²². A referência ao “corpo fechado”, provavelmente está relacionada a trabalhos espirituais realizados por pessoas geralmente ligadas a umbanda, candomblé e outras religiões sincréticas que usam de certos poderes os quais alegam possuir para, por meio de determinados rituais, pedir proteção a espíritos ou entidades superiores em nome de alguém. Tem o corpo fechado o indivíduo para quem o conhecedor da religião realizou o trabalho. Esse indivíduo, portanto, está protegido de males espirituais ou da ação de entidades demoníacas, daí dizer-se que ele tem o corpo fechado.

Essa discrepância entre a menina que Iracema ainda é e a mulher que está se tornando, mas busca aparentar já ser, torna-se evidente na presença de sua amiga, uma mulher também prostituta, que aparenta ter entre 25 e 30 anos de idade e já nos apresenta, portanto, as formas definidas do corpo de mulher, bem como modos mais espontâneos de lidar com a própria sexualidade. No exercício da profissão, as diferenças entre as duas amigas também se observam. A amiga é bastante articulada, inclusive para manifestar a um homem que não está interessada em fazer programa com ele. Já Iracema demonstra inabilidade na arte da conversa e da sedução. No entanto, por ser muito jovem e possuir um corpo atraente ao olhar masculino, ela costuma ser bem-sucedida na captação de clientes.

²² O Correio Paulista de 1953 traz um artigo escrito por Francisco Pati, intitulado “Superstições Universais”, que fala dos conflitos entre a fé em Deus e as crenças populares de que determinadas ações trariam maus agouros, dentre as quais acender um cigarro com o mesmo fósforo que já acendeu outros dois cigarros.

Figura 46: Iracema e a amiga andando pelo centro de Belém
 Figura 47: Iracema e a amiga saindo para fazer programas



Fonte: Captura de tela

A vergonha, ou mesmo o não reconhecimento da ascendência indígena se manifesta numa conversa com Tião, numa parada da estrada para refrescarem-se numa lagoa.

- Me dá tua toalha aí.
- Mas não vai sujar ela com essa meleca²³ que tá saindo da tua cara.
- Por que? Toda mulher usa.
- Mas é uma porcaria. Ainda mais uma índia ficar usando isso daí.
- Eu não sou índia não.
- Que que tu é? Tu é branca?
- Sou.
- Filha de inglês? (risos)
- De inglês não, mas de brasileiro (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p; 45min 56s).

Além de não se reconhecer como indígena, Iracema também não reconhece a nacionalidade brasileira do índio. Se ela, de acordo com a própria fala, não é índia, mas é filha de brasileiro, expressa a ideia de que índios fazem parte de um grupo distinto, não são brasileiros; são “um outro”. Neste breve diálogo, os estereótipos em relação ao povo indígena ainda se manifestam no comentário de Tião acerca da maquiagem de Iracema. Não se tratou apenas de expressar o desgosto pelo uso de maquiagem, mas de que sua utilização pela mulher índia seria ainda mais condenável: “Mas é uma porcaria. Ainda mais uma índia ficar usando isso aí”. Nesta frase, o caminhoneiro segrega as mulheres índias das demais. Porque são índias, e por nenhum outro motivo além, elas, antes de quaisquer outras, não devem usar maquiagem. Esta fala de Tião parece-nos resquício do ideal de índio construído no século XIX, de que foi alimentada a concepção da Iracema de Alencar: uma criatura pura e fundida à natureza, não muito diferente de um animal selvagem.

²³ A “meleca” a que se refere Tião diz respeito à maquiagem que Iracema estava usando.

Já sozinha, longe de Tião, vemos Iracema novamente comportar-se de maneira preconceituosa em relação ao índio. Ela está trabalhando em um estabelecimento simples, de beira de estrada, que serve refeições. Dois indígenas aparecem para, em seguida, vemos Iracema afastar-se de todos os clientes e escorar-se em um canto do lugar, aos prantos. Ela não serviu os rapazes nem interagiu de outra forma com eles.

Somente assistindo à cena não é possível compreender com clareza o motivo do choro de Iracema. Todavia, por acesso a depoimentos contidos nos “extras” da versão em DVD, tomamos conhecimento de que esta cena foi produto de um momento em que realidade e ficção se confundiram: Bodanzky e Senna instruíram Edna de Cássia (Iracema) a servir os indígenas²⁴, mas ela se recusou e não houve argumento que a convencesse a servi-los. Ela foi repreendida e chorou. Foi quando a câmera registrou o pranto e a cena entrou no filme.

A Iracema de Bodanzky e Senna é uma representação da índia contemporânea. Miscigenada, à margem da sociedade, traz de volta a figura do mestiço, tão exaltada no Modernismo, mas inserida em uma realidade ainda mais dura e violenta do que a conhecida por Macunaíma na adaptação *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Se a Iracema de Coimbra buscou reconstituir o ideal de índio de Alencar numa adaptação fílmica canônica que seguia o paradigma da fidelidade, essa Iracema de Bodanzky e Senna não apenas rompe com a construção romântica indigenista do século XIX (ainda que traga resquícios dela na crítica de Tião ao uso de maquiagem, ou no comentário dele acerca do “perigo de índio” que antes havia na Rodovia Transamazônica), mas também desnuda a atmosfera de exaltação ao mestiço, típica do movimento modernista dos anos de 1920 e 1930.

A antropofagia como processo artístico, literário, produtor de conhecimento a partir do “devorar” a cultura do outro e “vomitar” algo novo foi um pensamento que ganhou força no Modernismo, mas o movimento começa a enfraquecer nos anos de 1940. A adaptação fílmica *Macunaíma*, veiculada em 1969 (ano seguinte ao AI-5, portanto), já seguia a tendência de crítica social, comum no cinema da época.

Macunaíma foi concebido no auge do movimento tropicalista, fértil sobretudo na música popular do Brasil, que passou a misturar indiscriminadamente o erudito e o popular, o refinado e o kitsch, o bom e o mau gosto, desvinculando-se ainda da correção política das esquerdas. No filme, a antropofagia oswaldiana aparece revigorada, mas carregada de potencial destrutivo. Baseado na obra do modernista Mario de Andrade, *Macunaíma* apresenta a antropofagia como regra geral de uma humanidade que se entrededora. Antropófagos são tanto os povos subdesenvolvidos quanto o imperialismo capitalista [...] (NAGIB, 2006, p. 100).

²⁴ Vale ressaltar que esses dois indígenas, assim como as demais pessoas presentes no estabelecimento e em outras cenas do filme não eram atores, mas sim moradores e trabalhadores da região. Os indígenas, de fato, estavam ali para fazer uma refeição. Geralmente essas pessoas não eram comunicadas que estavam sendo filmadas.

O diretor retira parte do humor e da exaltação ao “herói sem nenhum caráter” para se valer da antropofagia como um processo predatório, destrutivo e presente em toda a hierarquia social brasileira. Nessa perspectiva, teríamos uma sociedade cuja sina é a autofagia até o completo desaparecimento.

Em *Iracema, uma transa amazônica* a exploração inconsequente dos recursos naturais da Floresta Amazônica se assemelha com essa antropofagia destrutiva do filme *Macunaíma* – homens canibalizando a força de trabalho de outros homens (e, também, canibalizando garotas, sexualmente). Ambos os filmes, inclusive, tecem críticas políticas e sociais ao Brasil contemporâneo a suas produções. Este é um ponto em comum entre os dois filmes com um terceiro: *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971). Ainda que ambientado numa reconstrução do Brasil Colonial do século XVI,

[...] busca-se uma síntese do Brasil, capaz de alegorizar a situação política presente. Ao descrever o papel de nativos e europeus na formação de um povo e de um país, o filme identifica o brasileiro tanto com o canibal quanto com o aventureiro europeu, que poderiam ter vivido em comunhão idílica, mas tiveram o paraíso entrevisto destruído por ordem superior (NAGIB, 2006, p. 110).

Como era gostoso o meu francês tem como uma de suas referências o diário do alemão Hans Staden, publicado com o título *Viagem ao Brasil*. Staden foi capturado pelos tupinambás e escapou de um ritual antropofágico. O livro/diário relata sua perspectiva acerca dos costumes indígenas e sua experiência como prisioneiro. O filme, no entanto, conta as aventuras e infortúnios de um personagem fictício, o francês Jean que, confundido com um português, é capturado pelos índios tupinambás e tratado com todas as honras de um inimigo prisioneiro a ser devorado. Vale a ressaltar que existe uma diferença um tanto sutil entre os significados dos termos antropofagia e canibalismo. Enquanto este último diz respeito ao hábito humano e rotineiro de consumir carne humana, o primeiro refere-se a um ato ritualístico de devorar a carne do inimigo para absorver sua força.

Os Tupi, no entanto, não são canibais, e sim antropófagos: a distinção, que é, num primeiro momento léxica e, mais tarde, quando os termos se tornam sinônimos, semântica, é crucial no século XVI, e é ela que permitirá a exaltação do índio brasileiro. A diferença é essa: canibais são gente que se alimenta de carne humana; muito distinta é a situação dos Tupi, que comem seus inimigos por vingança (CUNHA, p. 37, 2012).

Nelson Pereira dos Santos satiriza registros históricos e leva ao Brasil do século XVI os problemas enfrentados pelo Brasil dos anos de 1970, numa espécie de alegoria política. O diretor desnuda a metáfora do antropofagismo instituída com o Modernismo e parece querer lembrar ao espectador do que de fato ela se trata, ou, pelo menos, no que implicava a prática

antropofágica, no contexto de certos costumes indígenas: devorar um inimigo prisioneiro para absorver suas forças. Jean era um estrangeiro que possuía conhecimentos bélicos até então desconhecidos pelos tupinambás, o que nos mostra que o diretor levou à grande tela indígenas que, ao invés de portarem-se pacificamente ante o processo de colonização, buscavam formas de resistência: eles queriam que Jean os ensinasse a produzir pólvora enquanto recebia cuidados para o ritual antropofágico.

Do ponto de vista histórico ou mesmo do uso de fontes narrativas, *Como Era Gostoso o Meu Francês* é um filme louvável. A percepção da pureza dos nativos e o trato para com o prisioneiro – sempre muito bem cuidado antes de ser morto e assado para servir de alimento à tribo – é um dos elementos que foge à maior parte das versões sobre esse período, seja em filmes ou mesmo alguns documentários. Aqui, esse novo olhar vem adicionar ao conhecimento do espectador mais uma versão para os fatos, e não reafirmar o que já se sabe (SANTIAGO, 2013, p.07).

Iracema, uma transa amazônica, Macunaíma e Como era gostoso o meu francês pertencem ao contexto histórico-político do cinema nacional do início dos anos de 1970, o pós AI-5, que, se por um lado reprimiu a liberdade de expressão de uma série de produções artísticas e de comunicação de massa, por outro lado ensejou a formação de muitos movimentos de resistência no cinema, no teatro, na música, etc. Ainda que não façam parte da mesma escola, estes três filmes trazem aspectos em comum no modo como construíram seus personagens indígenas: cada um, a seu modo, rompe com um estereótipo ou um ideal romântico do índio.

Macunaíma traz o índio no mestiço que nasceu índio, cresceu negro e ficou branco; e em cada etnia se mostrou um homem acomodado, preguiçoso e egocêntrico, um modelo de “anti-herói” ou mesmo, de fato, um “herói sem nem nenhum caráter”. Este é um perfil que contradiz a exaltação ao mestiço do modernismo; e contradiz também o retorno nostálgico de nossa origem indígena.

Como era gostoso o meu francês traz tupinambás corajosos e dispostos a lutar contra os portugueses. Querem aprender com Jean como construir armas de fogo e munição. Isso sem falar na composição dos corpos nus, que se mostram e se movimentam com uma naturalidade que se assemelha à nudez relatada por Pero Vaz de Caminha em sua “carta de achamento do Brasil”.

A *Iracema* de Bodanzky e Senna, por sua vez, rompe com o ideal de beleza perfeita e exótica da Índia, criado por Alencar. E é curioso pensar que enquanto a *Iracema* de Alencar, com todos os seus atributos extraordinários, deixa-se morrer em sacrifício, a *Iracema* de Bodanzky e Senna, simples e mundana, sobrevive nas estradas da Transamazônica.

Quase trinta anos após *Como era Gostoso o meu Francês* somos apresentados a uma versão cinematográfica que busca a construção de um relato mais fidedigno ao diário de Hans Staden. Dirigido por Luis Alberto Pereira, *Hans Staden* (1999) narra em tom documental e em primeira pessoa a experiência de cárcere de Staden, com locuções em off do próprio personagem que atua como o europeu.

O curioso é que a busca por fidelidade às informações do diário se choca com a fisionomia daqueles que atuam como indígenas, a qual não se aproxima dos traços físicos que conhecemos, como os olhos mais puxados. Alguns, inclusive, parecem possuir traços de negros, como o nariz mais largo. Já a cor da pele, apresenta-se homogênea demais para aqueles que adquirem uma tonalidade mais escura/avermelhada de indígenas por conta da exposição ao sol, sugerindo que estas pessoas tiveram a pele “queimada” por bronzeamento artificial ou outro recurso semelhante.

Como a narrativa fílmica é contada pelo próprio Staden, por assim dizer, os nove meses transcorridos como prisioneiro dos tupinambás nos são mostrados da perspectiva dele, de um branco europeu cativo que se aproveita de crenças indígenas para escapar da morte por antropofagismo. Staden alega aos tupinambás que as graves doenças que estavam acometendo os índios (consequência do contato com os europeus) foram um sinal da ira de seu deus cristão. Mesmo temerosos, os tupinambás não libertam Staden de imediato. Somente após muitas mortes por doenças e por batalhas contra portugueses e tribos inimigas é que decidem deixar Hans Staden com uma tribo também aliada aos franceses. Isso demonstra que mesmo usando de esperteza para sobreviver, os tupinambás não se mostraram tão ingênuos e crédulos nas palavras do europeu. Vale ressaltar ainda que, mesmo diante desse reconstituído olhar europeu do século XVI, o filme expõe negociações injustas e golpes, como trocas de objetos sem valor (espelhos, tesouras, facas, etc.) por produção agrícola e animais.

Figura 48: Travelling lateral de Iracema olhando o espelho retrovisor
 Figura 49: Travelling lateral do ponto de vista de Iracema



Fonte: Captura de tela

Por causa da presença constante da estrada, *Iracema, uma transa amazônica* é considerado um *road movie* (filme de estrada) que apresenta também características de ficção e documentário. É todo ambientado na região que compreende a Rodovia Transamazônica²⁵, entre os estados do Amazonas e do Pará. A produção foi censurada pela ditadura militar até 1981, quando foi exibida por apenas cinco dias em uma sala de cinema da Cinelândia, no Rio de Janeiro. Com o lançamento em DVD, fez-se conhecer por um público maior, em 2005.

É do espírito explorador que o *road movie* se vale, este ímpeto em abraçar o desconhecido e a errância, refletindo, ao mesmo tempo, os conflitos e as carências da modernidade, bem como as insatisfações com a Lei e suas aplicações, a partir da concepção de protagonistas socialmente considerados à margem desta mesma Lei (ladrões, assassinos, prostitutas, bêbados, etc.). Este tipo de personagem, inclusive, já era bastante presente nos filmes western, tidos como uma das influências do *road movie*.

[...] vários aspectos formais e estéticos podem definir o road movie, desde a utilização de estratégias decorrentes das narrativas de viagens até a utilização de elementos visuais recorrentes. Certos ícones estão sempre presentes nos filmes de estrada, como veículos, postos de gasolina, paisagens e a própria estrada. Esses elementos de mise-en-scène podem, muitas vezes, constituir a base de desenvolvimento do enredo, porém funcionam como pano de fundo ou uma moldura, pois o foco é direcionado para a jornada dos personagens e os acontecimentos do percurso. (ROMANIELO, 2013, p. 07)

²⁵ A Rodovia Transamazônica (BR-230) foi construída pelo regime militar, durante o mandato do presidente Emílio Garrastazu Médici (1969 - 1974). Possuindo 4.233 km, corta cinco estados: Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas e até hoje é considerada uma "obra faraônica".

Não há um consenso sobre a categorização do *road movie*. Existe entre os acadêmicos uma vertente que entende o *road movie* como gênero cinematográfico, sendo caracterizado por situar o desenvolvimento da narrativa numa viagem (*road trip*) em que se estabelece uma relação significativa (e, por vezes, simbólica) entre os personagens e a estrada. Por outro lado, há uma tendência entre outros estudiosos em considerar o *road movie* como um recurso estilístico, tendo em vista que existem filmes pertencentes a diversos gêneros cinematográficos cujas narrativas se desenvolvem numa viagem de estrada e, ao mesmo tempo, podem também ser compreendidos como *road movies*.

De acordo com Odair José Moreira da Silva (2010) afirmar o *road movie* como gênero seria precipitado porque ele não possui planos de expressão e conteúdo específicos. Eles variam de acordo com o “verdadeiro” gênero do filme. Por exemplo, ao invés de afirmar *Thelma e Louise* como um *road movie*, o mais apropriado seria dizer que o filme é um drama que utiliza a estrada como um recurso estético, pois os planos de expressão e conteúdo irão condizer com os de um filme de drama. O sentido da presença da estrada também seria diferente em cada filme, segundo Silva. Por outro lado, esta pode ser considerada uma característica do *road movie*: estar sempre atrelado a outro gênero, fazendo dele um gênero híbrido, de acordo com a pesquisadora de *road movies* nacionais Ana Karla Rodrigues (2007).

Talvez considerar o *road movie* como gênero seja de fato precipitado, mas não pelos argumentos que Silva apresenta, e sim porque estamos falando de um gênero recente, ainda não consolidado. Outro ponto a ser levado em consideração é que o processo de formação do *road movie* não apresenta muitas semelhanças com o modo como os gêneros considerados clássicos (western, suspense, aventura, comédia, etc.) formaram-se, desenhando claramente um movimento e um período de ascensão, de fama, de demanda de público e de massiva produção, a ponto de instituir em Hollywood atores e atrizes que fizeram carreira sendo conhecidos pelo público como estrelas de um determinado gênero (caso de Clint Eastwood e Marilyn Monroe, por exemplo). Este é um ponto relevante, pois os gêneros cinematográficos tido como cânones são utilizados como elemento de referência e comparação em termos de conceitos e características, sem levar-se em conta que o contexto histórico-cultural da formação do *road movie* apresenta traços bastante distintos.

Nesta perspectiva, os pontos que Silva levanta talvez acabem por confirmar a ideia do *road movie* como um “gênero em formação”, apresentando uma história e características bem singulares em relação aos gêneros cinematográficos que já conhecemos e reconhecemos. Estas diferenças, ao invés de negarem ao *road movie* o status de gênero, talvez demandem um olhar também diferenciado, ao invés da mera comparação.

No *road movie* a estrada torna-se cenário e ao mesmo tempo símbolo de um processo de transformação ou descoberta do personagem. Em consequência, *travellings*²⁶ frontais e laterais que acompanham a viagem do automóvel e evidenciam o rosto do personagem ao vento e olhando para o espelho retrovisor são frequentes em muitas cenas deste tipo de filme.

O *road movie* costuma pôr em evidência crises de identidades dos personagens, as quais geralmente espelham as crises de suas respectivas culturas nacionais (PAIVA, 2011). A estrada, deste modo, adquire conotação de liberdade e realização de sonhos, contrapondo-se ao cotidiano opressor da cidade, da casa, do trabalho. Os espaços abertos e os locais de paradas (postos de gasolina, restaurantes, motéis, bares, etc.) são característicos neste gênero, constituindo, muitas vezes, ponto-chaves da narrativa, onde um novo personagem aparece ou um acontecimento inesperado se manifesta, por exemplo.

Esta liberdade, geralmente almejada pelos personagens do *road movie*, muitas vezes está relacionada a infrações na lei, como o caso de *Thelma e Louise* (1991), em que duas amigas, na esperança de fugir da polícia após uma delas atirar em um homem para defender a outra de um estupro iminente, pegam a estrada para tentar chegar ao México; ou o clássico *Bonnie e Clyde* (1967), em que a garota Bonnie, deslumbrada pelo estilo de vida solitário e arriscado de Clyde, torna-se sua parceira de crimes, percorrendo com ele, de carro, várias cidades onde realizam assaltos a bancos. Quando nos traz estes personagens à margem da lei, o *road movie* costuma questionar essa mesma lei, ou mesmo aspectos políticos e ideológicos dos lugares pertencentes às estradas.

A estreia de *Thelma e Louise* em 1991 [...] foi um momento decisivo na recepção popular e acadêmica do *road movie*. Como o protagonista masculino que inesperadamente se vê na estrada com um amigo fugitivo ou criminoso nos filmes dos anos de 1980, *Thelma* (Geena Davis) descobre que é mais hábil como uma fora-da-lei do que como dona de casa. Sua habilidade se evidencia no momento em que ela assalta uma loja de conveniência para compensar *Louise* por indiretamente ter causado o roubo do dinheiro que seria usado na fuga até o modo como ela assume o controle e se encarrega do policial rodoviário que as para. [...] Entre toda a violência desastrosa que muda para sempre a vida destas duas mulheres, sua viagem pela estrada resulta na concretização temporária da liberdade da opressiva e infeliz normalidade que elas procuravam quando saíram de férias. “O que quer que aconteça”, *Thelma* diz a *Louise*, quando a polícia lhes fecha o cerco, “Estou feliz por ter vindo com você”²⁷ (COHAN; HARK, 1997, p. 10).

²⁶ Travelling é um tipo de movimento de câmera que a desloca no espaço, mantendo ângulo e trajetória desse deslocamento. O travelling possui os seguintes tipos básicos: vertical para frente (de cima para baixo), vertical para trás (de baixo para cima), frontal (de avanço ou de recuo) e lateral (para frente ou para trás). Esses movimentos permitem diversas combinações e costumam ser utilizados de acordo com os efeitos estéticos ou emocionais que se pretende criar (MARTIN, 1990).

²⁷ Tradução livre do trecho: The release of *Thelma and Louise* in 1991 [...] marked a important turning point in the popular and academic reception of the road film. Like the male protagonist who finds himself unexpectedly on the road with a fugitive or criminal in 1980s buddy films, *Thelma* (Geena Davis) discovers that she is more adept at being an outlaw than a housewife. Her skill is evident from the time she robs the convenience store to make up for

No entanto, ao construir personagens viajantes e à margem da lei, o *road movie*, ao mesmo tempo que questiona fragilidades sociais vigentes, também reforça as estruturas atuantes desta sociedade. Se tomarmos *Thelma e Louise* e *Bonnie e Clyde* como exemplos, temos dois filmes com desfechos trágicos – ambas as duplas de criminosos morre, em consequência da não rendição ao sistema. Diante de um cerco policial, as amigas Thelma e Louise decidiram seguir em frente, ao encontro de um precipício; já os amantes Bonnie e Clyde foram apanhados numa emboscada armada pela polícia (com ajuda da delação de um “amigo”), que os alvejou repetidas vezes. Parece ficar a mensagem de que “o crime não compensa” e que a vida de contravenções e liberdade é curta e possui um alto custo.

Ao refletir acerca do *road movie* a partir de *Bonnie e Clyde*, o artigo “Mad love, mobile homes and disfunctional dicks – on the road with Bonnie e Clyde”²⁸, de Ian Leong, Mike Sell e Kelly Thomas (1997) apoia-se em Lévy-Strauss (com o uso do termo “solução imaginária”) e em Marx e Engels (na referência do termo “desconsiderável liberdade”) para fundamentar a ideia de que o *road movie* seria subversivo e aliado da contra-cultura somente em aparência. A infraestrutura cultural e econômica norte-americana – de acordo com estes autores – aproveita-se do *road movie* para inspirar uma sensação ilusória de liberdade e irreverência.

[...] a sedutora velocidade da estrada disfarça sua realidade, particularmente numa era em que velocidade desempenha um papel significativo no controle social. A estrada é “Fita Mobilus” do capitalismo americano: apesar da emoção da aceleração, a fuga é ilusória, e a viagem em direção ao pôr-do-sol leva você de volta aonde você começou²⁹ (LEONG; SELL & THOMAS, 1997, p. 71).

As considerações acerca do *road movie* norte-americano como um reforçador de status quo político-social camuflado de “produto contra-cultura” nos faz repensar a função social de *Iracema, uma transa amazônica*. O filme é da década de 1970, e mais de 40 anos depois, mesmo com toda a revolução digital que estamos presenciando no século XXI, ainda existe a impressão de que aquela é uma região distante, sobre a qual raramente ouvimos falar alguma coisa (talvez uma ou outra notícia de telejornal) sobre problemas com prostituição

inadvertently causing the theft of Louise's (Susan Sarandon) bankroll to the way she takes charge of the highway patrolman who stops them. [...] For all disastrous violence that forever changes the lives of these two women, their road trip turns out to realize the temporary liberation from their oppressive, dissatisfying normality that they seek when start out on their vacation. “Whatever happens,” Thelma tells Louise, when a police officer is a siege date, “I’m glad I came with you”.

²⁸ “Amor louco, casas móveis e rapazes disfuncionais: na estrada com Bonnie e Clyde” (tradução livre)

²⁹ Tradução livre do trecho: [...] But the road’s seductive speed disguises its reality, particularly in an era in which speed plays a significant role in social control. The road is the Mobius strip of American capitalism: despite the thrill of acceleration, escape is illusory, and the drive into the sunset takes you right back where you started.

infantil ou disputas de terras e madeira... O filme objetifica a mulher e a criança, fragiliza e coisifica o homem amazonense e aqueles de outros estados em busca de trabalho, sob uma perspectiva de “mostrar a realidade” a partir de uma narrativa ficcional, mas pode estar também confirmando essas estruturas, dando a entender que a tendência de um homem que se aproveita do trabalho alheio e das mulheres é de que ele irá “se dar bem”. Já a tendência de uma garota sem família e sem escolaridade que começa a trabalhar na prostituição é “acomodar-se” na prostituição. Talvez a câmera, em *Iracema, uma transa amazônica*, esteja exercendo um papel mais testemunhal do que crítico, possibilidade que, de modo algum, diminuiria a importância histórica desta produção no cinema nacional, porém abriria o leque de perspectivas a serem abordadas na sua leitura.

O *road movie* é perpassado por ambiguidades. Além de trazer subversões e reafirmações da lei, outra ambiguidade reside na relação lar/estrada. Apesar de nos trazer personagens que se valem da estrada para fugir ou buscar algo que não encontram no próprio lar (que os norte-americanos denominam “home”, termo diferente para designar a casa física, “house”). A ausência do lar torna-se, para o protagonista da estrada, uma marca, um atributo. A autora Pamela Robertson (1997) entende que, no *road movie*, a ausência do lar implica numa obsessão por ele, seja porque o protagonista deseja retornar e não pode ou porque deseja afastar-se dele o mais longe possível.

Se o road movie é, em algum sentido profundo, sobre a própria estrada, e a jornada assumida, mais do que qualquer destino em particular, é ainda um gênero obcecado com o lar. Geralmente a estrada tira o viajante de casa. Às vezes, a estrada o leva a um novo lar [...] a estrada o leva embora, e deixa para trás todo o tédio ou perigo, ou a família ou o que quer que instigue o desejo ou necessidade de ir embora [...]. Durante a fuga, lar pode ser qualquer lugar e todo lugar na estrada (ou, dizendo de outra forma, “qualquer lugar onde penduro o meu chapéu”), a viagem pela estrada ainda precisa do conceito de lar como estrutura ausente: [...] da perspectiva da estrada, ou “você não pode voltar pra casa” ou “não há lugar como o lar”³⁰ (ROBERTSON, 1997, p. 271).

Pamela Robertson discorre sobre a dualidade *home / road* a partir do filme *O mágico de Oz* (1939), o que levanta outra questão que ainda não encontrou consenso: a presença do automóvel (seja carro, caminhão, ônibus ou motocicleta) como característica do *road movie*. Tendo em vista que o romance *On the road* (1957) foi um marco e uma das mais importantes

³⁰ Tradução livre do trecho: If the road movie is in some deep sense about the road itself, and the journey taken, more than about any particular destination, it is still a genre obsessed with home. Typically, the road takes the traveler away from home. Sometimes, the road leads to a new home [...] the road just leads away - away from boredom, or danger, or family, or whatever it is that produces the desire or need for something called “away” [...] While it provides an escape from and alternative to home, and home can be “anywhere, and everywhere” on the road (or, in another formulation, “anyplace I hang my hat”), the trope of the road still requires the concept of home as a structuring absence: [...] from the perspective of the road, either “you can’t go home again” or “there’s no place like home”.

referências, o *road movie* surgiu manifestando as relações entre personagem, automóvel e estrada. Os anos de 1960 foram um período de muita efervescência no setor industrial, a classe média começava a adquirir carros para o lazer da família, ao passo que a rebeldia da juventude se manifestava nos conversíveis ou nas motocicletas. A ironia é que um ícone da Modernidade – o veículo automotor – é utilizado como meio de fuga para um protagonista que, por motivos diversos, não quer ou não pode viver na cidade ou na família, espaços que seguem o padrão e as regras dessa Modernidade. Então este protagonista segue viagem pela estrada, a qual não deixa de ser um ícone moderno do desenvolvimento das cidades. Em todo caso, a relação homem/automóvel/estrada – muito intensa em *On the road*, a propósito –, torna-se uma importante característica do *road movie*, própria do contexto histórico de seu surgimento.

Por outro lado, existem filmes que não apresentam esta trílice relação por não haver a presença constante de um veículo automotor na narrativa e, ainda assim, seriam considerados por alguns pesquisadores como *road movies*. O personagem, no caso, segue viagem (sozinho ou acompanhado) valendo-se de outro meio de transporte (bicicleta ou cavalo, por exemplo) ou mesmo a pé. Foi dessa forma que Pamela Robertson abordou *O mágico de Oz* (1939), tendo em vista que a viagem de Dorothy pelo reino de Oz seguindo a estrada de tijolos amarelos é realizada a pé. Acreditamos, no entanto, que a presença do veículo automotor como meio de transporte do personagem e uma consequente relação entre ambos, homem e automóvel, é característica fundamental para se considerar um filme como *road movie*.

Outra característica do *road movie* é a viabilização do encontro. Julian Stringer (1997), no entanto, ressalta que nos *road movies* norte-americanos é possível identificar uma espécie de resistência ao encontro com diferenças. Mesmo diante de um mundo inteiro a ser explorado, as escolhas de aproximação dos personagens viajantes seriam geralmente narcísicas porque costumam acontecer com pessoas semelhantes a eles, seja na cor, no sexo, na idade, etc.

Protagonistas de um road movie podem olhar pela janela e ver todo o mundo à sua frente, mas eles geralmente acabam se tornando íntimos de pessoas parecidas com eles [...]. Em nossa cultura, uma escolha de proximidade com outra pessoa não acontece livremente, mas é condicionada pelas limitações de classe, sexo, raça e religião, para mencionar somente algumas [...] O road movie tende a rejeitar o diálogo que surge entre diferentes classes, sexos, raças e religiões pela recusa da interação [...] ³¹ (STRINGER, 1997, 166-167).

³¹ Tradução livre do trecho: Road movie protagonists may look through the window and see the whole world ahead of them, but they usually end up becoming intimate with people just like themselves. [...] in our culture "one 'choices' one's intimates nos 'freely' but in a overdetermined way from within the the constrains of class, sex, race, and religion, to mention only the most significant ones" (Zavarzadeh:144) [...] The road movie tends to disallow the dialogic coming together of different classes, sexes, races, and religions by refusing to interaction.

Em *Iracema uma transa amazônica*, assim como outros *road movies* brasileiros, parece-nos que essa tendência de aproximações pelo semelhante é rompida. Os encontros na estrada acontecem com pessoas de gêneros, nacionalidades e etnias diferentes, como o caso dos brasileiros *Central do Brasil* (Walter Sales, 1998) e *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Sejam aproximações com semelhantes ou com diferentes, a estrada, no *road movie*, acaba por proporcionar um encontro com o outro, podendo assumir função agregadora e conciliatória, mesmo quando traz uma separação como desfecho (RODRIGUES, 2007).

Durante as viagens de Iracema e Tião pela estrada, o espectador vê desmatamentos, queimadas, prostituição infantil, moradias precárias, trabalho escravo, etc. Em outros momentos, há relatos de pessoas que moram na região e atestam uma série de dificuldades e situações precárias com as quais precisam conviver, como a invasão de terras por grileiros e poucas oportunidades de trabalho.

Uma sequência que merece ressalva é a que se inicia logo após Iracema e Tião se conhecerem no bordel – um *travelling* frontal do caminhão de Tião, onde é possível ver a frase no para-choque dianteiro “do destino ninguém foge”. Entra som diegético da música “máquinas humanas” (1973) tocando no rádio e o *travelling* muda para lateral, expondo uma grande área desmatada, que se mantém no campo de visão do espectador quando a câmera se movimenta para inserir Iracema no banco do passageiro em primeiro plano num *close-up*, exibindo o desmatamento agora ao fundo (em segundo plano). A frase no para-choque do caminhão, a música e o *close-up* de Iracema sentada no banco do passageiro sugerem uma postura de aceitação incondicional de um destino tão inexorável quanto o da Iracema de Alencar. Esta postura se confirma mais adiante quando, depois de largada por Tião, a garota conhece uma costureira que se oferece para ensinar-lhe o ofício. Em resposta, Iracema diz: “[...] Deus não quis que eu fosse costureira. A minha sina é outra, correr mundo... Andar por aí, sem rumo” (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p; 01h 18min 13s).

A estrada e a música em *Iracema, uma transa amazônica* tecem uma relação de ironia que chega a ser poética. Travellings frontais do caminhão de Tião nos mostram extensões vastas e desertas de estrada de terra batida cujas passagens de pneus levantam grossas nuvens de poeira, havendo ao redor somente vegetação desmatada ou em processo de queimada. As músicas em som extradiegético que acompanham estas imagens, por outro lado, não só exaltam a Transamazônica, mas a personificam de modo afetuoso e alegre. É o caso do uso de uma composição do governo militar, cuja autoria e interpretação não constam nos créditos do filme:

Quero conhecer a Transamazônica
 A grande crônica da evolução
 Quero enxergar a grande floresta
 Transformada em festa para o meu irmão

Alô brasileiro, de todo quadrante
 Chegou o instante da grande arrancada
 Vamos desbravar, cultivando a terra
 Quem planta não erra
 A hora é chegada

Figura 50: Travelling frontal do caminhão de Tião

Figura 51: Plano que mostra a poeira deixada na estrada



Fonte: Captura de tela

Mais adiante, o mesmo recurso de contradições entre texto verbal e não-verbal é utilizado com outra música, agora com voz feminina, cantando em tom afetuoso uma letra que mais parece uma declaração de amor à Rodovia Transamazônica:

Ela vem
 Lá do lado que o sol vem
 Depois vai
 Para o lado que o sol vai
 É como o jato de luz nas selvas
 Levando luzes de um Brasil melhor
 Para um recanto longe e afastado
 Cheio de riqueza
 E que precisa amor³²

Para Iracema, a estrada é o próprio destino, um fim em si mesma. Já para Tião, a estrada é um meio de vida, pois ele é caminhoneiro, um viajante e estrangeiro nas terras do Norte. É aquele que passa por diversos lugares sem estabelecer vínculos. E como ele representa o “Brasil Grande”, atravessa o país anunciando os progressos e benfeitorias que o governo estaria propiciando, semelhante a um arauto.

³² Autor e intérprete não são citados nos créditos do filme.

É também na estrada que *Iracema, uma transa amazônica* mostra a prostituição infantil que ocorre na região Norte do Brasil dos anos de 1970, aos olhos de uma polícia que finge não haver crime algum. Na cena em que Iracema e Tião se conhecem num bordel, momentos antes entram no estabelecimento três policiais que se comportam como se não houvesse garotas menores de idade no local, procurando programas. O filme mostra também o abuso sofrido por essas meninas, em cenas onde Iracema é espancada em público.

A sina desta protagonista se mostra na estrada; não como caminho, meio para se atingir um objetivo ou um lugar de chegada, mas a própria Transamazônica se torna o seu destino, por onde ela transita sem rumo certo. E tal como ilustra a frase do caminhão de Tião, “do destino ninguém foge”, Iracema não conseguiu fugir da Transamazônica. Parece mais ter se fundido a ela, como Iracema de Alencar teria se fundido ao continente americano.

A propósito, o destino parece atravessar os caminhos tanto da Iracema de Coimbra como da Iracema de Bodanzky e Senna. E ambas o receberam sem hesitações, por mais triste que ele tenha se mostrado. Enquanto a Iracema de Bodanzky e Senna sobrevive sozinha nos “não-lugares” da Rodovia Transamazônica, degradando-se fisicamente como a estrada que percorre, a Iracema de Coimbra abraçou um desamor que a conduziu à morte. São personagens que assumem a própria sina, até suas últimas consequências.

4.4 “Sexo, Ditadura e Feminismo”

O regime de ditadura militar, iniciado no Brasil em 1964 e o posterior aumento da repressão aos direitos civis em 1968 com a imposição do Ato Institucional nº 5 interferiu significativamente na produção do cinema brasileiro. Cineastas foram perseguidos, a censura atuou de forma ainda mais rígida e, em consequência, o movimento do Cinema Novo se enfraqueceu. Fazer cinema após o AI-5 envolvia, impreterivelmente, produzir em acordo com os critérios estabelecidos pela União. O período é marcado pela criação da Embrafilme em 1969, empresa que ilustrou o poder do Estado no ramo cinematográfico brasileiro, tendo em vista que sua maior acionista foi a própria União.

[...] A transição dos anos 1960 para 1970, bem como a criação da Embrafilme, empresa de economia mista, da qual a União era acionista majoritária [...] mantiveram a literatura nacional como importante procedimento para realização dos filmes. Porém, ao invés de investir na literatura moderna dos anos 1920 e 1930 – e seu discurso político e vanguardista – o foco passou a repousar tanto em narrativas contemporâneas mais curtas – novelas, contos e crônicas – quanto nos relatos históricos dos grandes feitos nacionais [...] (SILVA, 2013, p. 255).

No final dos anos de 1970, o Brasil passava por um momento político de incertezas devido à fase de transição entre o fim da ditadura militar e o início da instituição do regime democrático. Em 1979, mesmo ano de veiculação de *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, teve início o mandato de João Baptista de Oliveira Figueiredo e foi promulgada a Lei da Anistia Política, que reverteu as punições a brasileiros que entre 1961 e 1979 foram acusados pelo regime militar de crimes políticos. O pluripartidarismo é restabelecido, com a extinção do ARENA e do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e a criação do PDS (Partido Democrático Social), PMDB (antigo MDB), PDT (Partido Democrático Trabalhista) e o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro).

O governo de Figueiredo herdou uma grave crise econômica marcada por muitas greves e reivindicações trabalhistas, principalmente no setor industrial e do funcionalismo público. Entre as reivindicações estavam a abolição do controle governamental sobre os sindicatos, o restabelecimento do direito à greve e a livre negociação de termos com os empregadores. Esses movimentos trabalhistas tiveram papel significativo no processo de restabelecimento da democracia no Brasil.

A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) foi gestada em 1969, nos últimos suspiros do Cinema Novo, procurando responder a uma necessidade da classe de cineastas brasileiros de competir com as produções norte-americanas, não apenas no que concerne a questões estéticas, mas também a ocupações de salas e geração de bilheterias. O discurso nacionalista do movimento, que teve Glauber Rocha como seu mais ávido defensor, foi o que motivou e alimentou a criação de uma produtora e distribuidora de filmes estatal. Nos anos de 1970 houve uma mudança de gestão, com investimento substancial (sobretudo no Governo Médici) na produção de adaptações de caráter ufanista (SILVA, 2013).

A Embrafilme, atuante até os anos de 1990, possibilitou a produção cinematográfica contínua no Brasil e distribuições nacionais em larga escala. “[...] a valorização de um cinema mais comercial no interior da Embrafilme era parte inalienável da nova fase nacional-popular cinematográfica dos anos 70 e 80, na medida em que muitas vezes se viu na conquista do público o caminho para se encontrar o povo” (JORGE, 2003, p. 173). No início dos anos 1970, a empresa investiu um considerável montante na produção de adaptações fílmicas de fatos históricos que colocassem em evidência grandes feitos de heróis nacionais que confirmassem a tendência ufanista do Estado. Vale ressaltar que o Governo Militar não era apenas sócio majoritário da Embrafilme durante o período da ditadura, mas também trabalhava ativamente na seleção e execução dos projetos. Em paralelo ao desenvolvimento de filmes

históricos, alguns trabalhos com adaptações literárias de escritores contemporâneos foram timidamente realizados.

As produções de filmes históricos, todavia, mostraram-se bem mais dispendiosas do que o previsto pela Embrafilme, a começar pela fase de pré-produção, que envolvia extensa pesquisa histórica acerca de determinados acontecimentos, modos de falar e agir, outros costumes e trajes de uma época, etc. A fase de produção geralmente demandava locações distantes da cidade e maior investimento na produção de cenários, roupas e demais acessórios que retratassem determinados períodos históricos. E foi na segunda metade dos anos de 1970 que a empresa optou por voltar maiores atenções a adaptações cinematográficas de fontes literárias brasileiras, sem, contudo, perder de vista o foco nacionalista do regime militar. Dessa forma, as adaptações tiveram como texto-fontes obras que atrairiam o público pelo status cultural que possuíam, ao passo que carregavam, de alguma forma, um discurso de valorização nacional ou pelo menos isento de um texto contrário aos interesses do governo vigente.

O fim da década de 1970 parece-nos pertinente para a produção de uma adaptação fílmica de “Iracema”, não somente pela tendência da Embrafilme em produzir adaptações de clássicos da literatura brasileira, mas também por tratar-se de um momento em que o país enfrentava uma crise política como consequência da transição entre dois regimes tão distintos como ditadura e democracia. Veicular uma adaptação fílmica do romance indigenista mais conhecido de Alencar, que nos presenteia com uma origem comum, um mito de fundação que reconta o princípio do Brasil, poderia reforçar o sentimento de orgulho nacional do brasileiro. Assim, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* estaria contribuindo para a afirmação de uma identidade brasileira, ainda que apartando (ou pelo menos tentando amortecer) o espectador das vulnerabilidades políticas que o país enfrentava.

Iracema, a virgem dos lábios de mel e *Iracema, uma transa amazônica* são dois filmes que representam, de certa forma, algumas das ambiguidades das produções do cinema brasileiro dos anos de 1970. O primeiro, de Coimbra, produzido pela Embrafilme – o conservadorismo e a exaltação à pátria numa adaptação cânone de um clássico que forja um projeto de fundação para o Brasil a partir de uma índia idealizada em beleza e perfeição. O segundo, produzido de forma independente e clandestina, com incentivo estrangeiro, nega o projeto de fundação alencarino que o primeiro busca reafirmar. Enquanto a *Iracema* de Coimbra confirma um modelo conservador de mulher: inocente, frágil, amorosa, caseira e maternal; a *Iracema* de Bodanzky e Senna corresponde a um tipo socialmente marginalizado: a prostituta, mestiça, menor de idade e analfabeta.

Na década de 1970 não tínhamos acesso a muitas informações sobre o que acontecia na região amazônica, como a exploração da prostituição infantil e do trabalho escravo, as queimadas, a venda ilegal de madeira e de terras. Notícias veiculadas pelos meios de comunicação de massa passavam pelo controle e manipulação do Governo Militar. *Iracema, uma transa amazônica* comunicou uma realidade social extremamente grave e desumana que vivia camuflada pelo governo ditador vigente com discursos inflamados de nacionalismos sobre um Brasil que estaria crescendo financeiramente e provendo melhoria na qualidade de vida das pessoas. O filme problematiza esse discurso, contrapondo falas de personagens que representam este governo com imagens da região.

Em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, Didi-Huberman (2003) parte do texto melancólico de Pasolini sobre a morte dos vagalumes para compreender a imagem que ousa contrapor-se a um regime de poder instituído, como vaga-lumes que resistem e insistem em existir do modo que sabem: como pequenos pontos de luz na escuridão. O autor explora a imagem como uma manifestação de sobrevivência. Nega, portanto, o desaparecimento dos vaga-lumes, lembrando-nos de que eles mudam de lugar, desaparecem de nosso campo de visão, mas se reúnem e persistem em outros espaços, contrapondo-se às luzes de holofotes que dão destaque às imagens produzidas pelo poder instituído; luzes que, prometendo iluminar, ofuscam, atordoam, alienam e manipulam.

Já em “O autor como produtor”, Walter Benjamin (1987) discute a importância da finalidade do uso dos meios de comunicação, de seu valor como manifestação de resistência e de contestação de um *status quo*. Dessa forma, o autor, seja de um ensaio fotográfico, de uma matéria de jornal ou de um roteiro de cinema deve cuidar para não se tornar mais uma peça na engrenagem do poder político vigente, que se vale desses meios como forma de manipulação das massas.

A produção fílmica de Bodanzky e Senna tanto se mostra como uma “imagem vaga-lume” – autônoma, crítica, questionadora e sobrevivente às vicissitudes do tempo – como demonstra o compromisso político de seus autores em expor uma realidade miserável de ilegalidades na região da Rodovia Transamazônica.

Ele [Jorge Bodanzky] tinha ido à Amazônia umas duas ou três vezes para reportagens de televisão e se impressionou muito com a Transamazônica, que ele só conheceu um pedacinho, mas sabia que seria uma estrada com 5 mil quilômetros, que chegaria até as fronteiras do Brasil, etc., seria como uma ligação continental e não apenas nacional e as condições em que aquilo estava sendo feito; e ele começou a pensar que um filme deveria ser feito sobre aquilo. E aí começamos a conversar, a planejar ir pra lá. [...]. A gente foi pra lá, já se pensando em fazer alguma coisa. E foi a viagem que nos deu o filme, *foi a realidade que nos deu o filme. Claro, a gente tem que fazer um documentário no sentido de que essa realidade tem que ser vista, tem que ser*

*mostrada ao mundo. [...] A ideia nasceu da necessidade de mostrar aquela tragédia humana, da nossa necessidade de mostrar (Orlando Senna, agosto de 2014) [grifos nossos]*³³.

O relato de Orlando Senna mostra o compromisso do autor com sua produção. É significativo uso o termo “necessidade”, manifestando um princípio ético que rompeu os limites da vontade. Não se tratava apenas de querer fazer um filme ambientado na Transamazônica, mas de precisar fazê-lo. Afirmar uma produção fílmica como necessidade faz com que ela ganhe, nesse caso, uma força política e ideológica ainda mais potente, pois essa necessidade está direcionada ao espectador: era imperativo que o filme fosse visto, não propriamente com finalidade de entretenimento, mas de elucidações.

Esta Iracema de Bodanzky, mesmo tão diferente da Iracema de Coimbra, apresenta uma significante característica em comum a ela, além do cumprimento de uma sina: ambas são personagens extremamente erotizadas, ainda que de formas e com finalidades diferentes, muito em razão de apresentarem estes dois filmes projetos estéticos diferentes. Como o processo de erotização do corpo feminino no cinema suscitou discussões importantes para teorias e críticas cinematográficas entre os anos de 1970 e 1980, é pertinente explorar estas construções do olhar e não apenas apontar suas diferenças identificadas, mas também as distintas finalidades em cada filme, que acabam por orientar estas diferenças.

O movimento feminista surge nesta época, comprometendo-se em questionar essas relações de submissão da mulher em relação ao homem. Organizando-se no Brasil por volta do início da década de 1970, período mais acirrado da ditadura militar, pós-AI-5, as feministas não apenas engajaram-se na luta pela restituição da democracia, mas também tinham reivindicações particulares do gênero, como o direito ao corpo e à sexualidade (WOITOWICZ; PEDRO, 2009). No entanto, estas questões mais específicas, de cujas queixas são advindas de um patriarcado historicamente enraizado, geravam conflitos com partidos de esquerda e outros movimentos sociais, que percebiam tais demandas como um fator que se desviava do foco das lutas contra o regime da ditadura. Isso sem falar na já esperada resistência de partidos e camadas sociais mais conservadores. Apesar dos embates que precisou travar, o movimento feminista se fortaleceu e registrou muitas conquistas ainda nos anos de 1970:

[...] os anos 1970 registram uma série de conquistas relacionadas à participação das mulheres no meio social e ao comprometimento com as reivindicações e causas feministas. Surgem vários grupos de consciência e em 1975, estimuladas pela instituição do Dia Internacional da Mulher pela ONU – Organização das Nações Unidas, ocorrem reuniões no Rio de Janeiro e em São Paulo, que resultaram na criação

³³ Relato extraído em palestra sobre narrativa cinematográfica, realizada em Fortaleza-CE, no Instituto Porto Iracema das Artes, em agosto de 2014.

do Centro da Mulher Brasileira (Rio) e do Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira (São Paulo). Em 1979 acontece o Primeiro Encontro Nacional de Mulheres e, na década de 1980, já existem dezenas de grupos feministas por todo país. Este é o momento em que começam a surgir lutas mais dirigidas: são criados vários clubes de mães, acontecem diversos congressos de mulheres e atos públicos, e ganham espaço lutas feministas como o direito ao corpo e sexualidade (WOITOWICZ; PEDRO, 2009, p. 45).

As mulheres começaram a ocupar maiores espaços na produção cinematográfica nacional nos anos de 1970, somando a veiculação de muitos filmes dentre os quais *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973), *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977) e *Patriamada* (Tizuka Yamazaki, 1984) são apenas alguns que podemos citar entre os que levam nomes de mulheres na direção. Disso podemos inferir que as ferramentas de censura, ainda que incisivas, não calaram totalmente as manifestações artísticas e/ou políticas contrárias aos interesses do Estado.

Foi significativa a participação do feminismo na teoria e crítica cinematográfica nos anos de 1970 e 1980, momento em que levantou questões sobre o olhar do cinema, o machismo e a objetificação da mulher. Laura Mulvey é um nome relevante neste contexto. Valendo-se da psicanálise freudiana e laciana, a autora denunciou as convenções patriarcais presentes nas narrativas do cinema clássico industrial, bem como a construção de um olhar voyeurista, direcionado exclusivamente ao homem e limitando a participação da mulher nas produções cinematográficas como objeto de prazer masculino, mas nunca de sujeito da narrativa.

Parece-nos, de fato, que Mulvey aponta e critica uma certa “masculinização” do olhar na experiência do cinema, uma vez que determinados modelos de prazer e de identificação parecem se repetir com certa frequência nos filmes narrativos, infligindo um ponto de vista “masculinizante” na construção tanto da imagem cinematográfica, quanto do olhar do espectador. [...] Segundo Mulvey, o cinema de Hollywood, em especial o melodrama, geralmente reflete a linguagem patriarcal e a ideologia dominante sobre as quais ele mesmo é fundado. Nos filmes produzidos por esse tipo de cinema, a mulher aparece sempre como um objeto (do desejo sexual) e não como sujeito, tendo sua imagem a função de satisfazer o prazer visual masculino (CODATO, 2014, p. 11-12).

Mulvey entende que a imagem da mulher passa a exercer uma dupla função no cinema mainstream: a de objeto de desejo tanto para os personagens da narrativa cinematográfica como para o espectador. Existiria aí uma interação entre esses dois níveis de olhar, ao passo que ambos acontecem ao mesmo tempo, que é o tempo do filme.

[...] O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’ [...]. A mulher mostrada como objeto sexual [...] sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino [...] (MULVEY, 1983, p. 444) [grifo da autora].

Ainda que a teoria feminista do cinema se refira à indústria do cinema hollywoodiano e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* seja um filme brasileiro, acreditamos que este filme possui uma proposta que condiz com a ideia de objetificação da mulher e masculinização do olhar que Mulvey desenvolve. A erotização da protagonista e o cerceamento de suas falas seriam evidências de que o filme de Coimbra segue um modelo de narrativa semelhante àquele que Mulvey e os demais membros da teoria feminista do cinema criticavam. Em *Iracema, uma transa amazônica*, ainda que se trate de um filme com finalidade de crítica política e social, também é possível identificar a construção de um olhar masculino, da mesma forma que também encontramos Iracema e outras personagens femininas retratadas de maneira objetificada. Vale ressaltar que *Iracema, uma transa amazônica* e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* são ambos filmes dirigidos por homens, em um contexto onde as diretrizes do patriarcado exerciam muita influência na sociedade brasileira, apesar da atuação do movimento feminista. Este fator possivelmente favoreceu estas construções masculinas do olhar.

Iracema, personificação do novo continente, foi concebida por Alencar como uma mulher independente, forte, determinada e corajosa a ponto de ter sido comparada a uma amazona de um épico romano (MOREIRA, 2007). O arco-e-flecha é símbolo de sua destreza e agilidade. No entanto, na passagem em que Iracema usa seu arco-e-flecha para defender Martim contra o iminente ataque de Irapuã, o filme constrói a cena substituindo o arco-e-flecha por uma lança e ainda faz com que Irapuã a desarme. Vemos aí o controle da situação por Irapuã, que apenas por orgulho não avança contra Martim, que está dormindo. Alencar nos conta que Iracema, com arco e flecha mirados em Irapuã, acusa-o de covardia por tentar matar um homem adormecido, e não permite que ultrapasse seu bloqueio. Irapuã não consegue desarmar Iracema e vai embora. O autor mantém a força e o “domínio de cena” com Iracema, mas o filme retira-lhe esse poder e transfere a Irapuã.

As outras modificações e supressões realizadas em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* que, assim como esta, foram discriminadas no início do capítulo, constituem cortes de falas em que Iracema, no romance, se posiciona em momentos de tensão. Quando somamos os silêncios desta Iracema de Coimbra com seu processo de erotização, temos um exemplo do que Mulvey entende por objetificação da mulher e masculinização do olhar.

É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema [...]. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar,

um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo [...] (MULVEY, 1983, p. 452).

Além de constituir-se predominantemente em objeto de desejo masculino, a Iracema de Coimbra teve a função reprodutora acentuada, tendo em vista que o nascimento de Moacir causou a Martim tanta felicidade a ponto de ele não conseguir notar que a própria esposa – de quem recebe a criança –, deitada e fraca, estava quase morta. Foi preciso que Poti chamasse sua atenção. No romance, Martim percebe a palidez e a fraqueza da esposa e lamenta. Percebe também que mesmo havendo perdido quase todo o viço, ainda era bela. A adaptação parece ter “roubado” o olhar amoroso de Martim para a esposa, em seus últimos momentos juntos.

Ao silenciar a voz de Iracema, a adaptação também lhe retirou parte dos traços de heroína mítica manifestados no romance, mantendo-se com maior nitidez aqueles que a fazem subserviente ao marido e altruísta, capaz de trair o próprio povo para permanecer ao lado do homem que ama e que, próxima da morte, teima em viver mais alguns instantes até certificar-se de que o esposo conheceu o filho e irá cuidar dele. É como se preservassem as características morais de uma mulher mais interessantes ao convívio com o homem: beleza, doçura, altruísmo e subserviência. É curioso pensar este processo tradutor quando lembramos que *Iracema, a virgem dos lábios de mel* foi produzido por uma empresa cujo maior acionista era o governo militar, que assumia posturas conservadoras e patriarcais. Esta adaptação cinematográfica parece ter seguido os moldes canônicos de um processo tradutor com predominância de busca de equivalências, mas as modificações realizadas parecem condizer com os interesses de uma classe conservadora e detentora do poder político e econômico dos anos 1970.

O terceiro ensaio da coletânea organizada por John Berger (1999) mostra o processo de objetificação da mulher em pinturas europeias que remontam o século XV, em que corpos femininos já eram pintados em posições, ângulos e expressões que consideravam o ponto de vista do espectador, e o olhar masculino. Dessa forma, a nudez (geralmente frontal) era cristalizada em tinta e tela de modo a despertar o desejo daquele (homem) que contemplava a imagem de uma mulher, a qual mostrava-se desprovida de qualquer vontade que não fosse de ser olhada.

Pintava-se uma mulher nua porque era aprazível olhar para ela, punha-se em sua mão um espelho e chamava-se a pintura de Vaidade, condenando dessa maneira a mulher, cuja nudez representou-se para o próprio prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de fazer a mulher conivente ao ser tratada como, em primeiro lugar e acima de tudo, objeto de uma vista (BERGER, 1999, p. 52).

Berger afirma que o passar do tempo não extinguiu a antiga tradição de representar a mulher como objeto de desejo. Ela se mantém nos grandes meios de comunicação, os quais o

autor cita a propaganda, os jornais e a televisão. Parece-nos viável acrescentar o cinema a esta lista, já que estamos nos referindo a grandes meios que consideram o homem como uma espécie de espectador “padrão” ou “ideal”, e a mulher surge nestes meios ainda com a função de agradar o olhar masculino.

Com relação à *Iracema* de Bodanzky e Senna, temos uma prostituta como protagonista, um dos mais emblemáticos e polarizados exemplos de objetificação da mulher. No entanto, em *Iracema, uma transa amazônica*, percebemos outro propósito, além do prazer visual. A narrativa é ambientada numa região onde a prostituição (inclusive infantil) é bastante explorada, além de dar-se em condições de extrema precariedade, com meninas e mulheres vivendo abaixo da linha de pobreza. Neste contexto, é possível identificar na concepção da protagonista uma motivação de denúncia e uma crítica social que perpassam a escolha estética de objetificá-la numa prostituta.

Por outro lado, não podemos deixar de ressaltar a existência de cenas de nudez cuja necessidade poderia ser questionada, considerando a proposta político-social do filme. Uma destas cenas ocorre no quarto que Iracema divide com a amiga. Ambas estão se arrumando durante uma conversa trivial e, ao trocarem de roupa, a câmera destaca os seios de uma e depois de outra. Mais adiante, quando Iracema e Tião estão juntos no caminhão, ela tira a blusa e os seios nus ganham destaque, enquanto Tião permanece vestido. Podemos identificar aqui uma “exploração fílmica” do corpo feminino, exposto como objeto de desejo.

Figura 52: Amiga de Iracema troca de roupa, com seios à mostra, em plano próximo

Figura 53: Iracema, em plano próximo, com seios totalmente despidos



Fonte: Captura de tela

Esta cena em que Iracema troca de roupa junto com a colega no pequeno quarto (figuras 40 e 41) que aparentam dividir expõe os seios de ambas, mas os movimentos de câmeras não correspondem à construção de um olhar escópico; não explora seus corpos em plongée e contra-

plongées ou close-ups de partes erógenas como bocas, pernas, quadris ou os próprios seios. Na realidade, a câmara pouco se movimenta e modifica o ângulo muito discretamente, mais para evidenciar a fala de uma ou de outra ou para enquadrar ambas no mesmo plano. A ausência de construção de um olhar escópico, todavia, não exclui a sexualização da cena, mas indica que a finalidade difere da erotização construída no corpo da Iracema de Coimbra.

No filme de Bodanzky temos corpos que não constituem modelos físicos padronizados de beleza; não são símbolos sexuais nem são corpos que se exibem numa objetificação da mesma forma que no cinema clássico narrativo, objeto da análise de Laura Mulvey. São, sobretudo, corpos marginalizados. As cenas mostram constantes abusos a Iracema e um tipo de objetificação que mostra a mercantilização de seu corpo. A finalidade desta construção narrativa é de chamar atenção do espectador ao processo ininterrupto de violência contra este corpo. Daí a câmara atuar como testemunha e construir um olhar que não apela ao desejo masculino, mas sustenta um olhar de registro, de observação e de denúncia.

Existe uma certa ironia nesta diferença da construção do olhar destes dois filmes: Em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, em que temos forte presença do paradigma da fidelidade, Iracema é uma personagem construída para o olhar masculino e para atender os desejos deste olhar, de maneira, portanto, muito mais sexualizada do que a Iracema de Bodanzky, que é destituída dos aspectos míticos e sagrados instituídos por Alencar na protagonista literária, torna-se mundana e sobrevive da prostituição, ou seja, de agradar sexualmente o homem.

Logo depois que Iracema e Tião começam a seguir na estrada, em uma parada o rapaz que lava o para-brisa do caminhão de Tião faz certas indagações a ele sobre Iracema, como se ela fosse sua propriedade. Em nenhum momento o rapaz dirige-se a ela. Esse comportamento reflete um costume patriarcal: quando um homem aborda outro homem acompanhado de uma mulher, sejam os dois noivos, irmãos, pai e filha, etc.; a norma social diz que se deve primeiramente dirigir a palavra ao homem. Acaso o homem permita – de forma verbal ou não verbal –, ele pode iniciar uma conversa direta com a mulher. A mulher, neste contexto, é considerada uma posse – precisa de permissão para fazer algo ou falar com alguém, da mesma forma que os outros precisam de permissão para interagir com ela. Quando solteira, o “proprietário” costuma ser o pai; depois de casada, passa a ser o marido.

- Ô cunhado, tá levando essa menina pra onde?
- Eu trouxe ela da festa do Círio, tá boa a safra esse ano.
- Tá boa? Tem muita mulher boa?
- Mas isso é comigo. Vai limpando aí senão tu não leva nada.
- Que é isso, rapaz? Tem que trazer uma pra mim (risos)

- Isso aí cada um arruma a sua.
- Que nada, traz uma pra mim que eu tô aqui a perigo. Uma como essa aqui.
- Olha que tu não vai levar é nada hoje (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p; 41min 20s).

Esta cena foi construída sob o ponto de vista de Iracema, de seu olhar de dentro do caminhão, sentada no banco do carona, diante do rapaz que a olha através do para-brisa e da água que cai sobre ele, lavando a poeira da estrada. A linguagem cinematográfica reforça aqui a ideia de que Iracema está sendo tratada como uma propriedade em exposição: sob tal perspectiva, o vidro do para-brisa do caminhão nos lembra uma vitrine, através da qual o rapaz lança a Iracema olhares de desejo, de vontade de possuir, da mesma forma que desejamos, por exemplo, um sapato de marca famosa que encontramos exposto na vitrine de uma loja, o qual está ali assumindo a função de despertar o desejo. Tião, por sua vez, trata o rapaz de modo a reforçar este modelo patriarcal de comportamento. Afirmar que “a safra está boa esse ano”, ou que “cada um arruma a sua” reforça a objetificação de Iracema e afirma a posição dominadora do caminhoneiro, de possuidor: Iracema é dele, foi ele quem a “colheu” na festa do Círio de Nazaré. Todavia, ela será motivo de chacota mais adiante quando, ao reencontrar Tião um tempo depois, afirmar para as colegas que o caminhoneiro já pertenceu a ela.

Figura 54: Rapaz lavando o para-brisa do caminhão
 Figura 55: Rapaz lavando o para-brisa do caminhão (2)



Fonte: Captura de tela

Após passar uma noite com Iracema, pela manhã Tião sai do caminhão e lhe pede o decalque da santa que comprou na festa do Círio de Nazaré. Aplica o decalque no para-brisa do veículo, já repleto de outros adesivos em suas laterais e diz a Iracema em voz alta e diante de passantes: “Cada mulher que se hospeda aqui no meu hotel eu boto um decalquezinho. Essa foi de Nossa Senhora de Nazaré. Ô santinha boa! Até mulher arruma pra gente”. Trata-se de mais uma cena que reafirma Iracema como propriedade, sendo, aqui, supostamente legitimada pela figura religiosa de uma santa na fala de Tião.

A garota é constantemente subjugada pelo universo masculino. O motorista da caminhonete que a transporta junto com a amiga Tereza, em meio a um grupo de imigrantes, vê-se no direito de agredir ambas fisicamente. Policiais entendem que não há problema em retirá-la à força da frente da casa onde estava trabalhando para espancá-la em público, assim como alguns homens que, em outra cena, passavam próximo do poço onde ela pretendia tirar água entenderam ser justo espancá-la publicamente como punição por ter feito programa com um homem comprometido, cuja companheira veio queixar-se aos gritos, diante do poço comunitário.

Aliás, parece termos aqui um indício do paradigma advindo do mito judaico-cristão, o qual também compõe a ideologia do patriarcado, que afirma ser a mulher uma criatura portadora do pecado, aquela que conversou com a serpente e corrompeu Adão. Religiosos, ao longo dos séculos, costumam comparar a mulher a essa serpente mítica: ambas seriam misteriosas, mentirosas, traiçoeiras e manipuladoras. E temos, então, um homem (o qual não sabemos quem é, ele não é mostrado no filme) comprometido que fez programa com Iracema. Ele traiu a companheira, mas Iracema, a prostituta, a que prestou ao homem um serviço que prestaria a qualquer outro mediante pagamento porque este é o seu meio de subsistência, deve ser punida. Ela é xingada na rua de vagabunda, ela é a agredida, a punida. E o filme, ainda que possua tom de denúncia ao machismo e à violência contra a mulher, não deixa de reproduzir o papel feminino de passividade e submissão diante de imposições violentas de autoridade por parte de homens.

Esta “supremacia do homem” também se manifesta no abandono. Iracema segue na estrada com Tião, mas é largada por ele no meio da noite em frente a um bordel desconhecido. Ele para o caminhão e a manda pegar suas coisas e descer. De início ela resiste. Recusa-se a descer do caminhão. Quanto mais Tião insiste para que saia, mais agressiva sua recusa se torna: “Eu não vou descer desse caralho não!”. Quando finalmente sai, bate a porta do veículo e esbraveja: “Soca esse carro no cú!”, em resposta às alegações de Tião de que ainda estava pagando as prestações do caminhão e que não teria condições de sustentá-la.

Esta cena foi produzida à noite e a única iluminação existente eram as luzes dos faróis do caminhão de Tião, que fitam Iracema pouco antes de entrar no bordel. Os faróis revelam o short vermelho com estampa da Coca-Cola que ela veste. Esta peça de roupa, utilizada naquele momento de abandono, à noite, em um lugar estranho e escuro, cuja única iluminação identificável vem dos faróis ligados de um caminhão parecem expor Iracema não

somente como objeto, mas como mercadoria³⁴. O plano americano em que a garota fica de frente para o caminhão de Tião, além de nos mostrar o short da Coca-Cola, também oculta o seu rosto. Os faróis do caminhão iluminam apenas o tronco, evidenciando seios e quadris, o que nos lembra que mercadoria não tem singularidade.

Figura 56: Iracema sob a luz dos faróis do caminhão de Tião



Fonte: Captura de tela

Alguns anos depois, Iracema, em meio a outras prostitutas, reencontra Tião. Ele estava com melhor aparência e havia trocado o caminhão que transportava madeira por um de transporte de gado e comentou de modo bastante natural que recolhia o gado que pastava na beira das estradas. Demonstrava sinais de que havia prosperado financeiramente. Iracema, por outro lado, havia se degenerado fisicamente: cabelo assanhando, roupas velhas e sujas, calçando apenas um pé de bota e com um dente faltando. Os dois personagens, um diante do outro nesse momento de reencontro, parecem representar a soberania do homem sobre a mulher (e, ao mesmo tempo, do “Brasil Grande” sobre o Brasil marginalizado). Ele diz, inclusive, que ela está mais feia, ao que ela responde que ele só fica mais bonito.

Iracema parece esquecer o quanto fora maltratada e desprezada pelo caminhoneiro e o trata com doçura, até finalmente pedir-lhe para ir com ele. A conversa se dá na fachada de uma casa velha (provavelmente um bordel) na beira de uma estrada, em meio a outras prostitutas que bebem cachaça, fazem piadas provocativas umas com as outras e exibem os

³⁴ A diferença primordial entre objeto e mercadoria é que a mercadoria é um objeto disponível para negociação, suscetível a ser comprado, vendido ou trocado.

seios. Tião repete o mesmo argumento de anos atrás: não pode levá-la porque está dando conta de muitas despesas: trocou o caminhão por outro mais caro e está agora lidando com gado, cujo transporte é mais trabalhoso. Ela acusa Tião de ladrão de gado após ele lhe recusar dinheiro:

- Me dá cinco conto, Tião?
- Vai-te pra porra.
- Frescão, viado! Filho da puta! Tu é ladrão!
- Vai-te pra porra.
- Ladrão de boi! (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p; 01h33min 50s).

Figura 57: Iracema e Tião sentados logo após reencontro

Figura 58: Tião dá as costas para Iracema e vai embora

Figura 59: Iracema volta para a companhia das outras prostitutas



Fonte: Captura de tela

Iracema se vale de tom jocosos quando xinga Tião, mas parece-nos que a finalidade se trata muito mais de criar um mecanismo de defesa diante da indiferença e do abandono do que propriamente fazer de Tião um objeto de piada. Esta é a última cena do filme. Tião vai embora e deixa Iracema na estrada, junto com a poeira que os pneus do caminhão levantam com sua partida. Não existe redenção para Iracema ou para Tião (no caso do caminhoneiro, não há sequer arrependimentos), como houve para os protagonistas clássicos de Alencar. O filme nos dá um fim sem desfecho. Existe apenas uma garota cuja sina começa e prossegue na estrada e um homem que passou impunemente por esta mesma estrada.

O cinema nacional dos anos de 1970 nos trouxe, portanto, dentre incontáveis produções, duas relevantes adaptações que em muito se negam, sobretudo, nas características de suas Iracemas. Ambas, inclusive, nos demandaram uma leitura debruçada e atenta para que seus contrapontos, nuances e semelhanças pudessem ser melhor identificados, apreendidos e estudados. A produção cinematográfica do Brasil neste período foi bastante fértil e diversificada. Trata-se de uma numerosa quantidade de material que comunica seu momento histórico, seja reforçando ideologias e práticas socioculturais ou criticando-as. Se de um lado tivemos a instituição da Embrafilme pelo regime militar, por outro tivemos, além de mulheres do movimento feminista dirigindo seus próprios filmes, diversas produções do Cinema

Marginal e da Boca do Lixo, ambos movimentos que tinham como características a produção amadora e de baixo custo, que contemplava personagens/tipos considerados “à margem” da sociedade: o ladrão, o assassino, a prostituta, o mendigo, o malandro, etc.

A atração exercida pelos filmes da Boca do Lixo junto as classes populares resultou no maior fenômeno de bilheteria produzido no Brasil. Amparada nos êxitos comerciais, uma grande quantidade de títulos de comédias eróticas circulou no mercado, atritando o campo cultural dos anos 70, sob os olhares nervosos dos críticos, da imprensa, de setores do cinema culto (eufemismo para cultural), das instituições e de parcelas moralistas da sociedade. A pornochanchada incomodava, sobretudo, as distribuidoras internacionais (americanas), por conseguir abocanhar uma expressiva fatia do mercado com seus modos pouco educados e padrões de gosto duvidoso (ABREU, 2006, p. 195).

É possível que as distribuidoras internacionais se ressentissem da pornochanchada também porque ela se aproveitava de sucessos hollywoodianos e produzia versões parodiadas, como *Kung fu contra as bonecas* (Adriano Stuart, 1976); *Bacalhau* (Sílvio de Abreu, 1977) e *Histórias que nossas babás não contavam* (Oswaldo de Oliveira, 1979). Este foi um movimento que, via de regra, não teve muitos problemas com a censura, provavelmente porque apesar de insinuar constantemente o ato sexual, não o explicitava. Outro motivo pode residir nas temáticas de seus filmes, que comumente não traziam questões político-sociais. Não era característico deste movimento visões críticas acerca de situações que o país vivenciava. Além disso, os desfechos das pornochanchadas costumavam ser “moralmente aceitáveis”. Após muitas peripécias e deboches, de alguma forma o mocinho e a mocinha ficavam juntos.

Tipos clássicos e estereotipados eram também uma marca da pornochanchada. O conquistador, o malandro, o marido traído, o playboy, o homossexual, a virgem, a viúva, a solteirona eram algumas das figuras constantes nas produções. Narrativas simplistas com um erotismo carregado de deboche pelos costumes sociais, elenco e corpo técnico amadores, baixos orçamentos e escolha de títulos contendo duplo sentido: estes foram alguns dos fatores que, combinados, favoreceram a criação de um lugar para a pornochanchada no gosto popular dos anos de 1970 e na história do cinema nacional, ainda que envolvida em controvérsias e protestos das classes mais conservadoras da época.

Estes movimentos do cinema nacional apontavam uma tendência à destituição do modelo de herói clássico predominante nos filmes hollywoodianos; ao passo que se instituía um processo de marginalização dos protagonistas. Isso implica afirmar que tanto o Cinema Marginal como a Boca do Lixo e a Pornochanchada contavam histórias sobre pessoas comuns que geralmente encontravam-se de alguma maneira à margem da sociedade, fosse por conta do crime, da raça, do tipo de trabalho, da classe econômica, etc. Este fenômeno leva-nos a

questionar de que maneiras são ocupados os lugares de protagonistas pelas duas Iracemas do cinema que estamos estudando.

No segundo capítulo foi possível confirmar a função de heroína mítica da Iracema de Alencar através de comparações com heroínas clássicas advindas de diferentes fontes: Pocahontas, Atala, Dido, Camila e Lavínia. Os casos da Iracema de Coimbra e da Iracema de Bodanzky e Senna sugerem características diferenciadas a serem levadas em conta, principalmente quando consideramos este processo de marginalização de protagonistas no cinema nacional dos anos de 1970.

Se considerarmos primeiramente o caso da Iracema de Coimbra, podemos observar que ela está mais distante de um modelo de heroína mítica do que a Iracema de Alencar. Isto porque, como fora exposto anteriormente no presente capítulo, esta protagonista teve as características de heroína mítica identificadas na Iracema de Alencar dissolvidas e ocultadas, ao passo que foi dada maior ênfase às formas físicas de seu corpo, de modo a fazer dela uma personagem sexualmente desejável. A Iracema de Coimbra parece muito mais protagonizar uma história de paixão e desejo do que propriamente de amor.

A Iracema de Coimbra se afasta da corajosa amazona Camila, tendo em vista que mal consegue defender Martim com uma lança, sendo desarmada por Irapuã, que para isso usou apenas as próprias mãos. Mesmo quando precisou proteger o filho contra a ira do chefe dos guerreiros tabajaras, não foi com a coragem que esta mãe pôde contar, mas somente com a sorte: uma serpente morde Irapuã após ele tomar-lhe Moacir dos braços. Esta Iracema também se afasta da Rainha Dido, que mesmo amando intensamente, não se curvou diante de Eneias quando de sua partida, pelo contrário, fora tomar satisfações ao descobrir de que ele planejava partir às escondidas. A Iracema de Coimbra calou-se quando Martim deixou-a para lutar com os pitiguaras.

Pocahontas não parecia ter vergonha de nenhuma de suas culturas, fosse a de nascimento, powathan, ou a europeia, abraçada pelo casamento. Aliás, pelo pouco que sabemos de sua história, ela parecia estar acima e além do que concerne a demandas particulares de índios ou europeus, pois agia no interesse de um entendimento pacífico entre os dois povos. A Iracema de Bodanzky e Senna, no entanto, tem vergonha de ser aproximada a índios e entende que o indígena e o brasileiro constituem “nacionalidades” diferentes. Ela se reconhece como “filha de brasileiro”, possivelmente numa tentativa de evitar o constrangimento implicado em assumir-se índio no Brasil.

Lavinia era uma princesa cujo marido foi-lhe dado pelo destino (mesmo havendo dificuldades impostas pela deusa Juno...), mas a Iracema de Bodanzky e Senna recebeu do

destino uma estrada por onde passam amarguras e homens que a exploram. Já com relação a Atala, talvez a Iracema de Bodanzky e Senna partilhe com ela um "não-lugar" advindo da dificuldade em reconhecer-se numa etnia, num povo, ou num grupo social. Atala era mestiça, filha de índia convertida e de europeu; Iracema, por sua vez, tinha traços indígenas muito evidentes, por mais que afirmasse não ser índia ou "filha de índio".

Estas duas Iracemas do cinema talvez carreguem algo de memória da princesa Lavinia: um algo de serem o nome de um lugar que se forma, que nasce a partir de uma mulher. A Iracema de Bodanzky e Senna, contudo, humaniza um lugar que por ser estrada e por ser explorado de maneira predatória e inconsequente, aproxima-se mais de um "não-lugar", ou o que conhecemos também como "terra de ninguém", visto que ela seria uma personificação da Transamazônica. O caso é que ambas, seja pela alta carga de erotismo ou pela marginalização de seus traços, afastam-se do ideal de heroína mítica do qual Iracema de Alencar se aproxima e talvez se aproximem mais da mulher brasileira, seus diversos papéis e sofrimentos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir uma escrita pode ser tão difícil quanto inicia-la. Voltamos ao seu princípio, lembramos os primeiros passos: as dificuldades encontradas, as mudanças realizadas no projeto, durante a pesquisa, os primeiros resultados, o texto tomando forma. Durante os dois anos decorridos desta pesquisa me perguntei diversas vezes por que eu estava estudando o que eu estava estudando e qual era a relevância social do que eu estava produzindo. São perguntas que, acredito, não devemos parar de fazer a nós mesmos.

A importância do que estudamos muitas vezes está clara para nós, mas não para o outro. Mas quando o outro nos pergunta “para que serve isso?” (curiosamente, são poucos os que perguntam: “a quem” serve isso?) é nossa responsabilidade saber responder, ainda que o “servir” não tenha uma utilidade ou praticidade nos termos aos quais estamos socialmente familiarizados. O “servir” não precisa ser prático e o que é prático pode estar longe de ser essencial e se bastar.

Se não sabemos “para que serve” ou “a quem serve” o que estudamos, não podemos demonstrar sua importância. Precisamos saber e precisamos lembrar. Porque não é “para nós” ou “a nós” que a produção acadêmica serve, mas a este outro que nos pergunta, e, perguntando, nos provoca e nos move. Durante minha pesquisa algumas pessoas me perguntavam qual o motivo de fazer uma análise fílmica no meio acadêmico se os filmes e a própria indústria do cinema teriam a finalidade de entretenimento. Parece-me que este seria o aspecto mais conhecido do cinema, sendo, para alguns, o único.

Mas os trabalhos de análise fílmica estariam longe de extirpar o caráter de lazer e entretenimento que o cinema proporciona. Do contrário, vem nos lembrar que esta não é sua única face, que o cinema carrega também o potencial de comunicar ideologias, culturas e posicionamentos políticos diversos, que pode questionar ou reforçar paradigmas e fomentar culturas tanto quanto nossos “bons livros”. E assim, um filme nacional de Walter Salles pode ser um objeto de estudo tão complexo e desafiador como um romance de Machado de Assis.

Mesmo sabendo da impossibilidade de esgotar uma análise fílmica, ou, talvez precisamente por este motivo, este trabalho encontra sua demanda e importância no meio acadêmico. Afinal, ela permite produção de conhecimentos que não podem ser exauridos ou cristalizados, engessados no tempo e nos livros porque poderão ser retomados e atualizados em outros estudos, em qualquer tempo. Se o filme enquanto objeto sempre nos escapa, então sempre é possível “correr” um pouco mais, na tentativa de alcançar algo novo que possa ser somado à análise. E esta tem sido minha contribuição ao tonel das Danaides da análise fílmica.

Um filme adaptado é uma história contada de novo, mas diferente. É “mistura de repetição com diferença”, como tão sucinta e brilhantemente disse Linda Hutcheon (2013, p. 158). Um outro nos conta uma história já conhecida, mas ao mesmo tempo é outra história; porque é a mesma história sob um olhar e uma perspectiva diferentes. Adaptar é mudar, mas é também manter a existência de uma história. Adaptar é como usar mais uma vez o bloco mágico do texto de Freud; é fazer ali mais uma inscrição. E é também fazer lembrar pelas ausências, ou melhor, pelas latências que ainda podemos encontrar na cera do bloco mágico.

Por que estudar adaptação fílmica? Porque adaptar é o que fazemos o tempo todo. A existência de nossa espécie se manteve devido à capacidade de adaptação a ambientes e situações os mais diversos e adversos. Nos adaptamos à natureza (nos separamos e nos diferenciamos dela, a propósito), e adaptamos o que produzimos; adaptamos nossa cultura, portanto, adaptamos, também, nossas histórias. Somos, aliás, a única espécie que, quando não consegue se adaptar ao ambiente, consegue adaptar o ambiente a nós. Inventamos tecnologias diversas de comunicação e colocamos nossas histórias lá: no cinema, no teatro, na pintura, na televisão, no rádio, nas telas de computadores e dispositivos moveis.... Nossas histórias se movem por entre esses meios, por entre nós, pelo tempo, pela nossa própria história.

Este trabalho buscou estudar a (re) criação das protagonistas de dois filmes: *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e *Iracema, uma transa amazônica*. São duas Iracemas desdobradas a partir da Iracema concebida por José de Alencar, o que não implica afirmar que “Iracema” de Alencar seja o ponto de partida ou a origem destas adaptações fílmicas (ao menos não a única ou a primeira). O próprio romance alencarino foi produzido a partir de diversas influências estrangeiras, desde o tipo de romance francês a se formar entre os séculos XVIII e XIX até as mitologias greco-romanas, como abordamos no segundo capítulo.

Assim, o conceito de autoria parece mais próximo da instância do que do indivíduo. Se um texto é “um tecido de citações”³⁵, discutir questões de origem e autoria a partir da ideia de uma única obra ou um único autor/indivíduo não mais condiz com a produção de conhecimento nos estudos recentes de adaptação. Por outro lado, o romance de Alencar pode ser considerado um (mas não o único) texto-fonte destes dois filmes, por mostrar-se como uma referência fortemente identificável pelo espectador, a começar pelo nome das protagonistas.

Este trabalho teve intenção de, a partir da caracterização destas duas personagens e de suas histórias, compreender de que maneira os aspectos externos às produções fílmicas (fatores políticos, sociais, econômico e culturais contemporâneos à sua realização) se

³⁵ Referência a uma citação de Roland Barthes, mencionada no capítulo 1.

manifestam nestas adaptações, a começar pelos perfis e comportamentos das Iracemas de Coimbra e de Bodanzky e Senna. Procurou também compreender como o projeto de fundação alencarino para o Brasil manifesta-se nestes filmes.

A Iracema idealizada por Alencar é mulher, mãe, filha do pajé e de uma terra; é a própria terra virgem maculada pelo colonizador português. No entanto, Coimbra, em sua cânone adaptação *Iracema, a virgem dos lábios de mel* parece ter priorizado na protagonista seu relacionamento com Martim e acrescentado a ele contornos mais eróticos. As características extraordinárias de Iracema, que fazem dela uma heroína mítica e uma representação da natureza e da manifestação do divino no mundano, não ganharam muita relevância. A questão do processo colonizador no Brasil ou mesmo da narrativa alencarina constituir-se num projeto de fundação e de contribuição para a formação de uma identidade nacional, por sua vez, passaram ao largo da trama. Os atributos físicos de Iracema são postos em evidência (inclusive nas escolhas de planos e movimentos de câmera), de modo que a atração de Martim se mostra motivada muito mais em virtude de um desejo sexual pelo corpo índia do que propriamente um encantamento ou admiração por quaisquer outros atributos que Iracema pudesse apresentar.

A Iracema de Bodanzky e Senna se mostra uma releitura em tom realista e crítico não somente ao romance de Alencar e seu projeto de fundação do Brasil, mas também ao discurso político dos anos de 1970, que se aproveitava dos artifícios ideológicos de formação e fortalecimento de uma identidade nacional (como o mito de fundação) para reforçar e disseminar a ideia de que o Brasil estava vivendo um momento de intenso crescimento financeiro e que toda a população brasileira estava sendo beneficiada neste processo. Era a época dos bordões “Ninguém segura esse país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Personificando a Rodovia Transamazônica, a Iracema de Bodanzky nos vem com toda a carga do mundano e do humano que uma mulher poderia assumir. Ambas, mulher e estrada, se espelham na exploração, nos maus tratos, no descaso e no abandono. Durante a última cena do filme, Iracema, conversando com Tião, diz que está “se virando”, pegado carona de um lado a outro, caminhando pela “Transamargura”, mas que os homens não lhe davam dinheiro. “Transamargura” era um termo pejorativo e autoexplicativo usado pelos habitantes da região. Se a Transamazônica prometia conduzir as pessoas “para além”³⁶ da região amazônica, para a outra ponta do país, o substantivo feminino “amargura”, justaposto ao prefixo “trans”, nos conduz para um “além” da amargura na perspectiva da Iracema de Bodanzky e Senna.

³⁶ O prefixo “trans” exprime a ideia de “para além” de algo.

Em ambas as *Iracemas* do cinema identificamos o processo de erotização e objetificação da mulher, norteados pelo olhar masculino e fetichista. Laura Mulvey, bem como o movimento feminista que, dentre muitas conquistas nos trouxe as teorias feministas do cinema, nos mostrou como Hollywood reproduzia o machismo e o voyeurismo e reduzia a participação da mulher nas produções fílmicas a objeto de desejo, refletindo a estrutura da sociedade patriarcal. Hollywood, referência em produção cinematográfica industrial, exerceu influência no fazer cinema em diversas partes do mundo e, dessa forma, pudemos observar o processo de objetificação da mulher e masculinização do olhar em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e em *Iracema, uma transa amazônica*, ainda que com formas e finalidades diferentes.

As questões que Mulvey levantou entre os anos de 1970 e 1980 podem, inclusive, ser trazidas para nossa contemporaneidade. Hollywood permanece um complexo de produção industrial de filmes sexistas, voltados ao olhar masculino e mais interessado em números de bilheteria do que em produzir um cinema que traga contribuições sociais ou intelectuais ao grande público. Neste contexto, prosseguimos vendo da poltrona da sala de cinema os resultados da “produção em série” de personagens femininas brancas, magras, altas, atléticas, voluptuosas... Ou seja, um protótipo de beleza fabricado e reforçado por uma cultura de massa de grande influência, que manifesta seu poder não apenas no cinema mainstream, mas também na televisão, nas mídias impressas, na Internet..., mas isso, ah, isso já é outra história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. Porto Alegre: L&P, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. In: **conferência em Genebra**. 1995.
- ANDRADE, Ana Flavia Pereira. **Grande Hera!:** A representação do feminino na Mulher-Maravilha. [monografia] Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. Brasília, 2012. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4234/1/2012_AnaFlaviaPereiraAndrade.pdf>. Acesso em: 17 set 2016.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Papirus Editora, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- BACON, Francis. **Novum organum, ou, verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza**. Nova Atlântida. Nova Cultural, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALOGH, Anna. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.
- BANACO, Roberto Alves et al. (Org.). Sobre **comportamento e cognição: aspectos teóricos, metodológicos e de formação em análise do comportamento e terapia cognitivista**. 1ª ed. Santo André, SP: ESETec Editores Associados, 2001.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BAZIN, André. Por um Cinema Impuro. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Editora brasiliense, 1987
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERARDO, Rosa. **A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70**. Comunicação & Informação, v. 5, n. 1/2, p. 61-73, 2002. Disponível em: <<http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/v/a/4038>>. Acesso em: 30 Jan. 2017.

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANTICO DOS CANTICOS. Velho Testamento. Disponível em: <<http://virtualbooks.com.br/biblia/PDFvelho/canticodoscanticos.pdf>>. Acesso em: 10 maio de 2015.

CHATEAUBRIAND, Francisco Augusto. **Atala**: ou os amores de dois selvagens no deserto. Bahia: tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva, 1810. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca/0169/index.htm>>. Acesso em: 22 abril de 2015.

CODATO, Henrique. **O desejo projetado**: uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Semestral – primeiro semestre de 2015. ISSN: 2316-9230.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York: Psychology Press, 1997.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios do Brasil**: história, direitos e cidadania. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DA CÂMARA CASCUDO, Luís. **Rede de dormir**: uma pesquisa etnográfica. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

DA SILVA, Vagner Gonçalves. O universo social e religioso do Brasil colonial. In: **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.

DINIZ, Thais Flores Nogueira; CADÔR, Amir Brito. A tradução intersemiótica e o conceito de Equivalência. In: **IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença**. 1994. p. 1001-1002.

_____. **Literatura e Cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUNN, Christopher. **Identidades nacionais**: os discursos de raça e gênero em Pocahontas e Iracema. *Porto Alegre: Letras de Hoje*, v. 32, nº2, p. 71-85, junho 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro**: em busca de um novo homem. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. Pronunciada em, v. 2, p. 10, 1998.

_____. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Recife: Global, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de letras, 2006.

GOMES, R., 2009. **Narratologia & Ludologia**: um novo round. In: VIII Brazilian Symposium on Games and Digital Entertainment. Disponível em: <http://www.sbgames.org/papers/sbgames09/culture/full/cult21_09.pdf>. Acesso em: 10 jan 2014.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

JORGE, Solange Marina. **Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Editora UFPR.

JUNIOR, Luis Alberto Gottwald. **Pornochanchada ou filme histórico?**: uma análise do erotismo em Iracema: a virgem dos lábios de mel-1979. Métis: história & cultura, v. 13, n. 26, 2014.

KAUSS, Vera Lucia Teixeira; JORGE, Andrade Nathalie. **Iracema e Pocahontas**: permanências e rupturas nos dois mitos de formação. Rio de Janeiro: Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa, Universidade UNIGRANRIO, Ano I - Volume 1, Nº 1, 2014.

LEONG, Ian; SELL, Mike and THOMAS, Kelly. Mad love, mobile homes, and dysfunctional dicks. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York, Psychology Press, 1997.

MACHADO, Irene (Org). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. O discurso amoroso em Iracema. In: **Iracemas**: imagens de uma lenda. Gabinete do Governador do Estado do Ceará. Fortaleza: Barbarela B Comunicação e Marketing, 2006.

MOREIRA, Viviane Pinto. Iracema: um romance de mito e fundação ao modelo virgiliano In: **Mito e Literatura**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras/Expressão Gráfica, 2007.

MOREIRA, Antonia Vilani Pinto. **Narrativas de fundação**: considerações sobre "Iracema" e a "Eneida" para a construção de sentidos de nacionalidade. Fortaleza: [Dissertação] Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira - Departamento de Literatura do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará - UFC, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.

NAGIB, Lúcia. **Imagens do mar**: visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje. Revista Usp, n. 52, p. 149-158, 2002.

_____. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post**: documento ou invenção do Novo Mundo?. Revista USP, v. 30, p. 29, 1996.

PATI, Francisco. **Superstições universais**. Correio Paulistano, São Paulo, 31 de janeiro de 1953. Disponível em:
<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=9829&pesq=>>. Acesso em: 29 dez 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROBERTSON, Pamela. Home and away: friends of Dorothy on the road in OZ. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York, Psychology Press, 1997.

ROMANIELO, Ana Luiza. **A trajetória da personagem no cinema de estrada**. Anais do III Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso. ISSN 2317-6911. V.4, n.2, jul.-dez. 2013

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Editora Da Universidade Federal Fluminense, 1996.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica**: como era gostoso o meu francês, 2013. Disponível em:
<<http://www.planocritico.com/critica-como-era-gostoso-o-meu-frances/>>. Acesso em: 14 jan 2017.

SARTI, Andersen Cynthia. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970**: revisitando uma trajetória. Universidade Federal de São Paulo, Estudos Feministas, Florianópolis, 12(2): 264, maio-agosto/2004.

SCHAMBORN, Ingrid. **O Guarani era um tupi?:** Sobre os romances indianistas de José de Alencar. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa Editorial, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVA, Odair José Moreira da. **A estrada e a construção do road movie:** um estudo semiótico de "Thelma & Louise", de Ridley Scott. Conexão-Comunicação e Cultura, v. 8, n. 15, 2010.

SILVA, Marcel. **Adaptação intercultural:** o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador-Brasília: EDUFBA-COMPÓS, 2013.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006. Semestral. Disponível em : <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775/9004>>. Acesso em: 24 ago 2014.

STRINGER, Julian. Exposing intimacy in Russ Meyer's Motorpsycho! and Faster Pussycat! Kill! Kill!. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book.** New York, Psychology Press, 1997.

TOLLER, Heloisa. **Bons e maus selvagens:** a indispensável visão mítica no colonialismo/imperialismo europeu. Juiz de Fora: Ipotesi, v. 11, n. 1, pág. 113 - 124, jan/jun 2007.

VIRGILIO, Maro. **Eneida.** Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica Editora, s/a.

WILLIS, Sharon. Race on the road. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book.** New York, Psychology Press, 1997.

WOITOWICZ, Karina Janz; PEDRO, Joana Maria. **O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile:** conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo. Espaço Plural, v. 21, p. 43-56, 2009.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

IRACEMA, a virgem dos lábios de mel. Direção: Carlos Coimbra. Roteiro: Carlos Coimbra, Zaé Júnior. Elenco: Helena Ramos, Tony Correia, Carlos Koppa, Francisco Di Franco, Alberto Ruschel, Mário Benvenuti Filho, Ilma Conceição, Stael de Almeida, Lourdes de Souza, Lucy Furtado, Francisco Gomes, José Mateus Lopes, Dina Medeiros, Ladislene Paula, Domingos Samuel, Alvamar Santos. Música: Vinícius de Moraes e Toquinho. Fotografia: Antônio Meliande e Pio Zamuner. Brasil, 1979. (93 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFM2Z0vJkCQ>>. Acesso em: 20 maio 2015.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Wolfgang Gauer. Elenco: Conceição Senna, Edna de Cássia, Elma Martins, Fernando Neves, Paulo César Pereio, Rose Rodrigues e Sidnei Piñon. Roteiro: Orlando Senna. Música e fotografia: Jorge Bodanzky. Brasil/ Alemanha, 1981. DVD (90 min).