

A OBJETIFICAÇÃO DA MULHER NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE *IRACEMA*

*THE OBJECTIFICATION OF THE WOMAN IN THE
CINEMATOGRAPHIC ADAPTATIONS OF IRACEMA*

*LA OBJETIVACIÓN DE LA MUJER EN LAS ADAPTACIONES
CINEMATOGRAFICAS DE IRACEMA*

Aline Rebouças Azevedo Soares^a , Marcelo Dídimo Souza Vieira^b , Aluísio Ferreira de Lima^c  e
Deborah Christina Antunes^d 

^a Doutoranda em Psicologia pela UFC com bolsa/FUNCAP-CE. Mestre em Comunicação pela UFC – Universidade Federal do Ceará, com bolsa/FUNCAP-CE. Graduiu-se em Publicidade e Propaganda pela Unifor – Universidade de Fortaleza, com bolsa PROBI-C-Unifor por dois anos pelo grupo de pesquisa História e memória da radiodifusão cearense. É estudante de graduação em psicologia pela Unifor – Universidade de Fortaleza, e foi bolsista/FUNCAP por dois anos com o Museu Virtual do Índio Cearense. E-mail: reboucas24@gmail.com

^b Graduação em Informática pela Universidade de Fortaleza, Mestrado e Doutorado em Multimeios / Área Cinema pela Universidade Estadual de Campinas, onde pesquisou O Cangaço no Cinema Brasileiro. Entre 2013 e 2014, realizou Estágio Pós-doutoral na Columbia University, New York. Atualmente é Professor Associado II do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. E-mail: mdidimo@hotmail.com

^c Psicólogo, Doutor e Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e Especialista em Saúde Mental (2007) pela Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo (EEUSP). É Professor Adjunto II do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará/UFC, Lidera o PARALAXE: Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica UFC, é Co-líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa sobre Identidade Humana - NEPIM/ PUCSP e membro do Laboratório em Psicologia Subjetividade e Sociedade - LAPSUS/UFC. E-mail: aluisiolima@hotmail.com

^d Doutora em Filosofia. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFC. E-mail: deborahantunes@gmail.com

Resumo: Este estudo aborda a objetificação da mulher no cinema a partir dos filmes *Iracema, uma transa amazônica* (1974) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979). Foi realizada pesquisa bibliográfica acerca do contexto sociopolítico do cinema no Brasil nos anos 1970 e análise fílmica a partir da teoria feminista do cinema, tendo como principais norteadoras Laura Mulvey, Molly Haskell, Claire Johnston e Mary Ann Doane. Os resultados apontaram que, mesmo tratando-se de filmes com propostas distintas, visto que um tem intenção política de denúncia social e o outro reflete uma adaptação fílmica do tipo canônico, ambos apresentam sinais do processo de objetificação da mulher na construção da protagonista.

Como citar o artigo: SOARES, A. R. A.; VIEIRA, M. D. S.; LIMA, A. F.; ANTUNES, D. C. A objetificação da mulher nas adaptações cinematográficas de *Iracema*. *Revista De Ciências Humanas*, v. 53, 2019, e65743



Direito autoral e licença de uso: Este artigo está licenciado sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra, forneça um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações.

Isso evidencia a preexistência de processos misóginos na produção do cinema contemporâneo. Concluímos que a teoria feminista do cinema segue como um referencial crítico relevante a análises e releituras filmicas.

Palavras-Chave: Iracema; cinema nacional; objetificação da mulher; psicologia social; gênero.

Abstract: This study approaches the objectification of women in the cinema from the films *Iracema, uma transa amazônica* (1974) and *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979). Bibliographic research was carried out about sociopolitical context of Brazil in the 1970s and film analysis based on feminist theory of cinema, with the main guidelines by Laura Mulvey, Molly Haskell, Claire Johnston and Mary Ann Doane. The results pointed out that, even when dealing with films with different proposals, since one has a political intent of social denunciation and the other reflects canonical film adaptation, both show signs of the objectification process of women in the construction of the protagonist. This highlights the pre-existence of misogynistic processes in the production of contemporary cinema. We conclude that the feminist theory of cinema follows as a relevant critical reference to analysis and film re-readings.

Keywords: Iracema; national cinema; objectification of the woman; social psychology; gender.

Resumen: Este estudio aborda la objetivación de las mujeres en el cine de las películas *Iracema, uma transa amazônica* (1974) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979). La investigación bibliográfica se llevó a cabo sobre el contexto socio-político del cine en Brasil en la década de 1970 y el análisis cinematográfico basado en la teoría feminista del cine, con las principales guías Laura Mulvey, Molly Haskell, Claire Johnston y Mary Ann Doane. Los resultados señalaron que, incluso cuando se trata de películas con diferentes propuestas, ya que una tiene una intención política de denuncia social y la otra refleja una adaptación cinematográfica canónica, ambas muestran signos del proceso de objetivación de las mujeres en la construcción de la protagonista. Esto destaca la preexistencia de procesos misóginos en la producción del cine contemporáneo. Concluimos que la teoría feminista del cine sigue como un referente crítico relevante para el análisis y la relectura filmica.

Palabras clave: Iracema; cine nacional; objetivación de la mujer; psicología social; género

1 FEMINISMO E CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

O movimento feminista ganhou contornos no Brasil a partir do início da década de 1970, comprometendo-se em questionar as relações de submissão da mulher em relação ao homem. Organizando-se no período mais acirrado da ditadura militar brasileira, 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, cujas queixas advinham de um patriarcado historicamente enraizado, geravam conflitos com partidos de esquerda e outros movimentos sociais, que percebiam tais demandas como desviantes do foco das lutas contra o regime da ditadura. Havia também uma já esperada resistência de partidos e camadas sociais mais conservadoras. Apesar dos embates que precisou travar, o movimento feminista se fortaleceu e registrou muitas conquistas ainda nesse período:

[...] 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 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 1970, somando a veiculação de muitos filmes dentre os quais *Os homens que eu tive* (TRAUTMAN, 1973), *Mar de Rosas* (CAROLINA, 1977), *Patriamada* (YAMAZAKI, 1984) e *Brazilian Conexión* (SOLBERG, 1982) são apenas alguns que podemos citar entre os que levam nomes de mulheres na direção. 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 que levantou questões sobre o olhar do cinema, o machismo e a objetificação da mulher. Laura Mulvey (2008) é um nome de relevante influência nesse contexto com a obra “Prazer visual e o cinema narrativo”. Valendo-se da psicanálise freudiana e lacaniana, 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 desejo e prazer masculino, mas nunca de sujeito da narrativa.

Os estudos de Mulvey (2008) fazem parte de um movimento político-intelectual surgido entre as décadas de 1970 e 1980 conhecido como teoria feminista do cinema, cujo principal foco era o cinema industrial hollywoodiano. Os adeptos investigavam as relações de poder e os mecanismos psicossociais da sociedade patriarcal, buscando modificar perspectivas da teoria e da crítica do cinema e as próprias hierarquias de gênero (STAM, 2006). Além de Laura Mulvey (2008), Claire Johnston (1973), Elizabeth Ann Kaplann (1995) e Mary Ann Doane (1987) são outros dentre muitos nomes cujos trabalhos se destacam nesses estudos.

O feminismo cinematográfico vinculava-se, nesse sentido, ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto, etc., sempre em um ambiente no qual *o pessoal é político* (STAM, 2006, p. 193 – grifo do autor).

Johnston (1973) vai denunciar o cinema hollywoodiano por colocar a mulher em lugares de subordinação e passividade em relação ao homem, enquanto Kaplann (1995) trabalha o voyeurismo e o fetichismo para entender a construção da mulher enquanto imagem fílmica e identificar os mecanismos que atuam no espectador. Doane (1987), por sua vez, irá problematizar o que identificou como presença excessivamente esmagadora da imagem feminina à espectadora mulher.

A indústria do cinema hollywoodiano clássico tornou-se referência no mundo inteiro, portanto, é possível identificar traços desta construção masculina do olhar na qual se baseiam muitos trabalhos da teoria feminista em produções cinematográficas brasileiras, como no caso de *Iracema, uma transa amazônica* (COIMBRA, 1979) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (BODANZKY; SENNA, 1974).

No caso do filme de Coimbra, a erotização da protagonista ocorre em concomitância com uma usurpação do lugar de sujeito da mulher. Já 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.

Este trabalho tem o objetivo de discutir a objetificação da mulher nestes dois filmes nacionais que tiveram como referência a obra literária de José de Alencar intitulada *Iracema* (2014), publicada originalmente em 1865, tendo como aporte teórico trabalhos de Laura Mulvey (2008), Claire Johnston (1973), Elizabeth Ann Kaplann (1995) e Mary Ann Doane (1987), representantes da teoria feminista do cinema. Utilizamos também como referência literaturas que apresentam contexto sociocultural do Brasil nos anos de 1970, período de produção e veiculação de ambos os filmes abordados.

Acreditamos que a teoria feminista do cinema não apenas foi capaz de apontar as desigualdades de gênero na produção cinematográfica e na construção de personagens complexos. Ela também

desvelou a própria dinâmica da indústria cinematográfica em uma espécie de reflexo das relações que se estabelecem e se reforçam na sociedade patriarcal de maneira tão culturalmente arraigada que suas influências persistem no cinema mainstream. Compreendemos, ainda, que se constitui em um conjunto de referencial teórico que se mantém relevante na contemporaneidade e de grande importância para análises e releituras filmicas.

2 A OBJETIFICAÇÃO DA MULHER A PARTIR DA TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

De acordo com Robert Stam (2003), que elaborou um panorama das mais influentes teorias do cinema que atravessaram o século XX, o feminismo cinematográfico teve como primeiras referências *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (2014) e *O segundo sexo*, de Simone Beauvoir (1949-1970), hoje considerados como “protofeministas”¹.

Woolf versava sobre as condições materiais para uma mulher exercer a carreira de escritora ou romancista, como ter sua própria renda e uma morada legitimamente sua. Já Beauvoir (1970) entendia que tanto as mulheres como os negros eram parte de uma estrutura patriarcal que sustentava a fixação permanente de seus lugares sociais, os quais obedeciam a uma hierarquia cujo topo é masculino e paternalista. A mulher não seria concebida como sujeito, mas um tipo de resto do homem, ou aquilo que ele não é, portanto, o Outro/objeto do homem.

Na segunda metade do século XX, o feminismo embasado em Woolf e Beauvoir será apontado como “feminismo branco” e elitista, desinteressado em realidades específicas vivenciadas por mulheres negras, lésbicas ou pobres. Grada Kilomba (2012) irá afirmar que se a mulher é o Outro do homem, a mulher negra é o Outro do Outro, que se perde entre vazios e margens de discussões acerca de gênero e raça. Numa sociedade machista e branca, mulheres negras ocupam, segundo a autora, uma espécie de vácuo, sendo concebidas a partir de uma dupla negação: não são homens nem brancas. O feminismo negro questiona os alicerces epistemológicos da própria teorização feminista existente até então: a maior parte das análises e reivindicações era baseada nas experiências e necessidades de mulheres brancas, ocidentais e de classe média. Segundo Nogueira (2012), a denúncia realizada pelo feminismo negro é a da persistência da *forma de um discurso universalizante* (da experiência feminina) aos moldes daquela realizada pelo patriarcado. Essa crítica traz à luz a diversidade entre as mulheres, indicando que não se pode falar da homogeneidade da categoria “mulher”, como se todas partilhassem a mesma experiência de vida. Ela colabora com a emergência de novas áreas de estudo interseccionais no tocante à pluralidade das identidades sociais e pessoais, e à influência de outros determinantes – para além do gênero – na constituição das identidades das pessoas. Para o feminismo negro,

[...] sexismo (a crença na superioridade inerente de um sexo sobre todos os outros e, assim, seu direito de dominar) e heterossexismo (a crença na superioridade de uma forma de amar sobre todas as outras e, assim, seu direito de dominar) vêm, os dois, do mesmo lugar que o racismo – a crença na superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, assim, seu direito de dominar. (LORDE, 2019a, p. 235).

É Audre Lorde (2019b, p. 243) que argumenta também, contudo, que “para mulheres brancas existe uma gama maior de falsas escolhas e recompensas para se identificarem com o poder patriarcal e seus instrumentos”, o que as faz não enxergar muitas vezes questões específicas de outros grupos que também compõem a categoria mulher. Em consequência, a teoria feminista do cinema também foi criticada pelo feminismo negro, que a considerava normativamente branca, além de invisibilizadora

¹ Uma obra ou autora ocasionalmente é considerada “protofeminista” quando faz referência e manifesta apoio a valores e causas feministas, tendo sido, contudo, publicada numa época em que o termo “feminismo” ainda não era conhecido.

das demandas e das vozes das mulheres lésbicas e negras. Contando com um número considerável de mulheres intelectuais e pesquisadoras do meio acadêmico, as feministas do cinema não evidenciavam questões como racismo ou desigualdades sociais nas problemáticas que levantavam acerca das relações de gênero no meio cinematográfico. Os esforços dessas teóricas estavam em construir o percurso histórico da atuação da mulher na indústria do cinema clássico hollywoodiano, evidenciando relações de exploração e de desigualdades de gênero.

A teoria feminista do cinema tem proposto um novo olhar a esse espaço obscurecido pela construção social de homens e mulheres. Essa perspectiva feminista visa a questionar os valores atribuídos à figura feminina, além de reagir ao poder centralizador masculino. Manifestações culturais em geral, e o cinema em particular, inscrevem de maneira nem sempre sutil as marcas ideológicas da construção da identidade dos indivíduos (KAMITA, 2017, p. 1394).

A teoria feminista teve maiores polos de disseminação na Inglaterra, Estados Unidos e no norte da Europa. Ela começa a tomar forma no campo do cinema no início dos anos de 1970 com os festivais de cinema de mulheres, como o *London Women's Group* em 1971, o *International Women's Film Festival* de Nova York em 1972 e o *Women's Film Festival*, dentro do Festival de Edimburgo, em agosto do mesmo ano (ARAUJO; TEDESCO, 2018), e, ainda, o Festival Internacional de Films de Femmes, realizado até hoje em Créteil, França (VEIGA, 2017).

A publicação de revistas especializadas, como a estadunidense *Women & Film* (1972-1975) e o caderno argentino *La Mujer y el Cine*, dos anos 1980 aos 2000 (VEIGA, 2017), além da circulação de livros² como “*From reverence to rape*”, de Molly Haskell, problematizavam os estereótipos de mulher reforçados nos filmes, como a *femme fatale*, a fofoqueira, a “burra”, a prostituta, a golpista, a virgem, etc., tipos que criavam representações ora infantilizadas, ora demonizadas (STAM 2006).

(...) Procuravam mostrar que o machismo cinematográfico, assim como o machismo do “mundo real”, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza (STAM, 2003, p. 194).

A teoria feminista do cinema buscava investigar e apontar como as relações de poder do patriarcado eram reforçadas no campo cinematográfico, principalmente o mainstream. Havia uma proposta de transformação, não apenas da teoria e da crítica do cinema, mas também dos modos de fazer cinema. Havia ainda a ambição de uma ruptura com a hierarquização das relações sociais, baseadas nas diferenças de gênero (STAM, 2006). Houve teóricas feministas que, tendo a psicanálise como aporte teórico e, ao mesmo tempo, objeto de críticas, também voltaram atenção para o olhar: a relação do cinema com o voyeurismo, com o fetichismo e o narcisismo na construção de um olhar masculino e objetificante para a mulher.

Laura Mulvey (1983-2008) trabalha com três tipos de olhar no cinema narrativo: da câmera, que registra os eventos que estão sendo filmados; da platéia, que assiste ao filme; e aquele que os personagens do filme trocam entre si. O olhar da câmera, masculino, se confunde com o olhar do espectador e o conduz ao corpo feminino objetificado, viabilizando a escopofilia na tensão estabelecida entre o desejo que este corpo incita tanto nos personagens como no espectador.

² Robert Stam cita ainda, deste período, as publicações *Popcorn venus*, de Marjorie Rose e *Women and sexuality in the new film*, de Joan Mellon.

[...] 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, grifos dos autores, p. 444).

Quando Mulvey (2008) fala de masculinização do olhar, compreende o cinema como modelador e regulador do modo como o espectador deve se relacionar com o que está sendo projetado na tela. Assim, o cinema, através de uma série de escolhas previamente estudadas de enquadramentos e movimentos de câmeras, luzes e cenários, atuação dos personagens e trilha sonora, constrói os modos como a mulher deve ser olhada durante o curso da narrativa filmica e atenta que esses modos seguem o padrão do olhar masculino.

Claire Johnston (1973) publicou o ensaio “Women’s cinema as counter cinema”, cujo foco analítico voltou-se às operações iconográficas e narrativas textuais que colocavam mulheres em posições de subordinação ou inferioridade. A autora apontou diferenças de caracterização de personagens masculinos e femininos, cabendo a papéis interpretados por homens uma conduta ativa e personalidade mais individualizada, enquanto que personagens mulheres são construídas a partir de tipos, de modo idealizado, como se fossem entidades atemporais: cristalizadas e sem complexidade. Estas personagens seriam estruturas vazias que não dizem nada sobre a mulher. Amparada no conceito de mito de Barthes (2001)³, Johnson (1973), afirma que o olhar masculino produz no cinema clássico o “mito da mulher”.

Doane (1987) elaborou outros modelos de estudos da diferença de gênero e a construção do olhar no cinema, ainda que também pelo viés psicanalítico. A partir da dicotomia distância / proximidade, a autora aponta que, da perspectiva da mulher como espectadora, existe uma saturação da exposição da imagem representativa de si e do próprio corpo –, ao passo que, no lugar de espectadora, a mulher estaria próxima demais de sua respectiva imagem para obter prazer visual durante a experiência da projeção filmica. Seria necessário o rompimento com o modelo de experiência voyeurística direcionada ao espectador homem e pensar um modelo que possibilite o estabelecimento de uma escopofilia diante da narrativa filmica.

As feministas do cinema conseguiram não só apontar trajetórias da misoginia na produção cinematográfica, mas também nas distintas vertentes da teoria do cinema, como a teoria do autor, da semiótica e mesmo em alguns escritos da Escola de Frankfurt, esta última criticada por “feminilizar” a cultura de massa ao atribuir a ela características comumente associadas ao estereótipo da mulher, como a passividade e o sentimentalismo. Obviamente, com exceções que podem ser encontradas, por exemplo, na *Minima Moralia* (ADORNO, 2008, p. 169), onde Adorno escreve que a “dialética do senhor e do escravo de Hegel continua a ter vigência na arcaica ordenação doméstica e ganha força na tenaz adesão da mulher ao anacronismo”.

Cerca de um século antes, a literatura brasileira se esforçava por criar a narrativa de um país heroico, de um povo que teria herdado o melhor do índio e do português (sem mencionar quaisquer contribuições da cultura africana, trazida até nós pelo comércio de escravos no período Colonial). Assim como a Escola de Frankfurt teria personificado a cultura de massa em uma mulher – passiva, influenciável – a literatura brasileira do século XIX, através da escrita de José de Alencar, “feminilizou” a terra primitiva, intocada e invadida, à submissão amorosa de uma personagem que corresponderia ao

³ Para Barthes (2001), o mito é uma fala ideológica e despolitizada, produzida pela conotação. É uma deformação da realidade, pois apesar de não negar a existência de uma coisa, naturaliza-a, torna-a inocente e eterna, como produto do destino. O autor identifica o mito na contemporaneidade: em anúncios publicitários, jornalísticos, discursos de políticos, dentre outros., e entende que ele trabalha por uma naturalização e eternização da sociedade burguesa.

“bom selvagem” rousseauiano⁴ do Brasil Colonial: Iracema, a índia de extraordinárias beleza, velocidade, coragem e pureza. A Europa colonizadora, por sua vez, foi atrelada à figura de um homem, um oficial da coroa portuguesa: Martim. Dessa forma, é importante ressaltar: o olhar que criou a Iracema da literatura em 1865 também é masculino.

O romance “Iracema”, publicado em 1865, conta a lenda da fundação do Ceará e do Brasil a partir da história de amor proibido entre a índia e o português. Conta também do abandono, sacrifício e morte pelas quais a protagonista é submetida para que o filho, homem e mestiço, sobreviva e garanta a formação subserviente do Brasil. Quando a obra de José de Alencar (1865-2014) foi adaptada para o cinema como *Iracema, a virgem dos lábios de mel* por Carlos Coimbra em 1979, a dinâmica terra/índia/mulher conquistada e ocupada pelo colonizador/homem/branco se reproduz com contornos mais fortes e uma protagonista extremamente erotizada.

No caso de *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974), temos o mesmo tipo de relação desigual mulher/homem, onde a Rodovia Transamazônica é personificada em Iracema, uma prostituta jovem e ingênua, de ascendência indígena (colonizada). Na outra ponta da relação temos Tião, homem /branco/ caminhoneiro, assumindo o papel do colonizador.

Temos, portanto, uma personagem mulher da literatura brasileira que foi idealizada por um homem do século XIX (José de Alencar) e posteriormente recriada para o cinema em dois filmes, por homens do século XX. Em torno da criação de uma mulher vemos a constante presença do olhar masculino, construído por homens, num contexto em que as diretrizes do patriarcado exerciam muita influência na sociedade brasileira, apesar da atuação do movimento feminista nos anos de 1970 no Brasil.

3 A IRACEMA DE BODANZKY E SENNA

A Iracema concebida por Bodanzky e Senna em 1974 se envolve com o caminhoneiro Tião e protagoniza *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 Belém. 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 a protagonista e o lugar onde a narrativa 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”?): “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.

O filme é todo ambientado na região que compreende a Rodovia Transamazônica, entre os estados do Amazonas e do Pará. A produção foi censurada pela ditadura militar até 1981, quando

4 O mito do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau 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, Heloisa 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.

5 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. É, por outro lado, permeado de pessoas em trânsito, de passagem, indo para algum lugar. É o caso de aeroportos, supermercados, estações de metrô e autoestradas, como a Rodovia Transamazônica.

exibida por apenas cinco dias em uma sala de cinema da Cinelândia, no Rio de Janeiro. Com o lançamento em DVD em 2005, fez-se conhecer por um público maior. A presença constante e representativa da Rodovia Transamazônica faz com esta obra seja considerada um *road movie* (filme de estrada) que apresenta também características de ficção e documentário, pois mescla a criação de uma trama a depoimentos de moradores da região nas conversas que Tião inicia quando de suas paradas na estrada.

No *road movie* a estrada torna-se cenário e símbolo de um processo de transformação ou descoberta do personagem. Este tipo de filme, de origem norte americana, reflete conflitos e carências da modernidade, insatisfações com as leis e suas aplicações e por vezes concebe protagonistas socialmente marginalizados (ladrões, assassinos, ex-presidiários, prostitutas, bêbados, entre outros) (ROMANIELO, 2013).

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. Espaços abertos e 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.

A narrativa de *Iracema, uma transamazônica* 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. É possível identificar na concepção e caracterização 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 relevância narrativa poderia ser questionada, considerando a proposta político-social do filme. Uma dessas cenas ocorre no quarto que Iracema divide com a amiga e lembra as posições frontais a que se referem Berger (1999), que 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. O autor afirma que o passar do tempo não extinguiu a antiga tradição de representar a mulher como objeto de desejo. Ela, portanto, se mantém nos grandes meios de comunicação, os quais o autor cita a propaganda, os jornais e a televisão. Acrescentamos o cinema a esta lista.

Imagem 1 - Amiga de Iracema troca de roupa, com seios à mostra, em plano próximo.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFM2Z0vJkCQ>>. Acesso em: 20 maio 2015.

A exposição frontal dos seios de Iracema nessa cena (Imagem 1) parece-nos falar da banalidade da nudez de um corpo feminino que sobrevive da própria exposição. Não há trilha sonora nem cenário paradisíaco, como quando a Iracema de Coimbra toma banho na cachoeira. A cena é do cotidiano e isenta de erotismo: não apresenta movimentos de câmeras típicos da construção de um olhar masculino; não explora o corpo em *plongées* e *contra-plongées* ou detalhes de partes erógenas como bocas, pernas, quadris ou os próprios seios. Na realidade, a câmera 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 pela câmera, todavia, não exclui a sexualização da cena, mas indica uma finalidade que difere da erotização construída com a finalidade primeira de despertar o desejo.

No filme de Bodanzky temos corpos que não constituem modelos físicos padronizados de beleza; não são símbolos sexuais nem 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 expõe sua mercantilização física. Acreditamos que essa construção narrativa aponta para um processo ininterrupto de violência contra esse corpo. Daí a câmera atuar como testemunha e construir um olhar que não apela ao desejo masculino, mas sustenta um olhar de registro, de observação e de denúncia.

Essa Iracema, portanto, dialoga também com o “mito da mulher” de Claire Johnson (1973), pois a personagem, sem complexidades ou contradições, mostra-se um tipo vazio que não consegue tomar decisões ou atitudes, limitando-se a um corpo que transita pela estrada em busca de sobrevivência. E sobreviver, nesse contexto do filme, é submeter-se ao desejo dos homens.

Durante uma parada, o rapaz que está lavando o para-brisa do caminhão de Tião olha Iracema através do vidro do para-brisa, que está do lado de dentro do veículo. Sem dirigir-se a ela, faz perguntas a Tião, como se estivesse indagando acerca de uma mercadoria, ao passo que o caminhoneiro responde da mesma forma.

- *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: o para-brisa do caminhão ocupa o lugar de uma vitrine, através da qual o rapaz lança a Iracema olhares de desejo. Tião, por sua vez, ao responder que “a safra está boa esse ano”, ou que “cada um arruma a sua”, reforça a objetificação de Iracema e afirma seu lugar de possuidor.

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 afirma Iracema como propriedade, sendo, aqui, supostamente legitimada pela figura religiosa de uma santa na fala de Tião.

A garota é, portanto, 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. Em outra cena, policiais entendem que não há problema em retirá-la à força da frente da casa onde estava trabalhando para espancá-la em público. Mais adiante, passantes a espancam porque uma mulher a acusou de fazer programa com o respectivo companheiro. Neste aspecto a película confirma Laura Mulvey (1983-2008) quando fala da personagem feminina do cinema clássico como objeto de desejo em uma narrativa, mas nunca um sujeito. Confirma também Molly Haskell (2016) quando denuncia os estereótipos criados e perpetuados no cinema clássico em personagens mulheres, caso da prostituta, tratada como mercadoria, ao invés de sujeito que trabalha, além da inferiorização das capacidades intelectuais, reforçada no discurso de Tião, que constantemente chama Iracema de “burra”.

A ideia de “supremacia do homem” denunciadas por Laura, Mulvey (1983-2008), Claire Johnson (1973) e Molly Haskell (2016) também se manifesta em *Iracema, uma transa amazônica* no ato do abandono. Tião deixa Iracema em um bordel desconhecido, no meio da noite. Ele para o caminhão, diz-lhe para pegar suas coisas e descer. De início ela se recusa a obedecer. Quanto mais Tião insiste para que saia, mais agressiva sua resistência se torna: “Eu não vou descer desse caralho não!”. Quando finalmente sai, bate a porta do veículo e esbraveja: “Soca esse carro no cu!”.

Imagem 2 Iracema sob a luz dos faróis do caminhão de Tião.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFM2Z0vJkCQ>>. Acesso em: 20 maio 2015.

Esta cena (Imagem 2) 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. Essa 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 evidenciam esteticamente o olhar de Tião – que é o olhar masculino – a Iracema – um olhar objetificante. O plano americano mostra a garota de frente para o caminhão de Tião. Os faróis iluminam apenas o tronco, evidenciando seios e quadris – que vestem um short da Coca-Cola - o que nos lembra que mercadoria não tem rosto. E pode também ser uma síntese do que é capaz de fazer o olhar masculino no cinema: a redução da mulher a um corpo-mercadoria”: sem expressão, sem vontade, sem singularidade. No entanto, vale a ressalva de que este corpo-mercadoria resistiu ao abandono, ainda que tenha “perdido a luta”.

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. Ele comenta de modo bastante natural que recolhe o gado que pasta na beira das estradas, afirmando que prosperou financeiramente com esta “atividade”. 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” do governo instituído sobre o Brasil marginalizado).

Tião pergunta a Iracema pelos seios, se ainda estão bonitos. Ela abre o zíper frontal do vestido, cujo decote esgarçado já deixava à mostra parte deles, e expõe inteiramente um dos seios, obtendo a aprovação de Tião. No entanto, ele encerra o diálogo dizendo ser melhor “deixar isso pra lá”. Iracema parece esquecer o quanto fora maltratada e desprezada pelo caminhoneiro e o trata com doçura, até finalmente pedir-lhe para seguir 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 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).

Iracema se vale de tom jocoso 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, novamente, junto com a poeira que os pneus do caminhão levantam com a partida. O filme nos dá um fim sem o desfecho comumente encontrado nos *road movies*: o aprendizado e amadurecimento do viajante como legado da experiência na estrada. Existe apenas uma garota mestiça cuja sina começa e prossegue na Rodovia Transamazônica.

4 A IRACEMA DE COIMBRA

Iracema, a virgem dos lábios de mel é uma adaptação canônica da obra literária Iracema, de José de Alencar, produzida em 1979 sob direção de Carlos Coimbra. Este filme é considerado uma “resposta patriótica” a *Iracema, uma transa amazônica*, cujas imagens e depoimentos de moradores da região amazônica denunciavam uma série de problemas e precariedades na época da construção da Rodovia Transamazônica, contradizendo o discurso oficial de progresso brasileiro do governo de Emílio Garrastazu Médici.

A Iracema de Coimbra se confunde com a natureza já no título que surge na abertura do filme: 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. No subtítulo do filme “a virgem dos lábios de mel” o termo “virgem” aparece em caixa alta, como que ressaltando esta característica da personagem, provavelmente já constituindo

um apelo erótico. Lembramos aqui a crítica de Molly Haskell (2016) aos tipos estereotipados femininos, que, seja demonizando na personificação da puta ou na castidade e inocência da virgem a sina da representatividade feminina no cinema parecia ser caracterizações rasas e polarizadas – ou assumiam tipos manipuladores e vingativos ou castos e cheios de virtudes.

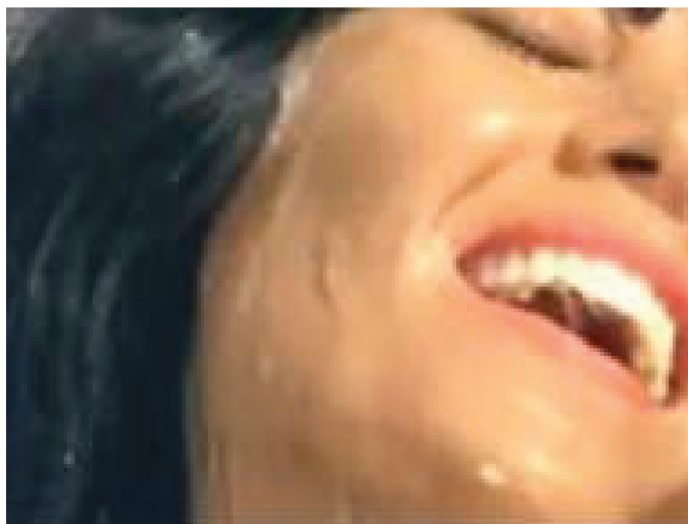
A atuação de Helena Ramos como a protagonista de *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (COIMBRA, 1979) busca correspondências com a descrição física de Alencar: cabelos negros (ainda que não tão longos como o talhe de palmeira), graça e beleza que se destacam, além da habilidade no manejo do arco e flecha. Percebe-se a intenção de recriar a ambivalência entre inocência e caráter sedutor da protagonista, 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.

Imagem 3: Plano fechado nos seios molhados de Iracema



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFM2Z0vJkCQ>>. Acesso em: 20 maio 2015.

Imagem 4: Close up do rosto de Iracema, destacando os lábios.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFM2Z0vJkCQ>>. Acesso em: 20 maio 2015.

É relevante em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* 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 nos 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 relevante é que muitas escolhas de cortes da narrativa literária produziram um cerceamento do poder, de fala e de autonomia de Iracema.

Ainda que cortes e alterações no enredo sejam pertinentes ao processo de adaptação cinematográfica, a questão que levantamos diz respeito às falas de Iracema terem se tornado um frequente objeto de corte. Um exemplo que consideramos significativo 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 encontra os dois e acusa Iracema de violar o bosque sagrado ao trazer o português. Iracema rebate, lembrando a Irapuã que o bosque também é interdito a ele:

- Iracema! – exclamou o guerreiro recuando.
- Anhangá⁶ turbou sem dúvida o sono de Irapuã, que o trouxe perdido ao bosque da jurema, onde nenhum guerreiro penetra contra a vontade de Araquém.
- Não foi Anhangá, mas a lembrança de Iracema, que turbou o sono do primeiro guerreiro tabajara (...). 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.

⁶ José de Alencar (2014), em nota, diz que “Anhangá” era o nome dado pelos indígenas a um espírito maligno.

— *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 (...) (ALENCAR, 2014, p. 35-36) [grifo nosso].

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, ao invés do 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, é interpelado lança de Iracema. No entanto, ao invés de recuar, avança o peito sobre a ponta da lança, deixando abrir nele uma ferida que se mostrar sangrar, mas que não impede o avanço de Irapuã, até que Iracema recua e o confronto verbal se sucede:

— Irapuã ficou suçarana⁷. 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 sua lança para o chefe dos guerreiros são responsáveis por gerar o clima de tensão entre os personagens. Irapuã desarma Iracema e vai embora após acusa-la de servir ao português como cativa. Podemos notar aqui uma transferência de poder, pois no filme, Irapuã começa e termina o confronto exercendo poder sobre Iracema, mantendo-a numa condição de vulnerabilidade, visto que a integridade de Martim ficou à mercê da vontade do índio. Essa Iracema caracterizada por Coimbra aproxima-se do “mito da mulher” de Johnston (1973), que não apenas cria e propaga uma ficção romantizada e superficial do que é uma mulher, como também a faz subordinada à força física e poder decisão do homem.

Ainda que protagonista, hábil e destemida, Iracema é desarmada por Irapuã, que se vale da força física para desconsiderar a posição hierárquica de Iracema: filha do pajé e sacerdotisa de Tupã. Podemos pensar nessas mesmas características extraordinárias da heroína como outro aspecto do olhar misógino que a construiu, visto que, de acordo com Stam (2006) não só Johnston, mas também Haskell apontam que a atribuição de grandes virtudes morais, castidade e inocência, assim como vínculos especiais com a natureza e o mundo espiritual constituem outras formas de expressão do machismo no cinema.

Outra supressão de fala de Iracema seguida de um acréscimo de ação atribuída a Martim também afirmam a superioridade masculina dessa narrativa. Durante a fuga do território tabajara, Iracema,

⁷ Sussuarana é um tipo de onça, também conhecida como onça parda.

Martim e Poti caem num cerco armado por Irapuã, o líder dos índios guerreiros. Caubi, irmão de Iracema, estava presente e exigia vingança pela traição do português. Iracema, com arco em punho, pede a Martim que não mate seu irmão, pois se ele tiver que ser morto, ela prefere fazê-lo. Ele responde abaixando o arco da índia. 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.

O romance de José de Alencar (2014, p. 73) conta essa passagem através de um diálogo entre o casal, que expressa o pedido de Iracema, mas não a proibição de Martim:

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.

Travam a luta os guerreiros. Caubi combate com furor; o cristão defende-se apenas; mas a seta embebida no arco da esposa guarda a vida do guerreiro contra os botes do inimigo (ALENCAR, 2014, p. 73).

A referida cena do filme de Coimbra cria um interdito de Martim a Iracema, um cerceamento de voz e de escolha e uma forma narrativa de demonstrar que Iracema não é sujeito, ainda que seja protagonista desta história. Esse lugar de protagonista que não é sujeito da história pode também ser percebido durante a cena do ato sexual, em que Iracema ocupa lugar de objeto, posto que somente Martim age; somente ele faz carícias e beija seu corpo. Iracema apenas recebe os estímulos. A objetificação da personagem nesta cena também pode ser averiguada pelas escolhas de planos, com recortes que destacam em close-up partes específicas do corpo da personagem no momento em que Martim faz carícias com as mãos ou beija-lhe os seios.

Arlindo Machado (2007), assim como Laura Mulvey (2008) fala do prazer escópico do *voyeur*, e de como o cinema clássico potencializa uma postura voyeurista. A experiência deste tipo de cinema demanda que o espectador temporariamente mantenha “em suspenso” seus próprios desejos e singularidades para “entrar” na narrativa que se mostra na grande tela. Mas para que esta “suspensão” aconteça, ele precisa encontrar elementos com os quais possa se identificar com os personagens e projetar os próprios desejos, “(...) como se a tela fosse ao mesmo tempo o buraco da fechadura através do qual ele espia e um espelho onde ele se reconhece como o ego espião” (MACHADO, p. 53, 2007).

Projetar o desejo do espectador é, portanto, um mecanismo próprio do cinema narrativo, mas o problema apontado por Laura Mulvey acerca da participação das mulheres no cinema clássico nos faz compreender que, mesmo protagonista, a atuação da mulher restringe-se a um objeto de desejo tecnicamente construído para o olhar masculino, ou seja, para ser identificado com o desejo masculino. Não haveria espaço, portanto, para uma projeção do desejo feminino, a não ser o de ser objeto de desejo porque não temos personagens interpretadas por mulheres atuando como sujeitos. É o que se percebe em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*: Iracema não deseja, mas personifica o desejo de Martim e, em consequência, o do espectador.

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). São momentos específicos e segmentados, onde ela parece atuar como sujeito, ainda que agindo em função dos interesses de Martim. É como se o tipo de olhar da lente denunciasses a ambiguidade da personagem: para a “mulher

sedutora”, movimentos de câmera aproximados, chegando a gerar close ups de boca, seios e quadris, criando um olhar masculino; para a heroína inocente e altruísta movimentos de câmera mais afastados.

O aspecto da sexualidade, de fato, é ambíguo na protagonista de Alencar. Iracema é filha do pajé e 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. Ela recebe de bom grado as iniciativas de Martim, assim como não protesta em situações que ele, tentando resistir ao impulso de possuí-la, repele-a.

Todo esse movimento de atração e afastamento, sedução e inocência, além da aproximação com a natureza e o sagrado confirmam o lugar de Iracema como objeto de desejo, lugar que se mantém ao longo da narrativa literária. Iracema 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.

Em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* encontramos, portanto, contornos mais claros de uma construção masculina do olhar a partir do desenvolvimento do ponto de vista da câmera. É a escolha do ponto de vista que pode construir e sustentar o olhar masculinizado de que trata Mulvey e a objetificação da mulher acaba por tornar-se uma consequência do exercício deste olhar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ambas as Iracemas do cinema identificamos o processo de erotização e objetificação da mulher, norteados pelo olhar masculino e fetichista. O feminismo cinematográfico nos mostrou como o cinema clássico 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.

Diante desses dois filmes – dirigidos por homens – que objetificaram suas protagonistas a partir de propostas diferentes, acreditamos que o processo de identificação no cinema pode tornar-se ainda mais enriquecedor quando se ousa pensar outras formas de construção do olhar. Temos algo disso em *Iracema, uma transa amazônica*, que se utilizou do desejo erótico projetado para construir imagens de denúncia social. A Iracema de Bodanzky e Senna se mostra uma crítica ao discurso político dos anos de 1970, que se aproveitava de artifícios ideológicos de apelo nacionalista para reforçar e disseminar a ideia de que o Brasil estava vivendo um momento de intenso crescimento econômico e que toda a população brasileira estava sendo beneficiada nesse processo. Era a época dos bordões “Ninguém segura esse país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”. A análise do filme de Bodanzky e Senna, no entanto, nos mostra como dentro mesmo de produções consideradas críticas sociais persistem vieses estereotipados de sexo e gênero, revelando tanto o olhar de seus produtores, quanto a necessidade da crítica social no cinema ampliar o debate acerca as multifacetadas faces de uma sociedade baseada na dominação.

Personificando a Rodovia Transamazônica, a Iracema de Bodanzky e Senna 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. Acreditamos, por fim, que esta estrutura de construção narrativa que reduz a mulher a objeto do desejo masculino não é prerrogativa dos filmes brasileiros da década de 1970 e ainda persiste em produções cinematográficas recentes do universo mainstream, e, nesse sentido, indicamos a necessidade de uma contínua discussão e debate acerca dessas questões no campo da sétima arte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. **Minima Moralia**: reflexões sobre a vida lesada. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Papirus Editora, 1994.
- ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**. Porto Alegre:L&P, 2014. Publicado originalmente em 1865.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- DOANE, Mary A. **The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's**. Indiana University Press, 1987.
- HASKELL, Molly. **From reverence to rape: The treatment of women in the movies**. University of Chicago Press, 2016.
- JOHNSTON, Claire. **Women's cinema as counter-cinema**. Londres: Society for Education in film and television, 1973.
- 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.
- KAMITA, Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema: contestação e resistência**. Estudos Feministas, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, 2017.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/w3ZbQh>>. Acesso em: 12 dez 2017.
- LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.
- LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 2008.
- NOGUEIRA, Conceição. Gênero na psicologia social e as teorias feministas: dois caminhos entrecruzados. In: Portugal, FT; Jacó-Vilela, A.N.(Org) **Clio-psyché**. Gênero, psicologia e história. Rio de Janeiro: NAU, 2012.
- PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 38, n. 36, p. 35-53, 2011.
- 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.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

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.

VEIGA, Ana Maria. **Gênero e cinema**: uma história de teorias e desafios. Revista Estudos Feministas, v. 25, n. 3, p. 1355-1357, 2017.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v25n3/1806-9584-ref-25-03-01355.pdf>>. Acesso em: 25 set 2019.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

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.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MAR de rosas. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares. Brasil, 1977. 1 DVD (91 min.).

OS HOMENS que eu tive. Direção: Tereza TRAUTMAN. Produção: Carlos Frederico. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers e Thor Filmes, 1973. 35mm (80 min). Cores.

PATRIAMADA. Direção.: Tizuka Yamasaki. Rot.: Tizuka Yamasaki; Alcione Araujo. Produção: Carlos Alberto Diniz; Lael Rodrigues. Rio de Janeiro: Centro de Produção e Comunicação; Inega; Embrafilme, 1985. 1 DVD (103 min.), cores, 1984.

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).

The BRAZILIAN CONNECTION: a struggle for democracy. Direção: Helena Solberg. Produção: Helena Solberg e David Meyer. 58 min. Cores. 16mm. EUA, 1982.

Histórico	Recebido em: 16/6/2019 Revisado em: 20/09/2019 Aceito em: 06/10/2019
Contribuição	Concepção: Coleta de dados: Análise de dados: Elaboração do manuscrito: Revisões de conteúdo intelectual importante: Aprovação final do manuscrito:
Financiamento	FUNCAP-CE - referente à bolsa de doutorado de Aline Rebouças Azevedo Soares