

*O cineasta-tradutor  
intersemiótico*



## Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*

Marcos da Silva Coimbra\*  
Eduardo de Faria Coutinho\*\*

### RESUMO:

Este trabalho analisa as estratégias discursivas utilizadas por Jorge Bodanzky e Orlando Senna no filme *Iracema, uma transa amazônica* (1981). Argumenta-se que, através da expansão e subversão do tema indianista do romance *Iracema* (Alencar, 1865) e dos métodos de filmagem usados, os diretores projetaram realista e criticamente o cenário brasileiro à época da ditadura (1964-1985). Argumenta, ademais, que a encenação, ao conceder liberdade aos contracenantes e ao assimilar eventos imprevistos, estabeleceu uma ponte entre ficção e documentário.

**Palavras-chave:** Adaptação fílmica. *Iracema*. José de Alencar. Jorge Bodanzky. Orlando Senna.

### Introdução

Em 1865, José de Alencar publica o romance *Iracema*, personagem que ficou conhecida como “a virgem dos lábios de mel”. Sua índia protagonizou o romance com um português chamado Martim, união que gerou o nascimento do primeiro cearense. A Iracema descrita por Alencar é bastante idealizada, toda constituída de uma atmosfera de pureza, como extensão de uma natureza intocada, uma “mata” ainda inexplorada. O escritor realiza uma alegoria da colonização, com a exposição de alguns dos aspectos traumáticos do contato entre índios e europeus, como exemplifica o seguinte trecho da obra:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

[...]

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o rosto (ALENCAR, 1991, p. 18-19).

Passado o estranhamento inicial, Iracema leva Martim para a cabana de seu pai, Araquém, que termina abrigando-o como quem acolhe algo sagrado, o que equivale a uma espécie de divinização ou sacralização do europeu pela índia e por sua tribo, talvez pelo tanto de fascínio que o elemento estranho e desconhecido causara. A partir daqui o enredo guardará uma série de desdobramentos e aventuras narrados com forte lirismo, nos quais a índia verá o auge da sua felicidade vivendo ao lado de seu então companheiro Martim, para depois agonizar de tristeza devido ao seu progressivo descaso.

Partindo deste mote alencariano, os diretores Jorge Bodanzky e Orlando Senna decidem filmar *Iracema, uma transa amazônica*, em 1981, mas, ao invés da busca de uma personagem com carga dramática equivalente ou da simplificação da original, o que ocorre é uma subversão completa do seu ponto de partida temático. Neste filme os diretores conseguiram realizar o caminho inverso, problematizando ainda mais a personagem da índia através da reflexão de sua condição no Brasil contemporâneo. Acerca

desse assunto, assim se expressou o crítico Paulo Emílio de Salles Gomes: “[...] contudo, a pilhagem cinematográfica de personagens célebres nunca se verifica no sentido de aprofundá-las. No melhor dos casos, o cinema aspira a uma transposição equivalente, mas quase sempre o que faz é reduzi-las a um digesto simplificado e pobre” (GOMES, 1992, p. 116).

Coube ao escritor mostrar um Brasil glorioso, de natureza exuberante, cujo povo autóctone nutria uma série de valores elevados. O mesmo não ocorreu aos jovens cineastas que pretenderam expor as contradições existentes no caminho entre o ficcional e o real, o que é construído pelas autoridades através de seu discurso e o que é vivido pelo povo nas periferias dos interiores. Denunciavam, assim, não apenas as enganações artificiosas dessas mesmas autoridades, como também as possibilidades de trajetória de uma adolescente numa sociedade machista, excludente e que pretende dominar e explorar a tudo e a todos, sobretudo as mulheres e os trabalhadores.

O outro protagonista da história é Tião Brasil-Grande, um caminhoneiro ríspido e egocêntrico que dá uma carona à índia, deixando-a num lugarejo no meio da estrada após tirá-la do bordel onde trabalhava e se satisfazer sexualmente com ela. A viagem serve como pretexto para que sejam mostrados diversos problemas vividos na região amazônica, como o desmatamento, as más condições de trabalho e saúde e a venda de camponeses. A narrativa se põs, assim, em confronto com a fantasiosa propaganda institucional, mas de um modo que se revelassem também as verdades mais humanas que moram nos atores enquanto estes encenam algo.

O filme foi realizado com recursos de uma produtora de televisão alemã, uma vez que o governo da época, através da Embrafilme, apenas incentivava os filmes que retratassem um Brasil de passado grande e glorioso, num didatismo histórico de conformação política e de pomposidade cenográfica demasiadamente respeitosa. Isso fez com que diversos produtores da época buscassem financiamento no Primeiro Mundo, ainda como herdeiros do prestígio internacional que o cinema brasileiro obteve na década de 1960. É válido mencionar também que a busca das metrópoles centrais por conhecer linguagens e realidades “exóticas” em muito contribuiu com o sucesso na obtenção de muitos desses patrocínios. Até porque os cineastas aqui envolvidos estão diante de uma cultura e de um espaço que também não é o deles. Talvez isso tenha gerado um deslumbramento com a cultura amazônica, o que propiciou a existência de certo exotismo quase imperceptível, mas que se faz presente, por exemplo, nas descrições físicas de Iracema, que transitam entre o exótico e o erótico. Essas duas perspectivas representam uma idealização obviamente distorcida da realidade, muito embora não fujam completamente dela.

## **Iracema na literatura e no cinema**

Para Alencar, o valor do índio estava justamente naquilo em que o nativo se opõe à civilização, em sua pureza e em seus valores, calcados em uma noção de nobreza e que, portanto, não estavam sob negociação. O elogio ao nativo e ao seu *locus*, a selva, faziam parte de um mesmo esquema de glorificação dos elementos nacionais mais puros e distintos, dentro da lógica alencariana. Como observou Bosi,

Alencar, cioso da própria liberdade, navega feliz nas águas do remoto e do longínquo. É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a ‘vida em sociedade’; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquitude das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro. Daí o mordente das suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora e Luciola*.

Na verdade, era uma crítica emocional que só oferecia uma alternativa: o retorno ao índio, ao bandeirante, e a fuga para as solidões da floresta e do pampa [...] (BOSI, 1994, p. 137).

Embora retome a índia exótica do Romantismo, a Iracema exposta pela película vai de encontro à sua lógica, não aceitando sequer suas próprias origens e sonhando apenas com o dia em que ela conseguirá integrar esta civilização tão criticada pelo escritor. Agora temos uma silvícola erotizada e explorada sexualmente, o que inviabiliza qualquer possibilidade de se vincular a personagem a uma leitura romântica. Logo no início do filme, ela passa por um processo de pseudo-urbanização, aparecendo com roupas coloridas e fumando um cigarro no centro da cidade de Belém.

Mais adiante, numa cena feita em um prostíbulo em Belém, ainda antes de a protagonista ter conhecido o caminhoneiro Tião, uma colega sua, que era prostituta, demonstra nutrir um forte desejo de ir para São Paulo, mesmo que de carona, ao passo que ela considera o Rio de Janeiro uma opção melhor, embora a realidade de ambas as cidades seja distante delas. Enquanto se enfeitam, sua colega lhe diz as seguintes palavras:

Viajar é uma beleza. É porque você nunca saiu daqui, a hora que você sair daqui você vai ver como é que é bom. Aí você não quer mais ficar. Agora plantada aqui é que eu não vou ficar de jeito nenhum [...]. Eu vou, mas eu to indo pra voltar, não vou também me enterrar por lá porque eu não sou disso não, meu negócio é viajar, é correr as terras [...]. E tu, o que tu pretende fazer, tu vai ficar aqui enterrada [...]. Tu não sabe o que é bom, se tu vê aí todo esse pessoal na revista. Eu também vou sair na revista, vou entrar pro *show* dos artistas, tu vai ver (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p).

A fala é significativa uma vez que, por ironia do destino, quem sai a “correr as terras” em busca de realidades novas é a própria Iracema, mas em vez de encontrar o mundo do “*show* dos artistas”, o que ela encontra são experiências tristes vindas de fontes diversas. A única coisa que parece ser comum a todas essas tristezas é que elas resultam da violência masculina, seja no modo grosseiro de Tião tratá-la, seja na violência com que ela é expulsa de um prostíbulo por policiais, sem ao menos saber o porquê, dentre outras situações que aparecem ao longo do filme.

A arbitrariedade e a gratuidade da violência masculina aparecem também em outros momentos, como o que Iracema, junto à outra prostituta que a acompanhava, é agredida por não querer retornar de avião para o lugar de onde veio, bem como quando Iracema brigava com uma outra mulher, supostamente porque teria se relacionado com o marido dela, sendo afastada da briga às tapas por um homem. As imagens aéreas feitas nesse momento revelam a dimensão que o desmatamento havia tomado na região já naquela época.

Depois de algumas idas e vindas, Tião reencontra Iracema num bordel de beira de estrada, por sinal, o mais rebaixado e afastado de todos os que aparecem no filme, completamente degradada, tanto moral quanto fisicamente, de modo que seus cabelos mal tratados e suas roupas sujas saltavam aos olhos pela precariedade. Tenta-se amenizar o clima de tristeza com muita bebida. Tião fica extremamente desconcertado ao reencontrar Iracema naquele estado, dizendo-lhe que “vence na vida quem mais caminha” (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p), mas vendo com os próprios olhos que o seu adágio nem sempre é verdadeiro. Após revê-la, ele parte para o Acre, agora com um caminhão boiadeiro, deixando-a mais uma vez na estrada. Assim, o caminhoneiro repete o comportamento do português Martim, que termina se saturando da pacata vida que levava com a índia Iracema, e abandonando-a depois de tê-la seduzido e conquistado em definitivo.

A questão da repulsa à etnia indígena aparece, aliás, em alguns momentos do filme, como em uma das cenas finais em que surgem dois índios que, para não serem reconhecidos como tal, usam óculos escuros e roupas completamente alheias àquele meio, como uma blusa estampada com frases em inglês, tentando assim deixar transparecer certo aspecto de urbanidade. A própria protagonista também não queria ser identificada como indígena, o que ficou claro em diversos momentos, como

quando Tião a chama de “índia” e ela afirma ser “branca”, quando ela usa um short da Coca-Cola ao ser abandonada em um bordel de estrada durante a viagem que faria com Tião, ou ainda quando chora na cena descrita acima, em que havia dois índios, simplesmente porque não queria lhes servir a comida para evitar que fosse identificada a eles.

Pierre Clastres, em texto intitulado “A sociedade contra o Estado”, já tinha explicado o porquê dessa desvalorização da cultura indígena, mostrando o quanto o advento da tecnologia cegaria nossos parâmetros, sobretudo com relação ao trabalho e à criação de necessidades de aquisição de elementos não tão necessários quanto acessórios:

Reconhece-se aqui a outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, de que toda sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização [...]

Já se percebeu que, quase sempre, as sociedades arcaicas são determinadas de maneira negativa, sob o critério da falta: sociedades sem Estado, sociedades sem escrita, sociedades sem história. Mostra-se como sendo da mesma ordem a determinação dessas sociedades no plano econômico: sociedades de economia de subsistência (CLASTRES, 1990, p. 133).

Tudo isto se explica, desde o mal-estar de Iracema com sua condição até o surgimento dos índios alienados, pelo fato de que a exploração da floresta e a internalização do olhar tecnicista do explorador puseram o índio em último lugar na escala social e de *status* da região, reforçando a perspectiva auto-exótica da condição dessa etnia, o que costuma ocorrer com o brasileiro de um modo geral.

## **Gênero literário e gênero cinematográfico**

Exemplo por excelência de escritor romântico, Alencar intenta alcançar a representação do nacional incorporando, se preciso, elementos considerados como genuinamente locais na própria linguagem das personagens. O resultado é que sua prosa torna-se marcadamente idealizada, o que fica visível no forte tom lírico que perpassa toda a obra. A temática indigenista e o elogio à terra brasileira fazem parte, portanto, de um projeto poético ambicioso que visa a destacar o que ainda havia de admirável em nossas terras: o elemento autóctone e a natureza intocada, ambos dignos de reverência e de intenso elogio. Nota-se, em fragmento da Carta à primeira edição da obra, até que ponto era cara, para o escritor, a tentativa de se sintonizar com as formas de pensamento e de cultura vivenciadas pelos povos selvagens de nosso território:

[...] é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida (ALENCAR, 1991, p. 99).

Ou ainda neste outro fragmento: “*Iracema* pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que venceram na terra da pátria a mãe fecunda – *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam” (ALENCAR apud BOSI, 1994, p. 136).

O desejo alencariano de exaltar o homem primitivo demonstra o respeito e a admiração que Alencar devotava por elementos tipicamente nacionais, o que fica notório em *Iracema*, obra em que se observa uma verdadeira apologia às qualidades do solo e do povo nativos. É o que se observa, entre outras coisas, pelo constante endeusamento da personagem principal. Por tudo isto, a obra se erige como um típico romance romântico indigenista.

Já o filme não comporta uma classificação estanque quanto ao seu gênero, pois, se a história da jovem prostituta do interior do Brasil que tenta acompanhar um caminhoneiro em busca de dias melhores era uma ficção, o contato que esse mesmo caminhoneiro trava com as pessoas dos lugares por onde vai passando se pretende documental, pois quer registrar o que há de mais real no Brasil que o Brasil ainda não conhecia:

[...] o que *Iracema* mostrou, porém, foi um registro de que era tudo menos pacífico. A agressividade da câmera, a intempestividade da atuação de Pereio, a hostilidade do ambiente, a promiscuidade da vida na estrada, as queimadas filmadas com um sentido de denúncia e também com uma perversa sedução estética pela destruição, a recusa a qualquer teleologia incrustada naquela estrada inacabada, símbolo ao mesmo tempo de um projeto faraônico e de um fracasso de nação: tudo nos joga para um universo caótico e flamejante (OLIVEIRA Jr., 2007, p. 4).

Sendo assim, eles optaram por tentar filmar tudo com a maior discrição possível, de modo que ninguém soubesse ao certo quando se estava filmando ou não, exceto os próprios participantes. Através de uma simples troca de olhares, o cinegrafista comunicaria a entrada e a saída dos atores da cena, evitando que se gritasse a palavra “corta”, ou mesmo que se perturbasse a espontaneidade dos ambientes com a batida da claquete do diretor.

Pelo menos em seus discursos, a proposta inicial dos diretores era de que não houvesse direção de elenco nem de atores, falas escritas nem roteiros, apenas situações e perfis delineados, linhas indicativas, o que deu grande liberdade e naturalidade aos contracenantes, bem como fluidez rítmica e discursiva às cenas. O próprio Pereio assumiu a postura de uma personalidade performática, contribuindo para que os assuntos a serem conversados livremente ganhassem mais importância ainda. Assim, tudo partiria do que fosse encontrado, sem atos combinados, numa forma de tentar não propor e não provocar nada que já não estivesse ali. Com isso, o filme vai ao encontro do que posteriormente seria elogiado por Robert Stam:

Nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes e ‘científicas’ falavam a ‘verdade’ sobre os povos nativos, impossibilitados de replicar; já as novas produções buscam uma ‘prática participativa’, uma ‘antropologia dialógica’, uma ‘distância reflexiva’ e uma ‘filmagem interativa’. Essa nova ‘modéstia’ por parte dos cineastas tem aparecido em uma série de documentários e filmes experimentais que descartam o antigo elitismo do modelo pedagógico e etnográfico em favor de uma aquiescência pelo relativo, pelo plural e contingente, com artistas experimentando uma saudável ‘dúvida’ sobre sua capacidade de falar ‘pelo’ outro (SHOHAT, STAM, 2006, p. 67).

Stam está se referindo justamente ao processo de anulação da mediação técnica e ideológica que ocorre quando se vai construir a imagem do outro, deixando que ele próprio a construa na medida do possível, o que ajuda a criar um ambiente favorável a ambos, sem grandes interferências ou visões prévias do autor, que sempre teve o poder de projetar a imagem do outro de acordo com seus pré-conceitos ou intenções discursivas. O que há de fortemente ideológico no filme, pode-se dizer, é talvez a escolha das situações e dos lugares pelos quais vão passar os dois protagonistas, pois tais opções provocam, mesmo

sem um roteiro escrito, o acontecimento de eventos que serviram como denúncia de algo que ocorria em algum lugar do Brasil e que não era bem como a opinião pública era levada a crer.

Quem vai suscitar, logo no início do filme, a demolição do conceito de opinião pública é o personagem Tião Brasil-Grande, quando, em conversa com um comerciante de madeira, provoca-o a *depor*, ou melhor, a expor as convicções que tinha acerca de sua própria realidade. Ao falar da natureza (“A natureza é mãe...”), o velho comerciante emenda: “Mãe não é só aquela mãe que a gente nasce. A maior mãe nossa é a nação brasileira, que está crescendo, tá produzindo. Essa é a *verdadeira* mãe” (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p). Aqui, fica bem exposto que a idéia de uma opinião pública autônoma não passa de uma ficção, sobretudo porque essa opinião é condicionada e direcionada quase milimetricamente por interesses políticos e econômicos nacionais e internacionais. A opinião pública torna-se, portanto, a opinião moldada pelos outros, com a manipulação do imaginário popular.

Essa dimensão política e ideológica do filme revela as suas filiações ou as fontes que o promoveram, conscientemente ou não, e não seriam poucas. Inicialmente o neo-realismo de *La strada* (1954), de Federico Fellini, com seus locais autênticos, que transmitem a emoção e a vida natural de seus moradores; ambientes naturais, abertos e reais, tipos comuns e atividades espontâneas; e, de um modo geral, o movimento do Cinema Novo, que também recebeu influências diretas do neo-realismo italiano.

De qualquer modo, o que temos é a aparição respeitosa e discreta do povo, que, na ausência de um aparato tecnológico que chamasse muita atenção, pôde atuar dentro de um clima de normalidade cotidiana. Nesse ponto, *Iracema* parece assumir uma série de conquistas no campo da linguagem, como a introdução de equipamentos leves no cinema nacional, possibilitando a captação direta de som do ambiente e, com isso, fazendo ressoar uma tendência forte no cinema mundial da época, a saber, a do “cinema-verdade”, que buscava retratar as pessoas em seu cotidiano, com seus sons e linguagens, promovendo a captação dos fatos no momento em que estes acontecem e, normalmente, sem a presença de atores profissionais. Para o lugar destes, pessoas reais em suas vidas reais. Vale destacar que apenas Paulo César Pereio e Conceição Senna eram atores profissionais e que a própria Edna de Cássia, que representou o papel de Iracema, nunca tinha visto um único filme até então. De fato, a captação direta de som, a proposta de levar uma “câmera na mão” para onde quer que fossem, o uso de pessoas comuns e moradores do lugar no elenco, a espontaneidade dos atores e situações, a liberdade que ganham os corpos, todos esses elementos em *Iracema* soam como avanços de propostas que já haviam sido lançadas com grande ressonância pelo Cinema Novo, só que agora a busca do real não estava mais voltada para a dimensão política do que para a dramática, e são os encontros e desencontros entre as personagens, as pessoas reais e a câmera que engendram a percepção dos problemas de ordem política e social do país e não o contrário. No mais, o tom pesadamente sério e alegórico recai positivamente em uma forma de fazer alegoria que parte da liberdade dos agentes em cena e de suas situações cotidianas e pessoais.

## **Personagens ficcionais e filmicas**

No filme, certa liberdade concedida aos contracenantes e propiciada por um modo de filmar menos programado acaba possibilitando uma discussão mais ampla acerca das pessoas que estão em cena. Elas estão encenando mesmo ou simplesmente passam pelos lugares e vivem situações? Funcionam como atores numa narrativa ficcional ou como pessoas que depõem em um documentário?

Pereio atua no filme como um entrevistador, um provocador, um instigador de situações e falas, permitindo com isso que se tentasse dar voz ao povo (mesmo que inicialmente direcionada, pois suas provocações não deixam de ser indicações de caminhos para os que o ouvem ao longo de seu trajeto),



deixá-lo contar a sua própria realidade. Assim, era a narrativa das pessoas que desvendava a realidade do país. O contexto criado para o desenvolvimento das filmagens era favorável a que as pessoas da região pudessem expor a si mesmas e a sua condição, já que “a polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 312).

A personagem de Pereio representa em muitos momentos a voz oficial, assim como o personagem português alencariano, ambos defensores de um projeto colonizador e exploratório dessa natureza virgem. No entanto, há tantas outras situações em que Tião atua como um instigador de percepções que desmontam o discurso governista e exploratório, que ele acaba sendo, portanto, uma figura emblemática e confusa, ou melhor, promotora de confusões nas concepções pré-montadas. Suas intervenções orientam a trama nesta ou naquela direção, havendo com isso uma manipulação dos temas e das ações através da orquestração do próprio ator em cena, visto que, na maior parte dos casos, Tião atua como ator de ficção e não como alguém que participa de um documentário, pois sua encenação busca sempre algo claramente perceptível, busca sempre chamar a atenção dos espectadores e do povo comum de onde passa para alguma visão do mundo e das coisas, da política e das pessoas.

De um modo geral, mesmo nos filmes estritamente documentais, há sempre uma personagem em construção diante da câmera, uma vez que cada pessoa que entra em cena leva consigo ao menos duas pessoas de fato: a personagem que pretende encenar e, além desta, a sua própria personalidade e história pessoal, ou seja, a pessoa humana do ator em sua integralidade maior que agora vem a contribuir na construção do discurso ficcional-realista. O próprio Pereio chegou a afirmar nos extras do filme que o Tião era, na verdade, ele próprio, que não havia distinção entre os dois. Quanto à personagem de Iracema, podemos dizer que ela agrega, na prática, a Iracema e a própria Edna de Cássia, como evidencia a cena em que ela chora por não querer servir comida aos índios, temendo ser identificada como igual a eles.

Além disso, o filme nos dá um relato do que ocorre no chamado “efeito-câmera”, que se resume no fato de que toda vez que um grupo de filmagem, por menor que seja, chega num lugar com seu aparato técnico, traz consigo o teatro e a encenação de todos que possam ser abarcados pela cena, fazendo com que a relação da equipe com os espaços, as pessoas e seus corpos seja mostrada com ampla margem estética, baseada num contrato tácito de representação entre os participantes. Acerca dessa margem de encenação que há em todo filme documental, Ismail Xavier afirma que: “Pensar o documentário, para além das tipologias, é repor estas questões que passam pelo encontro entre olhar e objeto; pelo que há de drama, hesitação, contenção e exibicionismo, pelo peculiar teatro, enfim, que ocorre no aqui-agora da filmagem” (XAVIER, 2003, p. 15).

Trazendo o filme para esses termos, percebemos que cada cena sua traz em si ao menos duas modalidades ou escopos de discurso: a da ficção propriamente dita, que ganha o centro da tela e as atenções de todos, e a do real que desenha sua borda. Nos cantos do quadro, um espaço que inicialmente escapa à encenação, outro enredo se esboça, ganhando por vezes o centro da cena. Nesse filme, isto se dá nos casos dos curiosos na rua, das mulheres dançando nas boates, da ação de um homem apartando a briga das mulheres, e das prostitutas na sequência final se desnudando para a câmera, solicitando uma atenção que inicialmente não seria delas.

Mas o que leva *Iracema, uma transa amazônica* para a dita fronteira entre a ficção e o documentário é, sobretudo, a inserção do contato entre a equipe de filmagem e o universo de pessoas e situações com as quais ela vai se defrontando dentro da história ficcional em si, e, em outros casos, no mínimo margeando-a, o que revolucionou não apenas a idéia de ficção em si, como também o próprio método de entrevista. A cena em que Tião conversa com outros caminhoneiros no restaurante é um forte exemplo de que a ficção e o documentário, ou seja, o que estava previsto e o que surgiu por acaso,

tinham a mesma importância na intenção geral do filme, que chegou a ter seu método chamado de “improvisação planejada” pelo próprio diretor. Em entrevista concedida ao Portal Veja, ele diz:

Se eu jogo um ator dentro de um ambiente real e o deixo envolver-se com essa realidade, ele vai deixando de ser uma ficção e se insere como personagem dentro de uma realidade. Já com os personagens reais, à medida que você escolhe determinada pessoa, coloca-a num canto e faz as perguntas que quer, até que ponto você não está criando um personagem dessa pessoa? Os limites são difíceis de estabelecer. O que importa no cinema é a verossimilhança. A minha ficção é a realidade, eu faço ficção com a realidade (BODANSKY, 2007, s/p.).

A história do país é, assim, mostrada através das histórias vividas pelas pessoas que o habitam, mas que aqui assumem também a condição de personagens, num misto que resulta esteticamente agradável e engajado na medida certa. Como diria Jacques Aumont, ao referir-se ao filme de ficção:

[...] Portanto, é certo que o cinema narrativo extrai boa parte do fascínio que exerce da faculdade que tem de disfarçar seu discurso em história. Todavia, não se deveria exagerar a importância do fenômeno, pois continua sendo verdade que, quando vai ao cinema, o espectador também vai procurar aí a enunciação, a narração. [...] O prazer que sinto com o filme de ficção deve-se, assim, a um misto de história e de discurso, [...] Por uma organização simultaneamente muito tênue e muito forte, a instituição cinematográfica vence nos dois quadros: se o espectador deixa-se envolver pela história e na história, ela se impõe em segredo; se ele estiver atento ao discurso, ela se vangloria de sua habilidade (AUMONT, 1995, p. 122).

Sendo assim, o filme subverte a lógica de exposição dos fatos e a visão de mundo presente no livro. Ao fazer uma representação exótica que tende a focalizar os traços culturais e lingüísticos dos índios através de lentes que necessariamente lhes concederiam características como docilidade, beleza, pureza e sentimentos nobres, na mesma linha que do “bom selvagem” proposto por Rousseau, Alencar afasta qualquer possibilidade de representação realista da sociedade que retratava e mesmo da condição de qualquer um de seus personagens, seja do português Martim, seja de Iracema e dos demais índios que compõem a obra. O elogio constante e incondicional ao elemento autóctone e à terra natal desenha um quadro em que são poucos e frágeis os paralelos que podem ser feitos entre as situações dadas pela narrativa e o que realmente acontecia com o índio ou com o europeu naquelas condições históricas.

## **Denúncias: o discurso oficial e a questão ecológica**

A flutuação entre a história ficcional e os imprevistos no filme questiona e relativiza as possibilidades e pretensões de construção de um “real” no cinema, como também a realidade propagada pela mídia oficial, com seu caráter extremamente ufanista. O governo militar queria transmitir a idéia de que a Transamazônica traria progresso para a região, mas o filme mostra que tal “obra faraônica” não passou de um grande blefe desenvolvimentista, em todos os aspectos em que se possa imaginar.

Nesse momento, merece especial atenção a atuação de Paulo César Pereio com seu Tião Brasil-Grande, um caminhoneiro que já percorreu o país de ponta a ponta e que acredita firmemente no seu futuro. Na cena do restaurante, ele diz aos caminhoneiros presentes:

Tem que ter estrada por que [sic] não adianta nada plantar pra burro, colher, produzir e ficar parado na frente da casa com a mercadoria não é? Tem que jogar pra frente. Por isso que eu digo que, construindo uma estrada aqui vai

tudo melhorar. Agora eu não sei também direito como é que vai ficar. Eu sei que só pode ir pra frente. Esse Brasil agora só vai daqui pra frente. Que nem diz aquela velha frase: “Ninguém segura esse país” (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p.).

Percebe-se o quanto a personagem de Tião personifica, em vários momentos, a figura média do brasileiro, o típico receptor da chamada “opinião pública”, que compra cegamente a idéia divulgada pelo governo de que a estrada só poderia trazer benefícios, projetando sempre um sentido progressista e localizado no futuro como diagnóstico para o Brasil e para o seu povo. O uso, pela propaganda oficial, da imagem de um trator derrubando uma árvore como sinônima de progresso e de gigantismo estatal torna-se um forte exemplo da lógica embrutecida e puramente tecnicista assumida então pelos dirigentes do país.

Na ocasião, a estrada simbolizava o sonho de um Brasil grande, fazendo contrastar a realidade de Tião, que dizia frases como: “A natureza é o meu caminhão, a natureza é a estrada” e “Onde tem madeira tem dinheiro”, com o cenário dos rios navegáveis e das embarcações, representado nas falas do chefe e controlador da entrada e saída de madeira das embarcações em algum porto da região: “O Brasil é uma terra rica” e “A natureza é mãe, cria todo mundo” (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p.).

Mas, paradoxalmente, é esse mesmo Tião quem abre quadros de esclarecimento para o povo nativo, com a denúncia e a exposição de situações que até então estavam escondidas sendo, portanto, ignoradas por boa parte da população que vivia nas grandes cidades. Na cena de que foi extraído o texto citado a seguir, ele alerta ao povo que mora à beira da estrada sobre a necessidade de se exigir um documento quando se vai comprar uma terra, momento em que um dos nativos relata-lhe o fenômeno da expropriação indevida de terra alheia por meio de documentos falsificados e de intimidação bélica, também chamada de grilagem: “Aqui a dificuldade é muita. Chega um fraco, compra um pedacinho de terra, chega muito rico e toma né [...]. Invade, chega, diz que é dono e sabe como é que é o fraco, o fraco não vale nada né [...]. O INCRA mesmo [...] eu tenho uma partezinha de fraco, veio a polícia do Incra aqui pra invadir a pobreza pra poder tomar a terra pra um tubarão que tem aí” (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p.).

O tom semi-documental do filme desconstrói todas as idealizações e ilusionismos apresentando uma realidade nua e sem ornamentos retóricos. O filme expõe a miséria, a exploração, o trabalho infantil, o desmatamento, a prostituição infantil e outras mazelas sociais vividas na prática pelo povo pobre na região amazônica brasileira, mas encobertas pelo discurso oficial que promovia um país grande.

A migração ilegal e informal de mão-de-obra escrava por um atravessador para ser explorada no interior da floresta, longe da fiscalização, ou pior, de acordo com ela, aparece no momento em que as duas prostitutas embarcam em um vôo para um lugar mais escondido da floresta, onde haveria um cliente estrangeiro esperando por elas. Mesmo a mão-de-obra local não sabe ao certo onde está. Sabe apenas que trabalhará muito, ganhará pouco, dormirá e comerá mal, e que o seu entorno não lhe oferecerá muitas coisas diferentes disso.

Há também cenas de grande aglomeração humana devido à festa religiosa popular do Círio de Nazaré. A rádio local cobre o evento entrevistando o prefeito da cidade, que se limitou a ficar em um espaço protegido pelos militares através de cordas, com um número limitado de pessoas selecionadas pela importância política, econômica ou religiosa, padrão distante do restante da população que se aglutinava como formiga, deixando claras as desigualdades existentes na região. Um militar de alta patente é entrevistado por uma rádio local, falando ao “povo de minha terra” do alto de um traje branco incorruptível:

- Coronel Douglas aos ouvintes da rádio liberal, tudo normal?
- Tudo normal, graças a Deus, a procissão do Círio de Nazaré vai decorrendo

na mais perfeita ordem, com toda tranqüilidade. Agradecemos profundamente a colaboração que o povo vem prestando (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p).

A questão do progresso volta à tona em outro momento, com o discurso de um empresário que tenta conquistar o apoio de um líder local para a atuação e exploração de capitais estrangeiros na Amazônia. Ele tenta oferecer um cargo alto, a presidência da empresa (mas de um modo “puramente decorativo”), a um líder da região, mas diz em voz baixa a um parceiro que “Ele vai ficar a ver navios quando a empresa estiver funcionando” (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p). Em um momento que demonstra como ocorre a manipulação das lideranças locais por negociantes internacionais, revelando a sede de exploração e de uso infinito do território amazônico que estes agentes têm, o investidor diz:

Nós não vamos derrubar uma árvore, nós vamos dar emprego direto a seis mil pessoas. Dr. Antônio, não é cabível que me vendo nesse maravilhoso mundo que é a Amazônia, nesse portentoso mundo que é a Amazônia vocês fiquem parados na modéstia. É preciso pensar em grande, é preciso partir pra uma dessa, uma indústria eletrônica de porte mundial. Temos o aval dos empresários japoneses, temos a garantia de isenção do ministro, a simpatia, o apoio [...]. O seu nome na presidência dará um prestígio à categoria desproporcional ao nosso projeto, é o que nos falta. E atente para um detalhe. É importante que nós comecemos a tomar conta da Amazônia. Isso aqui é uma mina de ouro que precisa ser explorada e que já está sendo explorada por alienígenas, por gente de outras terras, por incúria nossa, por incapacidade e por modéstia nossa. Se nós não começarmos já ficaremos pra trás (BODANZKY, SENNA, 1981, s/p).

Logo após a exposição do discurso pelo qual a estrada é descrita como algo que levaria a civilização aos confins inóspitos e exóticos do Brasil, o filme traz na sequência cenas que mostram a derrubada de árvores, que são então carregadas por grandes dragas em plena floresta, revelando uma face do país em desenvolvimento até então bastante ocultada, a saber, o desmatamento, o processo de desertificação, as queimadas etc., cenários impróprios, mas recorrentes na região retratada. A sequência do *travelling* que denuncia as queimadas em campos extensos no interior do país revela a proporção real dos fogaréis recorrentes na floresta.

Eis aqui um cenário onde cabem algumas analogias entre fatos ocorridos no texto e no filme. O tom lírico e o caráter idealizado presentes nas páginas de *Iracema* estavam de acordo com as origens e qualidades de sua heroína, refletida em tudo o que a natureza original pudesse ter de mais admirável. Também no filme o tom combina com a sua protagonista, mas neste caso o tom é amargamente realista, em uma denúncia formal de suas inconstâncias e fragilidades. Se a virgindade da Iracema alencariana, suas belezas e inúmeras qualidades refletem e simbolizam o brilho e a grandiosidade da floresta, a situação da personagem fílmica retrata o abandono e, por outro lado, a ganância com que as elites locais tratavam o povo e a natureza da região. Assim, Iracema seria explorada sexualmente enquanto fosse conveniente para Tião ou lucrativo para o dono do bordel onde fora deixada inicialmente.

A exploração da Amazônia pelo capital internacional ganha, nesse ambiente, um sentido metafórico que pode se aproximar dos efeitos da defloração da personagem de Iracema tanto no livro quanto no filme, pois, assim como o gesto de se entregar a Martim após inebriá-lo provoca a destruição da virgem, bem como o gesto de confiar o destino e o próprio corpo a Tião leva a Iracema vivida por Edna de Cássia a se perder de seus caminhos e de sua beleza, também a invasão do Brasil pelos portugueses e o interesse dos capitalistas modernos em nossa selva provocarão a destruição da floresta americana, ocorrendo, em ambos os casos, uma “violação” destrutiva e dessublimadora, que as destitui de um valor original decorrente da pureza perdida.

## Conclusão: o desejo pelo real

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo: e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1978, p. 23).

O contexto representado na obra de José de Alencar, em que a índia abandona a sua tribo para dedicar-se ao amor pelo colonizador, entregando-se por completo a ele numa viagem sem volta implica no abandono de suas origens e na aceitação de diversos riscos sem a mínima hesitação. Ela age como se a sua entrega irrestrita a Martim fosse parte de um destino inescapável que ela teria de cumprir, o que traz à sua personagem ares de um heroísmo sentimental maior que quaisquer dificuldades ou barreiras, fossem elas de qualquer natureza ou intensidade.

A Iracema de Jorge Bodanzky e Orlando Senna também segue uma trajetória inescapável que a levará a um trágico fim. Primeiro ela abandona a família aos quinze anos e torna-se prostituta, situação na qual Tião a encontra. Após um rápido envolvimento do casal, ela decide abrir mão de seu lugar de origem para acompanhar o caminhoneiro pela “estrada da vida”. Sua viagem também é irreversível e cheia de riscos, com a diferença de que aqui, o tom exacerbadamente realista nos mostra uma Iracema cheia de incoerências, fraquezas e incertezas, o que inviabiliza qualquer possibilidade de idealização desta índia. Ao contrário, ela termina o filme como símbolo da decadência e degradação física, humana e moral não apenas de uma menina residente no interior da região amazônica, mas da própria região em si, de suas matas e potencialidades, usadas de acordo com os interesses de exploração do capital internacional tal qual Iracema fora usada por Tião Brasil-Grande a seu bel-prazer. A personagem aparece como uma vítima da inevitabilidade do destino, que para ela tem o mesmo significado de prisão, e da impossibilidade de se fazer escolhas em contextos gerados por grandes decisões históricas, nesse caso, a construção da Transamazônica. Isto se reflete, inclusive, nos seus sentimentos, anseios, dúvidas e no desejo que sente por Tião.

A cena final demonstra um Tião assustado e bastante constrangido com a devastação que ele próprio ajudou a promover na vida de Iracema, que se encontrava em estado lastimável, digno de pena mesmo. Essa situação torna-se uma alegoria da relação histórica entre as elites nacionais e o país, com aquelas sempre voltadas para a satisfação plena dos interesses do “ocupante” (GOMES, 1973, p. 84). Se tomarmos esses momentos finais como resolução e indicação de destinos, o Brasil sonhado por Tião torna-se totalmente inviável, com o aumento dos abismos sociais e da concentração de renda, conforme comprova uma das falas de Iracema, em que ela afirma que estava mais feia (desdentada, suja, com os cabelos mal-tratados e pedindo dinheiro com apenas uma galocha no pé), ao passo que Tião estava ficando cada vez “mais bonito”, quando na verdade ele estava mais bem-sucedido e isso lhe conferia melhor aparência, principalmente se comparado a ela.

Ao observar a condição final das personagens de Iracema na tela e na página, perceberemos novamente mais distanciamentos do que aproximações. A Iracema de Alencar era a síntese perfeita das maravilhas da natureza americana, ocupando heroicamente o *status* de espírito da floresta virgem, mesmo após a sua morte. E se no livro a natureza brasileira é sempre exuberante e as qualidades da índia sempre a superam – “O favo de jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1991, p. 18) –, no filme a personagem torna-se produto de uma situação política e econômica perversa, que lhe submete à pobreza e ao abandono extremos, condicionando-a ao caminho da prostituição como opção que era a de grande parte das

outras mulheres com quem ela convivia. Eis aqui o principal efeito do distanciamento promovido pelo filme em relação ao livro: o despertar das consciências para a gravidade da situação em que viviam certos grupos étnicos e certas regiões no Brasil, o que certamente passava longe da proposta alencariana.

Se a *Iracema* de Alencar se propôs a refletir as glórias e as belezas de um Brasil grandioso e nobre, o que só seria possível na selva, uma vez que a cidade já estava tomada por relações escusas regidas pelo interesse econômico ou pelo desejo de *status*, a personagem filmica ajuda a questionar a grandiosidade desse mesmo país e da Amazônia que o integra, podendo simbolizar, através de sua trajetória, a preferência pela errância como estratégia de sobrevivência, o gosto pelo que escapa ao controle do racional, o movimento da procura, da ausência de um caminho pré-definido, deixando em aberto as possibilidades de realmente se encontrar não uma verdade implacável, mas várias verdades admiráveis e degustáveis. Sua degradação é símbolo da degradação da própria Amazônia e de sua população pelos ávidos e agressivos interesses externos, que nunca se preocuparam em cuidar efetivamente do espaço amazônico, mas sim em explorá-lo, prostituindo-o em última análise.

### From the book pages to the film screen: a *Iracema's* trajectory

#### ABSTRACT:

This paper discusses Jorge Bodanzky and Orlando Senna's discursive strategies in the film *Iracema, uma transa amazônica/Iracema* (1981). It argues that, by expanding and subverting the Indianist theme of the novel *Iracema* (José de Alencar, 1865), the directors projected a realistic and critical image of the Brazilian context of the dictatorship (1964-1985). It also argues that they constructed a bridge between fiction and documentary by enabling the actors to perform freely and by incorporating unexpected events.

**Keywords:** Film adaptation. *Iracema*. José de Alencar. Jorge Bodanzky. Orlando Senna.

#### Notas explicativas

\* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\*\* Professor de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

#### Referências

A ESTRADA da vida. Direção: Federico Fellini. Elenco: Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart e Aldo Silvani. Itália, 1954. 35 mm. P & B. DVD (100 min).

ALENCAR, José de. *Iracema*. 24<sup>a</sup>. edição. São Paulo: Ática, 1991.

AUMONT, Jacques *et alli*. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BODANZKY, Jorge. *Opinião sobre o filme Iracema, uma transa amazônica*. São Paulo: Portal Veja SP, 2007. Entrevista concedida a Cristian Cancino. Disponível em: <<http://vejasaopaulo.abril.com.br/entrevistas.html>>. Acesso em: 07 de agosto de 2007.

BOSI, Alfredo. O romantismo. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 40ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 91-162.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado. In: \_\_\_\_\_. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 132-152.

GOMES, Paulo Emílio de Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Revista Argumento*, São Paulo, n. 1, p. 75-87, out. 1973.

\_\_\_\_\_. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antônio et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 105-119.

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).

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. Iracema – uma transa amazônica. Niterói: *Revista de cinema Contracampo*. Disponível em, < <http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm>>. Acesso em: 07 ago 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. *Revista de Cinema Contracampo*. Niterói, n. 8, p. 125-152, jan. 2003.

