

Iracema: história e f(r)icção

Iracema: history and f(r)iction

André Monteiro*

Submetido em 4 de março de 2011 e aprovado em 3 de maio de 2011.

Resumo:

O objetivo do trabalho é compreender de que modo *Iracema, lenda do Ceará*, “mito de fundação” criado pela ficção de José de Alencar, no século XIX, passou a integrar a história cultural brasileira, sofrendo, de diversos modos, reconstruções e desconstruções ao longo do século XX e XXI.

Palavras-chave:

Iracema. História e ficção. Cultura brasileira.

Abstract:

The objective of this work is to understand how *Iracema, legend of Ceará*, the “foundation myth” created by the fiction of José de Alencar, in the nineteenth century, became part of Brazilian cultural history, suffering, in various ways, reconstructions and deconstructions throughout the 20th and 21st centuries.

Keywords:

Iracema. History and fiction. Brazilian culture.

Começo com uma afirmação óbvia, porém, como diria o velho Nelson, necessária e ululante: *Iracema* se tornou um signo grande demais para viver nos contornos estritos do pequeno mundo das letras brasileiras. A máquina narrativa, assinada por Alencar na segunda metade do século XIX, conseguiu atingir e se fixar – através de sua protagonista - no imaginário narrativo cotidiano da própria história da cultura brasileira e, mais ainda, cearense. Através de intensa fusão entre história literária e história cultural, o livro (*Iracema: Lenda do Ceará*) se tornou pequeno perto de sua personagem (Iracema, sem a necessidade do itálico, ou do sublinhado).

* Doutor e pós-doutor em Estudos da Literatura pela PUC-Rio e Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou os livros *A ruptura do escorpião – Torquato Neto e o mito de marginalidade* São Paulo: Cone Sul, 2000 e *Ossos do Ócio*. São Paulo: Cone Sul, 2001. Contato: duidimonteiro@gmail.com

A lenda livresca se tornou lenda popular e/ou populista. Sendo quase tão conhecido como Ipanema, nada estranho que o monumento Iracema já tenha sido recuperado pela indústria da música popular. “Viva Iracema/Viva Ipanema”- cantava o Caetano tropicalista no final dos anos 60. Mais recentemente, Chico Buarque brincou com o jogo anagramático Iracema/América e com a ambiguidade de ambos: “Iracema voou para América/É Iracema da América”. Que América é essa? A América da *Globo*? Onde fica a América? Onde estamos pisando? Até onde vai a *Globo*? Uma coisa é certa: Iracema está na *Globo*. E a *Globo* está posando na *Playboy*. Mas não se enganem: ela não está nua. Prova viva da “morte do autor”, Iracema não pertence mais aos direitos autorais do Senhor José de Alencar. Mas se o signo Iracema rompeu com os direitos sagrados da “propriedade intelectual” (conceito caro à revolução burguesa do século XVIII), ele não rompeu, evidentemente, com a burguesia impotente de plantão. O signo Iracema é abraçado pelo *Big Brother*, mas ninguém sente. O *Big Brother* é a neurose participativa da onisciência sem prazer ativo. Onisciência sem corpo. Anestesia Geral. Bem entendido: o signo Iracema veste o objeto/mercadoria Natália Nara (fetiche de certa masculinidade mal amada e brasileira). Bem entendido: a “nudez selvagem da Iracema do *reality show*”, conforme se lê em uma capa da *Playboy*¹, não é nudez, não é selvagem e nem é real. O rei, definitivamente, não está nu. A morte reina.

Agora, vamos com calma nessa engrenagem de signos e, estrategicamente, recuemos. Século XIX: embora tenha sofrido a indiferença e a incompreensão de muitas manifestações críticas de seus contemporâneos, a repercussão do livro *Iracema – lenda do Ceará* superou, e muito, as expectativas acertadas do prognóstico elogioso que a ele dedicou Machado de Assis em 1866 ao afirmar ser *Iracema* “obra do futuro”². O signo Iracema pode ser visto, agora, como uma personagem-mito, entre tantos outros, da nossa “Geleia Geral Brasileira”. Quando miramos o retrato mítico de Iracema, podemos não ver outra coisa senão a força de ancestralidade de um “modo de ser brasileiro” – mesmo que seja “de brincadeira”, como querem os magos vendedores da masturbatória *Playboy*. Brincadeira?

Não me refiro apenas a um retrato visível, mas principalmente àquele que se produz no automatismo mental de nossa nacionalidade. A força da expressão “Iracema”, como diria Kolakowski, tornou-se, então, uma presença que nos permite “...harmonizar em um todo – teleologicamente – os componentes condicionados e mutáveis da

¹ Revista *Playboy*, São Paulo, Editora Abril, Edição 357, Abril de 2005.

² ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v.3, p.852-3.

experiência para referi-los a realidades incondicionadas como ‘ser’, ‘verdade’, ‘valor’³. Quer dizer, Iracema, como mito, passou a constituir não apenas um nome contingente de uma pessoa ou de um personagem de romance, mas um mote de naturalização – um efeito de natureza e não a natureza em si - do “ser” de uma cultura:

[...] Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do sensível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias.⁴

O mito muda de roupa, mas não muda sua estrutura, seu efeito colonizador. A virgem nativa de ontem que, “por amor”, serviu sua vida – vale dizer, sua cultura – à cultura cristã do colonizador (simbolizada na figura histórica de Martim Soares Moreno) pode muito bem ser vista como o alimento do turismo sexual (estrangeiro) de hoje. Qualquer olhar minimamente sensível que passeie pela Praia de Iracema em Fortaleza (antiga Praia do Peixe), é capaz de realizar operação análoga àquela produzida por Oswald de Andrade quando, através de uma paródia-relâmpago feita à moda dadaísta, transportou para o século XX o imaginário bíblico-paradisiáco do cronista Pero Vaz Caminha. As “vergonhas” das índias, “tão altas e tão saradinhas” pertencem (aliás, não pertencem) a mundanas e urbanas “meninas da gare”⁵: produto de exportação. Putas “naturais” à mão cheia. Praia de Iracema: síntese do mito de hospitalidade nativa e cearense, e também brasileiro. Terra do sol e da acolhida cordial do estrangeiro europeu. Ressonância moral do projeto romântico desenvolvido por Alencar e seus contemporâneos que muito já serviu aos discursos de unidade nacional, não raro autoritários e conservadores, produzidos ao longo da história republicana brasileira. Moralismo de um Brasil do “bem” contra o “mal”: “ame-o, ou deixe-o”.

De caráter essencialista, o empenho dominante no romantismo nacionalista brasileiro não foi outro senão o de construir uma identidade nacional una a partir do nativismo/indianismo. O que chamo de moralismo, aqui, nada mais é do que a crença na pureza (vale dizer, na autonomia) de algum valor que antecede, ou antes, parece impedir a ação de um corpo, ou de um encontro de corpos. Atenção: não confundam a

³ KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981, p.5

⁴ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.164.

⁵ ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990, p.69-70.

experiência de um corpo com um simples tirar a roupa. Não pensem que a *Playboy* é uma revista que mostra o corpo. A *Playboy*, na verdade, esconde o corpo. Esconde as múltiplas possibilidades do vir a ser corpo. Trata-se de um processo anticelulítico de repressão do devir-mulher. Mulheres da *Playboy* não são mulheres da vida. São objetos escravos de um padrão de beleza e todo padrão de beleza, quando imposto e automatizado, gera moralismo. O moralismo do bom gosto. A mansidão do *voyeur*. O bom comportamento da masturbação chapa branca. O amor pelas musas que acenam à massa a ordem e o progresso da prostituição legal. No fundo do bom brasileiro, complexado por ser filho da mãe (filho da outra que quer ser filho da virgem), viveria o desejo monstruoso de ser o pai herói Martim Soares Moreno (atualizado e recolonizado em termos setentrionais e calvinistas?), ou o bom filhinho de papai, tipo Airton Sena, amante-mor do fetiche automobilístico internacional e das prostitutas bem conservadas, de plantão e de proveta?

A moral não deve ser confundida, aqui, com moralismo. Alguém nobre, ou seja, alguém cuja alma, como queria Nietzsche, “tem reverência por si mesma”⁶ não poderia criar uma moral própria a partir de uma experiência e não como resultado de um interdito de sua angustiada ignorância? O problema não é uma moral, mas uma submissão cega a ela. Um nobre – vale dizer, um criador – pode atingir, em seu julgamento, uma moral, mas o seu desejo é a superação dela e não a sua cristalização. Uma vida nobre, nas palavras de Ortega y Gasset, ao contrário de uma vida vulgar, afirma-se pela conquista e pela superação de si mesma⁷. O indianismo de Alencar, quando opera seu mito simbólico de pureza brasileira – recheado, na verdade, de valores da cultura europeia – cria, sem dúvida, uma moral. Mas uma submissão a seus supostos fins é que poderia gerar um preconceito moral (vale dizer, uma ignorância moralista) diante de muitas possibilidades outras (para além do papai e mamãe) de encontrar, ou criar, em nós, o “brasileiro”.

Mas não me interessa, aqui, apenas constatar e denunciar o efeito moralista da narrativa indianista de Alencar e sim compreender de que modo sou capaz de lê-la a partir de sua moral. Não me interessa somente pela teleologia que sou capaz de vislumbrar no chamado enredo narrativo (a história, ou a moral da história) de *Iracema*, mas pelo modo *como* ele em mim se atravessa. Viajemos a um lugar menor: a uma possível (ou seria impossível?) engenharia do texto, outro lugar que não o seu efeito

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.192.

⁷ ORTEGA Y GASSET, José. “Vida noble y vida vulgar, o esfuerzo e inercia.” In : *El sentimiento estético de la vida* (antología). Madrid: Editorial Tecnos, 1995, p. 287-291.

de monumentalização. Através do *como* (ou seja, de um processo através do qual percebo as diferenças de minha enunciação), sou capaz de criar uma ética com *Iracema*. Se a moral é um “sistema de julgamento” (valores transcendentais e fixos), a ética é a sua desarticulação: A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída, na ética, pela diferença qualitativa dos modos de existência. A ética seria então a afirmação de um “campo de afecções”, para lembrar Deleuze lendo Espinosa, dentro do qual posso deixar agir o meu “poder de ser afetado”⁸. Nele, não há regras pré-estabelecidas, mas uma rigorosa escuta das diferenças. Ética é relação.

Passo então, agora, a abrir o signo-livro *Iracema* como um texto e não como uma obra: a obra, como diria Barthes, é “a cauda imaginária do Texto”, já o texto “não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode, por exemplo, atravessar a obra, várias obras)”⁹.

Atravessar a pluralidade do texto *Iracema* é também conversar com o ambiente discursivo do romantismo do século XIX. Ainda que de modo breve. Como já afirmou Valéry, em sua clássica conferência “Situação de Baudelaire”, de 1924, “seria preciso perder todo senso de rigor para poder definir romantismo”¹⁰. Sem desejar esgotar uma definição para o termo – considerando sua pluralidade (romantismos e não romantismos) –, é possível afirmar, no entanto, que uma das suas marcas foi o fato de não constituir um movimento estritamente estético, mas um movimento amplo de transformação da sensibilidade do homem ocidental. Lembro-me, por exemplo, do famoso texto de Shelley, “Defesa da Poesia”, um dos marcos do romantismo inglês, no qual se concebe a poesia não apenas como composição de versos, ou mesmo como “belas letras” da prosa, mas, principalmente como uma “faculdade congênita ao homem”¹¹. A poesia, nesse caso, seria entendida como essência humana, uma essência de sensibilidade analógica contraposta à razão analítica do iluminismo. O poeta seria aquele homem no qual a “faculdade da poesia” se manifesta de modo especial e aguçado, dando a ele a capacidade de profetizar religiosamente os destinos da grandiosidade humana.

Nota-se, através desse exemplo, que o romantismo realiza uma oposição filosófica aos princípios do “humanismo esclarecido” fundado no século XVIII. De acordo com tais princípios, o homem e a natureza

⁸ DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p.33.

⁹ BARTHES, Roland. “Da obra texto”. In : *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.73.

¹⁰ VALÉRY, Paul. “Situação de Baudelaire”. In : *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.22.

¹¹ SHELLEY. “Defesa da poesia”. In : LOBO, Luiza. (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 220-244.

estariam integrados por forças mecanicistas de “equilíbrio eterno”, como queria d’Alambert. Dessa forma, o *cogito* cartesiano, base do iluminismo, ao mesmo tempo em que sustentava a autonomia do indivíduo moderno (o Eu), restringia as possibilidades de sua originalidade através de uma crença nas “forças uniformes de uma razão universal”: “penso, logo existo”. Pensar, nesse caso, seria sinônimo de algo regular em relação ao qual o Eu moderno estaria submetido. Ao contrário, o Eu romântico se percebe como “instaurador do mundo¹²”.

Em Alencar, leitor do romantismo europeu, pode-se notar como a crença na imaginação romântica cumpre papel fundamental em seu programa de construção romanesca, o seu *como* fazer romance. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar constrói, para nós, sua imagem como a de um escritor-leitor. Reconhece, por exemplo, a importância do aprendizado da escrita a partir dos escritores franceses que lera na juventude (Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo), mas, sobrepõe à experiência da leitura, o valor soberano de sua suposta imaginação congênita:

Mas não tivera eu herdado de minha santa mãe a imaginação [...] essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances¹³.

Não confundamos imaginação com ausência de técnica, ou com desvairada e descuidada emoção, como, às vezes se diz dos romantismos em geral. Alencar nos mostra muito bem que sabia a diferença entre a “dor sentida” e a “dor lida”, ou seja, entre linguagem e representação. Em outra passagem de *Como e porque sou romancista*, percebe-se sobretudo um escritor atento a uma espécie de fluxo da recepção. Trata-se do momento em que se narra o “lugar de honra” do Alencar criança, leitor oficial da família:

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas se ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra. [...] Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

¹² NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In : GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002 , p.57.

¹³ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990, 7-8.

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.

Nesse instante assomava à porta um parente nosso, o Revd. Padre Carlos Peixoto de Alencar, já assustado com o choro que ouvira ao entrar – Vendonos a todos naquele estado de aflição, ainda mais perturbou-se:

- Que aconteceu? Alguma desgraça? Perguntou arrebatadamente.

As senhoras, escondendo o rosto no lenço para ocultar do Padre Carlos o pranto e evitar seus remoques, não proferiram palavra. Tomei eu a mim responder:

- Foi o pai de Amanda que morreu! Disse, mostrando-lhe o livro aberto.

Compreendeu o Padre Carlos e soltou uma gargalhada, como ele as sabia dar, verdadeira gargalhada homérica, que mais parecia uma salva de sinos a repicarem do que riso humano.¹⁴

Na montagem da cena, Alencar é a criança leitora que se move - em solidariedade à recepção feminina padrão do século XIX - com o realismo dos livros. Chamo de realismo, aqui, bem entendido, não a escola realista/naturalista do século XIX, mas a tradição dominante na estética ocidental, caracterizada por promover uma relação fechada, ilusória e totalizante entre o signo e a “realidade” que se quer representar. Diante de uma representação simbólica como tal, o leitor, o espectador *e/* ou o ouvinte tendem a permanecer alienados da composição discursiva, já que podem passar a confundir o signo com o referente. Envolvidos com a transparência narrativa e sem nenhum *pathos* de distância em relação ao narrado, puderam o Alencar criança e as mulheres chorar pelo “pai da Amanda que morreu”, assim como nós, hoje, podemos chorar vendo e ouvindo a novela da *Globo*. O Padre Carlos, ao contrário, distante do *pathos* narrativo pôde rir da cena porque sabia que o dramalhão do livro não era o drama da vida.

Ler o texto – e não a obra – *Iracema* é também ler *Como e porque sou romancista*. Identificação e distanciamento. Compreendendo o choro do leitor compassivo e, ao mesmo tempo, a risada lúcida do Padre Carlos, Alencar é um estudioso dos efeitos (vale dizer, dos afetos da linguagem). Atento à imaginação do leitor, sabe jogar com os signos. Em suma, Alencar, sabendo dos efeitos que uma narrativa pode provocar na imaginação do leitor, também sabe como fabricar e provocar tais efeitos. A quem se dirige o enunciado “Meu amigo”, inscrito na abertura do “Prólogo” da primeira edição?

Meu amigo,

Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, a alegria e a esperança do casal. [...]

¹⁴ *Idem*, p. 28-29.

Mas assim mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos, e só lembrado pela incessante desafeição, qual sorte será a do livro? [...] Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde a etiqueta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor.¹⁵

Poder-se-ia pensar que o amigo corresponde, estritamente, ao O “Doutor Jaguaribe”, já que o posfácio de Alencar é uma “Carta” endereçada explicitamente a ele. Contudo, do mesmo modo que, diante do famoso romance de Goethe, nos colocamos no lugar de Wilhelm, ao lermos as íntimas e lacrimosas cartas de seu amigo, o sofrido jovem Wherter, nada nos impede de imaginar que o leitor, com quem se promete conversar “a gosto” novamente, “na última página”, não constitui um leitor específico, mas uma metáfora de leitor, qualquer leitor sentimental que nos habite. Em textos machadianos, a evocação do leitor parece, ainda que de modo lúdico, provocar distanciamento e uma visibilidade da linguagem (autoconsciência do ato de ler): “um livro é um livro é um livro é um livro” – pode-se dizer, parafraseando Gertrude Stein. No prólogo em questão, tipicamente romântico, ao contrário, a conversa é outra. Cria-se intimidade. A imaginação idealista que mostra “à terra natal seu filho ausente”, é também o que seduz e transporta o leitor para nela habitar, ficar à vontade e se sentir em casa. Uma espécie de ritual de passagem sentimental para o enredo que virá. “O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul. [...] Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica, ou na sombra do pomar [...]”¹⁶.

Seduzido, no “Prólogo”, por uma imaginação que o faz viajar no tempo e no espaço, o leitor se depara, no “Argumento histórico”, bem como nas notas explicativas espalhadas ao longo do romance, com outro tom discursivo, não menos sedutor. Trata-se de uma tentativa de atestar, diante do julgamento da leitura, a veracidade do pano de fundo da lenda (pesquisa histórica, cultural e linguística). Reparem a diferença entre o primeiro parágrafo do “Argumento histórico” e o trecho supracitado do Prólogo: “Em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor da descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios [...]”¹⁷.

O contraste entre esse tom sério e sisudo e a emoção romanesca (leia-se: a sedução do enredo) permanece durante toda a narrativa. Porém, não de maneira conflitante. Com astúcia de mestre, o escritor

¹⁵ ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1987, p. 9.

¹⁶ *Idem*, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p.10.

tira proveito de ambos para fazê-los coincidir na coesão do verossímil que deseja empreender. Notem, por exemplo, o que ocorre nos seguintes parágrafos do capítulo IX do livro:

O sol, transmontando, já começava a declinar para o ocidente, quando o irmão de Iracema tornou da grande taba.
- O dia vai ficar triste, disse Caubi. A sombra caminha para a noite. É tempo de partir.
A virgem pousou a mão de leve no punho da rede de Araquém.
- Ele vai! murmuraram os lábios trêmulos.¹⁸

O trecho citado se relaciona a uma passagem ameaçadora para o leitor. Pelo menos, para aquele leitor mergulhado no pacto da verossimilhança narrativa. Martim pode deixar a cabana de Araquém (pajé dos Tabajaras e pai de Iracema) sem levar consigo a virgem. Sabemos que tal ameaça, repetidas muitas vezes, não irá se cumprir durante o desenrolar do romance, já que os dois protagonistas irão sair dali juntos. No entanto, para o leitor que acompanha o enredo em linha reta, trata-se de um momento de “triste suspense”. Ou já não temos, hoje, tal ingenuidade?

Há uma nota sobreposta à expressão “o dia vai ficar triste” pronunciada sem emoção por Caubi, personagem secundário na cena e, portanto, menos visado pelo “pacto emotivo”. Nessa nota, que inevitavelmente interrompe a narrativa, encontramos uma explicação de cunho filológico e dicionarizado relacionada à língua tupi (portanto, o tom é sério):

O dia vai ficar triste: os tupis chamavam a tarde *caruca*, segundo dicionário. Segundo Lery, *Che caruc acy* significa “estou triste”. Qual destes era o sentido figurado da palavra? Tiraram a imagem da tristeza, da sombra da tarde, ou a imagem do crepúsculo do torvamento do espírito?¹⁹

A nota alimenta, ao invés de esfriar, a identificação de um possível leitor com o fluxo de tristeza da cena. Diante da dúvida, levantada pela explicação da nota, o leitor – se emocionado – certamente não terá problemas em fazer do crepúsculo físico, um “retrato do torvamento do espírito”.

Em *Iracema*, a explicação dos “fatos” linguísticos e históricos não contradiz o pacto emotivo da imaginação ficcional. Ambos se retroalimentam. Nesse sentido, Alencar provoca, estrategicamente, uma

¹⁸ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹ *Ibidem*, p. 9.

fissura na famosa e categórica distinção aristotélica entre o historiador e o poeta:

[...] não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.²⁰

Para Aristóteles, a ficção poética – mais especificamente a ficção trágica – é compreendida a partir de seu potencial catártico, ou seja, sua função seria suscitar, no receptor, “o terror e a piedade”, obtendo-se, como efeito “a purificação dessas emoções”²¹. O desempenho de tal efeito, aos olhos logocentros de Aristóteles, dependeria menos de uma comunicação cênica do que de uma boa estruturação mítica, isto é, narratológica:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo.²²

O que Aristóteles considera “íntima conexão dos atos” é um mito cuja composição obedece a um “todo” lógico, compreendido como “... aquilo que tem princípio, meio e fim. [...] É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas se conformem aos mencionados princípios”²³. É essa lógica interna da narrativa que garantiria o “realismo” da ficção poética, ou seja, sua “verossimilhança”, seu efeito de verdade (leia-se realidade, plausibilidade) diante do senso comum e, logo, de “universalidade”.

Claro que, hoje, a arguta e brilhante distinção aristotélica entre discurso poético e discurso histórico não sobrevive sem rasuras. Excluindo grandes ou pequenos fantasmas de positivismos que ainda nos assombram, de muitos modos alcançamos uma espécie de entendimento interdisciplinar em torno do qual não se considera a verossimilhança como privilégio de um suposto estatuto artístico. Parece-me aceitável afirmar que a pretensão de se atingir uma verossimilhança atravessa grande parte dos estilos discursivos do direito, das ciências físicas e

²⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores II), p.209.

²¹ *Idem*, p.205.

²² *Ibidem*, p.213.

²³ *Ibidem*, p.207.

biológicas, das ciências humanas e sociais, das críticas de arte e do próprio discurso histórico em um sentido possivelmente mais estrito, seja ele produzido por historiadores da academia, por biógrafos de épocas e suas “personalidades”, ou pelos diversos jornalisismos que, para o “bem” ou para o “mal”, produzem efeitos de realidade e verdade através dos quais e com os quais arquivamos e, simultaneamente, vivemos e “universalizamos” as montagens de nossas histórias coletivas. Aos discursos dos saberes não basta, obviamente, a “descoberta”, ou a “invenção” de uma suposta verdade. Há que se narrá-la de modo convincente.

Pensando especificamente nas construções de “histórias nacionais”, os procedimentos de verossimilhança se tornam explícitos. De diversos modos, aprendemos que não há nação enquanto pura natureza, mas como um discurso capaz de construir conosco um pacto de nacionalidade. No caso brasileiro, entre outros, coube, em grande parte, aos escritores românticos criar um imaginário de povo (de nação) a partir da invenção de uma narração, de uma linguagem, ou mesmo de uma língua nacionais. Subjetivismo e historicismo nacionalista se irmanavam. Imbuídos de sentimentos de genialidade e grandiosidade proféticas, os escritores românticos buscavam “revelar” “mistérios” de nossas “origens”, criando grandes narrativas épicas de fundação. Foi direcionado à construção de uma subjetividade coletiva que se dirigiu o projeto de Alencar, tal como se pode ler com veemência no prólogo de *Sonhos d'ouro*, no qual compara os escritores brasileiros a “operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçar no viver do povo”²⁴.

O famoso “Eu romântico”, conforme já aqui dito, desejava “instaurar o mundo” pela imaginação. Mas, nesse processo, havia muito de construção retórica, de um “dar conta” do movimento da linguagem e de seus efeitos no imaginário da recepção. O “isolamento romântico”, resultante da crença em uma “vocação superior” constitui um monólogo, mas, como sintetizou Antonio Candido, um “Monólogo capcioso, é verdade, na medida em que pressupõe auditores; verdadeiro monólogo de palco, em cujo fundo fica implícito o diálogo”²⁵.

O romance *Iracema*, sem dúvida, é um dos pontos altos desse processo construtivo. O bardo Alencar compreendia que a “boa narração” cria um efeito de verdade, de essência. Essência contraditória, é claro, já que o índio que a representa é aquele de “bons sentimentos” cristãos, o

²⁴ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>. Acesso em: 04 abr. 2011.

²⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. vol. II, p.27.

“índio de tocheiro”²⁶, como dizia Oswald de Andrade, submisso à cultura do colonizador. Belo, forte e corajoso, o índio é também aquele que deve se sacrificar para salvar a união “branco do bem/índio do bem” contra o índio do mal (no caso, os Tabajaras, ou os Aimorés), aliado dos inimigos do mal (os franceses). Em nome do amor (a “doce escravidão”, como diria Machado²⁷), os traços de violência do colonizador são apagados e a única nobreza heróica do índio passa a ser, como já escreveu Alfredo Bosi, “um sacrifício espontâneo e sublime”²⁸. Como nossa senhora colonizada, Iracema-América, nossa mãe natureza, morre para salvar uma nova/velha raça: Moacir (“Filho do sofrimento, de *moacy* – dor, e *ira*, desinência que significa saído de”²⁹), nossa certidão de batismo cristã-americana.

Roberto Corrêa dos Santos, em observação extremamente pertinente, afirma que, para o romantismo, a identidade ainda era um problema de natureza psicológica, problema freudiano inscrito na lógica de recusa e reconhecimento paternos: “[...] procura de resposta desesperada para a pergunta quem sou, confusão e mistura com o outro [...]”³⁰. Ao mesmo tempo em que se tentava matar o pai europeu a ele se voltava com uma imagem idealizada de Brasil submissa, política e moralmente, à cultura do colonizador.

Do ponto de vista sociológico, talvez não seja demais lembrar que o caráter contraditório do romantismo brasileiro é análogo ao modo, não menos contraditório, pelo qual se processou nossa independência oficial em 1822. Esse processo destoa profundamente da luta anticolonial que alguns países latino-americanos empreenderam em prol de sua independência no século XIX. Entre nós, não houve propriamente uma ruptura com a metrópole portuguesa. Tanto que a independência foi proclamada por um Bragança e criada, não a partir de uma república, mas de um império, sustentado pelo latifúndio escravista.

As contradições políticas e morais de *Iracema* só fazem atestar a habilidade ficcional de Alencar, escritor capaz de dar narrativa, dar coerência mítica, às contradições de nossos signos históricos, tornando verossímil o inverossímil. *Iracema* é um dos grandes exemplos de que o

²⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p.47-52.

²⁷ ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v.3, p.83.

²⁸ BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o Indianismo de Alencar”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁹ ALENCAR, José de. *Iracema...* op.cit. p. 75.

³⁰ SANTOS, Roberto Corrêa dos. “O político e o psicológico, estágios da cultura”. In: *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p.67.

mito poético pode se converter em natureza histórica. Como afirmou o pesquisador cearense Sânzio de Azevedo, lembrando Fernando Pessoa,

[...] a virgem dos lábios de mel, se não era um mito antes da aparição do romance-poema, tornou-se mito e hoje a idéia que temos é a de que ela existe mais do que se houvera realmente vivido. 'Sem existir nos bastou', como de Ulisses disse Fernando pessoa [...] ³¹.

A existência histórica e, ao mesmo tempo, poética de *Iracema*, foi, gradativamente, sendo alterada durante o século XX. Isso se deu, em parte, e primeiramente, devido às desconstruções que os projetos identitários dos romantismos sofreram no âmbito do modernismo brasileiro. Claro que o modernismo não representa uma ruptura absoluta com o propósito romântico de descobrir ou redescobrir o Brasil e criar uma “língua literária nacional”. Basta lembrar que a noção de “primitivo”, tema caro ao romantismo, também foi uma bandeira levantada pelo modernismo, embora em outra clave. Enquanto na lógica do historicismo romântico, o primitivo era entendido como essência pura da nação, no modernismo o primitivo é anacrônico, ou seja, é compreendido como algo que sobreviveu ao choque com o colonizador, contaminando e sendo contaminado por ele: “Um tupi tangendo um alaúde”, tal como se lê no último verso de “O trovador”, poema que compõe *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade ³². No modernismo, o tupi nunca é o “tupi-mesmo”, é sempre um “tupi-outro”, aberto ao exterior, ao que lhe é estranho (vale dizer, estrangeiro). É o que se vê, com clareza, na utopia antropofágica de Oswald de Andrade, lançada em 1928 no “Manifesto Antropófago”: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago ³³”. No modernismo, o caráter de *Iracema* é substituído pelo herói “sem nenhum caráter” Macunaíma.

Mas, se as proposições do modernismo brasileiro, até hoje, estão, de certo modo, inscritas em pequenos circuitos intelectualizados, há um outro fenômeno, de natureza mais abrangente, que deve ser levado em conta quando pensamos nas ressonâncias atuais de *Iracema*. Trata-se das crises das identidades locais e nacionais ocorridas, principalmente, a partir dos últimos anos do século XX, o que não significou, como quer Suely Rolnik, o fim dos “modelos identitários”. Eles, agora, são

³¹ AZEVEDO, Sânzio de. “*Iracema* em edição fac similar”. In: ALENCAR, José de. *Iracema... Op. cit.* p.16.

³² ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p.83.

³³ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p.47.

produzidos pelas “órbitas de mercado” e se traduzem em subjetividades que vivem sob a regência de “figuras-padrão”:

As subjetividades são levadas a se reconfigurar em torno de tais figuras delineadas a priori, independentemente do contexto – geográfico, nacional, cultural, etc. –, submetendo-se a um movimento de homogeneização generalizada. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis. Estas acompanham o ritmo alucinado do mercado, mas nem por isso deixam de funcionar sob o regime identitário [...].³⁴

A órbitas internacionalistas do mercado são tão, ou mais, autoritárias e moralistas que os projetos identitários iniciados no século XIX. A personagem Iracema, que figura no *Big Brother* e posa na *Playboy* em 2005, não seria um sintoma de tal processo? Os mitos de “pura beleza” nacionais são re-valorizados, com a ajuda significativa do Photoshop, em termos de fetiche sexual. Carne brasileira submetida ao comércio moral do bom gosto. Conserva-se o mito no que ele tem de mais opressor e autoritário. Se os grandes mitos nacionais já não nos parecem tão pesados, ainda vivem o suficiente para sofrer a vigília mal amada e, ao mesmo, bem quista, da *Rede Globo* e do globo fascista, ocular e oreular (ou seria oracular?) do “Grande Irmão”, um dos programas mais vendidos pelo globo terrestre.

Bom mesmo seria fazer um uso ético de Iracema, já que o mito, hoje alterado e revisado, ainda nos acolhe, tal como tantos outros personagens da história literária ocidental que, inevitavelmente, nos habitam como patrimônio obrigatório de nosso imaginário. Falo de um uso político capaz de tornar o mito algo útil à vida de quem o vive, algo capaz de dar mais vida à vida de uma época, qualquer época, e liberar as potências de suas diferenças. Fazer da ficção mítica e histórica, uma fricção com a vida.

Em uma época de pré-globalização e de vigência de um sinistro nacionalismo cunhado por um estado de exceção, o filme *Iracema: uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, produzido em 1974, nos ofereceu, e ainda nos oferece, de muitos modos, grandes possibilidades de realizar uma fricção com o mito alencarino. O filme não constitui, em sentido estrito, uma adaptação direta do poemaromance, mas constitui uma releitura explícita, a começar pelo título, do mito indianista construído pelo escritor cearense. Sensível às sombras do, já aqui lembrado, nada amoroso *slogan* “Brasil - ame-o ou deixe-o”,

³⁴ ROLNIK, Suely. “Esquizoanálise e antropofagia”. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.454.

certamente, há muitos traços datados e datáveis no filme. Porém, e nisso consiste o brilho de sua fricção, a metodologia fílmica adotada pelos cineastas, como se verá, é uma aula extemporânea de libertação política e estética da vida. Vejamos essas duas facetas:

A Iracema de Jorge Bodanzky e Orlando Senna está longe de ser a bela virgem dos lábios de mel, selvagem mãe amorosa de um Brasil conciliador e conservador por natureza. Antes, constitui uma espécie de paródia desconstrutora do mito romântico. Se a Iracema de Alencar é pura e casta, a de Bodanzky e Senna é uma prostituta do norte, menor de idade, perdida em uma espécie de *road movie* de beira de estrada de chão. Se a primeira é o símbolo mítico de um Brasil harmônico, a segunda é fissura errante e maculada de qualquer imagem de prosperidade da nação. Ao retomar o signo Iracema, os cineastas o fazem para nele esgarçar qualquer promessa de pureza mítica e integridade moral da identidade pátria. Iracema deixa de ser uma “mãe gentil”, a começar pela própria caracterização física e comportamental do personagem principal. Como resume Marcos da Silva Coimbra,

A Iracema exposta pela película retoma a índia exótica do romantismo, só que agora temos uma silvícola erotizada e explorada sexualmente, o que inviabiliza qualquer possibilidade de se vincular a personagem a uma leitura romântica. 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.³⁵

Iracema, representada por Edna de Cássia com, então, 15 anos, apresenta em seu corpo e rosto rasgos nitidamente indígenas. Porém, esses traços são contrastados, no decorrer do filme, com signos de um Brasil que se pretende moderno e civilizado. Iracema, em sua condição de índia prostituta adolescente, sonha em correr o mundo, deixar o norte em busca do *glamour* do “*show* dos artistas” do sul. Mais do que isso, Iracema se ressentida de sua origem indígena, iludindo-se com seu desejado embranquecimento. Porém o que encontra é, sempre, sua própria miséria e exclusão. Se a natureza da Iracema de Alencar morre de forma heróica para dar vida à boa raça, a natureza da Iracema vivida por Edna de Castro nada apresenta de heroísmo. É, antes de tudo, uma vítima passiva da exclusão social, corpo atropelado e violentado pelo ímpeto da civilização e do progresso. Na última sequência do filme, deixada para trás pelo

³⁵ COIMBRA, Marcos da Silva. “Iracema no cinema e o desejo pelo real”. In: Travessia, n.5. UNIOESTE, 2009. Disponível em http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_005/artigos/ARTE%20E%20COMUNICA%C7%C3O/pdfs/IRACEMA.pdf. Acesso em: 04 abr.2011.

caminhoneiro Tião Brasil Grande, com quem nutria falsa esperança de seguir viagem, aparece abandonada em um prostíbulo de estrada, banguela, embriagada, com os cabelos mal tratados e as roupas sujas.

Trata-se, evidentemente, de se realizar uma contra-história em relação à história oficial do regime militar. Se por um lado, o regime era essencialmente autoritário e repressor, por outro, era também construtor de um discurso de euforia relativa a uma modernização do Brasil. Durante a ditadura, como se sabe, investiu-se com força na máquina publicitária de um país desenvolvido, fadado ao crescimento a qualquer preço. A Transamazônica (BR-230), projetada pelo governo Médici entre 1969 e 1974, não era, à época, apenas uma rodovia, mas também um signo de grande valia no funcionamento dessa máquina publicitária. A transamazônica era sinônimo de uma promessa: tornar civilizado o que era sinônimo de primitivo, fazer do atraso (a natureza amazônica) um futuro de esplendoroso progresso (uma rodovia de transporte pesado e toda sua ligação com um suposto crescimento econômico da região).

O filme de Bodanzky e Senna lê a região amazônica a partir de suas mazelas sociais e físicas, interdidas pelo discurso da propaganda oficial do estado. Trabalho escravo, miserabilidade, prostituição infantil, desmatamentos, queimadas, grilagem de terras e venda ilegal de madeiras são situações constantes no desenvolvimento do filme, não à toa, proibido pela censura em 1974 e somente liberado no início da década de 80, quando recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília.

Mas o filme desagradou o regime, não apenas por contrapor as mazelas da população do norte à propaganda de modernidade alardeada em torno da Transamazônica. Desagradou também por ir de encontro a um outro discurso, não menos caro à sustentação do governo militar. Trata-se do discurso da moral burguesa conservadora, baseado no lema da “tradição, família e propriedade”. Progressista, do ponto de vista do capitalismo industrial e, ao mesmo tempo, conservadora do ponto de vista moral, a ditadura não foi apenas um processo de repressão político-ideológica, mas também de repressão comportamental. Nesse sentido, tanto o pensamento comunista quanto as atitudes do chamado desbunde contracultural (bandeiras como a do amor livre, da experimentação do corpo e da sexualidade, da experiência com drogas, etc.), embora muitas vezes contrastantes em vários aspectos, eram tidos como farinha do mesmo saco pelos órgãos de repressão.

Sob o ponto de vista da moral assumida pelo estado militarizado, certamente não foi oportuno despir e dessublimar o corpo indígena, símbolo da seriedade pátria desde o romantismo. Muito menos o corpo indígena feminino exibido, não na idealizada e faraônica Transamazônica,

mas na sua paródica e rebaixada “transa amazônica”. O corpo de Iracema, no filme, é posto em convivência com as contingências de prazer e medo ocasionados pelas forças sociais que o atravessam. É o oposto do que realizara Alencar, ao arrancar da máscara feminina indígena todas as suas potencialidades corpóreo-afetivas, interditando os atos sexuais da personagem com elipses temporais e cortes espaciais.

Como já observou Costa Lima, aliado ao estabelecimento do cânone de nacionalidade, construiu-se também, durante o romantismo do século XIX, um “cânone das relações sociais” baseado na “moral burguesa”, cânone que “... se estabelecia na Europa no momento em que a *intelligentsia* latino-americana tinha pela frente a organização de suas nações há pouco atomizadas...”³⁶. O cânone burguês separava radicalmente a vida pública (o “vale tudo” do mundo dos negócios) da vida privada (a vida fechada e casta das famílias). Nesse sentido, na literatura dominante do romantismo, o corpo (principalmente o corpo feminino) deveria ser velado em nome da elevação espiritual da família. É seguindo a lógica desse amor elevado que Alencar pinta, não apenas a figura de Iracema, como também a do próprio colonizador Martim Soares, incapaz de qualquer gesto de violência ou desrespeito ao pudor corporal da parceira. Lembremo-nos que, no enredo construído por Alencar, Martim só tem a sua primeira relação sexual com Iracema quando está sob efeito do haxixe (leia-se “o segredo da Jurema”) dado a ele pela própria Iracema. Martim, como bom cavalheiro, concretiza um papel quase passivo – inexorável, pode-se dizer, seguindo a lógica interna do romance - em seu “himeneu do amor” onírico, portanto inconsciente, com a parceira indígena.

No filme, de outro modo, quebra-se esse cânone amoroso, fundador de um discurso pátrio-familiar ainda presente nos contornos morais da ditadura militar pós-64. Há várias cenas de nudez da personagem, sendo uma delas ocorrida em uma “transa” com seu parceiro-cliente que, em nada lembra o decoro de Martim Soares. O parceiro da prostituta adolescente Iracema é, agora, substituído pelo nada cavalheiro Tião Brasil Grande, representado pelo ator Paulo Cesar Pereio. Caminhoneiro sulista, sua personagem constitui um tipo grosseiro, conscientemente egoísta, assumidamente cafajeste, explorador, não apenas da madeira e do boi, que carrega em seu caminhão, mas também dos corpos femininos que encontra pela estrada, entre os quais o de Iracema, que, no decorrer da narrativa, é abandonada por ele em um prostíbulo.

³⁶ COSTA LIMA, Luis. “Bernardo Guimarães e o cânone”. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.250.

Trata-se de uma figura masculina paródica do próprio discurso ufanista sustentado pelas forças armadas. O próprio nome da personagem (Brasil Grande) e sua profissão (caminhoneiro) estão em consonância com o espírito da publicidade oficial do ufanismo estatal. Trata-se de uma paródia que atua como uma espécie de corrosão interna do objeto parodiado. Tião Brasil Grande hiperboliza a lógica privada (individualista) do crescimento econômico a qualquer preço, denunciando-a de modo caricatural.

É interessante lembrar também que, por outro lado, a própria figura do ator, Pereio, já trazia, à época, em sua *persona*, uma imagem capaz de rasurar qualquer discurso sério e moralizante relativo ao lema oficial de “tradição, família e propriedade”. Pereio, para além de qualquer personagem, encarnava o mito do ator maldito e desbundado. Como ele mesmo se define, em depoimento presente no documentário *Mais uma vez Iracema*, realizado pelo próprio Jorge Bodanzky,

[...] O que eu significava nesse momento histórico brasileiro pra o cinema e pra tudo? Eu significava o grande rebelde, o cara que a censura tá sempre enchendo o saco, é o cara que, também, apesar da censura tá sempre enchendo o saco, ele vai além da censura, é o cara que dribla a censura e o cara que dá porrada na rua, que cheira pó, que queima fumo, que enche a cara, que também se caga no baile, enfim, eu tinha uma pouco essa imagem [...] quando o cara me chama [referindo-se aos diretores do filme] ele tá chamando também essa imagem... a gente tava propondo desmoralizar essa grande fuleira que lançaram que era a tal da transamazônica [...]]³⁷.

Iracema: uma transa amazônica não dessacraliza apenas as figuras de seus protagonistas, mas o próprio corpo da narrativa cinematográfica que, em muitos momentos, é destituída da limpeza de uma coesão estrutural pautada na linearidade dominante do chamado cinema narrativo. Nesse sentido, pode-se dizer, o filme não desconstrói o mito alencarino original apenas em seu aspecto temático, mas também, em sua própria metodologia narrativa. E é nisso que consiste, como já dito, a sua extemporaneidade.

Se o livro de Alencar possuía um compromisso claro com uma “unidade mítica”, uma coesão interna capaz de fazer com que o leitor pudesse se identificar, realisticamente, com o que lia, no filme, o realismo será extremante problematizado.

Bem entendido, não se está dizendo que o romance-poema *Iracema* se reduz apenas à sua lógica narratológica. Pode-se, perfeitamente,

³⁷ BODANZKY, Jorge. *Mais uma vez Iracema*. Extra do DVD *Iracema: uma transa amazônica*. Brasil: Videofilmes, 2004.

como quer Haroldo de Campos, considerá-lo uma “arqueografia da vanguarda”. Campos, filiado ao cânone de poesia e da literatura moderna/vanguardista, já se ocupou em demonstrar o processo de “tupinização” da língua portuguesa em *Iracema*. Olhando para Alencar com olhos concretistas (vale dizer “*verbivocovisuais*”), Campos se interessa, não pelo desenho linear do enredo de *Iracema*, mas por seu “plano de expressão”: suas “criptofonias”, “criptografias” e quebras da sintaxe linear. Incorporando a “iconicidade” da língua tupi ao português, Alencar já estaria esboçando um procedimento típico das vanguardas poéticas: “o princípio da sublevação da paratáxis contra a hipotáxis.”, ou seja, uma língua muito mais analógica do que meramente retórico-discursiva:

[...] assim, por exemplo, o sintagma comparativo: ‘mais rápida que a ema selvagem’, diz o nome da virgem morena quando lhe introduz a corrida ágil, à maneira de uma ‘metáfora fixa’ homérica; ouça-se: RÁpIdA EMA/IRAcEMA [...].³⁸

Ouvir a música de *Iracema* em nada nos impede de perceber, simultaneamente, sua ficção coesa, interessada em um efeito monológico e verossímil de identidade nacional.

No filme de Bodanzky e Senna, de modo oposto ao da ficção de Alencar, a coesão ficcional é a todo tempo fraturada, vale dizer, denunciada, pela própria fatura cinematográfica. Se o filme prima pela “denúncia” social, essa denúncia está longe de configurar uma lição de moral sobre a realidade. O filme é, nesse sentido, ético, porque mostra, a todo tempo, de onde está falando, evidenciando ao expectador seu processo de realização.

Não se trata, contudo, de uma opção pela “opacidade” radical em detrimento absoluto da “transparência”, para usarmos dois termos estudados com profundidade por Ismail Xavier em seu clássico *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. De modo simplificado, pode-se chamar de transparência o efeito de uma montagem filmica que se deseja invisível para o espectador, intensificando nele o “efeito de janela”, ou seja, “a fé no mundo da tela como um duplo do real”³⁹. É o que ocorre, por exemplo, em muitos filmes (não em todos) produzidos na esfera da tradição holywoodiana e suas adjacências. A opacidade, por seu turno, constitui procedimento inverso: ao invés de neutralizar,

³⁸ CAMPOS, Haroldo de. “Iracema: uma arqueografia de vanguarda”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 136.

³⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.18.

explicita-se o processo de montagem e sua descontinuidade elementar. A opacidade revela ao espectador que o filme é um filme e não uma realidade a ser vivida, levando ao colapso, ou no mínimo, perturbando a produção do efeito de verdade, o efeito de identificação do espectador com as personagens e as situações por elas “vivas”.

Em *Iracema: uma transa amazônica*, o processo de fabricação ficcional é a todo tempo explicitado ao espectador. No entanto, não se trata de assumir uma opacidade intransitiva, como se o filme não produzisse nenhum tipo de trânsito com o real. Ao contrário, o que se busca é uma abertura para os índices movimentados do real. Um real que, nesse caso, é justamente o elemento perturbador da narrativa realista tradicional. Vários críticos cinematográficos brasileiros, entre os quais Ismail Xavier e Carlos Alberto Mattos, já afirmaram que o filme não é passível de ser fixado em um gênero estático. Nele, os limites entre o que se convencionou chamar de documentário e ficção são a todo tempo rasurados.

Ao mesmo tempo em que a ficção é encenada, nota-se a presença de uma série de elementos (cenário, pessoas e objetos) que fazem parte do ambiente prosaico (não pré-produzido) da região amazônica. Com isso, quebra-se a ilusão de um tranquilo “efeito de janela”, mas não se renuncia à exposição de fragmentos da realidade. Os ápices desse processo de tensão entre o documental e o ficcional se dão quando o ator (Pereio), sem se despir do corpo de seu personagem (Tião), assume, simultaneamente, o rosto de um repórter heterodoxo que conversa com os não-atores situados nas locações improvisadas do filme.

Por ser um filme singular, realizado com liberdade de criação e recursos parcos, poder-se-ia dizer que se trata de um filme autoral. Porém, nesse caso, o traço autoral não corresponde, apenas, ao pensamento da equipe realizadora do filme, já que ele agencia uma autoria coletiva, absorvendo os acasos da realidade em movimento e deixando vazar, em sua frágil e fragmentada f(r)icção, as experiências coletivas do lugar onde é processado. Sua estrutura, de certo modo, busca resgatar a alma da narrativa originária (leia-se pré-moderna), tal como compreendida por Benjamin em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”⁴⁰.

Para Benjamin, a figura do narrador tenderia a desaparecer na modernidade devido à incapacidade do homem moderno de trocar experiências. O conceito de experiência benjaminiano (*Erfahrung*), não

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador. considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

deve ser confundido com a mera vivência individual. Trata-se antes de um modo coletivo e lento de produzir a vida. Na modernidade, marcada pelo individualismo, ou como diria Barthes, ironicamente em “A morte do Autor”, pelo “prestígio do indivíduo” e da “pessoa humana”⁴¹, a troca de experiências entrou em declínio.

De muitas formas, poderíamos explicar o surgimento do individualismo moderno. No plano filosófico, pode-se lembrar o pensamento cartesiano, baseado na crença de uma razão universal que garante a totalidade e a autonomia de um EU capaz de se autoprogramar: “Pensar, logo existir”. No plano econômico, a ascensão da burguesia inaugura uma nova lógica de operar a vida. Movido pela moral protestante, o comportamento burguês se sustenta na lógica do lucro e do trabalho, na castidade do corpo, no convencionalismo dos comportamentos sociais promotor de uma separação drástica entre a vida privada e vida pública. A própria noção de “direitos autorais”, vale lembrar, é um acontecimento moderno trazido pela Revolução Francesa. No plano literário, os dispositivos românticos – e mais tarde os da crítica positivista – fomentam o império do autor e uma compreensão personalizada da literatura.

A narrativa, para Benjamin, está longe de possuir uma funcionalidade autoral capaz de agrupar em um nome próprio a origem e a unidade de significação de um discurso ou de uma obra discursiva. A produção narrativa, antes de se remeter a um nome ou à presença de um indivíduo, conecta-se a uma capacidade de “distensão psíquica”, um “autoesquecimento” (tanto do narrador, quanto do ouvinte), próprio do ambiente de trabalho coletivo das corporações artesanais pré-modernas.

Integrando o homem e as coisas, a narrativa é, para Benjamin, “uma forma artesanal de comunicação”. Se um narrador imprime na narrativa a sua marca, tal como “o oleiro na argila do barro”⁴², ela não nasce inteiramente na pessoa do narrador, mas antes o atravessa de um modo singular, trazendo nela a marca das circunstâncias de narradores antecedentes. Ao mesmo tempo, ao tecer sua história, o narrador incorpora as experiências de seus ouvintes que, potencialmente, constituirão novos narradores.

A narratividade de *Iracema: uma transa amazônica* é conquistada através de uma entrega às pessoas e às coisas que atravessam a fatura de sua produção. Nada mais distante do olhar clássico e documental do etnógrafo, ou do olhar, também clássico, do ficcionista naturalista pronto

⁴¹ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In : *O Rumor...* op.cit. p.70.

⁴² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p.205.

a nos iludir com seus efeitos de transparência. O que se vê na tela é um filme de amor (amor bruto e hiper-sensível) com o real. Tal real nada tem a ver com um princípio de imanência duro, tal como quis – e ainda quer – a ficção naturalista do século XIX e suas ressonâncias contemporâneas (crença em uma verdade estática e passível de uma neutralidade positiva). É um real em processo, em vias de constante transmutação.

Não se está dizendo que o filme não acompanha nenhum “plano de organização”. O filme se organiza a partir de um enredo básico, passível, inclusive, de sofrer um resumo: Iracema, uma jovem nortista de quinze anos, descendente indígena, perde-se da família durante a Festa do Círio de Nazaré, na Cidade de Belém do Pará. Seduzida por um caminhoneiro, Tião Brasil Grande, passa a exercer a prostituição na região onde se constrói a rodovia transamazônica.

Mas a ficção desse enredo é a todo instante fraturada pela força de um real movimentado, um real que é, não a representação, mas a apresentação de pessoas e coisas vivas que espantam e atropelam a ordem naturalizada (o fantasma da linha dura e reta) do olhar. Através dessa f(r)icção entre o ordinário e o extraordinário, habitamos a dobra de um real que nos surpreende a cada momento e, ao mesmo tempo, nos traz para perto da história de uma Iracema-outra: aquela que, finalmente, podemos tocar e atravessar como uma história nossa.

Distante da idealizada e imaculada virgem do século XIX e, mais ainda, da padronizada, irretocável e intocável capa da Playboy, *Iracema: uma transa amazônica* é um filme que, hoje, mais do que nunca, merece ser visto e ouvido com o corpo inteiro. Trata-se de um filme de verdade e não sobre a verdade.