
Iracema, uma transa amazônica: subversão na adaptação cinematográfica

Gabriela Reinaldo¹

Aline Rebouças Azevedo Soares²

Resumo: Enquanto a personagem Iracema de José de Alencar é tida como mãe mítica do Brasil, surge no cinema uma Iracema mundana, com traços que a virgem dos lábios de mel não teria. *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, parece negar o mito de fundação alencarino. Interessa-nos discutir aspectos da tradução intersemiótica na adaptação cinematográfica com auxílio do pensamento de Julio Plaza e Marcel Vieira. Relacionamos o filme e o conceito de “imagem-vaga-lume” de Georges Didi-Huberman e abordamos também as relações conflituosas entre homem e natureza a partir do mito do paraíso e de estudos de Sérgio Buarque de Holanda e Vilém Flusser.

Palavras-chave: Adaptação Cinematográfica. Iracema. Mito do paraíso.

Abstract: While the character Iracema José de Alencar is considered mythical mother of Brazil, appears a worldly Iracema on cinema, with traits that the virgin honey lips would not have. *Iracema, uma transa amazônica* (1974), by Jorge Bodansky and Orlando Senna seems to deny the myth alencarino foundation. We are interested in discussing aspects of intersemiotic translation in the film adaptation with the aid of thought Thaís Flores Diniz, Julio Plaza and Marcel Vieira. Relate the film and the concept of "image-firefly" of Georges Didi-Huberman approach and also the conflicting relations between man and nature from the paradise of myth and Sérgio Buarque de Holanda studies and Flusser.

Keywords: Cinematographic Adaptation. Iracema. Myth of Paradise.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Bolsista Fapesp 1998 - 2002), professora do Instituto de Cultura e Arte, o ICA, da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: gabriela.reinaldo@gmail.com

² Mestranda em Comunicação na Universidade Federal do Ceará - UFC, na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual; bolsista da FUNCAP desde maio de 2015 e graduada em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (2005). E-mail: reboucas24@gmail.com

Iracemas

Sebastião e Iracema estão dentro do caminhão, parados no meio da estrada em uma noite escura. Ele pergunta se ela gostou do “hotel” e obtém a resposta num tom de queixa: “É... mais ou menos, né?”. Iracema despe os seios em meio à penumbra e os dois se confundem em abraços e beijos. Pouco tempo depois, numa outra noite tão escura quanto, Sebastião deixa Iracema na porta de um bordel de estrada qualquer, com uns poucos trocados nas mãos.

Não, esta não é a Iracema de Alencar, mas, ao mesmo tempo e em certa medida, não deixa de sê-la. Esta Iracema que se envolve com um caminhoneiro nos anos de 1970 foi concebida por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, e protagoniza o filme *Iracema, uma transa amazônica*. Trata-se de uma garota de 15 anos, mestiça, amazonense, pobre, analfabeta e prostituta. Ela mostra-se uma negação da Iracema de Alencar, assim como o filme apresenta-se como uma negação do mito fundador que o romance alencarino instituiu.

Iracema (1865), obra literária de autoria de José de Alencar, reinventa a fundação do estado do Ceará por meio do amor proibido entre a índia protagonista que dá título ao livro e Martim, guerreiro português que lidera a ocupação no litoral. Iracema é uma índia tabajara, filha do pajé Araquém e guardiã do segredo da jurema [1], portanto, uma virgem consagrada ao deus Tupã. Rompendo o voto de castidade, ela gera um filho de Martim, que seria, de acordo com os contornos de mito que o romance apresenta, o primeiro cearense.

O pesquisador em literatura brasileira Luis Filipe Ribeiro (1996), em “Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis”, afirma que Iracema é toda natureza, mas este “toda” não comporta aspectos destruidores ou nocivos. Afinal, são também da natureza tempestades, tornados, terremotos e outros fenômenos avassaladores ao homem. Iracema assemelha-se à graciosidade e beleza da natureza, assumindo características sobre-humanas que a aproximam ora de uma ninfa ora de uma deusa, corroborando um modelo de

pensamento mítico eurocêntrico que vê na figura da virgem uma metáfora da pureza e da castidade, valores relacionados, no romantismo, ao feminino.

O romance finda de modo trágico, com o sacrifício de Iracema, simbolizando o sobrepujo da cultura europeia sobre a cultura indígena para o nascimento de uma nova raça, representada na obra por Moacir, cuja etimologia significa “filho da dor”. Nem índio nem branco, mistura de ambos, Moacir inaugura esta nova raça “órfã de mãe”, que será criada por Martim, o “pai colonizador” (MOREIRA, 2007).

Por assumir traços de mito de fundação, *Iracema* pode ser desdobrado em múltiplas interpretações. Uma delas, a mais explorada por pesquisadores da literatura brasileira, é de que a personagem seja uma representação do continente americano, o “Novo Mundo” recém descoberto pela Europa e ainda intocado por um processo civilizatório, dentro dos moldes que o “Velho Mundo” conhece. Estudiosos do romance, inclusive Ribeiro (1996), acreditam que não foi coincidência José de Alencar ter batizado sua protagonista de Iracema, pois as letras do nome podem ser consideradas um anagrama de América.

Sendo Iracema uma representação do Novo Mundo, temos em Martim a personificação do Velho Mundo, da Europa colonizadora. O romance entre os dois seria uma metáfora amorosa do processo colonizador de Portugal no Brasil e a morte de Iracema, após dar à luz ao filho de Martim, estaria ilustrando a destruição das culturas indígenas em prol do nascimento de uma nova civilização: a brasileira.

Este trabalho tem como objetivo refletir acerca do filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, considerada aqui uma adaptação cinematográfica do romance Iracema de Alencar. Pretende, também, abordar a adaptação cinematográfica como um tipo de tradução que se aproxima das reflexões sobre tradução intersemiótica de Julio Plaza (2003, p. 02), que concebe a tradução como (re)leitura e (re)criação que estabelecem diálogos entre passado e presente, vislumbrando o futuro: “[...] a tradução para nós se apresenta como a forma mais atenta de ler a história [...], ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente”.

Iracema, uma transa amazônica atualiza a *Iracema* romântica de Alencar, subvertendo-a e desdobrando-a em outra narrativa para, assim, denunciar uma realidade da região amazônica dos anos de 1970. Da mesma forma que Plaza (2003), partindo das reflexões de Karl Marx sobre o passado e de Walter Benjamin, em seu *Teses de Filosofia da História* entende que o passado não é estático nem linear, mas constantemente reconstruído no presente, Didi-Huberman (2012) compreende a imagem como um rastro feito de camadas de “passados”, os quais podem ser encontrados, lidos, relidos e reelaborados no presente. Para ambos, o passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência – algo que só existe se reinscrito no presente. Como *Iracema*, que se reatualiza nas leituras e interpretações que a reinventando, mesmo de forma subversiva e contestatória, a mantém viva.

A necessidade da subversão

Iracema, uma transa amazônica é um *road movie* (filme de estrada) que transita entre ficção e documentário. É ambientado na região que compreende a Rodovia Transamazônica, entre os estados do Amazonas e do Pará. A produção foi censurada pela ditadura militar até 1981, quando foi exibida por apenas cinco dias em uma sala de cinema da Cinelândia, no Rio de Janeiro. Com o lançamento em DVD, em 2005, ficou conhecida por um público maior e mais diversificado.

Enquanto gênero cinematográfico, o *road movie* pode ser caracterizado por situar o desenvolvimento de sua narrativa na estrada, durante uma viagem que pode acontecer de carro, caminhão ou outro veículo motorizado. A estrada torna-se cenário e, ao mesmo tempo, símbolo de um processo de transformação ou descoberta do personagem. Costuma pôr em evidência crises de identidades, que geralmente espelham as crises de suas respectivas culturas nacionais (PAIVA, 2011). A estrada, desse modo, adquire conotação de liberdade e realização de sonhos, contrapondo-se ao cotidiano opressor da cidade, da casa, do trabalho. Os espaços abertos e os locais de paradas – como postos de gasolina, restaurantes e motéis – são característicos

neste gênero, constituindo, muitas vezes, ponto-chaves da narrativa, onde um novo personagem aparece ou algo inesperado acontece.

Nos *road movies* brasileiros é comum outro traço: o encontro. Este fenômeno dá à estrada uma função agregadora e conciliatória, como em *Central do Brasil* (direção de Walter Sales, 1998) e *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (direção de Marcelo Gomes, 2005), ainda que ambos tragam uma separação como desfecho (RODRIGUES, 2007). É o caso também de *Iracema, uma transa amazônica*, em que a personagem de nome Iracema, jovem prostituta, envolve-se com o caminhoneiro Tião “Brasil Grande”, e segue com ele pelas estradas da Rodovia Transamazônica. Os dois (ele, do Sul; ela, do Norte) desenham uma relação conflituosa que nos remete à disparidade entre dois “Brasis”: o “Brasil Grande” do discurso nacionalista da ditadura militar, detentor do poder político e financeiro, que cabe a Tião; e o Brasil marginalizado de Iracema, incapaz de se adequar a esse ideal fervoroso instituído porque é a sua própria negação. O Tião e a Iracema de Bodanzky nos lembram Martim e Iracema de Alencar no encontro de dois mundos distintos e contraditórios.

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

Em “*Sobrevivência dos vaga-lumes*”, Didi-Huberman (2003) parte do texto melancólico de Pasolini sobre a morte dos vaga-lumes para compreender a imagem que ousa contrapor-se a um regime de poder instituído, como vaga-lumes que resistem e insistem em existir do modo que sabem: como pequenos pontos de luz na escuridão. O autor explora a imagem como uma manifestação de sobrevivência.

Nega, portanto, o desaparecimento dos vaga-lumes, lembrando-nos de que eles mudam de lugar, desaparecem de nosso campo de visão, mas se reúnem e persistem em outros espaços, contrapondo-se às luzes de holofotes que dão destaque às imagens produzidas pelo poder instituído; luzes que, prometendo iluminar, ofuscam, atordoam, alienam e manipulam. A produção de Bodanzky se mostra como uma “imagem vaga-lume” – autônoma, crítica, questionadora e sobrevivente às vicissitudes do tempo.

Ele [Jorge Bodanzky] tinha ido à Amazônia umas duas ou três vezes para reportagens de televisão e se impressionou muito com a Transamazônica [...], e ele começou a pensar que um filme deveria ser feito sobre aquilo. E aí começamos a conversar, a planejar ir pra lá. (...). A gente foi pra lá, já se pensando em fazer alguma coisa. E foi a viagem que nos deu o filme, foi a realidade que nos deu o filme. Claro, a gente tem que fazer um documentário no sentido de que essa realidade tem que ser vista, tem que ser mostrada ao mundo. [...] A ideia nasceu da necessidade de mostrar aquela tragédia humana, da nossa necessidade de mostrar (Orlando Senna, agosto de 2014).
[2]

É significativo uso o termo “necessidade”, manifestando um princípio ético que rompeu os limites da vontade. Não se tratava apenas de querer fazer um filme ambientado na Transamazônica, mas de precisar fazê-lo. Entender este filme como uma necessidade dá a ele uma força política e ideológica ainda mais potente, pois essa necessidade está direcionada ao espectador: era imperativo que o filme fosse visto, não propriamente como entretenimento, mas como forma de elucidação.

Adaptação cinematográfica: ponte entre tempos e espaços

Marcel Vieira ressalta que o processo de adaptação envolve uma mudança de meio que irá condicionar uma transformação: “Adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão” (VIEIRA, 2013, p. 57). A adaptação cinematográfica envolve transposição explícita de uma ou mais obras, mudança de mídia, de contexto ou mesmo de perspectiva, como contar a mesma história sob o ponto de vista de outro personagem. É resultado de um processo de criação e envolve uma (re)interpretação que posteriormente ocasiona uma (re)criação.

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

Uma adaptação cinematográfica pode se aproximar da tradução intersemiótica, de acordo com o conceito de Julio Plaza: “concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história” (PLAZA, 2003, p. 209). Ainda que Plaza tenha desenvolvido sua teoria compreendendo a tradução como um procedimento estético da arte contemporânea, a tradução entre signos que ocorre entre diferentes linguagens de dois meios de comunicação, como literatura e cinema, apresenta características semelhantes.

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

Temos em *Iracema, uma transa amazônica* uma narrativa destituída de atos heróicos ou de grandiosos gestos de amor que dissolvem conflitos, elementos característicos do romance romântico brasileiro do século XIX – de influência predominantemente francesa –, presentes na obra de Alencar. Após a Revolução de 1789, a França tornou-se uma forte referência política e cultural (incluindo produções literárias) para países da América Latina que, assim como o Brasil, haviam conquistado a independência recentemente e encontravam-se em processo de formação de uma identidade nacional.

Na primeira metade do século XIX, temos a identidade cultural brasileira formando-se com forte influência do olhar estrangeiro e pela construção do ideal do homem nativo, “autenticamente” brasileiro. É quando nasce a ideia do “índio herói”, ilustrada na trilogia indigenista de Alencar (*O Guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*). Nesse momento, a ideia de pátria estava intimamente ligada ao amor à natureza primitiva, a uma conexão com a natureza que somente o nosso índio saberia do que de fato se trata (VELOSO; MADEIRA, 2000).

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

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

Esta terra, senhor [...] tem ao longo do mar, em algumas partes, grandes barreiras, algumas vermelhas, outras brancas; e a terra por cima é toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é tudo praia redonda, muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque a estender d'olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa. Nela até agora não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem o vimos. Porém, a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. As águas são muitas e infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo aproveitá-la, tudo dará nela, por causa das águas que tem. (CAMINHA, 1500 *apud* CASTRO, 2014, p. 112-113)

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

O homem e sua mulher estavam nus, mas não se envergonhavam. [...] Mas a serpente respondeu à mulher: “De modo algum morrereis. Pelo contrário, Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal”. [...] Quando ouviram o ruído do Senhor Deus, que passava pelo jardim à brisa da tarde, o homem e a mulher esconderam-se do Senhor Deus no meio das árvores do jardim. Mas o Senhor Deus chamou o homem e perguntou: “Onde estás”? Ele respondeu: “Ouvi teu ruído no jardim. Fiquei com medo porque estava nu, e escondi-me”. Deus perguntou: “E quem te disse que estavas nu? Então comeste da árvore, de cujo fruto te proibi comer?” [...] E o Senhor Deus o expulsou do jardim de Éden, para que cultivasse o solo do qual fora criado (GENESIS, capítulo 2, versículo 25 / capítulo 3, versículos 1 a 22).

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

O pecado original pode ser compreendido como uma ferida mítica que, inutilmente, a humanidade tenta cicatrizar para que, assim, possa voltar ao seu “estado original”, no qual não havia dor, sofrimento ou misérias. Encontrar a

localização geográfica do Éden seria uma das muitas buscas do homem em sanar as vicissitudes inerentes à existência, preço pago pela luz do conhecimento (vide Lúcifer, anjo “portador da luz”) e do forjar da cultura.

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

A natureza brasileira dos anos de 1500 elaborada por Alencar remete ao imaginário europeu de Éden perdido, intocado e com habitantes inocentes como Adão e Eva, que tão facilmente estabeleceriam amizade com este outro, nunca antes visto, que chegou dos mares. É uma natureza que com o índio se enlaça e se confunde, que se manifesta de formas que serão por ele compreendidas como sagradas.

Iracema, uma transa Amazônica, por sua vez, nega o mito de fundação alencarino não apenas humanizando a protagonista, mas também desmitificando a própria natureza. Na sequência em que sua família está em um barco, percorrendo o rio, o pai de Iracema desce em uma mercearia para vender açaí ao comerciante, que se aproveita para oferecer um valor baixo pela mercadoria. O ruído do motor do barco e a voz do locutor do rádio ligado nos braços da mãe contrastam com a exuberância da natureza local, de modo a criar uma ruptura entre ambiente e personagens. Esta ruptura torna-se ainda mais evidente na expressão apática de seus rostos. A frase “Graças a Deus”, pintada em um dos lados do barco e destacada num *travelling* lateral sugere contornos irônicos.

Em outro momento, a dessacralização da natureza pode ser vista num diálogo entre Tião e um negociante de madeira em plano próximo, numa embarcação atracada, tendo o rio ao fundo. Esta cena subverte a antiga noção de que nos recursos da natureza obtém-se subsistência e proteção, deslocando esta atribuição ao país. Na conversa, a ideia de natureza como mãe cuidadora – comum ao pensamento mítico – é negada por Tião, de forma que, ao fim dela, seu interlocutor conclui que a maior mãe é a nação brasileira.

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

Em “*Fenomenologia do brasileiro*”, Vilém Flusser (1998, p.42) desmitifica o arquétipo da natureza brasileira como mãe. Para Flusser, a natureza brasileira é pérfida e madrasta: “a perfídia é fundamentalmente o fato de a natureza se comportar aparentemente como mãe [...], e ser realmente inimiga. A natureza aqui é madrasta [...], e o brasileiro é o enteado *par excellence* da natureza”. O argumento de Flusser é o de que, a despeito de sua exuberância, a natureza brasileira impõe uma série de intempéries à vida de seu “filho”. Para ilustrar as muitas dificuldades, o autor enumera várias situações:

O Brasil é terra quente e não exige proteção do frio, e por isso tanta criança morre de frio em noites que nunca caem debaixo do ponto frio. No Brasil há montanhas inteiras compostas de minério de ferro que basta arranhar superficialmente, mas não há carvão mineral, e o carvão pobre que existe acha-se à distância de milhares de quilômetros do ferro. O Brasil possui três dos maiores sistemas fluviais do mundo e portanto um sistema ideal de canais naturais, mas um dos sistemas, o amazônico, cobre o inferno mencionado, e os outros dois (o do São Francisco e o do Paraná) são interrompidos por cachoeiras gigantescas (Paulo Afonso e Iguaçu), tornando o país uma das poucas regiões sem navegação fluvial digna de nota [...]. (FLUSSER, 1998, p. 45).

Flusser ainda afirma que a relação entre o brasileiro e a natureza não existe: ou ambos estão fundidos de modo a não ser possível discernir um do outro; ou o homem posiciona-se contra a natureza e busca explorá-la e subjugar-la. Nenhuma das duas polaridades configuraria uma ligação porque esta implicaria em movimentos de afastamento e reaproximação.

Em *Iracema, uma transa amazônica*, a natureza é vista como uma espécie de entidade hostil ao homem, a ser dominada e ter seus recursos explorados. A construção da Rodovia Transamazônica seria um exemplo, pois trata-se de uma extensa faixa de terra ocupada por mata virgem e florestas de árvores gigantescas que

foi desmatada e queimada para dar lugar a uma estrada capaz de atravessar toda a região norte do país.

Há outra cena no filme que aponta conflitos entre a natureza e o sagrado. A família de Iracema atraca na cidade de Belém, na ocasião dos festejos do Círio de Nazaré. A jovem perde-se dos pais em meio ao transitar de fiéis pelas ruas da capital. As tomadas realizadas deste evento religioso indicam uma relação confusa e sem muito propósito das pessoas com o sagrado e nenhum tipo de vínculo com a natureza, num cenário completamente urbano. Temos uma sequência de planos aproximados, alternados com close-ups que evidenciam rostos pouco expressivos de seguidores do cortejo. A voz da locução de rádio que faz a cobertura da procissão fratura a atmosfera do evento, tornando-o ainda mais urbano e menos sagrado.

Figura 1 - Captura de tela – plano que contempla as expressões dos participantes da Festa do Círio de Nazaré

Figura 2 - Captura de tela – Andor com crianças fantasiadas de anjos ao redor da imagem da Virgem, com participantes do Círio à frente

Figura 3 - Captura de tela – Iracema, ao centro, em meio a festa do Círio de Nazaré



Quando aproximamos o olhar para as duas Iracemas, a do livro e a do filme, é possível identificar na Iracema de Alencar uma ambiguidade na forma como se relaciona com seu corpo. O corpo belo e despido que encanta Martim não faz movimentos sedutores além da graça natural e inocente. Após romper os votos de castidade e viver com o estrangeiro, Iracema manifesta o comportamento típico de uma mulher sensual, cotidianamente disposta a mostrar-se atraente ao esposo, banhando-se na lagoa e perfumando o corpo e a rede do casal. A rápida passagem de jovem e inocente sacerdotisa para esposa amorosa transcorre sem conflitos ou dificuldades para a protagonista.

Na Iracema de Bodanzky e Senna, a ambiguidade do corpo é típica da adolescência e mostra-se mais evidente no modo como a personagem se veste quando começa a se prostituir. Numa cena em que anda pelo centro de Belém ao lado de uma amiga, usa calça jeans, blusa curta, sandálias de salto alto e fuma um cigarro, mas é como se tais acessórios não lhe fossem familiares: ela anda de modo desajeitado, como se a qualquer momento fosse tropeçar nos saltos de suas sandálias.

Martim foi recriado no personagem Tião – branco e nascido em Porto Alegre, um “estrangeiro” na região amazônica e também um viajante, tendo em vista que é caminhoneiro. No entanto, Tião é destituído de honra e gentilezas. Durante o filme, constantemente trata Iracema com desprezo, confunde seu nome e lhe ofende, como numa cena gravada dentro do caminhão do personagem, em plano aproximado que o destaca.

- Há seis anos que eu tô nesse trajeto Belém-São Paulo, São Paulo-Belém, Jurema...

- Meu nome não é Jurema, é Iracema.

- Iracema, Hum. Eu já cruzei essa Transamazônica praticamente quando nem existia Transamazônica. Tinha até perigo de índio, [...]. Mas tu é burra mesmo, não é? Se tu quiser se dar bem, fazer carreira, tem que tomar cuidado nessa vida, viu? [grifos nosso] (BODANZKY; SENNA, 1981, s/p; 43min 40s).

A câmera aproxima-se do caminhoneiro e lhe fecha um close-up no rosto. Este movimento deu à fala maior intensidade, que se sustenta após a saída de Tião. A câmera faz um novo movimento e capta um plano aproximado de ombros em Iracema ainda sentada no banco do passageiro, lançando um olhar preocupado à sua frente, como se estivesse tentando assimilar as palavras que ouviu.

Um exemplo de processo tradutor que sugere busca de equivalência com o romance é um *travelling* frontal do caminhão de Tião, viajando pela Rodovia Transamazônica com Iracema, no qual é possível ver nitidamente pintado no para-choque dianteiro a frase: “do destino ninguém foge”. Entra som diegético de trecho da música “Máquinas humanas” (1973) na voz de Bartô Galeno, que permanece quando a câmera corta para um *travelling* lateral da estrada e se movimenta para inserir nele um *close-up* de Iracema:

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

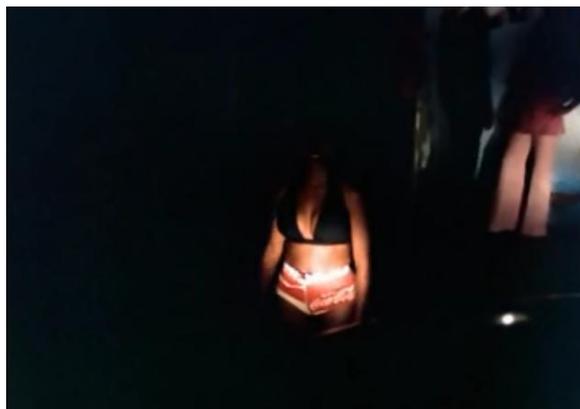
O trecho da música parece insinuar que mesmo Iracema começando uma aventura na estrada ao lado de Tião, talvez tentando evitar a contramão do passado, a solidão irá esperar por ela na chegada, não o amor. É uma sequência que nos remete à aceitação incondicional da Iracema de Alencar em viver ao lado de Martim, como se a personagem estivesse a cumprir de bom grado uma sina inexorável (MORAES, 2006). Alencar deixa-nos indícios de que Iracema trilha um inevitável e triste destino, como o mau presságio de seu pai, o pajé Araquém, e o estranho comportamento da jandaia, pássaro acompanhante da índia, que se afasta dela sempre que Martim se aproxima.

Mais adiante, outra cena do filme que reafirma Iracema como alguém que segue um destino além de sua interferência consiste num diálogo em plano aproximado entre ela e uma costureira que lhe oferece trabalho. Após recusar a oferta, sob os pretextos de não ter talento e ser velha demais para aprender a costurar, a mulher insiste na proposta, argumentando que pode ensinar-lhe o ofício. A câmera fecha com Iracema em plano mais aproximado quando ela rebate num tom de voz resignado, com cabeça e olhos abaixados: “Não é caso de velhice, é que Deus

não quis que eu fosse costureira. A minha sina é outra, correr mundo... Andar por aí, sem rumo” (BODANZKY; SENNA, 1981).

Figura 4 - Iracema, abandonada por Tião num bordel no meio da estrada.

Figura 5 - Iracema, alguns anos depois, mais uma vez abandonada por Tião após reencontro.



A sina de Iracema neste filme é a estrada. A Transamazônica torna-se seu destino, por onde ela transita sem rumo certo. Como a frase do caminhão de Tião, “do destino ninguém foge”, Iracema não fugiu da Transamazônica. Parece mais ter se fundido a ela, como Iracema de Alencar teria se fundido ao continente americano.

A reinvenção do mito

Iracema é um romance que inventou nossas origens em mito de fundação, numa procura de Alencar pela forja de um vínculo afetivo comum aos brasileiros: o nosso princípio. Pouco mais de cem anos depois, Bodanzky e Senna nos mostram um avesso do projeto fundador alencarino. *Iracema, uma transa amazônica* reinventa a Iracema clássica, apartando-lhe o que nela encontramos de sagrado e virtuoso. Se Iracema é anagrama de América, representação do Novo Continente e mãe mítica do povo brasileiro, Bodanzky e Senna a atualizam numa prostituta adolescente e ignorante, negligenciada pelos pais, pelo homem que amou, pelas amigas que pensava ter e pelo próprio Estado.

Procedimento não muito diferente foi adotado pelo governo militar de Médici, que não demonstrava real interesse com o que estava acontecendo na região Norte do país, onde estava sendo construída a Rodovia Transamazônica. Havia a divulgação da prosperidade que a obra faraônica iria trazer aos brasileiros, principalmente aos moradores das proximidades. No entanto, parecia que a este governo pouco importava se tal “propaganda” condizia ou não com a realidade do lugar.

Ao trabalhar equivalências e discrepâncias dos personagens Tião e Iracema de Bodanzky e Senna em relação ao Martim e à Iracema de Alencar, é possível lançar um olhar mais atento à atualização que o filme apresenta e identificar sua finalidade de denúncia de ações criminosas na região onde estava sendo construída a Rodovia Transamazônica. Durante um regime de ditadura militar no Brasil, na década de 1970, Bodanzky e Senna demonstraram coragem e ousadia em desmentir com imagens e depoimentos de moradores da região o discurso governante de que a construção da Transamazônica traria progresso e riquezas aos brasileiros. Não foi por acaso que o filme sofreu censura.

A beleza e a poética de *Iracema, uma transa amazônica* estão na crueza de suas imagens, no sofrimento de uma menina que, mesmo na solidão de um lugar que apenas lhe explora e lhe violenta, consegue se apaixonar... E sobreviver diante da rejeição. Vaga-lumes não desaparecem, apenas mudam de lugar. Da mesma forma, *Iracema, uma transa amazônica* não se extinguiu quando censurado, apenas esteve longe de seu público brasileiro por certo tempo. Sua pequena luz, passados mais de quarenta anos, ainda existe, brilha... E resiste.

Notas

- [1] Entre as notas de Alencar (2012) no final de *Iracema*, ele menciona a jurema e o uso de seu fruto entre os índios: “Árvore meã, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro de acre, do qual juntamente com as folhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa fruía neles melhor do que na realidade. A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos pajés [...]”. No romance o preparo desta bebida é mencionado como “segredo da jurema”, o qual somente Iracema conhecia. A

bebida, ainda hoje usada pelos atuais índios da região Nordeste, no livro é oferecida aos guerreiros tabajara em rituais.

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

Referências

ALENCAR, José. *Iracema*. Brasília: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliografiainfantilejuvenil.prefeitura.sp.gov.br/handle/123456789/57685>> Acesso em: 4 jan. 2014.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Sílvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: L&M, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

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

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

FLUSSER, Vilém. *Natural: mente: vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

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

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

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

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 Pereiro, Rose Rodrigues e Sidnei Piñon. Roteiro: Orlando Senna. Música e fotografia: Jorge Bodanzky. Brasil/ Alemanha, 1981. DVD (90 min).

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. A presença de “Iracema, uma transa amazônica” (1974) no cinema brasileiro. *E-compós*, Brasília, v. 11, n. 2, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

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

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

REINALDO, Gabriela. A natureza de Vilém Flusser: experiências limites. *Flusser Studies*, Lugano (Suíça), v. 15, n. 15, p.1-10, maio 2013. Semestral. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/reinaldo-natureza.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2015.

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

RODRIGUES, Ana Karla. *A viagem no cinema brasileiro: panorama dos filmes de estrada nos anos 60, 70, 90 e 2000*. [Dissertação de mestrado]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Mestrado em Multimeios, Campinas, 2007.

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

VELAZQUEZ, et al. Tecnologia em jogo: o mito como incentivador da experiência do real. TEXTOS. *Revista Internacional de Aprendizaje y Cibersociedad*, v. 18, n. 2, 2016. Madrid, 2013.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e terra, 1999.

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