



IRACEMA NO CINEMA E O DESEJO PELO REAL IRACEMA IN CINEMA AND THE DESIRE OF THE REAL

Marcos da Silva Coimbra¹

RESUMO: Este trabalho busca entender as estratégias discursivas utilizadas pelos diretores de cinema Jorge Bodanzky e Orlando Senna para que, a partir da expansão e da subversão do tema indianista de Iracema, originado na obra de José de Alencar, se utilizassem de métodos que permitiriam que o cenário brasileiro da época fosse abordado em sua integralidade e sem enfeites, além de permitirem a convivência entre a ficção e o documentário numa encenação que concede bastante liberdade aos contracenantes, assimilando também eventos imprevistos.

PALAVRAS-CHAVE: Indianismo. linguagens. ficção. documentário. denúncias.

ABSTRACT: This work wishes to understand the discursive strategies used by the movie directors Jorge Bodanzky and Orlando Senna, from the expansion and the subversion of the native indianist theme of Iracema, based in the work of José de Alencar, for using filming methods that would allow that the Brazilian scene of the time would be boarded in it's completeness and without ornaments, also allowing the fiction and the documentary to stand together in a play that gives a lot of freedom to the characters, assimilating also random events.

KEY-WORDS: Indianism; Languages; Fiction; Documentary; Denouce.

INTRODUÇÃO

Em 1865, José de Alencar publica o romance chamado *Iracema*, personagem que ficou conhecida como “a virgem dos lábios de mel”. Sua índia protagonizou o romance com um português chamado Martim, união que gerou o nascimento do primeiro cearense. A Iracema descrita por Alencar é bastante idealizada, toda constituída de uma atmosfera de pureza, como se fosse uma extensão de natureza intocada, uma “mata” ainda inexplorada.

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2009/1, possui graduação em Letras – Português/Literaturas pela mesma universidade (2005). Sua pesquisa é voltada para o comparatismo entre literatura e cinema (onde enfoca as questões pertinentes à tradição de adaptação de narrativas da literatura brasileira no cinema nacional), bem como para as relações entre literatura, cinema e mundo (priorizando a análise sobre como a linguagem e os temas dessas artes revelam aspectos do homem e da civilização moderna e pós-moderna). Endereço eletrônico: mythocoimbra@gmail.com.



Partindo desse mote alencariano, os diretores Jorge Bodanzky e Orlando Senna decidem filmar *Iracema, uma transa amazônica*, mas, em vez da busca de uma personagem com carga dramática equivalente ou da simplificação da original² (como costuma ocorrer em boa parte das personagens literárias assimiladas pelo cinema), o que ocorre é uma subversão completa do seu ponto de partida temático. Cabendo ao escritor mostrar um Brasil glorioso, de natureza exuberante, cujo povo autóctone nutria uma série de valores “elevados” (assim como os nobres dos tempos e espaços medievais), o mesmo não ocorria aos jovens cineastas que pretendiam, a partir da exposição das contradições existentes no caminho entre o ficcional e o real, o que é construído pelas autoridades através de seu discurso e o que é vivido pelo povo nas periferias dos interiores, denunciar não apenas as enganações artificiosas dessas mesmas autoridades, como também as possibilidades de trajetória de uma adolescente numa sociedade machista, excludente e que pretende dominar e explorar a tudo e a todos, sobretudo as mulheres e os trabalhadores.

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

O filme foi realizado com recursos de uma produtora de televisão alemã, uma vez que o governo da época, através da Embrafilme, apenas incentivava os filmes que retratassem um Brasil de passado grande e glorioso, num didatismo histórico de conformação política e de pomposidade cenográfica demasiadamente respeitosa. Isso fez com que diversos produtores da época buscassem financiamento no Primeiro Mundo, ainda como herdeiros do prestígio internacional que o cinema brasileiro obteve na década de 1960. É válido mencionar também que a busca das metrópoles

² Acerca desse assunto o crítico Paulo Emílio de Salles Gomes certa vez postulou que “(...) contudo, que a pilhagem cinematográfica de personagens célebres nunca se verifica no sentido de aprofundá-las. No melhor dos casos, o cinema aspira a uma transposição equivalente, mas quase sempre o que faz é reduzi-las a um digesto simplificado e pobre” (GOMES, 1992, p. 116). Neste filme os diretores conseguiram realizar o caminho inverso, problematizando ainda mais a personagem da índia através da reflexão de sua condição no Brasil contemporâneo.



centrais por conhecer linguagens e realidades “exóticas” em muito contribuiu com o sucesso na obtenção de muitos desses patrocínios.

Até porque os cineastas aqui envolvidos estão diante de uma cultura e de um espaço que também não é o deles. Talvez isso tenha gerado um deslumbramento com a cultura amazônica, o que propiciou a existência de certo exotismo quase imperceptível, mas que se faz presente, por exemplo, nas descrições físicas de Iracema, que transitam entre o exótico e o erótico. Essas duas perspectivas representam uma idealização obviamente distorcida da realidade, muito embora não fujam completamente dela.

IRACEMA NO CINEMA

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.

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

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



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

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

Depois de algumas idas e vindas, Tião reencontra Iracema num bordel de beira de estrada (o mais rebaixado e afastado de todos os que aparecem no filme), completamente degradada tanto física quanto moralmente (ela tinha menos um dente, cabelos mal tratados e roupas sujas). Tenta-se amenizar o clima pesado com muita bebida e Tião fica extremamente desconcertado ao reencontrar Iracema naquele estado, dizendo-a que “vence na vida quem mais caminha”, mas vendo com os próprios olhos que o seu adágio nem sempre é verdadeiro. Após revê-la ele parte para o Acre com o seu caminhão boiadeiro (o negócio do momento é transportar bois), deixando-a mais uma vez na estrada. Assim, o caminhoneiro repete o comportamento do português Martim, que termina se saturando da pacata vida que levava com a índia Iracema, abandonando-a depois de tê-la seduzido e conquistado em definitivo.

A questão da etnia indígena aparece em alguns momentos, como em uma das cenas finais em que surgem dois índios que, para não serem reconhecidos como tal, usam óculos escuros e roupas completamente alheias àquele meio (como uma blusa estampada com frases em Inglês), tentando assim transparecer certo aspecto de urbanidade. A própria Edna também não queria ser identificada como indígena, o que ficou claro em diversos momentos, como quando Tião a chama de “índia” e ela afirma ser “branca”, quando ela usa um short da Coca-cola ao ser abandonada em um bordel de estrada durante a viagem que faria com Tião, ou ainda quando ela chora nessa mesma cena com os



dos dois índios (descrita acima), simplesmente porque não queria lhes servir a comida para evitar que fosse identificada com eles.

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

Reconhece-se aqui a outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, de que toda sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização (...) Já se percebeu que, quase sempre, as sociedades arcaicas são determinadas de maneira negativa, sob o critério da falta: sociedades sem Estado, sociedades sem escrita, sociedades sem história. Mostra-se como sendo da mesma ordem a determinação dessas sociedades no plano econômico: sociedades de economia de subsistência (CLASTRES, 1990, p.133).

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

FILIAÇÕES, AVANÇOS E MÉTODO DE FILMAGEM EM IRACEMA

Uma peculiaridade acompanhava a construção deste filme, que era, em termos sucintos, a do “método de filmagem” escolhido pra desenvolver a trama. Digamos que o filme não requer (nem comporta) uma classificação estanque quanto ao seu gênero, pois, se a história da jovem prostituta do interior do Brasil que tenta acompanhar um caminhoneiro em busca de dias melhores era uma ficção (que, mesmo com a afirmação dos diretores de que *Iracema* não tinha um roteiro pré-definido, em muito lembra a história contada por Fellini em *La strada* (1954), em que Zampanò é um grosso e



insensível artista ambulante, acompanhado por Gelsomina, uma jovem que nada sabe da vida, mas que acredita no amor de Zampanò, mesmo apesar de sua brutalidade), o contato que esse mesmo caminhoneiro trava com as pessoas dos lugares por onde vai passando se pretende documental, pois quer registrar o que há de mais real no Brasil que o Brasil ainda não conhecia. Nisto, a forma torna-se imprescindível, como afirma Luis Carlos Oliveira Jr.:

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

Sendo assim, eles optaram por tentar filmar tudo com a maior discrição possível, de modo que ninguém soubesse ao certo quando se estava filmando ou não (exceto os próprios atores e o cinegrafista, que através de uma simples troca de olhares comunicaria a entrada e a saída deles da “cena”, evitando que se gritasse a palavra “corta”, segundo depoimento dos próprios diretores nos “Extras” da edição nacional do filme em Dvd). A intenção era a de não perturbar a espontaneidade dos ambientes com a batida da “claquete” do diretor. Mesmo assim, o grupo soava dissonante: os equipamentos, as roupas, a cor da pele, dentre outras coisas, ainda chamavam alguma atenção nos lugares em que eles chegavam e podiam gerar suspeitas, sobretudo nos militares (as cenas foram geradas nos fins da década de 1970).

De qualquer modo, o que temos é a aparição respeitosa e discreta do povo, que, na ausência de um aparato tecnológico que chamasse muita atenção (a escolha de equipamentos pequenos facilitou o intento), pôde “atuar” dentro de um clima de normalidade cotidiana. Nesse ponto, *Iracema* parece herdar do filme *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor (em que a classe média carioca é examinada através dos depoimentos dos seus próprios membros, que abordam assuntos como a juventude, a família burguesa, fenômenos sensacionalistas, misticismo, política e meios de comunicação de massa), uma série de conquistas no campo da linguagem, como a introdução de equipamentos leves no cinema nacional, possibilitando a captação direta de som do ambiente e



inaugurando por aqui uma tendência forte no cinema mundial da época, a saber, a do “cinema-verdade”, que buscava retratar as pessoas em seu cotidiano, com seus sons e linguagens, promovendo a “captação” dos fatos no momento em que estes acontecem e, normalmente, sem a presença de atores profissionais. Para o lugar destes, “pessoas reais em suas vidas reais” (apenas Paulo César Pereio e Conceição Senna eram atores profissionais e a própria Edna de Cássia nunca tinha visto um único filme até então).

Pelo menos em seus discursos, a proposta inicial dos diretores era de que não houvesse direção de elenco nem de atores, falas escritas nem roteiros, apenas situações e perfis delineados, linhas indicativas, o que deu grande liberdade e naturalidade aos contracenantes, bem como fluidez rítmica e discursiva às cenas (as personagens só foram desenvolvidas após a documentação de situações vividas por eles no encontro com o mundo que buscavam). O próprio Pereio assumiu a postura de uma personalidade performática, contribuindo para que os assuntos a serem conversados livremente ganhassem mais importância ainda. Assim, tudo partiria do que fosse encontrado espontaneamente, sem atos combinados, numa forma de tentar não propor (ou não provocar) nada que já não estivesse ali. A fórmula é boa, e vai ao encontro do que posteriormente seria elogiado por Robert Stam, renomado crítico de cinema:

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

Neste trecho, Robert Stam está se referindo justamente ao processo de anulação da mediação técnica e ideológica que ocorre quando se vai construir a imagem do outro, deixando que ele próprio a construa na medida do possível, o que ajuda a criar um ambiente favorável a ambos, sem grandes interferências ou visões prévias do autor, que sempre teve o poder de projetar a imagem do outro de acordo com seus pré-conceitos ou intenções discursivas. O que há de fortemente



ideológico no filme, pode-se dizer, é talvez a escolha das situações e dos lugares pelos quais vão passar os dois protagonistas, pois tais opções provocam (mesmo sem um roteiro escrito) o acontecimento de eventos que serviram como denúncia de algo que ocorria em algum lugar do Brasil e que não era bem como a “opinião pública” era levada a crer.

Quem vai suscitar, logo no início do filme, a demolição do conceito de “opinião pública” é o personagem Tião Brasil-Grande, quando, em conversa com um comerciante de madeira, provoca-o a *depor*, ou melhor, a expor as convicções que tinha acerca de sua própria realidade. Ao falar da natureza ("A natureza é mãe..."), o velho comerciante emenda: "Mãe não é só aquela mãe que a gente nasce. A maior mãe nossa é a nação brasileira, que está crescendo, tá produzindo. Essa é a verdadeira mãe" (Trecho extraído de um diálogo do filme *Iracema – uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna). Aqui, fica bem exposto que a idéia da existência de uma “opinião pública” autônoma não passa de uma ficção, sobretudo porque essa opinião é bem condicionada e direcionada quase milimetricamente por interesses políticos e econômicos nacionais e internacionais que transcendem a esfera da “formação” de uma opinião, entendendo que o termo expressa algo particular, próprio de uma pessoa. A “opinião pública” torna-se, portanto, a opinião dos outros, com a manipulação do imaginário popular sempre em favor de outrem.

Essa dimensão política e ideológica do filme revela as suas filiações ou as fontes que o promoveram (conscientemente ou não), e não seriam poucas: inicialmente *La strada* (1954), de Federico Fellini (ainda num contexto neo-realista³); *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor (com o seu “cinema-verdade”); e, de um modo geral, o movimento do Cinema Novo (do qual o filme de Jabor faz parte), que também recebeu influências diretas do neo-realismo italiano. Esse hibridismo que envolve a “absorção ativa” de uma tendência internacional quando esta é aclimatada de acordo com a tradição cultural interna pode ser visto como um exemplo de “transculturização”, conceito que, segundo o estudioso latino-americano Angel Rama, se refere ao fato de que “a incorporação de

³ Ao listarmos algumas das características do neo-realismo italiano a filiação torna-se ainda mais clara:

- Escolha de locais autênticos para que seja transmitida a emoção e a vida natural de seus moradores. Os cenários foram trocados por ambientes naturais e abertos e por lugares reais, tipos comuns e atividades espontâneas.
- Uso de atores não profissionais na busca da autenticidade. Os atores assim podiam interpretar a si próprios e à sua própria condição.
- Foram abordados temas como o subdesenvolvimento, o desemprego, os problemas sociais, a reforma no campo, a prostituição, o estado de pobreza etc, com a clara intenção de fazer denúncia social.
- Havia a visão, na época revolucionária, de se produzir filmes sem precisar de todo os equipamentos e serviços da grande indústria cinematográfica que dominava na época.
- Busca de um compromisso com a “verdade” e com a “realidade”.



novos elementos de procedência externa deve ser alcançada mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria (...), apelando para novos enfoques dentro de sua herança” (RAMA, s/d, p. 208).

Quanto à filiação ao Cinema Novo, não é mera coincidência que o renomado crítico de cinema brasileiro, Paulo Emílio de Salles Gomes, tenha feito um ano antes do lançamento de *Iracema* uma afirmação que serve prontamente a este filme, a de que “(...) Os melhores quadros de nosso cinema ainda derivam, com efeito, do cinemanovismo e de suas adjacências (...)” (GOMES, 1973, p. 86).

De fato, a captação direta de som, a proposta de levar uma “câmera na mão” para onde quer que fossem, o uso de pessoas comuns e moradores do lugar (como Edna de Cássia) no elenco, a espontaneidade dos atores e situações, a liberdade que ganham os corpos, muitas coisas em *Iracema* soam como avanços de propostas que já haviam sido lançadas com grande ressonância pelo Cinema Novo, só que agora a busca do real não estava mais preocupada com a dimensão política do que com a dramática, e são os encontros e desencontros entre as “personagens”, as pessoas reais e a câmera que engendram a percepção dos problemas de ordem política e social do país e não o contrário. No mais, o tom pesadamente sério e alegórico “recai” positivamente em uma forma de fazer alegoria que parte da liberdade dos agentes em cena e de suas situações cotidianas e pessoais.

PERSEGUINDO FRONTEIRAS

Essa liberdade concedida aos contracenantes e propiciada por um modo de filmar menos programado acaba possibilitando uma discussão maior e mais ampla acerca das “pessoas” que estão em cena. Eles estão encenando mesmo ou simplesmente passam pelos lugares e vivem situações? Funcionam como atores numa narrativa ficcional ou como pessoas que “depõem” em um documentário? Perguntas difíceis e talvez impróprias para um filme de linguagem tão híbrida como este.

A começar pelas suas personagens. O que dizer de Paulo César Pereio com seu tão bem feito *Tião Brasil-Grande*, suas intervenções e performances? Pereio atua no filme como um entrevistador, um provocador, um instigador de situações e falas, permitindo com isso que se tentasse dar voz ao



povo (mesmo que inicialmente direcionada, pois as provocações de Pereio não deixam de ser indicações de caminhos para os que o ouvem ao longo de seu trajeto), deixar-lhe contar a sua própria realidade, o que era uma intenção dos cineastas da época. Assim, era a narrativa das pessoas que desvendava a realidade do país. Sobre isto, cumpre destacar que o contexto criado para o desenvolvimento das filmagens era favorável a que as pessoas da região pudessem expor a si mesmas e a sua condição. Como afirma Robert Stam, “A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância” (STAM, 2006, p. 312).

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

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

O mesmo ocorre com os filmes de ficção, nos quais as personagens não têm vida concreta para além da identificação de um papel com um determinado ator que lhe encarnará, com uma forma



específica de lhe interpretar, de lhe absorver, devolvendo ao espectador o papel adicionado de uma contribuição e de uma leitura específicas, para não dizer de uma história de vida, como já afirmou Paulo Emílio de Salles Gomes:

(...) As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar do trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator (GOMES, 1992, p. 114).

Além disso, o filme nos dá um relato do que ocorre no chamado “efeito-câmera”, que se resume no fato de que toda vez que um grupo de filmagem, por menor que seja, chega num lugar com seu aparato técnico, ela traz consigo o teatro e a encenação de todos que possam ser abarcados pela cena, fazendo com que a relação da equipe com os espaços, as pessoas e seus corpos seja mostrada com ampla margem estética, baseada num contrato tácito de representação entre os participantes. Acerca dessa margem de encenação que há em todo filme documental, Ismail Xavier relata que

Pensar o documentário, para além das tipologias, é repor estas questões que passam pelo encontro entre olhar e objeto; pelo que há de drama, hesitação, contenção e exibicionismo, pelo peculiar teatro, enfim, que ocorre no aqui-agora da filmagem (XAVIER, 2003, p. 15).

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



Mas o que leva *Iracema, uma transa amazônica* para a dita “fronteira” entre a ficção e o documentário é, sobretudo, a inserção do contato entre a equipe de filmagem e o universo de pessoas e situações com as quais ela vai se defrontando dentro da história ficcional em si, e em outros casos, no mínimo margeando-a, o que revolucionou não apenas a idéia de ficção em si, como também o próprio método de entrevista. Em outras palavras, é a incorporação do ato imprevisto e, depois, a transformação do objeto bruto (o “documento”) em objeto de contemplação (aproximando-o mais do imaginário) que dão ao filme grande parte de sua riqueza estética, funcionando como estratégia discursiva geradora de verossimilhança e como oferecimento do ato de fruição.

A cena em que Tião conversa com outros caminhoneiros no restaurante também é um forte exemplo de que a ficção e o documentário, ou seja, o que estava previsto e preparado pra acontecer e o que foi improvisado e surgiu do fenômeno casual, ambos tinham a mesma importância na “intenção” geral do filme, que chegou a ter seu método chamado de “improvisação planejada” pelo próprio diretor Jorge Bodanzky, em entrevista concedida ao Portal Veja. Ele diz:

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

A postura de Bodanzky é a mais sincera possível e sua fala vai ao encontro do que afirma Ismail Xavier acerca do documentário e da impossibilidade de isenção deste em relação ao objeto-alvo. O teórico afirma, na introdução d’*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2003, p. 14).

Com essa análise torna-se mais evidente que, mesmo num registro documental minimamente mediado pelas intenções do cineasta, nenhum filme expõe “a verdade” em si e o “real” não pode ser



exposto e conhecido “tal como ele é”⁴. Mesmo que um filme realize a exposição nua do referente através de imagens claras e evidentes (possibilidade desfrutada de modo único na linguagem cinematográfica), o que ocorre na prática é o relato do encontro entre o mundo e o cineasta, que assim o lê através de seus equipamentos de captação.

Dessa maneira, podemos dizer que a História do país (ou seja, a História propriamente dita) é mostrada aqui através das histórias vividas pelas pessoas que o habitam (não podemos chamá-las de cidadãos), que aqui assumem também a condição de personagens (conseqüência do discurso ficcional, que por sua vez também integra o real vivido cotidianamente pelos homens em geral), num misto que resulta agradável tanto estética como histórica e politicamente (pensando em termos de elaboração do discurso). Como diria Jacques Aumont, professor e teórico de cinema da Universidade de Paris, ao referir-se ao filme de ficção:

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

DENÚNCIAS: O DISCURSO OFICIAL E A QUESTÃO ECOLÓGICA

Ao se utilizar dessa flutuação entre a história ficcional pré-concebida (a estrutura de roteiro flexível) e os imprevistos que vão acontecendo na prática, o filme questiona e relativiza tanto os ilusionismos do cinema (com suas possibilidades e pretensões de construção de um “real” objetivo e isento) quanto os do governo militar, mostrando que a realidade era bem diversa da que era propagada pelas mídias oficiais, que tinham um caráter extremamente ufanista. O governo militar

⁴ No lugar dessa rigidez totalizante, o que normalmente temos é a existência de diversos “discursos de verdade” que se pretendem mais absolutos que os demais. Para o filósofo e semiólogo Jean Baudrillard, a disseminação dos signos a despeito dos objetos no mundo contemporâneo nos levou à morte da crítica e das categorias racionais, sendo necessário agora “construir um pensamento que se organize por deslocamentos, um anti-sistema paradoxal e radicalmente reflexivo que dê conta do mundo sem preconceitos e sem nostalgia da verdade” (BAUDRILLARD, 2003, p. 7).



queria transmitir a idéia de que a Transamazônica ia trazer progresso para a região, mas o filme mostra que tal “obra faraônica” não passou de um grande “blefe” desenvolvimentista, em todos os aspectos em que se possa imaginar.

É nesse momento que brilha a estrela de Paulo César Pereio com seu Tião Brasil-Grande, um caminhoneiro que já rodou o país de ponta a ponta (daí o seu nome) e que acredita firmemente no futuro da pátria. A prova disso é a cena feita no restaurante, em que ele fala aos outros caminhoneiros presentes (após alguns instantes a câmera deixa de focalizar a mesa de Tião e se dirige às pessoas comuns que estavam no recinto, no que tentou se aproximar das expressões faciais e dos movimentos corporais delas, com fortes traços de linguagem documental):

Tem que ter estrada por que não adianta nada plantar pra burro, colher, produzir e ficar parado na frente da casa com a mercadoria não é? Tem que jogar pra frente. Por isso que eu digo que, construindo uma estrada aqui vai tudo melhorar. Agora eu não sei também direito como é que vai ficar. Eu sei que só pode ir pra frente. Esse Brasil agora só vai daqui pra frente. Que nem diz aquela velha frase: “Ninguém segura esse país”. (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p).

Nessa fala percebe-se o quanto a personagem de Tião personifica, na maioria dos momentos, a figura média do brasileiro, o típico portador da chamada “opinião pública”, que compra cegamente a idéia divulgada pelo governo de que a estrada só poderia trazer benefícios, projetando sempre um sentido ascensional (“Esse Brasil agora só vai daqui pra frente”) e localizado no futuro (“... construindo uma estrada tudo aqui vai melhorar”) como diagnóstico para o Brasil e para o seu povo. O uso, pela propaganda oficial, da imagem de um trator derrubando uma árvore como sinônima de progresso e gigantismo estatal torna-se um forte exemplo da lógica embrutecida e puramente tecnicista assumida então pelos dirigentes do país.

Na ocasião, a estrada simbolizava o sonho de um “Brasil grande”, fazendo contrastar a realidade de Tião (“A natureza é o meu caminhão, a natureza é a estrada”, “Onde tem madeira tem dinheiro” e “Do destino ninguém escapa” – frase escrita no pára-choque do caminhão) com o cenário dos rios navegáveis e das embarcações (“A natureza é mãe, cria todo mundo” e “O Brasil é uma terra rica”, falas do chefe e controlador da entrada e saída de madeira das embarcações em algum porto da região).



Mas, paradoxalmente, é esse mesmo Tião quem abre quadros de esclarecimento para o povo nativo, com a denúncia e a exposição de situações que até então estavam escondidas sendo, portanto, ignoradas por boa parte da população que vivia nas grandes cidades. Na cena de que foi extraído o texto a seguir, ele alerta ao povo que mora à beira da estrada sobre a necessidade de se exigir um documento quando se vai comprar uma terra, momento em que um dos nativos, numa conversa que teve com ele, relata-lhe sobre o fenômeno da grilagem (expropriação indevida de terra alheia por meio de documentos falsificados e de intimidação bélica):

Aqui a dificuldade é muita. Chega um fraco, compra um pedacinho de terra, chega muito rico e toma né (...). Invade, chega, diz que é dono e sabe como é que é o fraco, o fraco não vale nada né (...). O Incra mesmo (...) eu tenho uma partezinha de fraco, veio a polícia do Incra aqui pra invadir a pobreza pra poder tomar a terra pra um tubarão que tem aí. (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p).

Dessa forma, no momento em que o governo buscava divulgar a imagem de um Brasil desenvolvido e que progride, o filme expunha a miséria, a exploração, o trabalho infantil, o desmatamento, a prostituição infantil e outras mazelas sociais, encobertas pelo discurso que promovia um país grande e oficial, mas que eram vividas na prática pelo povo pobre na região amazônica brasileira. O tom semi-documental ajuda a desconstruir todas as idealizações e ilusionismos possíveis, com uma busca pela realidade nua e sem ornamentos retóricos.

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

No filme, há também cenas de grande aglomeração humana devido à festa religiosa popular do Círio de Nazaré. A rádio local cobre o evento entrevistando o prefeito da cidade, que se limitou a ficar em um espaço protegido pelos militares através de cordas, lugar esse que estava com um número limitado de pessoas selecionadas, seja pela importância política, econômica ou religiosa, padrão distante do que é possibilitado ao restante da população que se aglutinava como se fosse formiga, deixando claras as desigualdades existentes na região. Um militar de alta patente é



entrevistado por uma rádio local, falando ao “povo de minha terra” do alto de um traje branco incorruptível:

- Coronel Douglas aos ouvintes da rádio liberal, tudo normal?
- Tudo normal, graças a Deus, a procissão do Círio de Nazaré vai decorrendo na mais perfeita ordem, com toda tranquilidade. Agradecemos profundamente a colaboração que o povo vem prestando. (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p).

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

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

Logo após a exposição do discurso pelo qual a estrada é descrita como algo que levaria a “civilização” aos confins inóspitos e exóticos do Brasil, o filme traz na seqüência cenas que mostram a derrubada de árvores, que são então carregadas por grandes dragas em plena floresta, revelando uma face do país “em desenvolvimento” até então bastante ocultada, a saber, o desmatamento, o processo de desertificação, as queimadas e o holocausto ecológico, cenários impróprios, mas



recorrentes na região retratada (a seqüência do *travelling* que denuncia as queimadas em campos extensos no interior do país revela a proporção real dos fogaréus recorrentes na floresta).

CONCLUSÃO: O DESEJO PELO REAL

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

Acerca das aproximações e buscas que o filme empreende em relação aos campos do ficcional e do documental e, dentro destes, do que caberia ao que se pretende chamar de real e do que caberia ao ficcional, podemos indagar: o real se encontra em toda parte ou está configurado em um lugar específico? Existe um real absoluto ou tudo aquilo que nos acostumamos a chamar de real não passa de uma percepção, uma construção em perspectiva? Como perceber as delimitações entre o ficcional e o real, ou seja, como perceber o que há de ficcional no real, ou o que há de real no ficcional? Na prática, a realidade (tal como o conceito é conhecido) não é um dado que está ali pronto e a espera de ser descortinado, mas é algo construído, um conceito inventado e reforçado em determinados momentos históricos⁵ para funcionar como um edifício protetor e tranqüilizador do homem ocidental.

Embora inevitavelmente haja uma relação de poder entre quem decide os “caminhos” da câmera e tudo aquilo que integra o quadro, *Iracema* não pretende ser excessivamente programático como documentário; seus diretores não desejam, com este filme, alcançar a totalização cognitiva do referente, ou melhor, sua dominação absoluta através do poder que é dado a quem narra. A relação aqui é mais da ordem da provocação, da instigação de certas situações reveladoras, mas com o maior “respeito” possível ao mundo captado. Como no exemplo dado por Roland Barthes acerca da literatura, ocorre também neste filme uma profunda busca pelo “real”, um desejo de se aproximar do

⁵ Talvez a idéia que o mundo contemporâneo tem desse termo seja oriunda dos períodos renascentista e iluminista, situações históricas em que a segurança ontológica (para usar a terminologia de Anthony Giddens) foi buscada tanto na produção de conhecimento científico quanto nas diretrizes estéticas seguidas no mundo artístico.



referente, seja pela exposição física do mesmo, seja por sua degustação estética. Como, no cinema, a profundidade de campo coloca o espectador numa relação mais próxima com a imagem do que a que ele mantém com a realidade (independente do conteúdo das imagens), essa busca torna-se grande parte bem sucedida. No dizer de Jacques Aumont,

Ele [o cinema] fala a realidade, ou melhor, escreve-a – mas escreve-a *por si mesma* e *com* ela mesma, sem mudá-la. O cinema é esse paradoxo de uma escrita cuja distância simbólica com o que ela escreve não tem conseqüências ontológicas: a realidade escrita não apenas não sofre mudança, mas, se ousar dizer, é mais ela mesma – porque é *expressa*. Estamos nos antípodas absolutos do pensamento de um mundo da imagem: não existe mundo da imagem, mas somente um mundo, o nosso, o da nossa realidade – que pode ser *anotado* em imagens (AUMONT, 2004, p. 69).

Deixando um pouco de lado a questão da linguagem cinematográfica e voltando a pensar na figura de Iracema em uma perspectiva histórica, nos deparamos novamente com o contexto representado na obra de José de Alencar, em que a índia abandona a sua tribo para dedicar-se ao amor pelo colonizador, entregando-se por completo a ele numa viagem de ida sem volta que implica no abandono de suas origens e na aceitação de diversos riscos sem a mínima hesitação. Ela age como se a sua entrega irrestrita a Martim fosse parte de um destino inescapável que ela teria de cumprir, o que traz à sua personagem ares de um heroísmo sentimental maior que quaisquer dificuldades ou barreiras, fossem elas de qualquer natureza ou intensidade.

A Iracema de Jorge Bodanzky e Orlando Senna também segue uma trajetória inescapável que a levará a um trágico fim. Primeiro ela abandona a família aos quinze anos e torna-se prostituta, situação na qual Tião a encontra. Após um rápido envolvimento do casal, ela decide abrir mão de seu lugar de origem para acompanhar o caminhoneiro pela “estrada da vida”. Sua viagem também é irreversível e cheia de riscos, com a diferença de que aqui, o tom exacerbadamente realista nos mostra uma Iracema cheia de incoerências, fraquezas e incertezas, o que inviabiliza qualquer possibilidade de idealização desta índia. Ao contrário, ela termina o filme como símbolo da decadência e degradação física, humana e moral não apenas de uma menina residente no interior da região amazônica, mas da própria região em si, de suas matas e potencialidades, usadas de acordo



com os interesses de exploração do capital internacional tal qual Iracema fora usada por Tião Brasil-Grande a seu bel-prazer.

A personagem aparece como uma vítima da inevitabilidade do destino (para ela, “destino” e “prisão” são sinônimos) e da impossibilidade de se fazer escolhas em contextos gerados por grandes decisões históricas (nesse caso, a construção da Transamazônica), o que se reflete inclusive nos seus sentimentos, anseios, dúvidas e no desejo que sente por Tião.

Para uma análise mais cuidada da condição de Iracema (e da região amazônica como um todo) em relação ao caminhoneiro Tião e à construção da Transamazônica, cabe fazer as seguintes perguntas: como estava a jovem índia antes da chegada de Tião e da estrada? E como ficou após esses encontros? A cena final demonstra um Tião assustado e bastante constrangido com a devastação que ele próprio ajudou a promover na vida de Iracema, que se encontrava em estado lastimável, digno de pena mesmo. Essa situação torna-se uma alegoria da relação histórica entre as elites nacionais e o país, com aquelas sempre voltadas para a satisfação plena dos interesses do “ocupante” (para usar a terminologia de Paulo Emílio de Sales Gomes em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”). Se tomarmos esses momentos finais como resolução e indicação de destinos, o Brasil sonhado por Tião torna-se totalmente inviável, com o aumento dos abismos sociais e da concentração de renda, conforme comprova uma das falas de Iracema, em que ela afirma que estava mais feia (desdentada, suja, com os cabelos mal-tratados e pedindo dinheiro com apenas uma galocha no pé), ao passo que Tião estava ficando cada vez “mais bonito” com o passar do tempo (na verdade, ele estava mais bem-sucedido e isso lhe conferia melhor aparência, principalmente se comparado a ela).

Se a Iracema fílmica pode simbolizar, através de sua trajetória, a preferência pela errância como estratégia de sobrevivência, o gosto pelo que escapa ao controle do racional, o movimento da procura, da ausência de um caminho pré-definido, deixando em aberto as possibilidades de realmente se encontrar não uma verdade implacável, mas várias verdades admiráveis e gustáveis, sua degradação é símbolo da degradação da própria Amazônia e de sua população pelos ávidos e agressivos interesses externos, que nunca se preocupam em cuidar efetivamente do espaço amazônico, mas sim em explorá-lo, prostituindo-o em última análise.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. **Iracema**. 24ª edição. São Paulo: Ática, 1991.
- AUMONT, Jacques *et alli*. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. **A verdade oblíqua**. Entrevista a GIRON, Luís Antônio. In *Revista Época*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, jun. 2003, n. 264.
- BAZIN, André. **“Por um cinema impuro: defesa da adaptação”**. In *O Cinema — Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BODANZKY, Jorge. **[Opinião sobre o filme Iracema, uma transa amazônica]**. São Paulo: Portal Veja SP, 2007. Entrevista concedida a Cristian Cancino. Disponível em: <http://vejasaopaulo.abril.com.br/entrevistas.html>.
- CLASTRES, Pierre. **“A sociedade contra o Estado”** In: *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- GOMES, Paulo Emílio de Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Revista Argumento, n. 1, outubro de 1973.
- _____. **“A personagem cinematográfica”**. In: CÂNDIDO, Antônio et alli - *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Iracema – uma transa amazônica**. Niterói: Revista de cinema Contracampo. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm>. Acesso em: 07 de agosto de 2007.
- RAMA, Angel. **Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana**. In *La novela en América Latina: panoramas de 1920-1980*. Fundación Angel Rama/ Universidad Veracruzana, s/d.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.



XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem.** Niterói: Revista de cinema Contracampo. No. 8, Janeiro de 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

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

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

OPINLÃO pública. Direção e roteiro: Arnaldo Jabor. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Dib Lufti. Brasil: Verba S.A. Film, 1967. 35 mm. P & B. DVD (65 min).