UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

CESAR ADOLFO ZAMBERLAN

**Iracema no cinema:
nação e identidade na passagem do literário para o fílmico**

São Paulo, 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**Iracema no cinema:
nação e identidade na passagem do literário para o fílmico**

Cesar Adolfo Zamberlan

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno

São Paulo, 2016

***Iracema no cinema:
nação e identidade na
passagem do literário para o fílmico***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Para o meu pai, guerreiro, que segue, como sempre, lutando e para minha esposa, Ane, a companheira de todos os momentos e que tornou, com sua força e caráter, tudo tão mais fácil.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno, pelo diálogo e pela dedicação nesses anos de convivência e trabalho.

Aos professores Jaime Ginzburg e Carolin Overhoff Ferreira pelos conselhos dados na qualificação, bem como pelas indicações bibliográficas.

Aos professores e colegas da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela receptividade, diálogo e carinho.

À minha família que sempre me apoiou e compreendeu minha ausência.

Aos companheiros da Universidade São Judas Tadeu, em especial à professora Alexandra Alba Picone Jardim que revisou essa tese.

Aos amigos Carmem Lúcia Jose (PUC/USJT), Christian Pelegrini (UFJF), Laura Cànepa (UAM), Louis Pacheco (UNISA/ INSPER) e Rogério Almeida (FEUSP) pelo diálogo sempre tão oportuno e pela leitura atenta e generosa dos meus trabalhos.

E, sobretudo, a Anelise de Aguiar que acompanhou esta tese linha a linha e que, com o seu amor e dedicação, fez com que esta longa jornada fosse possível e prazerosa.

EPÍGRAFE

O melhor meio de cultivar a obra do nosso poeta do romance há de ser sempre a fruição consciente e o estudo estilístico de sua prosa. Bastaria *Iracema* para consagrá-lo o maior criador da prosa romântica, na língua portuguesa, e o maior poeta indianista. Mas, além disso, lá na câmara escura da nossa íntima devoção, onde começa o cinema interior, também podemos entregar-nos, por gosto, à delícia mais ou menos passiva de ver passar na tela a sua obra como um grande filme de aventuras, que dispensa explicações teóricas. (Augusto Meyer)

A narrativa da nação é um jogo sutil entre lembrar e esquecer. (Wander Melo Miranda).

O Brasil não existe. O que existe é uma multiplicidade de povos, indígenas e não indígenas, sob o tacão de uma "elite" corrupta, brutal e gananciosa, povos unificados à força por um sistema mediático e policial que finge constituir-se em um Estado-nação territorial. Uma fantasia sinistra. Um lugar que é o paraíso dos ricos e o inferno dos pobres. Mas entre o paraíso e o inferno, existe a terra. E a terra é dos índios. E aqui todo mundo é índio, exceto quem não é. (Viveiros de Castro)

RESUMO

ZAMBERLAN, C.A. *Iracema* no Cinema: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico, 2016. 338 fls. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2016.

"*Iracema* no cinema: nação e identidade na passagem do literário para o fílmico" busca responder a uma interrogação principal bastante simples: como o cinema brasileiro se apropriou de uma das personagens mais importantes da literatura brasileira: a *Iracema* de José de Alencar? A pesquisa busca entender como tal personagem, chave na construção da ideia de nação no século XIX, foi ressignificada por outra forma artística, o cinema, em outro tempo e em outro contexto histórico e social. Trata-se, portanto, de um estudo comparado de textos da língua portuguesa: texto literário, *Iracema* (José de Alencar, 1865), e textos fílmicos, *Iracema* (Carlos Coimbra, 1974), *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) e *Cine Tapuia* (Rosemberg Cariry, 2002), que, além de propor um modelo para análise da adaptação de obras literárias para o cinema, visa entender como se deu a projeção de temas e personagens do romance fundador para além do seu tempo histórico.

Palavras-chave: Estudos Comparados, Literatura Brasileira, Cinema, Adaptação, *Iracema*.

ABSTRACT

ZAMBERLAN, C.A. *Iracema on film: nation and identity from the literary to the filmic*, 2016. 350 pages. Thesis (Doctorate). Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, SP, 2016.

"Iracema on film: nation and identity from literary to the filmic" seeks to answer a major question quite simple: how Brazilian cinema has appropriated the most important characters of Brazilian literature, Iracema by José de Alencar? The present study investigates how this character, Iracema, central in the conception of the nation idea in the XIX century, was resignified by another artistic form, the cinema, in another time and in another historical and social context. This study, therefore, compares Portuguese language texts: literary text, *Iracema* (José de Alencar, 1865), and filmic texts, *Iracema* (Carlos Coimbra, 1974), *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) and *Cine Tapuia* (Rosemberg Cariry, 2002). In addition to proposing a model for analyzing the adaptation of literary works for cinema, this study aims to understand how occurred the projection of themes and characters of the romance beyond its historical time.

Keywords: Comparative studies, Brazilian Literature, Adaptation, Movies, Iracema.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Capellaro como Peri	230
Imagem 2 - Dora Fleury na adaptação de Iracema, de 1931	233
Imagem 3 - A atriz na época do concurso e como Iracema	236
Imagem 4 - Ilka Soares na Floresta da Tijuca onde o filme foi rodado	237
Imagem 5 - Iracema, Ilka Soares, na adaptação de Cardinalli	238
Imagem 6 - Mário Brazini como Martim	239
Imagem 7 - Anúncio de Iracema	242
Imagem 8 - Cena de Iracema	243
Imagem 9 - Cartaz de <i>Iracema</i> , filme de Carlos Coimbra	246
Imagem 10 - Martim voltando ao Ceará	253
Imagem 11 - Olhos de Iracema observando Martim	254
Imagem 12 - Iracema fugindo de Martim	256
Imagem 13 - Índia assustada com a câmera	258
Imagem 14 - Amor entre flechas	261
Imagem 15 - Iracema e Martim na saída da gruta	264
Imagem 16 - Amor sem saída	264
Imagem 17 - Iracema em um ritual das águas	268
Imagem 18 - Close nos seios da atriz	268
Imagens 19/20 - Martim abduzido pela beleza de Iracema	268
Imagens 21/22 - Olhar <i>voyeurístico</i> de Martim/espectador	268
Imagens 23 e 24 - Martim atormenta-se diante da tentação	268
Imagem 25 - Martim chora a morte de Caubi	271
Imagens 26 e 27 - As cabeças cortadas dos tabajaras	272
Imagem 28 - Desenhos substituem as cenas de guerra	274
Imagens 29, 30 e 31 - Irapuã cerca Iracema, que vê uma cobra	276
Imagem 32 - A morte de Irapuã	277
Imagens 33, 34 e 35 - Pôster e capas do DVD de <i>Iracema</i>	289
Imagem 36 - Um barco e o curso de um rio: primeiro plano do filme	293
Imagem 37 - Primeira imagem de Iracema	294
Imagem 38 - Iracema/Edna recusa-se a servir os índios	294
Imagem 39 - Iracema/Edna desapontada por ter que servir índios	295
Imagem 40 - Iracema/Edna brava por ser chamada de índia	296
Imagens 41 e 42 - Iracema deslumbrada com a mulher sem corpo	297
Imagem 43 - Tião no prostíbulo que traz na parede um índio caçando	300
Imagem 44 - <i>Slogan</i> do regime militar que Tião leva no caminhão	301
Imagem 45 - Tião de branco e os trabalhadores negros...	302
Imagem 46 - Para-choque do caminhão: "Do destino ninguém foge"	304
Imagem 47 - Iracema reencontra Tião	306
Imagem 48 - Iracema faz gestos obscenos a Tião	307
Imagem 49 - Tião deixa Iracema e parte	308
Imagem 50 - Imagem da capa do dvd de Cine Tapuia	311
Imagem 51 - Estátua em homenagem a José de Alencar	315
Imagem 52 - Mendigo dormindo no pé da estátua	315
Imagem 53 - Morte de Eva, um prenúncio para Iracema	319
Imagem 54 - Índios cantam com Iracema	320
Imagem 55 - O nascimento cinematográfico de Moacir	326
Imagem 56 - A morte de Iracema	326

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (PRÉ TEXTO)	11
1 CONTEXTO: A NAÇÃO COMO TEXTO	
1.1 Do mito fundador à ideia de nação como semióforo	24
1.2 Nação como uma construção dos iluministas franceses e dos românticos alemães	29
1.3 A construção das nações como comunidades imaginadas	36
1.4 A construção da ideia de nação na América Latina e no Brasil	44
1.5 A construção da identidade via ficção: nativismo, indianismo; o romantismo e os romances de fundação	49
1.6 Romantismo, fantasia e nacionalismo no Brasil de Alencar	58
2 TEXTO 1: IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR	
2.1 Do projeto Alencarino à gênese de Iracema	65
2.2 Leitura do livro:	82
2.2.1 Prólogo: o narrador e a natureza	83
2.2.2 O encontro de Martim e Iracema	86
2.2.3 Entre o amor e a guerra	90
2.2.4 A fuga ou o "rapto" de Iracema	98
2.2.5 Em Busca do paraíso	110
2.2.6 O gavião e a narceja	115
2.2.7 Martim deixa Iracema e vai à guerra	121
2.2.8 O filho da dor e a morte de Iracema	125
2.3 Leitura de <i>Iracema</i> – Fortuna crítica:	129
2.3.1 Machado de Assis: <i>Iracema</i> e a doce escravidão	130
2.3.2 linguagem original e autonomia literária	135
2.3.3 Diálogos intertextuais: osmoses	138
2.3.4 <i>Iracema</i> , meio Malinche e meio Norma	144
2.3.5 <i>Iracema</i> e o mito sacrificial em Alencar	151
2.3.6 Treece: <i>Iracema</i> e a fundação mítica para a mitologia da conciliação	154
3 ENTRETEXTOS: OS TEXTOS LITERÁRIO E FÍLMICO	
3.1 Literatura e cinema – primeiros contatos	160
3.2 Adaptação: o termo e o processo de "digestão" segundo André Bazin	173
3.2 O texto e a relação entretextos: literário e fílmico. Linhas para análise	193
4 TEXTOS 2: O TEXTO FÍLMICO – IRACEMA NO CINEMA	
4.1 O cinema silencioso e as primeiras adaptações de <i>Iracema</i>	221
4.2 As primeiras adaptações de <i>Iracema</i>	231
4.3 <i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i> , de Carlos Coimbra (1979)	246
4.3.1 O texto do filme de Carlos Coimbra	253
4.3.2 Questões relacionadas à leitura de Carlos Coimbra	278
4.4 <i>Iracema</i> de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1974)	289
4.4.1 <i>Iracema</i> ou <i>Jurema</i> ? O que importa o nome	292
4.4.2 Trajetória sem sentido	297
4.4.3 Tião Brasil Grande encontra o Brasil pequeno de <i>Iracema</i>	301
4.4.4 Tião Brasil Grande e <i>Iracema</i> : nação e representação	305
4.5 <i>Cine Tapuia</i> , de Rosemberg Cariry (2002)	311
5 PÓS TEXTOS	326
CONSIDERAÇÕES FINAIS	339
REFERÊNCIAS	342

INTRODUÇÃO (PRÉ TEXTO)

Esta tese é um desdobramento de trabalhos anteriores, sobretudo, da pesquisa iniciada com a dissertação de mestrado "*Dom Casmurro* sem Dom Casmurro"¹, defendida em 2005, que relacionava a obra de Machado de Assis, mais precisamente *Dom Casmurro*, com o cinema. Entre a dissertação e a presente tese, vários artigos foram escritos sempre tratando da relação da literatura com o cinema. Trabalhos divididos em três eixos: o primeiro, discutindo a construção da linguagem cinematográfica a partir de empréstimos narrativos da literatura e a busca, tanto de cineastas como de teóricos, por um cinema mais visual e apartado das influências da literatura e do teatro; o segundo, discutindo os mecanismos que regem a adaptação de uma obra literária para o cinema e, o terceiro, discutindo as relações de mão dupla entre literatura e cinema na contemporaneidade ou pós-modernidade com ênfase em experiências narrativas que buscam uma maior rarefação dramática e o rompimento com os paradigmas do cinema clássico.

"*Iracema no cinema*" pertence ao segundo eixo e a ideia surgiu após a elaboração de um artigo que trabalhava outra personagem feminina do romantismo levada às telas: *Inocência*, de Visconde de Taunay, obra adaptada pelo cinema por Walter Lima Junior. A introdução do citado artigo² já delineava de certa forma, a linha de trabalho desta tese, guardada obviamente as distinções entre a complexidade de um trabalho e outro.

¹ *Dom Casmurro* sem Dom Casmurro defendida na área de Literatura Brasileira (FFLCH USP) em 2005. Orientação do prof. Dr Helio Seixas de Guimarães.

² O artigo "*Inocência*: o livro de Taunay e o filme de Walter Lima Jr." foi publicado na primeira edição Revista Rebeca. Revista da Socine, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. O artigo foi escrito para a obtenção de créditos para uma disciplina ministrada pelo professor Dr. Ismail Xavier na Escola de Comunicação e Artes (ECA)

Parte-se do princípio, tanto nos outros trabalhos como neste, que a adaptação de uma obra literária para o cinema busca, na realidade do livro, a base para a reconstrução de um novo mundo a partir de elementos de criação inerentes ao processo audiovisual. É, sempre, portanto, uma nova leitura que, guardadas as diferenças na relação de invenção e composição a partir do dispositivo fílmico, é semelhante ao processo de construção do texto literário em seu liame com a realidade observada e ou vivida. Portanto, da mesma forma que é impossível retratar a realidade de maneira fiel, também seria impossível pensar em fidelidade ao texto literário. Afinal, assim como realidade tocada pelo olho humano, bem como pelos outros sentidos, no experimentar o mundo, ganha, a partir de uma série de processos de significação, nova forma; o mesmo ocorre com o livro, seja no processo de leitura individual – o cinema interno citado por Augusto Meyer -, seja no processo de leitura e reconstrução desse universo pelo cineasta e por sua equipe. Para tanto, o que se buscava com o artigo e o que se busca com esta tese é mostrar os dois processos de composição: livro e filme; os pontos de conjunção e disjunção estéticas ou de conteúdo, para trabalhar as leituras de mundo que escritor e cineasta fazem, visando significar suas épocas.

"Iracema no Cinema" estuda, portanto, a passagem de personagens canônicos da literatura brasileira para o cinema. Pesquisa semelhante a empreendida, por exemplo, a partir de Macunaíma, de Mário de Andrade, por Randall Johnson e Heloísa Buarque de Holanda. Busca-se responder uma interrogação principal e bastante simples: como o cinema brasileiro se apropriou de uma das personagens mais importantes da literatura brasileira: a Iracema de José de Alencar ou como Iracema, uma personagem central e fundadora da literatura brasileira, foi ressignificada pelo cinema séculos depois?

A partir desta interrogação alguns caminhos se apresentam:

- (1)** Tratar da importância literária e histórica da personagem, do seu autor, do momento literário e histórico em que surgem, tendo em vista a criação do país, do estado nação e da própria literatura.
- (2)** Discutir o entrelaçamento entre o texto literário e a história, sobretudo na construção de uma ideia de nação.
- (3)** Pensar como um personagem que compõe o tecido cultural do país, no século XIX, reaparece e como é recontextualizado por outra forma artística, em outro tempo e em outro cenário, sendo este texto chave na construção da ideia de nação.

Destes caminhos, entre outros possíveis, interessou a este estudo, sobretudo, o terceiro, ainda que seja impensável tratar de um, sem trabalhar, ainda que minimamente, os outros.

Trata-se, portanto, de um estudo comparado de textos da língua portuguesa, ou mais precisamente da adaptação, termo que será problematizado no capítulo 3, de um texto de um meio, o literário, para outro, o fílmico. O texto literário, o romance *Iracema* de José de Alencar, escrito em 1865, e os textos cinematográficos, os filmes *Iracema* (Carlos Coimbra, 1979) e *Iracema* (de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) e *Cine Tapuia* (Rosemberg Cariri, 2002).

Em relação aos filmes escolhidos, vale ressaltar que o livro *Iracema* foi adaptado ao cinema quatro vezes.

A primeira, em 1917/1918, por Vitorio Capellaro, tendo no elenco o próprio diretor, a esposa Georgina Capellaro, que fez o papel de Iracema, Ernesto Crehneras e Ida Hermínia Kerber, que depois adotaria o nome Iracema de Alencar como nome artístico. A segunda por Jorge S. Konchin em 1931, tendo no elenco Dora Fleury, como Iracema, Ronaldo de Alencar, Reginaldo Calmon e Irene Rudman. A terceira adaptação de Iracema foi feita em 1949, por outro italiano radicado no Brasil, Vittorio Cardinelli, para a produtora Nova Terra Industria Cinematografica, tendo como Iracema a atriz Ilka Soares. Compunha ainda o elenco, Mario Brasini, Luis Tito, Nicolai Jartulary, Carlos Machado e Coaracy Pereira. A quarta adaptação foi a de Carlos Coimbra em 1979, filme que pertence ao escopo deste trabalho. As três primeiras adaptações não têm nenhuma cópia disponível, ou seja, se perderam. Uma quinta adaptação, seria o filme de Luiz de Barros, em 1919. Ele teria escrito um roteiro para *Iracema*, escolhido elenco para o filme e iniciado os preparativos para a produção do filme, mas o filme não foi realizado.

Além das adaptações, temos dois filmes que, de maneira bastante peculiar, fazem uma releitura de *Iracema* de Alencar. Lembrando que os termos adaptação e releitura, entre outros, serão trabalhados no capítulo 3 desta tese, capítulo que trata da passagem do literário para o fílmico. Os filmes que fazem, ao seu modo, uma releitura de *Iracema* de Alencar são *Iracema*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, de 1974, e *Cine Tapuia*, de Rosemberg Cariri, de 2002.

Levando em conta tal delimitação, o objetivo principal da tese é responder como a ideia de nação construída pelo texto literário do século XIX aparece no século seguinte com o texto fílmico? De que forma foi atualizada? Como foi ressignificada um século depois pelo cinema?

Do ponto de vista metodológico, a abordagem, na comparação do livro com os filmes, leva em conta alguns pressupostos que serão analisados mais detalhadamente no decorrer do trabalho. Estes pressupostos iniciais seriam:

A narrativa literária e a posterior adaptação cinematográfica destas narrativas são constituídas simbolicamente por meio de um elemento comum que são os textos artísticos. Tais textos se estruturam por códigos e linguagens diferentes. Logo, uma pretensa fidelidade de significado entre os textos, fílmico e literário, é absolutamente impossível. Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie du cinema* (1965), já havia apontado isso quando afirmou que pensar em fidelidade na adaptação implica o princípio absurdo de que valores significados existem independentemente dos significantes expressivos que lhes dão vida.

Excluída como princípio, e em princípio, a ideia de uma pretensa fidelidade entre um texto e outro, norteia metodologicamente esta tese a ideia do francês Micheal Serceau que, em *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures* (1999), afirma que a adaptação é um processo de transferência histórico cultural, submetido a imposições e normas, com uma apropriação cujo sentido é preciso de certa forma medir. Ou seja, entender-se-á a adaptação como uma operação, uma passagem, ou então, um deslocamento de um texto de uma forma a outra, como o resultado de um encontro dialético entre obra literária e fílmica, observado o contexto sócio histórico em que essas obras foram produzidas e os códigos culturais vigentes nos dois momentos, e observado, obviamente, o que parece o mais importante, a intenção do autor de construir um sentido outro para aquele texto.

Na análise comparativa cabe avaliar, portanto, a permanência, a ausência e a reorganização de códigos culturais em jogo no confronto entre filme e livro, e, não, possíveis equivalências, pois o termo implicaria a ideia de uma possível fidelidade de sentido.

Vital para o enfrentamento entre textos é também o artigo “Adaptação, ou o cinema como *Digest*”, publicado na *Revista Esprit*, de julho de 1948, 16º ano, número 146, por André Bazin, e que foi especialmente traduzido pelo autor desta tese para o português. Entre outras ideias de Bazin, que norteiam metodologicamente este estudo, vale ressaltar, entre outros pontos que serão estudados posteriormente, o conceito de que não há primazia de um texto sobre o outro, nem mesmo pelo aspecto da anterioridade.

Para Bazin (1948, p. 39), “independentemente do seu interesse pedagógico e social, a legitimidade da adaptação é fundada esteticamente”. Nesse sentido, a adaptação bem sucedida estaria ao lado do texto original enquanto obra de arte e não seria, como muitos afirmam, um sub-produto. O teórico francês (Bazin, 1948, p. 39) afirma que no caso de uma adaptação bem sucedida, a crítica, no futuro, “se encontraria não na presença de um romance que foi extraído de uma peça ou um filme, mas de uma mesma obra em três formas artísticas”, três textos “independentes”. Para Bazin (1948, p. 40), “a anterioridade cronológica de um aspecto sobre outro não seria um critério mais estético que o que determina o direito de nascimento entre os gêmeos”.

Tendo como base o pensamento de Bazin e de Serceau, busca-se pensar, portanto, em tal processo e em tais permanências ou ausências a partir da constituição de textos autônomos dentro de polissistemas, para usar uma denominação do belga Patrick Catrysse,

a partir do estudo do israelense Evan-Zohar, estudar, portanto, a relação entre um texto A e outro texto B.

Deixando para um momento mais oportuno o aprofundamento destas questões de cunho metodológico, e tratando das questões que justificam essa tese, ela busca, portanto, por meio do estudo comparativo dos textos citados, entender como a ideia de nação foi rearticulada ou entender como se deu “a projeção de temas e tipos sócio-antropológicos” do romance brasileiro como “símbolos” para além dos seus tempos históricos (Freyre, 1979, p. 61). Até porque tais temas e tipos vão inventar (Candido, 2002, p. 34) não só a literatura brasileira do país recém-emancipado da sua condição de colônia, como irão ressurgir, em outros momentos, criando e recriando, a imagem do país em releituras feitas pelo cinema em diferentes momentos históricos do país e em diferentes momentos da própria cinematografia brasileira, atravessando, portanto, a ideia que se tem da nação de uma maneira não só horizontal, mas bastante vertical.

Se pensarmos no conceito de nação como o de uma “tradição inventada,” como a define Hobsbawm: “um conjunto de práticas, normalmente orientadas por regras tácitas e um ritual de natureza simbólica, que visam incutir certos valores e normas comportamentais por repetição”, o que automaticamente implica em continuidade com o passado (*apud* Ricupero, 2004, p. XXIII), o que se busca é delimitar, como afirma Bernardo Ricupero, como a ideia de nação possível no Brasil do século XIX, presente no texto literário, se sustentou nos séculos seguintes com o texto fílmico e de que forma foi atualizada. Verificar, se tal “tradição inventada”, quando transposta ou passada adiante pelo cinema, mantém o mesmo conjunto de práticas ou se foi reorganizada. Ou ainda, se tal tradição implica, de fato, em continuidade com o passado, num processo de

reafirmação a partir do ideário romântico, ou se tal processo foi “desmontado”, negado, gerando outra tradição ou criando uma ruptura, uma lacuna, nesse processo de constituição da identidade e da tradição.

Para se chegar a uma possível resposta para essas questões, é necessário termos em conta não só toda a discussão em torno da ideia de nação que foi construída ao longo do tempo por alemães, franceses e mais recentemente por pensadores mais modernos, como também entender que os textos que serão analisados levam a marca de seu tempo. Ou seja, o texto literário do romance no século XIX é um texto formador que visa à construção de uma identidade e de tipos nacionais e os textos fílmicos analisados, ainda que contemporâneos, apontam, de modos diversos, para um momento de impasse, de censura e, na medida do possível, para um questionamento desta identidade inventada.

Antes, porém, de começar a entender o contexto histórico, as ideias sobre o conceito de nação no capítulo 1; antes de analisar os textos, literário no capítulo 2 e fílmico no capítulo 4, e seus sentidos para intentar uma aproximação entre eles, buscando entender como se dá a tal da tradução da tradição inventada, é necessário justificar a inserção desta tese junto à área “Estudos Comparados de Literatura de Línguas Portuguesa”.

Como afirma Eduardo Coutinho (1994, p. 7), na Nota à 2ª edição de *Literatura Comparada - Textos fundadores*, livro que organizou com Tania Franco Carvalhal, que os estudos comparatistas abarcam “não só a literatura de duas ou mais nações ou produzidas em sistemas linguísticos distintos, como também as relações entre literatura e as demais formas de manifestações estéticas ou as relações entre

literatura e outras áreas do conhecimento, em especial aquelas que fazem parte das chamadas Ciências Humanas”.

Definição bastante próxima a de Henry Remak (In Carvalhal & Coutinho, 1994, p. 189), que pensava a literatura comparada além da fronteira de um país específico e como

o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação da literatura com outra ou com outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Outra relação, menos direta e menos centrada nos objetos e objetivos de tais estudos, é a que leva em conta a origem dos estudos comparados e a delimitação de fronteiras literárias nacionais, dando conta da singularidade e das diferenças entre textos e nações. Relação bastante próxima a esta tese que, por meio de um estudo comparativo, analisa como textos mais recentes, ainda que de outra arte ou sistema semiótico, ressignificam a ideia de nação de textos literários fundadores deste conceito no Brasil.

Joseph Texte, num texto publicado originariamente em 1893, ao estudar o desenvolvimento dos estudos comparados na França e demais países europeus, vai apontar que a crítica comparativa das artes nestes países data da Idade Moderna e tinha “o objetivo de diferenciar as literaturas, nacionalizá-las” (Texte in Carvalhal & Coutinho, 1994, p. 38), dando a estas uma personalidade estética. Tais estudos, afirma Texte, concederam “a cada literatura a consciência da unidade, o sentimento de tradição nacional, a ideia clara de uma cadeia ininterrupta de obras no passado e no futuro,

entre as quais se podia estabelecer o eixo de uma inspiração comum” (Texte in Carvalhal & Coutinho, 1994, p. 38).

A partir da afirmação de Texte, não parece descabido pensar que estudos comparativos como o proposto aqui, ainda que num registro diacrônico e pensando na ressignificação de um texto um século depois e num outro sistema de signos, possa também dar conta desta “consciência de unidade” ou “do sentimental de tradição nacional”, só que no seu avesso, ou seja, pensando no que ficou desta consciência e deste sentimento a partir do deslocamento de um texto fundador, e de tudo que ele carrega, de um período histórico ao outro. Não se pensa apenas nos textos que formam “a ideia clara de uma cadeia ininterrupta de obras no passado e no futuro, entre as quais se podia estabelecer o eixo de uma inspiração comum”, como ele aponta, mas para algo mais amplo, em textos presentes naquilo que o semiótico russo Iuri Lotman chamou de semiosfera. Ou seja, o lugar onde os signos habitam, tendo em conta os que gravitam em torno da identidade nacional a partir da figura feminina de Iracema na sua relação com o homem branco e na constituição de uma ideia e um ideal de nação.

Texte (in Carvalhal & Coutinho, 1994, p. 42) afirmava que tanto o nacionalismo nasceu da crítica comparativa, como o cosmopolitismo ou o internacionalismo. Ou seja, os estudos comparativos ao buscarem traços comuns e distintos em determinados conjuntos de textos acabaram por estabelecer fronteiras literárias da mesma forma que políticos e estadistas estipularam fronteiras geográficas. Porém, os limites são muito mais tênues quando pensamos nos textos. Texte lembra as palavras de Eugène Gandar que, ao abrir um curso sobre Goethe, afirmou que não seria mais possível pensar em escrever a história do gênio, “sem levar em conta os laços que nos ligam a nossos vizinhos do mesmo modo que aos antigos”.

Já se postulava, portanto, ainda que em outro sentido, o estudo comparativo como meio de contrastar textos tendo em vista a ressignificação destes em outro tempo e espaço. Texte (In Carvalhal & Coutinho, 1994, p. 50) cita ainda Joseph de Maistre que dizia que “cada nação é para a outra uma posteridade contemporânea”. Para Texte, “o melhor procedimento para avaliar uma obra, seja contemporânea, seja antiga, no seu justo valor, será investigar o que esta se tornou, passando por aquela espécie de filtro que é o julgamento dos estrangeiros”.

Guardadas as devidas proporções, o papel de estrangeiro, na formulação proposta por essa tese relaciona-se ao que é filtrado, selecionado, na adaptação de tais textos, e não para se chegar a um juízo de valor da mesma, mas, sim, para que se busque entender o aproveitamento e circulação desta no decorrer do tempo: “investigar o que esta se tornou”, e numa outra correlação de forças. Pois, como afirma Wellek (In Carvalhal & Coutinho, 1994, p. 123) obras de arte “não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria prima vinda de um outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura”.

A obra de arte para Wellek é, portanto, uma nova estrutura resultante de outras matérias assimiladas. Poderia se pensar em novos textos formados pela assimilação de outros textos, o que nos leva ao elemento fundamental desta tese, presente no início desta introdução, que é a ideia de se confrontar textos de diferentes obras de arte ou sistemas de signos que, por sua vez, formam no seu todo, também, novas estruturas, novos textos, seja em uma adaptação ou em uma releitura.

A presente tese está estruturada em cinco capítulos. No primeiro, “Contexto: a nação como texto”, procura-se entender a ideia de nação ao longo da história, partindo de sua formulação a partir da ideia do mito fundador; passando pelas principais teorias que formularam tal conceito, seja na França Iluminista, seja pelo romantismo alemão; depois, explora-se conceitos mais recentes de nação, tendo como base a formulação de Benedict Anderson que vê as nações como “comunidades imaginadas”; na sequência, é traçado um breve apanhado da formulação do conceito na América Latina e Brasil, fazendo um trajeto que nos leva à literatura e ao romance como instrumento de construção dessa ideia de nação; neste sentido, estuda-se, posteriormente, o papel do nativismo e do indianismo para construção de nação nos romances que foram denominados por Doris Summer, entre outros, como romances de fundação; fechando o capítulo estuda-se a construção da ideia de nação no Brasil como um projeto, acima de tudo, literário a partir das relações entre romantismo e nacionalismo e tendo como destaque a literatura de José de Alencar.

O capítulo 2, Texto 1, estuda o texto literário de Jose de Alencar, mais precisamente *Iracema*. Após uma breve contextualização do livro na obra e no projeto alencarino, é feita uma leitura da obra capítulo a capítulo sobre a ótica do encontro e da conciliação que o livro promove, levando em conta também a estrutura narrativa no que diz respeito à construção das cenas, a partir da relação entre sumário narrativo e cena proposta por Norman Friedman, o que nos auxiliara a cotejar tais imagens literárias às cinematográficas na análise que ocorrera no capítulo 3. Fechando o capítulo, traça-se uma rápida síntese das principais teorias que abrangem a fortuna crítica do livro, visando estabelecer os principais pontos trazidos pela obra.

No capítulo 3, o interesse é o texto fílmico. Primeiramente busca-se entender a natureza das relações entre cinema e literatura tendo em vista as primeiras adaptações; depois analisa-se alguns pressupostos em relação ao processo de adaptação, bem como a própria terminologia que dá conta do processo para se chegar à ideia de releitura e reescritura.

O capítulo 4, texto 2, trata das primeiras adaptações de Iracema para o cinema, para, finalmente, tratar dos filmes que constituem o escopo deste trabalho: os filmes de Carlos Coimbra, Orlando Sena e Jorge Bodanzky e Rosemberg Cariri. Analisa a relação entre o texto literário e os textos fílmicos, buscando entender como Iracema reaparece nestes textos e como foi ressignificada. Busca-se ainda discutir como a questão da nacionalidade e identidade aparece nos textos cinematográficos, visto que foram construídos em outro contexto histórico.

Finalizando o trabalho, o capítulo 5, Pós Textos, traz algumas considerações a respeito das descobertas da tese.

1– CONTEXTO: A NAÇÃO COMO TEXTO

1.1 Do mito fundador à ideia de nação como semióforo.

*Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio.
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.
(Oswald de Andrade)³*

Como um texto, a construção da ideia de nação se deu pela invenção e arranjo de temas, lugares, personagens e ideias que criaram uma história - ou História? No caso do Brasil, essa história remete aos elementos que compõem o “mito fundador” para, a partir dele, se pensar na invenção de uma identidade brasileira, reunindo elementos da cultura europeia, cultura transplantada para a então colônia pelos portugueses, e pelo contato destes com os elementos da cultura nativa e com os elementos da cultura negra, estes trazidos num terceiro momento. Mas, tudo teria sido diferente, como brinca Oswald de Andrade, se o índio tivesse despido o português e “imposto” a este o seu texto, a sua “não-roupa”, uma outra fala. Mas, no choque ou “dialogismo cultural”, a construção desse texto se deu de outro modo, num outro sentido. O que Oswald faz, e cabe lembrar que o poema se chama “Erro de português”, é rearticular os traços do “mito fundador” no que diz respeito ao contato do branco com o nativo.

Para Marilena Chauí (2012, p. 9)⁴, mito fundador é “aquele que não cessa de encontrar novos meios de exprimir-se, novas linguagens,

³ Retirado de *O Santeiro do Mangue e outros poemas*. Editora Globo, 1991, pg 95.

⁴ Marilena Chauí, ao repensar o mito fundador no ano 2000, 500 anos após o descobrimento, relaciona-o com uma sociedade de cunho autoritário que usaria

novos valores, novas ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”.

Escreve Chauí (2012, p. 10) que o mito fundador oferece um repertório inicial de representação da realidade e

em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação do seu sentido (isto é, novos elementos vem se acrescentar ao significado primitivo).

Pensando em valores e ideias como textos, como representação de uma realidade, o poema de Oswald dialoga com outros textos, literários ou não, formadores do mito - a Carta de Pero Vaz de Caminha seria o primeiro deles -, e não só reorganizando o mito, como ampliando o seu sentido, crescendo, como diz Chauí, significados ao significado primitivo. Assim,

as ideologias que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (Chauí, 2012, p. 10).

O movimento histórico de formação, como observa Chauí (2012, p.9), alimenta-se das representações produzidas pela fundação. E nesse sentido, é importante diferenciar um termo de outro.

Fundação, segundo a autora (Chauí, 2012), seria um momento passado imaginário, tido como instante originário, que se mantém

este mito para justificar atos violentos e mazelas sociais como a escravidão. A questão é abordada nas considerações finais desta tese quando se relaciona tais ideias à leitura de *Iracema* feita pelos filmes que adaptaram a obra de José de Alencar.

vivo no presente e no curso do tempo; visa algo tido como perene (quase eterno), que, segunda ela, traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido. Já “formação é a história propriamente dita, incluídas suas representações, sejam aquelas que conhecem o processo histórico, sejam as que o ocultam (isto é, as ideologias)” (Chauí, 2012, p.9)⁵.

Numa outra quadra histórica, os românticos brasileiros, para construir a ideia de nação, deram nova roupagem para o mito fundador, e elaboraram, a partir do segundo conceito: formação, outro texto, outros personagens; criaram outras representações, a partir do processo histórico e das ideologias da época.

Entram em cena, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, entre outros escritores, que vão compor a ideia de um Brasil ainda em gestação, um país ainda a ser desenhado - ou inventado (Candido, 2002, p. 34). Era necessário, antes de qualquer coisa, criar um grande texto, uma literatura, uma historiografia, uma representação de país, com personagens e heróis que, mesmo à moda europeia, tivessem um ar brasileiro e que, sobretudo, ocupassem a paisagem brasileira, articulando temas e enredos brasileiros. Este era o desafio: criar uma literatura ao mesmo tempo em que se criava a nação.

Chauí (2012, p. 14) lembra que a invenção da ideia de nação, do Estado-Nação, é recente, data de 1830 mais ou menos, e que a relação entre nação e mito fundador está no fato de a nação carregar

⁵ Vale aqui a lembrança do texto de Paulo Eduardo Arantes, *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*, no livro *Sentido da Formação* (1997) no qual o autor analisa a ideia de formação, ou obsessão, como ele chama, por linhas evolutivas mais ou menos contínuas que originaram vários títulos importantes que tinham em mente explicar o que é o Brasil. Tangencia-se esta discussão nas considerações finais desta tese quando são citados os trabalhos de Ettore Finazzi-agro e Wander Melo Miranda que discutem o cânone literário e a formação de uma nação via literatura.

consigo, da fundação à formação, e para além dela, o patrimônio histórico-geográfico e artístico ou, num sentido mais amplo, o que ela chama de “semióforo” nacional.

Semióforo é uma palavra grega que deriva de *semeion*, sinal ou signo, e que distingue uma coisa de outra. Seu sentido é amplo, mas naquilo que serve a este trabalho, seria o conjunto de elementos que denotam, trazem à frente, uma ideia e “cujo valor não é medido por sua materialidade e, sim, por sua força simbólica” (Chauí, 2012, p. 12). Para exemplificar o termo, Chauí diz que uma simples pedra, se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um, dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou como pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heroica. O semióforo, diz ela, é “fecundo porque dele não param de brotar significações” (Chauí, 2012, p. 12).

Sendo único, o semióforo tem um caráter aurático, tal como pensou Benjamin, e, mais do que isso, foge à esfera capitalista porque seu valor está no fato dele não poder ser reproduzido, de não poder virar mercadoria, na sua singularidade. No entanto, como lembra Chauí, a suposição da impossibilidade de semióforos na sociedade capitalista, deixava à sombra outro aspecto decisivo: o fato de serem signos de poder e prestígio. Chauí (2013, p. 12) explica tal apropriação da seguinte forma:

Embora um semióforo seja algo retirado do circuito da utilidade e esteja encarregado de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que compartilham uma crença comum ou um passado comum, ele é também posse e propriedade daqueles que detêm o poder para produzir ou conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social. Chefias religiosas ou igrejas, detentoras do saber sobre o sagrado, e chefias político-militares, detentoras do saber

sobre o profano, são os detentores iniciais dos semióforos. É nesse contexto que a entrada da mercadoria e do dinheiro como mercadoria universal pode acontecer sem destruir os semióforos e, mais do que isso, com a capacidade para fazer crescer a quantidade desses objetos especiais.

Desta forma, completa a autora, a religião passa a estimular milagres para gerar novas pessoas e lugares santos; o poder político estimula a propaganda, para gerar novas pessoas e objetos para o culto cívico; e o poder econômico incita tanto a aquisição de objetos raros, as coleções privadas, como a descoberta de novos semióforos pelo conhecimento científico, bancando novas pesquisas arqueológicas, etnográficas e as relacionadas à história da arte. Mas, como lembra Chauí (2012, p. 14), se no patrimônio religioso, o semióforo religioso é particular a cada crença; se o semióforo da riqueza é da esfera privada; a quem caberiam os patrimônios históricos e geográficos e artísticos de um povo? Segundo ela, para se assegurar destes patrimônios, o poder político construiu um semióforo fundamental, que ela chama de semióforo matriz, que é a ideia de nação.

Por meio da *intelligentsia* (ou de seus intelectuais orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu, do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa (Chauí, 2012, p. 14).

Não parece ter sido outra a atividade dos quadros políticos e literários do Brasil, a partir da maioria de Dom Pedro II que culminaria com a Independência, ainda mais quando se pensa na atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e em todo o projeto literário do romantismo, projetos que não deixam de ser uma forma de domínio dos semióforos ligados à esfera pública.

1.2 Nação como uma construção dos iluministas franceses e dos românticos alemães.

Nação é um termo que deriva do verbo latino⁶ *nascor* (nascer). Significa parto de animais ou o nascimento de plantas. Remete à ideia de formação, de começo, de levantar, de ser produzido. Como substantivo, *natío* significa ninhada ou linhagem animal. Por extensão, o termo é usado para determinar filhos de uma mesma mãe e Cícero o usou com a ideia de povo originário de um mesmo lugar. Uso próximo do sentido que se conhece e bastante próximo à ideia de pátria. O termo pátria, por sua vez, também está vinculado à ideia de linhagem, visto que deriva do termo latino *pater*, ou seja, pai.

Mas é na passagem do feudalismo para o capitalismo, como lembra Bernardo Ricupero (2004, p.11), quando “a dispersão do poder entre senhores feudais cedeu espaço a uma homogeneização territorial, política e cultural” que se tem a formação da instituição que se chamara nação. O termo, tal qual nos familiarizamos, e com este sentido de pertencimento, passa então a ser utilizado e a receber várias definições e usos, moldando-se de diferentes formas, com a própria história de cada país.

As principais ideias de nação que surgem no século XVIII e XIX se baseiam no iluminismo francês e no romantismo alemão. Alain Renault, no artigo “Posteridade da querela entre luzes e romantismo: o debate sobre a ideia de nação”, parte final do 3º volume da série

⁶ A definição do termo, a partir da etimologia latina, usa como base o Novíssimo Dicionário Latino – Português do filólogo e latinista F.R. dos Santos Saraiva, editado em 1976, pela Livraria Garnier (RJ).

História da Filosofia Política, Luzes e Romantismo (2000), define, de modo bastante didático, as duas principais ideias de nação. E elabora depois uma terceira, a partir da concepção de Fichte.

A primeira concepção, segundo Renault, é a de “nação revolucionária” que surge com a Revolução Francesa e com o Iluminismo. “Nação designa aqui o conjunto de sujeitos contratantes e que decidem entregar o poder à vontade geral” (Renault, 2000, p. 313) ou como definiu o Abade de Sieyès (*apud* Renault, 2000, p. 313), o “corpo de associados que vivem debaixo de uma lei comum e representada pela mesma legislatura”. Em maio de 1790, segundo Renault, Robespierre vai recusar a ideia que o rei seja um “representante da nação”, se diz, sim, “funcionário e delegado”, o detentor do cargo supremo de executar a vontade geral. A nação é então regida por um contrato social, por um conceito republicano.

Outra concepção é a da “nação romântica” ou “nação-gênio”, como a batiza Renault, pensando numa “alma coletiva”, expressão de Joseph de Maistre. Nela, como aponta Renault (2000, p. 319), a associação livre do primeiro modelo é substituída pela associação englobante; a concepção de uma construção aberta para um futuro dá lugar à ideia de tradição e de um passado; a ideia de adesão ponderada é substituída pela noção de laços orgânicos naturais, de pertença a uma comunidade viva na sua língua e raça. A ideia de cidadão é substituída pela de povo, do espírito do povo ou *volksgeist*, conceito atribuído primeiramente a Herder.

Antes de se aprofundar no conceito de nação que é elaborado pelos românticos alemães e, sobretudo, na especificidade que o romantismo confere a essa noção, reforçando os códigos culturais e a tradição, vale frisar, como acentua Renault (2000, p. 319), a contraposição entre as duas ideias: “a concepção ‘revolucionária’ de

nação saída das Luzes, inscreve-se sob a ideia da liberdade, enquanto a concepção romântica inscreve-se sobre a ideia de natureza e, portanto, da necessidade ou do determinismo”.

Tais antinomias levam a uma terceira e posterior ideia de nação, a de Fichte, que, em *Discursos à Nação Alemã* (1807), de certa forma, une as duas primeiras concepções, mas como aponta Renault (2000, p. 333), “Fichte não é, em 1807, nem *Aufklärer*⁷ nem romântico, ele não deve ser nem o defensor da ideia de nação contrato, herdada da *Aufklärung* pela Revolução, nem da ideia de nação-gênio desenvolvida pelos românticos”, ou seja, não se situa no puro voluntarismo e nem no puro naturalismo. O que ele esboça, e num sentido muito determinado pelo período histórico, a ascensão napoleônica, é uma concepção de nação que obedecesse a outra lógica, “através da qual a nacionalidade seria pensada não em termos de adesão pura e simples, nem de pertença pura e simples, mas sim em termos de educabilidade” (Renault, 2000, p. 333).

Antes de entender o que seria educabilidade, ou educar para a nação - termo controverso caso se pense, anacronicamente, no desenrolar da história alemã no século XX -, é necessário esmiuçar um pouco mais a oposição que o romantismo alemão faz ao racionalismo iluminista; necessário ver, ainda que rapidamente, como ocorre o encontro entre Fichte e Herder, e entender o papel fundamental de Napoleão em toda essa história.

Como explica J. Guinsburg (1985, p.15),

se a ilustração acredita fundamentalmente no poder exemplar e didático da razão natural, que se propõe enquanto cogito cartesiano em e para o indivíduo ou a pessoa humana, e atua em termos

⁷ Termo alemão para designar iluminista; assim como *Aufklärung* para Iluminismo.

de “bom senso”, equilíbrio, verdade lógica (não é à-toa que, metafisicamente exaltada ou cientificamente contida, projeta o cosmo como uma harmonia universal operada por leis e funções mecânico-matemáticas de um Deus não intervencionista ou de um máquina-mundo), promovendo pelo exercício reformador do entendimento crítico e do juízo esclarecido a história pela civilização, o Romantismo, aprofundando a trilha aberta por Vico, o grande precursor social da sócio-história da “sociedade civil” e do historicismo, inverte em toda linha esta maneira de ver. O discurso histórico sobre mudança revolucionária deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz a civilização. Mas não a história, e sim as histórias.

E é, na busca dessas histórias, dessa singularidade, que o romantismo alemão no seu desejo de “onticização fenomenológica das características e das expressões grupais” (Guinsburg, 1985, p.15) se consolidou. Aglutinando, “as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo, mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros” (Guinsburg, 1985, p.15).

A reação “ao racionalismo estreito, utilitarista e antipoético, dos burgueses e pequenos burgueses” (Carpeaux, 1987, p. 1111) serve como base para o pré-romantismo de Herder que, depois de estudar na Universidade de Königsberg com Kant e viajar para a França, em 1769, passa a denunciar “as pretensões de uniformização das luzes e a valorizar a língua alemã e a cultura que brota dela” (Ricupero, 2004, p. 16). O desejo pelo local, pelo diferenciado, o faz buscar o “espírito do povo”, *volksgeist*. Espírito que valoriza o papel da língua como “veículo da experiência particular de diferentes grupos humanos” (Ricupero, 2004, p.11).

Essas ideias e o fortalecimento do nacionalismo alemão, crescente na medida em que Napoleão dominava a Europa, é que levaram o filósofo idealista J.C. Fichte, anos depois, até Herder. Fichte criticava os laços egoístas que uniam o indivíduo à nação, causa, segundo ele, do torpor alemão e afirma, nos citados “Discursos à nação alemã”, na Universidade de Berlim, que, para reerguer a Alemanha, seria necessário que cada alemão buscasse em si uma nova motivação para fazer parte da nação, “ligando-se intimamente o interesse do todo a seu próprio interesse e seu eu, que só vive como parte do todo” (*apud* Ricupero, 2004, p.11).

A relação dos românticos alemães com Napoleão foi, no entanto, bastante controversa. Ainda que, num primeiro momento, os irmãos Schlegel, Tieck, Schleiermacher e até Hegel venerassem a sua figura; após 1806, depois da Batalha de Iena, antiga Auerstedt, o líder francês passa a ser mais odiado em toda Alemanha, fazendo com que muitos dos românticos se descolem da figura, até então, “inspiradora” de Napoleão, buscando caminhos outros para a Alemanha.

Que caminhos seriam esses? “O conforto no passado, nas maravilhas da literatura medieval alemã” (Carpeaux, 1987, p. 1151), com “a evasão para outros mundos, remotos e longínquos” (Carpeaux, 1987, p. 1117), possíveis de serem trilhados, não só pela história, mas pela imaginação, o que levava os românticos, entre outros lugares, aos milagres, o “supremo produto da imaginação que o cria e o destrói à vontade” (Carpeaux, 1987, p. 1117) e também à estranha ideia de metempsicose, “porque as encarnações sucessivas dissolvem o último ponto fixo nesse mundo de espelhos e contra espelhos: a personalidade”.

Mas, além desses caminhos, e de modo mais preponderante, cria-se terreno propício para o surgimento de uma ideia de nação baseada na autoafirmação, apoiada na identidade alemã. O povo como grande indivíduo, como queria Fichte, educado para se tornar um bom membro da coletividade.

Fichte considera a comunidade nacional como uma unidade à qual, de direito, qualquer indivíduo pode aderir, a partir do momento em que reconhece os valores do espírito e da lei: posição esta que não parecerá insensata se se aceitar a perspectiva cosmopolitista herdada das Luzes. Mas, com razão ou sem ela (cada um pode decidir aqui segundo as suas convicções), ele também nos lega essa consideração segundo a qual a liberdade, que fundamenta a adesão, não é uma liberdade metafísica, que transcende o tempo e a história, mas sim e sempre uma liberdade-em-situação, no sentido em que essa liberdade, para se exercer de uma forma significativa, deve inscrever-se numa cultura e numa tradição para os quais os valores do espírito e da lei têm um sentido (Renault, 2000, p. 334).

Tal integração à nação não se daria apenas pela pertença a uma origem nacional e não só também a um contrato social com esta nação, mas na capacidade de ser educado segundo os valores dessa liberdade e na integração a essa tradição escolhida. Essa educabilidade passa primeiramente pelo elemento linguístico e, sobretudo, pela especificidade e riqueza da língua, que no caso da alemã, segundo Fichte, “seria uma língua mais viva, que possibilitaria àqueles que a utilizam pensar e sentir de uma maneira mais verdadeira” (*apud* Ricupero, 2004, p.19).

Outra conhecida e fundamental concepção de nação é a de Ernst Renan, em *Qu'est ce qu'une nation*, conferência realizada na Sorbonne na França em 1882, ou seja, 70 anos depois dos postulados de Fichte e praticamente cem anos depois da Revolução Francesa. Diz Renan:

Nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que, na verdade, formam uma só, constitui esta alma, este princípio espiritual. Uma está no passado, à outra no presente. Uma é a possessão em comum de um rico legado de lembranças; outra é o consentimento atual, o desejo de viver em conjunto, a vontade de continuar a fazer valer a herança que receberam esses indivíduos. (Renan E., O que é uma nação. Disponível em < <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf> > Acesso em 29 de jul de 2015)

Ainda que algumas ideias de Fichte apareçam em Renan, como aponta Bernardo Ricupero (2001, p. 19), Renan, naquela que é uma tradição do pensamento francês, rejeita o peso excessivo dado aos “critérios etnográficos e linguísticos sugeridos pelos alemães” como base para a existência da nação, lembrando que países que falam o mesmo idioma nem sempre formariam uma só nação. Afirma Renan que a cultura humana seria mais importante que as culturas nacionais. “Mais importante do que condicionantes que o homem não controla, seria sua vontade, como teriam demonstrado os franceses desde sua Revolução” (Ricupero, 2001, p. 19).

Ao analisar a relação entre a ideia de nação mais racionalista e contratual francesa e a ideia mais naturalista dos alemães, Ricupero aponta (2001, p. 19) que, para os alemães, a nação seria o resultado da herança da tradição, o que estabeleceria uma relação mais orgânica entre os seus membros, criticando tal relação entre os franceses, pois a julgavam como reflexo de uma relação quase mecânica entre os indivíduos.

Como conclui Ricupero (2001, p. 19):

[...] concepções de nação como as de Renan e Fichte refletem a própria história política da França e da Alemanha. A nação francesa foi fundada num momento preciso, o da criação do Estado pela Revolução de 1789. Em contraste, foi primeiro

necessário definir o que seria nação alemã antes que o Estado alemão pudesse existir, mediante a unificação dos 38 antigos principados, ducados, bispados etc que faziam parte do Sacro Império Romano-Germânico. Desenvolveu-se, dessa forma, na França, uma concepção política de nação, em que nação e Estado se confundem, enquanto a maneira alemã de entender nação é, ainda hoje em dia, cultural e mesmo étnica.

1.3 A construção das nações como comunidades imaginadas

Nas décadas seguintes à 2ª Guerra Mundial, o conceito de nação foi pensado levando-se em conta uma nova geopolítica com a descolonização da África e da Ásia e com os projetos de criação de países nacionais, os *nation building*. Como lembra Bernardo Ricupero (2001, p. 21), nas décadas de 60 e 70, construíam-se nações como se construíssem prédios e fabricassem máquinas, ou seja, nações surgiam por meio de uma ação racional, as elites políticas locais, muitas vezes, apoiadas pela ONU e pelos países desenvolvidos, dotavam suas sociedades de instituições similares às que “funcionavam” nos países de capitalismo avançado.

Ricupero (2001, p. 21) vai destacar que, a partir dos anos 80, com a imigração intensa para os países capitalistas centrais, com o desenvolvimento da tecnologia da comunicação e dos transportes, a ideia de nações homogêneas passou a ser questionada, e, numa afinidade com o que ele chama de “sensibilidade pós-moderna”, começa a ser pensada “a natureza fragmentária e o caráter multicultural das nações”.

Tal caráter multicultural é sempre cercado de tensões quando se pensa em movimentos mais claramente segregadores e nacionalistas e, por outro lado, em políticas de educação cívica que buscam

sempre inculcar na população, seja ela composta por nativos ou imigrantes, uma homogeneização nacional que, de certa forma, se aproxima à “educabilidade” proposta na Alemanha por Fichte. Ricupero, ao tratar da questão, cita os estudos de Ernest Gellner, antropólogo de origem tcheca, sobre a educação que os norte-americanos infundiam aos imigrantes tchecos com rituais como o juramento diário da bandeira. Para Ricupero (2001, p. 23), “foi nos países que a educação teve mais alcance, alfabetizando uma proporção considerável da população, que se abriu caminho para uma homogeneização nacional mais completa”.

Gellner relaciona ainda a industrialização e a divisão cada vez mais especializada do trabalho como elemento estrutural no estabelecimento da nação. Mas, quem melhor estuda a construção das nações e seu caráter artificial é Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas* (2013), estudo que merece atenção especial.

O ponto de partida do estudo de Anderson (2013, p. 30) é considerar nacionalidade, condição nacional e nacionalismo como produtos culturais específicos. “Para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo, e porque dispõem nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda”, afirma. Neste sentido, Anderson (2013, p. 30) busca mostrar que a nação e o nacionalismo são produtos que se originam no final do século XVIII, que foram uma “destilação espontânea do cruzamento complexo de diferentes forças históricas”, mas que depois de criados, esses produtos se tornaram modulares, capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, “para se incorporarem e serem

incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas” (Anderson, 2013, p. 30).

Anderson (2013, p. 32) trabalha com a seguinte definição de nação, tendo em vista um espírito mais antropológico: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana”. E define-a como imaginada porque seus membros, mesmo no caso de uma nação minúscula, jamais se conhecem ainda que “tenham viva a imagem de comunhão entre eles”. Para Anderson (2013, p. 33), “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez até mesmo ela) é imaginada”.

Com relação aos termos, limitada e soberana, usados para definir tais comunidades, Anderson (2013, p. 33) os define assim: limitadas porque mesmo a maior delas, a mais populosa, tem fronteiras finitas; e soberana tendo em vista o conceito que nasce “na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina” (Anderson, 2013, p. 34). Em relação à ideia de comunidade, além da “imagem de comunhão”, Anderson afirma que “independente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal”. Fraternidade que, segundo ele, levou tantas pessoas, nos últimos dois séculos, a se matar por tais “criações imaginárias limitadas”; e para entender o que leva uma pessoa a morrer pela nação, Anderson passa a estudar as raízes históricas do nacionalismo.

Antes de se estudar as raízes históricas que constituem a nação, é importante frisar como Anderson relaciona nação e nacionalismo aos produtos culturais que carregam uma imagem, modelar, para formar um imaginário comum: as comunidades imaginadas.

Anderson (2013, p. 38) relaciona o “amanhecer da era do nacionalismo, ao anoitecer dos modos de pensamento religiosos”, e aponta também essa época como outra era das trevas:

O século do Iluminismo, do secularismo racionalista, trouxe consigo suas próprias trevas modernas. A fé religiosa declinou, mas o sofrimento que ela ajudou a apaziguar não desapareceu. A desintegração do paraíso: nada torna a fatalidade mais arbitrária. O absurdo da salvação: nada torna mais necessário outro estilo de continuidade. Então foi preciso que houvesse uma transformação secular da fatalidade em continuidade, da contingência em significado (Anderson, 2013, p. 38).

Neste sentido, Anderson (2013, p. 39) afirma que poucas coisas “se mostraram (se mostram) mais adequadas a essa finalidade do que a ideia de nação”. Ela não substitui a religião, mas aparece com o desgaste desta. Em sua tese, Benedict Anderson alinha o conceito de nação não ao de ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam e a partir do qual o conceito surgiu, inclusive para combatê-lo. Entre esses sistemas culturais, Anderson destaca o sistema religioso e o dinástico e coloca ainda como uma terceira raiz histórica para o conceito de nação as novas percepções temporais do mundo moderno.

Em relação ao sistema religioso, Anderson (2013, p. 69) mostra como este sistema estava ligado à ideia que uma “determinada língua escrita oferecia um acesso privilegiado a uma verdade ontológica, justamente por ser uma parte dessa verdade”, cita exemplos de comunidades islâmicas, e do latim no mundo ocidental, tido como a única língua digna de ser ensinada naquele tempo, e aponta como o declínio do latim se relaciona com um processo mais amplo, em que as comunidades sagradas amalgamadas por antigas línguas sacras

vinham gradualmente se fragmentando, pluralizando e territorializando.

Outra raiz histórica das nações é o sistema dinástico. Anderson (2013, p. 69) aponta que a “sociedade se organizava naturalmente em torno e abaixo de centros elevados”, que os monarcas, à parte dos outros seres humanos, governavam “por uma espécie de graça cosmológica (divina)” e que os deveres de lealdade eram, necessariamente, “hierárquicos e centrípetos porque o governante, tal como a escrita sagrada, constituía um elo de acesso ao ser e era intrínseco a ele”. E conclui que foi só durante o século XVII que tal “legitimidade automática da monarquia sagrada” (Anderson, 2013, p. 69), começou, lentamente, a declinar.

Em relação às transformações fundamentais no modo de apreender o mundo, novas percepções de caráter temporal, Anderson explica que a representação deste mundo antigo, dos devotos medievais, era representada de maneira visual e auditiva e implicava uma concepção de tempo bastante diferente da nossa. Nela, passado e futuro se fundem num presente instantâneo, intemporal, o que Anderson (2013, p. 54) chama de “simultaneidade-ao-longo-do-tempo”, tempo que Benjamin batizou de “messiânico”, e cuja realização estava sempre relacionada à prefiguração, a um encontro com um sentido religioso dado e esperado.

Anderson (2013, p. 53) usa um exemplo extraído de Auerbach em *Mimesis* que elucida o que seria essa prefiguração e a relação temporal aqui evocada:

Quando, por exemplo, um acontecimento como o do sacrifício de Isaac é interpretado como uma prefiguração do sacrifício de Cristo de maneira que no primeiro, por assim dizer, anuncia-se e promete-se o segundo, e o segundo cumpre o

primeiro [...] Cria-se uma relação entre dois acontecimentos que não estão unidos nem temporalmente nem causalmente – uma relação impossível de ser estabelecida de forma racional e numa dimensão horizontal [...] Só é possível estabelecer essa relação quando se unem os dois acontecimentos, verticalmente, com a providência divina, que é a única que pode planejar a história dessa maneira, e a única que pode fornecer a chave para a sua compreensão [...] O aqui e agora não é mais o elo de uma corrente terrena, mas é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se consumará no futuro. E, a bem dizer, aos olhos de Deus é algo eterno, de todos os tempos, já consumado no fragmentário acontecer terreno.

Como aponta Anderson (2012, p. 52), nessa época, a cristandade assumia a sua forma universal “mediante uma miríade de especificidades e particularidades”: um relevo, um vitral, um sermão, uma parábola, uma peça de moral, uma relíquia. Substituindo a cultura da imagem visual e oral, duas novas formas de representação do novo imaginário comum vão ser predominantes e florescem na Europa do XVIII: o romance e o jornal.

Com o homem tipográfico, como o denominou Mcluhan, a relação do homem com a linguagem se altera. Ele passa a ser um homem das letras, da escrita, e menos da oralidade e da visualidade que cercavam o imaginário religioso medieval pré-reforma. A hierarquia das línguas passa também por uma profunda transformação. Ainda que existisse uma grande diversidade das línguas faladas, foi o capitalismo editorial, ao explorar cada mercado em potencial, como aponta Anderson (2013, p. 79), que serviu não apenas para legitimá-las, mas, essencialmente, para lhes dar uma cara, uma formatação, uma fixidez.

Desta forma, as línguas impressas acabaram conformando uma comunidade de falantes específicos, nacionais, que passam a ter nos

romances e nos jornais uma nova representação do tempo, representação fundamental para a formação das comunidades imaginadas ou nações. Esta nova representação está ligada a uma nova forma de perceber o tempo. Percepção centrada na ideia de simultaneidade, de vários “agoras” ocorrendo num mesmo tempo sem que necessariamente todos tenham ciência dessas ações, os “entrementes” citados por Benjamin, que vai usar o termo “de tempo vazio e homogêneo”, vazio de sentido e igual para todos os sujeitos da coincidência temporal, agora observada e medida pelo relógio e pelo calendário e representada, no imaginário desta coletividade comum, nas ações narradas pelo livro e pelo jornal.

Anderson (2013, p. 69) resume essa terceira raiz histórica das nações ligada à concepção de uma nova percepção da temporalidade, afirmando que antes, cosmologia e história se confundiam, e as origens do mundo e dos homens eram essencialmente as mesmas, e que “juntas, essas ideias enraizavam profundamente a vida humana na própria natureza das coisas, conferindo certo sentido às fatalidades diárias da existência (sobretudo a morte, a perda e a servidão) e oferecendo a redenção de maneiras variadas”.

Anderson lembra depois que é o impacto das transformações econômicas, de um novo tempo com descobertas sociais e científicas e, sobretudo, o desenvolvimento dos meios de comunicação que levaram ao declínio, lento e irregular, como ele ressalta, desse tipo de convicção, numa “brusca clivagem entre cosmologia e história” (Anderson, 2013, p. 69).

E nesse contexto - e esta talvez seja uma das mais importantes contribuições do estudo do Anderson ao conceito mais recente de nação -, Anderson (2013, p. 69) sustenta que, diante de tal clivagem, não se admira que se inicie a busca “de uma nova maneira de unir

significativamente a fraternidade, o poder e o tempo”. E conclui: “O elemento que mais catalisou e fez frutificar essa busca foi o capitalismo editorial, que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas”.

As ideias de Anderson, abordando a relação integral deste homem com o cosmos, são bastante próximas das desenvolvidas por Georg Lukacs quando, em *A Teoria do Romance* (2000), aborda como o mundo representado pelo romance vai dar conta da perda da imanência, da inadequação do homem com um mundo agora destituído de sentido. Se a igreja a partir das ideias de Platão se tornou numa nova pólis, como afirma Lukacs, a nação é para Anderson algo próximo, por sua vez, da Igreja, visando amenizar, de certo modo, a perda de sentido imanente, o desamparo e a falta do sentimento de totalidade.

Neste sentido, a arte, como aponta Lukacs (2000, p. 34), “a realidade visionária do mundo que nós é adequado, tornou-se assim independente”. Ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é, sim, uma totalidade criada, “pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (2000, p. 34). E se na grande épica e nas representações medievais, a arte dava conta, para se usar a expressão de Lukacs, “da totalidade extensiva da vida”; o romance, no mundo burguês da prensa, dá conta “da totalidade intensiva da essencialidade”. O romance será, portanto, uma expressão do desabrigo transcendental (2000, p. 38), representa este novo homem, empírico e não mais transcendental, ainda que possa buscar ser; de um novo homem que sente o mundo e o tempo de outra forma.

Importante essa linha de raciocínio, na sua relação entre forma artística e tempo instado por ela, porque com *Iracema* – questão será aprofundada no capítulo 2 desta tese –, Alencar usará como forma aquilo que Haroldo de Campos (1990, p. 68) chama de *Ur-Epos*, ou seja, um proto épico. Usa, portanto, no seu poema em prosa uma forma “regressiva”, sendo o romance a forma da época, ainda que esta forma tenha se adaptado problematicamente à realidade brasileira como detectou Roberto Schwarz em “As ideias fora do lugar” (2000).

Concluindo a tese de Benedict Anderson, ele, quando trata dos motivos que originaram a nação e a ideia de consciência nacional, a partir das raízes aqui sintetizadas, afirma que tais fatores são múltiplos e complexos, mas que o capitalismo tipográfico será fundamental. E, na mesma linha marxista de Lukacs e Benjamin (1996) – como não pensar em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* –, Anderson pontua que a disseminação de livros e jornais criaria uma nova era, uma era extremamente propícia ao surgimento das nações.

1.4 A construção da ideia de nação na América Latina e no Brasil.

Para Bernardo Ricupero (2001, p. 26), “as atuais nações ibero-americanas, assim como muitas africanas e asiáticas, são a confirmação cabal do caráter artificial de nação”, produto de uma engenharia institucional das elites políticas e, não, um reflexo de um passado imemorial. E, como ele oportunamente lembra – num ponto que é essencial para esta tese –, “na falta deste passado, foi preciso procurar inspiração no futuro para a nação. A nação no Brasil e, de

maneira geral, na América só se torna, portanto, uma possibilidade depois da independência” (Ricupero, 2001, p. 27).

Olhando para o futuro, tal construção vai buscar no passado, e num passado ficcionado, símbolos que possam servir à construção de uma história; e, se na literatura colonial brasileira, no arcadismo, a figura do índio já aparece com destaque, vai ser no romantismo, seja na poesia de Gonçalves Dias, seja na prosa de Alencar, que tal imaginário encontra-se mais elaborado tendo em vista a construção da nacionalidade. Mas antes de se trabalhar esta questão central, a análise dos textos do romantismo e como elaboram a ideia de nação, é necessário ver melhor como a ideia de nação foi construída por aqui e também na América Latina.

Ricupero (2001, p. 27) observa que os colonos espalhados pelo novo mundo não possuíam o instrumental mental para pensarem sua realidade como nacional. Tal instrumental viria em grande parte da Europa com a Revolução Industrial e Francesa e, em parte, com a independência das 13 colônias norte-americanas. E essa consciência nasce no novo mundo graças ao sentimento de diferença que os colonos, que depois se denominam “americanos”, têm em relação aos “peninsulares” e “reinóis”, visto que os índios foram subjugados e utilizados apenas como personagens literários para a formação da identidade nacional.

Em relação à ilustração brasileira, ela só ganha algum corpo com a chegada da família real ao Brasil em 1808; diferente da América hispânica que já contava com imprensa e universidades um século antes. Mas só com os levantes e os posteriores processos de independência que o sentimento de nação brota e, como lembra Ricupero (2001, p. 33), “empurrada pela invasão da Península Ibérica pelos exércitos napoleônicos”, ela é “a expressão do novo mundo que

surge, no final do século XVIII na Europa, com a dupla revolução, econômica inglesa e política francesa”.

Novo por lá, mas sem romper com o antigo por aqui, como no caso brasileiro, que é bastante singular dada à permanência da monarquia, quando o novo seria a República, e o fato do soberano ser Dom Pedro I, herdeiro do trono português, e não um líder local. Outra situação inusitada é que a transferência da corte para a colônia fez com que a colônia se comportasse como metrópole e a metrópole como colônia. Diante dessa contradição, depois de organizado o novo estado, com a emancipação política e a montagem do aparelho estatal, não tão diferente assim do antigo, o desafio seria a emancipação mental: “a constituição de ‘uma sociedade relativamente autônoma e diferenciada” (Ricupero, 2001, p. 37), ou seja, fazer a nação.

Mas que nação era essa? Sidney Chalhoub (in Carvalho, 2012, p. 37) lembra que os parlamentares da primeira legislatura empossados em 1826 não tinham ideia do que era o Brasil e nem de quem habitava o país. Segundo Chalhoub, o deputado Custódio Dias chegou a observar que “nós não temos dados precisos para sabermos dos males que se devem remediar, e sem os conhecimentos necessários nada poderemos fazer”. O deputado instava o Poder Executivo a buscar informações circunstanciadas em relação ao país, nos mais diversos assuntos: população, saúde, agricultura, exploração mineral, indústria fabril, comércio, obras públicas, administração pública, instrução pública etc.

Essa situação pouco mudaria nos anos seguintes e só em 1851, o gabinete do Visconde de Monte Alegre tornou obrigatório o registro civil de nascimentos e óbitos e ordenou a realização de um censo geral do império. A obrigatoriedade do registro não só não obteve adesão, como gerou fortes revoltas em vários locais, sendo suspensa

no ano seguinte, pois muitos temiam que o registro, apelidado de “lei do cativo”, viesse a aprisionar “a gente de cor”, pardos e pretos, visto que o governo inglês proibira a entrada de novos africanos no Brasil. O recenseamento só veio a ocorrer em 1872 e os seus resultados foram conhecidos somente em 1876 e 1877⁸. Dentre os dados, deve ser ressaltada a baixíssima instrução do brasileiro: na população livre, 1.563.078 habitantes sabiam ler e escrever (18,6%), enquanto 6.856.594 não sabiam (81,4%); o analfabetismo entre os homens era de 76,5% e entre as mulheres, 86,5%; sendo que em meio a 1,5 milhões de escravos, só 0,08% eram alfabetizados.

A baixa instrução e revoltas como a que ocorreu contra “a lei do cativo” são fundamentais para entender a construção dos novos estados americanos no final do século XVIII e começo do XIX nas Américas. Benedict Anderson (2013, p. 86) afirma que “longe de tentar conduzir as classes inferiores à vida política”, o que influenciou muitas lutas pela independência, caso, por exemplo, do México, Venezuela e Peru, foi o medo de mobilizações políticas de classes mais baixas, de índios ou de escravos negros. Anderson lembra ainda que a maioria dos líderes das 13 colônias americanas era composta por magnatas rurais e escravocratas, ou seja, um quadro não muito diferente da elite que se manteve - e se mantém - no poder no Brasil. Anderson lembra ainda que tanto nos Estados Unidos, como nas colônias espanholas, como no Brasil, a língua não era um elemento que os diferenciava⁹ da situação atual da anterior, e que, da mesma

⁸ Dados desse censo são apontados como uma das possíveis razões para Machado de Assis afirmar, no prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas, quando se dirige aos leitores*, que talvez tivesse ainda menos leitores que Stendhal. “Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco”. Lembrando que a obra foi publicada em folhetim em 1880 e em livro em 1881.

⁹ Pode-se pensar na questão de maneira mais aprofundada e menos relativa, lembrando a diferenciação que José de Alencar faz do português brasileiro como o

maneira, as elites também não tinham a ascendência diferente do adversário a ser combatido.

Voltando à questão da baixa instrução do brasileiro, ela é resultado de um projeto político claro da coroa portuguesa que diferia bastante do cenário do restante da América espanhola. José Murilo de Carvalho (*apud* Anderson, 2013, p. 89) afirma que enquanto na América hispânica 23 universidades se espalhavam pelo espaço que depois daria lugar a 13 nações, “Portugal se recusava sistematicamente a permitir a organização de qualquer instituição de ensino superior nas suas colônias”.

Bernardo Ricupero (2001, p. 43), lembra as universidades só se estabeleceram no Brasil um século depois da emancipação, enquanto que, na Argentina, a Universidade de Buenos Aires, criada pelo governo de Bernardino Rivadavia, em 1821, teria como intuito de educar os nativos das províncias, função que passaria a ser também exercida pela Universidade de Córdoba, fundada no período colonial, e que antes era voltada, sobretudo, ao ensino da escolástica. Tais iniciativas do nosso vizinho levariam a criação da chamada geração de 1837 que procurou estabelecer, segundo Ricupero, definitivamente a ideia de “nação argentina”. No Brasil, a formação dessa nova geração ocorre em Coimbra e depois nos cursos de direito de São Paulo e Olinda, criados em 1827. Outra instituição importante para a educação no Brasil é o Colégio Dom Pedro II, seguindo o modelo dos liceus franceses.

Porém, como aponta Ricupero (2001, p. 44), tanto na Argentina como no Brasil, as iniciativas educacionais não visavam ao conjunto

português lusitano em *Como e por que sou romancista* (1873) e na polêmica em torno da recepção de *Iracema* no que tange à autonomia linguística e literária buscada por Alencar. Trata-se mais amplamente do tema quando se analisa a recepção crítica de *Iracema* no capítulo dois desta tese.

da população, mas a classe dominante: o “objetivo principal que se procura atingir, através do ensino superior e secundário, é unificar as distintas classes dominantes, que contarão com espaços de socialização em comum e poderão, assim, tornar-se dirigentes” (Ricupero, 2001, p. 44).

1.5 A construção da identidade via ficção: nativismo, indianismo; o romantismo e os romances de fundação.

Ricupero (2001, p. 37) afirma que a nação como não é algo dado, natural, tem que ser construída e que o papel de construí-la, como projeto deliberado, cabe a certos homens, “os românticos, que na Europa e na América, criam os símbolos do que passará a ser conhecido como constituindo nações”.

Esse papel era claro para os escritores e políticos da época. José de Alencar (1976, p. 497) escreve no texto *Benção Paterna*, prefácio do livro *Sonhos D’Ouro*, em 1872, sobre “a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade”. Diz que “são estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo” (Alencar, 1976, p. 497).

Benedito Nunes (apud Ricupero, 2001, p. 85), quando estuda a questão, deixa clara a abrangência e a correlação desse projeto:

pode-se afirmar que os românticos criaram a historiografia literária no Brasil, ao mesmo tempo em que a historiografia literária, impregnada pela mesma ideologia com que a historiografia nacional apoiava a nascente monarquia, criou a literatura, dando origem à identidade brasileira que a legitimava.

E este programa literário do romantismo brasileiro, assim como a historiografia, é curiosamente desenvolvido por estrangeiros. Ricupero aponta a ironia de um movimento que busca a autonomia nacional ser iniciado por europeus, como Ferdinand Denis, que, em 1826, em o *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé de l'histoire littéraire du Brésil*, pregava a originalidade e a independência da literatura brasileira que deveria buscar elementos adequados em relação ao seu clima, natureza e tradições em oposição ao neoclassicismo e às influências da literatura grega que vigorava na literatura brasileira até então.

Escrevendo sobre a cultura nesse período de construção da identidade nacional, Alfredo Bosi (2012, p. 227) lembra que “no Estado-nação que se separava de Portugal, as letras e as artes pautaram-se pelo mesmo tardio neoclassicismo, conservando os clichês mitológicos e a retórica das palavras e imagens que se prolongou até o advento dos primeiros românticos”. Bosi cita a dicção poética cristalizada e convencional, a falta de grandes personalidades poéticas e, como pontos divergentes, a missa francesa de 1816 na pintura e a premonição indianista dos épicos árcades que, de certa forma, antecipam o programa de Denis.

Antonio Candido (1997, p. 41), em *Formação da Literatura Brasileira*, afirma que neste momento, pré-romântico, as manifestações literárias vão adquirir características orgânicas de um sistema, e que este é um período marcado por três correntes principais de gosto e pensamento: o Neoclassicismo, a Ilustração e o Arcadismo. Por sistema literário, Candido (1977, p. 23) entende

um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um

mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros.

Candido (1977, p. 66/67) aponta quatro grandes temas que presidem a formação da literatura brasileira como sistema, num período que vai de 1750 a 1880, no que ele chama de correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional. Esses temas seriam: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país e a incorporação aos padrões europeus. Candido (1977, p. 67) escreve que

no fundo do desabafo mais pessoal ou da elucubração mais aérea, o escritor pretende inscrever-se naquelas balizas, que dão à nossa literatura, vista no conjunto, esse estranho caráter de nativismo e estrangeirismo; pieguice e realidade; utilitarismo e gratuidade.

Em relação à poesia pastoral, Candido (1977, p. 60) ressalva que ela foi “aqui mais natural e justificada, pois dava expressão a um diálogo por vezes angustiosamente travado entre civilização e primitivismo” e, de certa forma, Candido ameniza as críticas de Denis aos árcades brasileiros, buscando entender de outra maneira as relações entre os escritores e seu tempo histórico. O trecho é longo, mas merece ser destacado na íntegra:

Ora, quando falamos em servilismo à tradição clássica, ou em imitação estrangeira, devemos considerar que a literatura colonial era um aspecto da literatura portuguesa, da qual não pode ser destacada: o cenário americano lhe serviria para dar sabor exótico, nunca para lhe dar autonomia, pois o cenário não basta se não corresponder à visão do mundo, ao sentimento especial que transforma a natureza física numa vivência – e a vivência neoclássica em relação à natureza física tendia a imprimir-lhe, qualquer que ela fosse, uma impessoalidade que se obtinha pelo desprezo do detalhe em prol da lei. Silva Alvarenga, que canta a onça, o gaturamo, a cobra, a mangueira, o

cajueiro, não é esteticamente menos neoclássico do que Tomás Gonzaga que os ignora. Pelo contrário, este está psicologicamente mais perto dos escritores românticos não porque não tenha contado ou deixado de cantar as particularidades da terra, mas porque, como Bocage ou José Anastácio Cunha, sofre o processo de decomposição do neoclassicismo: intensificação do drama pessoal, aspiração à confiança. As peculiaridades americanas são um dado complementar, que não indicam autonomia intelectual [...] (Candido, 1997, p. 68).

Entende-se a ressalva feita por Candido, tendo em vista que ele vê na transição entre estes dois momentos, árcade colonial e romântico mais autônomo, um processo muito maior e não só de ruptura, mas também de continuidade literária. Ele clarifica isso ao apontar que os temas então estudados pela literatura da época são uma reinterpretação local “das orientações estéticas e filosóficas, hauridas no exemplo europeu e enxertadas no arbusto frágil das tentativas literárias, que vinham se realizando, aqui, desde o primeiro século da colonização”. Essa passagem fica ainda mais clara quando ele aponta que

o racionalismo deu lugar à filantropia e ao desejo de criar uma sociedade livre e bem organizada; o culto da natureza promoveu a valorização do pitoresco, alimento do nativismo e da descrição da realidade; a moda pastoril encaminhou para a valorização do homem natural, que para nós foi sobretudo o índio; a tradição clássica apresentou um estilo de civilidade que nos entroncava de certo modo na tradição e assegurava a participação no sistema simbólico do Ocidente (Candido, 1997, p. 67).

Com relação ao tema indígena que aparece no poema *Uruguai*, de Basílio da Gama, Candido (1997, p. 127) afirma que convém uma distinção em relação ao romantismo, pois nele há um “nativismo do interesse exterior pelo exótico”, não uma vivência como seria para os românticos. “Foi antes de tudo”, aponta Candido, “um tema arcádico

transposto em roupagem mais pitoresca". Para o autor, Basílio da Gama levava à Europa o testemunho do mundo novo.

Já em relação à Santa Rita Durão e seu poema *Caramuru*, Candido critica o fato de o autor seguir os cânones da epopeia, caso de Camões, e com certo anacronismo e debilidade (Candido, 1977, p. 169), diferente de Basílio que, segundo ele, recria o gênero a seu modo. Porém, em relação ao tratamento dado ao índio, Candido (1977, p. 173) aponta Durão como precursor ao "penetrar na vida do índio com um intento analítico diferente do devaneio lírico de Basílio da Gama". Candido lembra estrofes que descrevem, por exemplo, o sacrifício ritual, o sobrepardo, o conselho dos varões, as danças, os combates, a estrutura das tabas e a própria construção das malocas, entre outras descrições que, segundo o crítico¹⁰, aparecem depois em Gonçalves Dias.

E é a 1ª geração romântica de Gonçalves Magalhães, Araújo Porto Alegre e, sobretudo, Gonçalves Dias que, tendo o indianismo como tema, faz do nacionalismo o seu programa político e estético.

Alfredo Bosi, no entanto, faz uma ressalva importante. Diz Bosi (2012, p. 230) que a fusão de "nacionalismo e romantismo é uma dessas meias verdades que se impõem no discurso da história cultural e não só brasileira, mas latino-americana". E meia verdade porque é correto afirmar que escritores como Gonçalves Dias e depois José de Alencar foram, como afirma Bosi, ao mesmo tempo, "cantores da natureza e do selvagem brasileiro e autênticos românticos pela forma e sentimento de sua obra", mas inverdade quando se esquece da seiva nativista que já aparecia antes nos

¹⁰ Ainda que em Gonçalves Dias, a perspectiva em relação ao indígena ganha contornos trágicos, algo bem distante, como lembra Bosi (2012, p. 237), da "comunidade afetiva-luso tupi" presente nas narrativas de José Alencar numa fase romântica posterior.

poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Bosi (2012, p. 230) lembra que nem todo nativismo tem sido forçosamente romântico e nem todo romântico exclusivamente nacionalista.

Afrânio Coutinho, em *A Tradição Afortunada – O espírito da nacionalidade na crítica brasileira* (1968) traça um percurso bastante amplo da figura do nativo indígena até sua eleição como representante da nacionalidade. Escreve Coutinho (1968, p. 167) que com Anchieta, o índio é a motivação de uma intensa atividade de pregação e catequese – como aponta Alfredo Bosi, em “Flechas Opostas do Sagrado”, no livro *Dialética da Colonização* -; que mais tarde, no arcadismo, o índio começou a ser encarado como símbolo do Brasil e que no romantismo, a busca da nacionalidade, afirma Afrânio Coutinho (1968, p. 167), encontrou no indígena, “sua cosmogonia, seus ideais, seus costumes, suas lendas, o motivo central”.

O projeto de invenção da nação via literatura congrega, portanto, não apenas uma visão retrospectiva, que, olhando para o passado, elegerá, a partir dos seus elementos fundadores, um tema e um herói, numa cenário idílico, mas busca, também, uma visão prospectiva que, a partir do presente, delinea um futuro. E deste ponto de vista, programático prospectivo, é fundamental o papel da intelectualidade agregada em revistas como a *Niterói* e a *Minerva Brasiliense* e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1839.

Já na América Latina tal projeto aparece igualmente de maneira programática em vários escritores, e talvez o mais contundente entre eles tenha sido o poeta e ativista venezuelano Andrés Bello que em um ensaio de 1848, intitulado “Método Histórico”, e nomeado em outras coletâneas posteriores como “Autonomia Cultural da América”,

afirma que “quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos e dispersos, em tradições vagas que devem ser reunidas e avaliadas, o método narrativo é obrigatório” (*apud* Sommer, 2004, p. 23). Bello argumenta que não há história geral ou específica que não tenha começado dessa maneira.

Doris Soomer, em *Ficções de Fundação – os romances nacionais da América Latina* (2004), explica a opção pela narrativa afirmando que “sem a presunção da veracidade científica, a narrativa estava mais à vontade para construir a história a partir das paixões privadas”. Diz ela (Soomer, 2004, p. 23) que “nas lacunas epistemológicas da não-ciência da história, os narradores podiam projetar um futuro ideal”, encorajados que foram “tanto pela necessidade de preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal”.

Soomer (2004, p. 20), na mesma linha de Benedict Anderson, que relacionava as comunidades imaginadas com uma comunidade de leitores de romances e jornais, sustenta que “política e ficção são inextricáveis na história da construção nacional”. Em relação aos romances, a autora afirma que eles misturavam erotismo e política, usando a paixão, o amor romântico, como elemento conciliador para mascarar ou contornar um conflito¹¹.

Os romances locais não apenas distraíam os leitores oferecendo compensações pela história nacional maculada; eles desenvolviam uma fórmula narrativa que solucionava incessantes conflitos, sendo um gênero conciliatório pós-épico que fortalecia os sobreviventes à medida que reconhecia os antigos inimigos como aliados (Soomer, 2004, p. 20).

¹¹ Vê-se como isso ocorre em *Iracema*, de José de Alencar, no capítulo 2 desta tese.

Para Soomer (2004, p. 34), enquanto escritores fundamentais do romance europeu, como Balzac, Richardson, “revelaram tensões e finalmente as fissuras presentes no ideal da família burguesa”; os romancistas latino-americanos, “procuraram remendar essas fissuras com o desejo visível de projetar histórias ideais para trás (como uma base legitimadora) e para frente (com um objetivo nacional)”. Romances que, segundo Soomer (2004, p. 40), invariavelmente tratavam do desejo de jovens heróis castos e de heroínas igualmente jovens e castas, na “esperança da nação de realizar uniões produtivas”. Para ela (2004, p. 43), o projeto desses romances casava “o destino nacional com a paixão pessoal” e, neste sentido, ela indaga:

qual instrumento seria melhor para esse tipo de orientação senão o romance? De que outra maneira se poderia melhor discutir a polêmica da civilização do que fazer do desejo a motivação incansável para um projeto literário / político? Continuar a ler, sofrer e tremer com o impulso dos amantes em direção ao casamento, à família e à prosperidade, e depois sentir-se arrasado ou arrebatado ao final do romance, já significa tornar-se partidário (Soomer, 2004, p. 44).

Em *Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a política indigenista e o Estado nação-imperial* (2008), David Treece, numa trilha teórica bastante próxima à de Soomer, revê o fenômeno indianista, e não apenas como “um movimento cultural e intelectual em diálogo consigo mesmo e com as correntes psicológicas e ideológicas mais amplas do seu tempo”, mas buscando rehistoricizá-lo, “reconhecendo nele as múltiplas e frequentemente contraditórias vozes de um discurso coletivo como também de autores individuais a intervirem conscientemente no processo social”. A hipótese que ele (Treece, 2008, p. 14) levanta é que a história da política indigenista oficial, a identidade sociopolítica contraditória do estado-nação brasileiro e a construção de um índio ficcional no imaginário nacional

encontram-se intimamente ligados e compartilham um núcleo comum: a preocupação com a integração.

Logo na introdução do livro, Treece (2008, p. 11) coloca como subtítulo a pergunta: “Inventando uma tradição?”, e assinala que o argumento do seu livro está centrado num paradoxo: o perfil destacado do índio dentro da tradição do pensamento nacionalista brasileiro, como parte de uma mitologia integracionista que invocou a assimilação à sociedade dominante como a pedra de toque para uma história pacífica de integração política e econômica em oposição a dados que apontam um processo destrutivo de proporções genocidas envolvendo essas comunidades ao longo da história. Treece afirma que conceitos como o de “democracia racial”, do “luso tropicalismo”, da marcha para o oeste do período Vargas e a noção mais geral de “uma singular cultura política brasileira de conciliação” recorreram, em grande medida, “ao mito de uma identidade indígena assimilada como pedra angular étnica da autoimagem cultural do Brasil”, aquilo que ele vai chamar de “argamassa simbólica do processo de colaboração social e racial pela qual foi sendo construída a nação”. E, no que tange à construção desta argamassa via literatura, afirma o brasilianista (Treece, 2008, p. 14):

A literatura indianista dos séculos dezoito e dezenove resta como monumento a uma instigante ironia: enquanto protagonista heroico de inúmeros romances, poemas, peças teatrais, pinturas e estudos etnográficos, lamentado ou celebrado, como exilado, aliado ou rebelde, o índio veio corporificar aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação.

A ironia, e esta é a tese do pesquisador, longe de ficar despercebida pelos próprios escritores indianistas ocupava, segundo Treece, “lugar central nas diversas reflexões que eles reproduziram sobre o legado do domínio colonial para a ordenação do estado-nação brasileiro

independente” (Treece, 2008, p. 14). Legado do qual são excluídos “os setores sociais de cor”, que são “desprovidos dos direitos de cidadania”, grupo no qual, além dos indígenas, estão, segundo o pesquisador, os escravos e a população livre, não proprietária e racialmente diversa.

Para o britânico (Treece, 2008, p. 14), não resta dúvida que “o indianismo foi ao mesmo tempo uma arena de debate sociopolítico além de ser um movimento artístico”, e que seria um equívoco pensar estas duas esferas, a política e a artística, como esferas separadas. Equívoco igual, aponta ele, seria imaginar um “caráter homogêneo da comunidade literária como se fosse simples expressão da mentalidade da elite imperial”. E, nesse ponto, Treece vai apontar Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães como autores de uma literatura dissidente, e Gonçalves de Magalhães e Alencar como pilares do *establishment* conservador.

1.6 Romantismo, fantasia e nacionalismo no Brasil de Alencar.

Alencar e os escritores românticos, assim como ocorreu com boa parte dos escritores que lhes sucederam, sabiam que era difícil separar um projeto literário do “novo” país que tomava forma - e não foi outra a discussão travada anos depois, em 1873, por Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade*. Toda matéria literária parecia obrigada a dar conta do país e ser, de alguma forma, um registro “nacionalista”.

O nacionalismo, ainda que não dependesse exclusivamente do romantismo, como apontou Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1997, p.15, vol.2), tinha encontrado no movimento um aliado decisivo. Era, segundo Candido, o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura do período e,

quando não era tematizado, acabava por se impor. Candido (1997, p.16, vol.2) lembra o diálogo entre as personagens Macário e Pensaroso, escrito por Álvares de Azevedo, em *Macário*, no qual o autor aborda o nacionalismo como tema quase que obrigatório:

Esse americano não sente que ele é filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música gigante da terra que entoa à manhã a epopeia do homem e de Deus? Não sentiu ele que aquela sua nação infante que se embala nos hinos da indústria europeia como Júpiter nas cavernas do Ida no alarido do Coribantes – tem futuro imenso? (Azevedo, Macário, p. 37; Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000093.pdf>, acesso em 30 de jul de 2015)

Candido vê no texto e na atitude de Álvares de Azevedo, a quem classifica de “o menos pitoresco de todos os escritores românticos”, “verdadeiro remorso ao sobrepor” os problemas estritamente pessoais às questões nacionais. Mas, além de remorso, o texto, como parece claro no trecho a seguir, parece movido também por um tom crítico que caminha ao lado da suposta necessidade de justificativa.

Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas das florestas, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamleto no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado. Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade.

(Azevedo, Macário, p. 38; Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000093.pdf>, acesso em 30 de jul de 2015)

Tal confronto entre realidade vivida e realidade imaginada não está muito distante da crítica do escritor Visconde Taunay a José Alencar acusando-o de certo artificialismo por descrever, sem conhecer, a natureza brasileira. Para Taunay, que desbravou o país em missões militares e chegou a ter um relacionamento com uma índia, tema do conto *Ierê a Guaná* (1874), Alencar pintava a natureza “do fundo do seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que aquilo que vira com os próprios olhos” (Candido, 1997, p. 277/278).

Mas, ainda que tenha sido criticado por ser pouco ou nada realista, por ser artificial ao extremo, por ser um “rebatedor de pastiches”, palavras de Silvio Romero, Alencar, ao assumir um “projeto” literário marcado pela necessidade de dar cor à nova nação como uma missão inescapável, parece, vide *Benção Paterna*, de 1872, não só ter clara a missão, como também deixa explícito que o faria de maneira idealizada, polindo talhes e feições, ou seja, seguindo o ideário romântico, como deixa claro no trecho já citado a seguir:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo (Alencar, 1976, p. 497).

Acusado de imitar Cooper e Chateaubriand, em *Como e porque sou romancista*, de 1873, Alencar (1965, p. 117) afirma que seus textos não resultam de imitação e, sim, “de uma situação histórica compartilhada”, ponderando que se Cooper “considera o indígena sob o ponto de vista social, e, na descrição dos seus costumes, foi realista e apresentou-o sob o aspecto vulgar; N’*O Guarani*, o selvagem é um

ideal, o que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira que o envolveram os cronistas” (Alencar, 1976, p. 117).

Para Cecília Boechat (2003, p.30), que analisou a recepção crítica e a perigrafia textual de Alencar, o escritor, influenciado pelas leituras de Cooper, Chateaubriand, Dumas, Balzac, que fizeram, como ele mesmo diz, “os livros do seu livro”, tem, na sua ficção, entre os traços principais, a ideia que a “realidade só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela ‘distorção’ que o ficcional impõe à realidade”. Para explicar melhor essa lógica romântica de Alencar, Boechat cita Marlyse Meyer que afirma que “o realismo na conotação da época é um real recriado a partir de um concreto muito amplificado pela vigorosa imaginação que o transcreve” (*apud* Boechat, 2003, p.30).

Em outro trecho, no prefácio de *Sonhos D’Ouro*, Alencar chega até a se aproximar do tom crítico de Álvares de Azevedo em *Macário* com relação à imposição do nacionalismo como tema, mas diferente deste, realiza-o para defender sua obra e a opção pelo tema. E, aos “praguentos”, Alencar indica de maneira bastante clara o seu caminho literário:

Aos que tomam ao sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a esses hás de murmurar baixinho ao ouvido, que te não escutem praguentos, estas reflexões: a literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (Alencar, 1965, p. 495)

Ainda que critique aqueles que professam o nacionalismo como religião, Alencar defende claramente a ideia de uma literatura

nacional como alma da pátria, mas imagina essa alma como fruto da transmigração. O que é preciso entender neste contexto é o que seria essa “literatura nacional” para Alencar e o que está em jogo com a ideia de “transmigração”, termos que se relacionam e que ajudam a entender esse aspecto da literatura alencarina, até porque o Alencar dos romances urbanos é um Alencar diferente.

Antes de mergulhar na questão do que seria “literatura nacional” e “transmigração” para Alencar, parece necessário lembrar que, neste e em outros trechos da perigrafia do escritor, a tarefa principal dos textos é defender tanto uma obra como um “projeto literário”, reivindicando para si e para a sua literatura - e dificilmente seria diferente - o papel de dar forma a esta pátria sem alma literária, diante dos inúmeros defeitos apontados no seu texto pela crítica, mas, por outro lado, sempre apontando como essa missão, ainda que inescapável, é contornada com consciência e a partir de modelos literários que lhe são caros.

Criticado, Alencar se defende alegando ser um homem do seu tempo, com uma formação ilustrada aos moldes da literatura europeia, mas coloca-se, sempre, como senhor dessa situação e desse papel, daí a incorporar também para si e para a sua obra a ideia de “transmigração”, conceito que por ser próximo ao de adaptação, é bastante pertinente a esta tese, pois acentua a ideia de deslocamento e de um entre-lugar.

E a ideia de “transmigração” não dá conta apenas do papel da literatura e da forma literária levada de um continente e contexto a outro, de ideias fora do lugar ou em falso, para citar Roberto Schwarz (2000), ou do homem ilustrado em contato como o solo virgem, mas, e, sobretudo, no caso de Alencar, da dicotomia entre arte e realidade

operada pelos românticos, e que serve não só como *leitmotiv* de boa parte da literatura alencarina, sobretudo, a mais voltada ao cenário brasileiro e aos temas nativos, como também serve de justificativa, ou válvula de escape, diante de críticos que exigiam dele maior apreço pela realidade. Alencar é, portanto, criticado por construir uma obra a seu modo, vaga, fantasiosa, incerta quando alguns queriam ou prefeririam uma obra mais realista. Seu texto, como definiu José Veríssimo (Apud Boechat, 2003, p.49), é um texto “exagerado, incoerente, inverossímil, que, só podendo estabelecer uma relação também inverossímil com a realidade, idealizando-a romanticamente, se torna também ‘estrangeiro’”.

A ideia de um escritor com um “texto estrangeiro” retoma de certa maneira à ideia de transmigração, de um entre-lugar ou de entre-lugares, e, seja do texto nacional imaginado e do texto com dicção estrangeira e recriminado; seja do escritor que, buscando nas suas influências literárias a forma literária própria, é um estrangeiro na sua própria terra, pois forma e matérias não se assentam ou estão em falso, como definiu Schwarz.

Por outro lado, poder-se-ia pensar que a visão extremamente crítica de vários críticos de Alencar resvala, de certo modo, numa leitura que não leva em conta, ou leva muito pouco, o escritor, sua formação, suas “limitações” e seus desejos literários; leitura, muitas vezes, filtrada por um pensamento com forte verniz ideológico que confere a Alencar uma postura que lhe escapa, e escapa ou por falta de condições de supri-la ou mesmo por desinteresse. Neste sentido, um dos críticos que parece melhor aceitar, ou tolerar, a obra de Alencar, sobretudo a que trabalha com a paisagem nacional, é Augusto Meyer.

Meyer afirma (1979, p.185) que “não saber adaptar-se à perspectiva ideal que uma obra exige para ser bem contemplada” parece um dos

pecados mortais da crítica. Afirmar ele que não vê índios na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; “vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fatalista” (Meyer, 1979, p. 1888). Para Meyer (1979, p.194), Alencar retrata o vazio, “a tenuidade brasileira manifestada em nosso complexo de inferioridade diante do formidável legado da cultura ocidental”; retrata uma pobre literatura de remediados e acomodados, literatura de bacharéis de Coimbra e de saudosistas de Paris; mas, e nem por isso, essa obra, afirma Meyer, deixa de ter grande valor¹².

Valor, diga-se, tanto naquilo que Alencar via como sua missão, como naquilo que a crítica aponta como omissão, nas fendas entre a obra dada e a desejada, no hiato que, desde então, já se construía como formador da nossa “(des)identidade”. Tal formulação, sobre as fissuras ou lacunas que são formadoras da ideia de nação e da nossa “(des)identidade”, serão trabalhadas nas considerações finais desta tese.

¹² No segundo capítulo, é tratada a crítica que Silviano Santiago em “Liderança e Hierarquia em Alencar” faz às ideias de Augusto Meyer.

2 - O TEXTO 1: A *IRACEMA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

2.1 Do projeto alencarino à gênese de *Iracema*.

Imaginar toda uma obra, um conjunto de livros, como um projeto previamente articulado e que, portanto, seguiria um traçado pré-determinado não é uma tentação apenas da crítica; muitas vezes, o próprio autor procura dar um sentido a tudo que escreveu dentro de uma longa trajetória. Em *Benção Paterna* (Alencar, 1965, p. 491), prefácio de *Sonhos D'Ouro*, escrito em 1872, ou seja, já no quadrante final da carreira, José de Alencar construiu uma divisão da sua obra que não tinha como critério a ordem cronológica da produção, mas os temas abordados.

A divisão é a seguinte: uma fase primitiva, ou aborígene, com as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada, com as tradições que embalam a infância do povo. Fase que tem *Iracema* como melhor exemplo, e que Alfredo Bosi (1994, p. 136) vai chamar de “fase cheia de santidade e enlevo”. Uma fase histórica: fruto do consórcio do povo invasor com a terra americana e da gestação lenta do povo americano, que vai do período colonial até a independência e cujo melhor exemplo é *O Guarani*. E, finalmente, uma fase que poderia ser chamada de infância da nossa literatura, que seria posterior a independência, e cujos exemplos são os romances citadinos, como *A Senhora*.

Tal divisão, “o romance cíclico da formação histórica do Brasil”, como o chamou Aderaldo Castelo, tem nítida inspiração no projeto balzaquiano, ainda que não tenhamos em Alencar o *roman-fleuve*, ou seja, o desaguar de um romance e personagens em outro.

Extremamente questionável - afinal até que ponto tal sistema foi concebido de maneira premeditada ou foi pré-concebido a posteriori - o que interessa em tal discussão é que, na obra de Alencar, o divórcio entre obra literária e construção de um imaginário nacional, e da própria nação, parece impossível de tão emaranhadas que estão essas duas perspectivas. Há em Alencar, como afirma Bosi (1994, p.137), a consciência histórica em face da sua obra. Pode-se falar, portanto, e o tempo todo, de projetos alencarinos relacionados à sua missão escritor e uma espécie de missão "Brasil".

Longe de querer entrar por tal seara - da relação entre toda obra, enquanto texto maior, e dos livros específicos e dos textos singulares naquilo que ensejam enquanto articuladores de um projeto, ou dos projetos, esboçados por Alencar - o que se busca articular neste início de capítulo é uma breve e panorâmica relação da gênese de *Iracema*, com o "projeto alencarino" no seu contexto mais amplo, e isso com todas as incongruências e facilidades que esse termo aglutinante pode ter.

Com tal articulação esboçada, pode-se, no capítulo seguinte, mergulhar nos pontos principais do texto do livro, para que se faça, posteriormente, a análise de alguns dos principais temas da fortuna crítica de *Iracema*. O que permite uma melhor interpretação ou aproximação com o texto fílmico das obras que adaptaram *Iracema* para o cinema.

A gênese do romance no seu aspecto mais histórico ou formativo é indissociável da questão biográfica, e mais simbolicamente das lembranças da viagem de infância de Alencar pelo Ceará, bem como do projeto de livro *Filhos de Tupã*, assim como dos desdobramentos marcantes das polêmicas cartas da *Confederação dos Tamoios*, nas

quais Alencar criticava Gonçalves de Magalhães e conjecturava uma possível forma ideal para um poema épico indianista.

Para muitos, e nesta chave se enquadra, sobretudo, José Aderaldo Castello, a compreensão de qualquer um dos três romances indianista de Alencar – *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* – “depende da visão de conjunto que leve em conta os antecedentes literários e críticos, históricos e afetivos do escritor” (1979, p. 205). O próprio Alencar nos textos contemporâneos à *Iracema* se viu obrigado a retomar escritos anteriores ao livro, que, para o bem e para o mal, serviram de instrumento posterior de aferição da obra¹³.

Aderaldo Castello (1979, p. 215) aponta que na gênese da obra indianista de Alencar bifurcam dois planos que mantêm profunda ligação: além de se colocar “debaixo da mais legítima inspiração romântica”, Alencar, segundo Castello, “estaria em perfeita consonância com os ideais e perspectivas do momento histórico em que viveu”. Para Castello (1979, p. 215),

Se, por um lado, dentro do nosso contexto histórico e cultural eles se destacam independentemente do Romantismo, por outro, são revigorados pelo mesmo Romantismo, em virtude da feliz coincidência das suas características com as aspirações e as sensibilidades brasileiras em eclosão.

Um dos mais estimulantes estudos sobre a relação de Alencar e obra com o seu tempo histórico é o ensaio “Liderança e Hierarquia em Alencar”, de Silviano Santiago, presente na coletânea de ensaios *Vale quanto Pesa* (1982), que reúne textos escritos entre 1977 e 1981. Mas antes de chegar a esse texto, é fundamental passar,

¹³ Usou-se o termo aferição porque muitos críticos voltaram os olhos a estes textos, confrontando-os com o texto de *Iracema* para checar se Alencar tinha ou não seguido àquilo que repetidamente professara ou prometera.

rapidamente, por outro ensaio do mesmo livro, ensaio denominado "Apesar de dependente, universal", no qual Santiago, ao discutir a formação da inteligência brasileira, analisa a forma como o branco tratou o índio no processo de colonização e o papel que coube a Alencar nesse processo.

Afirma Santiago (1982, p.14) que com Anchieta e o processo de catequese, o índio, mesmo sem saber as razões, foi colocado entre portugueses e franceses, entre a Reforma e a contrarreforma. Que, por causa disso, o índio não seria mais tido, pelo português, como uma mera *tábula rasa*, mas "dado pelo católico português como ocupado pelo herege francês ou inglês" (Santiago, 1982, p.15). A conversão, portanto, agiria sobre o índio, como afirma Santiago (1982, p.15), como uma dupla ação de despejo: "convertendo-o, desaloja-o de sua cultura; fazendo com que se revolte contra os 'hereges', desaloja-o de qualquer outra ocupação que não a católica". "Duplamente desalojado", a história europeia passa a ser a sua história e ele a viveria, como ator, uma ficção europeia, portuguesa em particular, num grande palco que é a sua própria terra, mas que vai deixar de ser a sua terra. Sendo esta a "terceira, última e definitiva ação de despejo operada pelos colonizadores" (Santiago, 1982, p.15).

Dentro de uma perspectiva etnocêntrica, Santiago aponta que a experiência do colonizador é uma operação narcísica, "em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ele, perdendo, portanto, a condição única de alteridade" (Santiago, 1982, p.15), e "ganhando" em troca da alteridade real, uma alteridade fictícia.

Quanto mais diferente o índio, menos civilizado;
quanto menos civilizado, mais nega o narcisismo
europeu; quanto mais semelhante ao europeu,

menor a força de sua própria alteridade. Eis como se desenrola a ocupação (Santiago, 1982, p.16).

Já em “Liderança e Hierarquia em Alencar”, Silviano Santiago centra-se mais no texto literário de Alencar e no contexto histórico brasileiro. Para o crítico (Santiago, 1982, p.89), os textos descritivos ou ficcionais que envolvem o território chamado Brasil e o povo brasileiro sempre serviram de farol para aclarar tanto a região quanto seus habitantes, e não só os que se transplantavam para cá, mas antes, e, sobretudo, os que, adotando a nova pátria ou já nascidos nela, “procuravam definir a si mesmos e à região em gestos de independência (relativa, é claro) com relação à Europa”. Os brasileiros se sentiam, afirma Santiago, sem estatuto socioeconômico definido, em situação amorfa; momento propício, portanto, para os escritores abordarem o problema da identidade, da liderança e da hierarquia, valores que começavam a ser rejeitados juntos com a rejeição a Portugal, mas que não existiam aqui por falta de tradição sociocultural (Santiago, 1982, p.89). Os escritores, entretanto, vão abordar esses valores “entronizando a elite nativa”.

Tais textos serviriam de farol porque tinham a função de estabelecer, desenvolver e codificar, por escrito e reflexivamente, os novos valores que iam surgindo anarquicamente, sendo, desta forma, determinantes da estrutura social do país e da hierarquia entre seus habitantes. Tais textos responderiam, para Santiago (1982, p.89), perguntas como: Que país é este? Quem sou eu? Em virtude da minha função social, que lugar ocupo? Por que a nossa sociedade vai se formando desta maneira e não daquela? Por que é este o senhor? Que tarefa cabe ao senhor? Ao Índio? Ao escravo? etc.

Ele aponta a *Carta* de Pero Vaz Caminha como o primeiro desses textos; analisa como, logo no primeiro contato, os portugueses perceberam os índios, e vai buscar entender como, no texto de

Alencar, se problematiza a questão da “cordialidade como mediadora entre dois grupos antagônicos”, ou seja, como se deu a conquista sem violência, ou como se deu essa história ‘incruenta’ da conciliação, que foi, segundo ele, disseminando-se pelos textos, “para se tornar a dominante ideológica de todos os conflitos (políticos, sociais, raciais, econômicos etc)”.

Quando aborda a questão da conciliação ou da cordialidade como mediadora, Santiago cita o trabalho de José Honório Rodrigues, *Conciliação e reforma no Brasil* (1965), livro também bastante citado nas análises de David Treece. José Honório Rodrigues (1965, p. 23) afirma que o espírito de conciliação data dos primeiros contatos luso-indígenas, ainda que, “apesar dos esforços da catequese jesuítica”, desde sempre a violência e o terror contra os indígenas tenham existido. Afirma também que “história cruenta e incruenta se alternam no processo histórico brasileiro, embora seja correto e justo afirmar que os exemplos de conciliação predominam” (Rodrigues, 1965, p. 59).

Voltando à relação de Alencar e sua obra com a conformação desse período e processo histórico, Santiago identifica dois procedimentos narrativos importantes na gênese da obra indianista de Alencar que têm desdobramentos importantes na representação e construção do imaginário que o escritor faz do período em que viveu. Os procedimentos seriam: a formulação de perguntas advinda do gosto pela charada ou adivinhação, perguntas como “que país seria esse?”, e o segundo, a forma pela qual escolhe as suas personagens. Em relação ao primeiro, Santiago lembra que foi Araripe Jr., primeiro biógrafo de Alencar, que identificou a questão e as marcas profundas que tal traço da personalidade do escritor teria em sua obra:

O mesmo gosto que o levava em menino ao enigma atraiu o adolescente ao passado de sua pátria. Quis decifrá-lo, dar-lhe forma, e, de vago, reduzi-lo a concreto; e como seu gênio não se afeiçoava à análise, à observação, tentou adivinhá-lo (Araripe Jr., 1958, p.145)¹⁴.

Silviano Santiago, a partir da percepção de Araripe Jr, lembra como Alencar criava nomes próprios a partir do tupi-guarani, caso, por exemplo, de *Iracema*, palavra em que “ira” significa mel, e “ceme”, lábios. “Brincadeira” que acarretaria em uma série de críticas dos estudiosos da língua porque Alencar não estava, na maioria das vezes, muito preocupado com a correção ou não de tais construções. Mas, o interesse de Santiago (1982, p. 99) em relação ao procedimento é de outra ordem:

visa a mostrar como Alencar adivinhava [...] adequadamente o nosso passado, dava-lhe forma segundo os valores que estavam sendo determinantes de uma posição ideologicamente correta dentro do pensamento conservador e independentista do século XIX.

E, para adivinhar o passado, reconstruí-lo, como aponta Santiago, Alencar vai buscar não apenas os modelos da literatura romântica da sua época – abordam-se melhor tais modelos quando se trata da fortuna crítica de *Iracema* – mas se apoiar, também, em textos descritivos do período colonial, sobretudo, para escolher e compor seus personagens, encaixando-os na moldura ficcional que lhe convém.

Sempre me intrigou a maneira como Alencar escolhia seus personagens históricos, os seus heróis e vilões. Por que escolheu D. Antonio Mariz para personagem principal de *O Guarani*? Por que

¹⁴ A obra crítica de Araripe Jr. está disponibilizada em <<http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibobpub&pagfis=7451&pesq=>>> Acesso em 26 de novembro de 2015.

precisamente naquela época, início do século XVII, quando Portugal estava sob o julgo espanhol? (Santiago, 1982, p. 99)

Alencar, nesses textos, busca, segundo Santiago (1982, p. 100), na tradição do discurso nativo, o líder brasileiro constituído numa determinada zona, ainda que diminuta, “um governo por si próprio, mas sempre em obediência a Portugal”. O pesquisador vai explorar tais características em D. Antonio de *O Guarani*, afirmando que esse líder tem “cabedal próprio para dissociar os seus interesses econômicos dos do Reino”, poder para ser um empresário autônomo na nova terra, sem ter dependência econômica direta da Coroa, sendo inclusive fonte de lucro para ela. D. Antonio, detentor de uma sesmaria, pode ali exercer seu poder, ao mesmo tempo vinculado e desvinculado do governo. Algo semelhante, como lembra Santiago (1982, p. 101), à situação que vivia o Brasil em relação a Portugal. Para Santiago, é articulado, dentro do livro, o tema da independência e da liberdade, dando *status* social ao fidalgo e àqueles que estão à sua volta, numa espécie de situação de vassalagem, sendo observada com rigor a questão da hierarquia. O ensaísta afirma ainda que tal construção será encontrada posteriormente em Antonil, mas sob outra engrenagem e cenário: o engenho.

Santiago (1982, p. 104) explica que o poder não é, no texto de Alencar, notadamente coercitivo, só o será em circunstâncias muito específicas, mas a liderança será mais produto “de uma hierarquização rígida do que consequência de ordens violentas e repressivas”. A hierarquização existe, afirma Santiago (1982, p. 104), “para os homens brancos (ou para os que se aproximam deles), com o fim de dar uma organização social ao grupo, de buscar um governo que não seja coercitivo, violento ou arbitrário”.

Com relação aos índios, Santiago (1982, p. 103) afirma que Alencar separa os índios entre os recuperáveis, os amigos, e os que são sempre inimigos e devem ser destruídos. Iracema, por exemplo, pertence a uma tribo inimiga dos portugueses e dos índios que são amigos de Martim, porém, quando se casa com este, ela se torna um elemento positivo e amigo. Santiago (1982, p. 103) lembra, no entanto, que o melhor exemplo de selvagem recuperado é o próprio Peri de *O Guarani* e lembra a fala de D. Antonio defendendo o índio junto a Álvaro: “Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem”.

Santiago (1982, p. 106) observa que

dentro de uma organização socioeconômica hierarquizada, rígida, é o selvagem o único indivíduo que tem o poder de mobilidade. Se for inimigo, é enfrentado na guerra. Caso seja tomado apenas como cativo, é vassalo. [...] Quando são ‘nobres’ em seu próprio meio, podem se inscrever num escalão mais alto dentro da hierarquia europeizada, mas neste caso não existe ascensão, apenas absorção digna.

Absorção digna que ocorre também com Poti em *Iracema*.

Santiago, ao relacionar o projeto literário alencarino com o estabelecimento de valores como liderança e hierarquia que norteariam a sociedade aquele período, se opõe à leitura que Augusto Meyer (1979, p. 194) faz de Alencar quando afirma que o escritor cearense “é um exemplo a mais do vazio cultural, da tenuidade da consciência nacional” - leitura citada no final do primeiro capítulo desta tese. Para ele, a visão de Meyer esvazia semanticamente os artifícios retóricos de Alencar, negando qualquer organização e ordem sociais estabelecidas por Alencar. Para Santiago, Alencar não é de fato um pensador como afirma Meyer, mas também está longe de ser

só um fazedor de frases. Projetou sim, como argumenta Silviano Santiago, livros que serviram como faróis para iluminar e codificar novos valores que surgiam junto com a nação, respondendo a perguntas que começavam a se instalar e ganhar forma, dando contornos a uma nacionalidade difusa e, porque não, confusa. Afinal, como sentencia o ensaísta,

a consciência nacional só pode surgir de formas de compromisso, de um entrelugar que passa a ser definidor não mais do puro exotismo europeu, nem da pura exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância e vice-versa. Mas essa contaminação tem de ter direção certa: a marca ideológica deve surgir no texto (ela sempre surge), indicando que a valoração é dada pela 'realidade' (europeia) que é escrita inicialmente na frase, e não pela 'realidade' que se lhe acrescenta por comparação. Existe uma corrosão de valores entre si, de tal modo que o resultado final é um produto impuro, mas este é afirmativo, positivo da nacionalidade (Santiago, 1982, p. 106).¹⁵

Saindo da relação do projeto alencarino e sua obra na sua nuance mais geral e complexa que é a ideológica, para trabalhar *Iracema* naquilo que o livro tem de mais particular, e dentro do esboço de algumas linhas que norteariam a gênese da obra alencarina, uma questão interessante que se coloca, e se insere também se se pensa em lacunas, entrelugares e contaminação, é a da escolha, ou busca, por uma forma literária local e mais adequada.

Haroldo de Campos, no artigo *Iracema uma arqueografia de vanguarda* (1990), analisa o que ele denomina "ur-epos" ou o proto épico alencarino:

¹⁵ Volta-se a esta questão e a esta citação no final desta tese.

se não lhe era possível responder à 'boa forma' do romance balzaquiano, [...] se não lhe era dado encontrar um forma brasileira para o romance da 'desilusão', enquanto epopeia desprovida de sentido [...], outro foi o seu movimento mais consequente (como resultado esteticamente ponderável) no tabuleiro da série literária; seu espaço mais coerente de liberdade abriu-se segundo a linha de menor resistência ideológica, aquela que melhor lhe permitia exercer sua factividade romanesca (tão fecunda em obras, tão parcas em realizações efetivamente duradouras); o recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romance, o 'ur-epos' (Campos, 1990, p. 67/68).

E o fará, segundo Campos (1990, p. 68), não como uma mera utopia regressiva, mas dentro de um projeto concreto da "práxis literária do tempo", visando fundar "uma língua literária nacional". Tópico que segundo Campos estaria relacionado, desde sempre, à pesquisa da "forma de expressão que tão importante e persistente seria para o escritor brasileiro". E, em torno desse ponto, Campos (1990, p. 68) cita o ensaio "No Raiar de Clarice Lispector" no qual Antonio Candido passa por tal questão para adentrar na literatura, e forma própria da escritora.

Escreve Candido (1997, p.130),

Enquanto não for pensada convenientemente, uma língua não estará apta para alguma coisa de definitivo, nem dará azo a nada mais sólido do que a literatura periférica, ou seja, a que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir por a mão nele. Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento se afine à língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma coerente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta dentro da literatura.

Para Campos (1990, p. 68), textos de Alencar como a “Carta ao Dr. Jaguaribe” (1865), que serve de posfácio à primeira edição de *Iracema*, bem como o pós-escrito à segunda edição de *Iracema* (1870) são “quase tanto como os manifestos modernistas de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de liberdade de invenção”. Neste momento, para Campos (1990, p. 68), o conservador Alencar vira um Alencar subversivo e, mais que isso, “proclama a influência de escritores na transformação do código da língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, um padrão imutável a que o escritor se há de submeter rigorosamente”.

Alencar, segundo Campos (1990, p. 68), defendeu o “caldeamento polilíngue como forma de vivificação do português do Brasil” e, em relação à forma, elegendo o “‘cronotopo’ fabular de raiz folclórica”, recuou para a pré-história da épica, articulando-o como mito de origem. Para Campos (1990, p. 68), *Iracema* “é uma obra monológica próxima ao monologismo épico”. A “carnavalização deste paradigma”, segundo ele, ocorre com *Macunaíma*, obra na qual a “fábula se deixa transvestir de farsa, assumindo o modo paródico”.

Nesta leitura, que é mais próxima da de Meyer do que da de Silviano Santiago, interessa mais a Campos o plano de expressão da obra, o significante, se aplica a dicotomia de Saussure, do que o significado criado, ou plano de conteúdo. E, nesse sentido, após uma longa análise de todo engenho, sonoridade e versatilidade do poema em prosa de Alencar, Campos (1990, p. 74) defende Alencar como o maior poeta indianista brasileiro. Conclusão e análise cujos desdobramentos fogem ao caráter, meramente panorâmico, da gênese da obra que aqui se pretende tratar.

Poderia se pensar na gênese de *Iracema* também pelos seus antecedentes literários, tendo em vista, como já apontado aqui, o livro e toda obra de Alencar como um projeto político literário de certa forma pré-concebido. O brasilianista David Treece, neste viés, aponta que o personagem que abriu caminho para Peri e Iracema de Alencar foi o índio Cobé, da peça de mesmo nome, escrita por Joaquim Manuel de Macedo, em 1854. Treece explica que Cobé, como Iracema e Peri, apaixona-se por um europeu, Branca, filha de Dom Rodrigo. Mas, diante do amor impossível que o escraviza, Cobé acaba matando Dom Gil, vilão dos índios e futuro noivo de Branca, vindo a se envenenar depois. Cobé, segundo Treece, era altruísta e autossacrificado, dentro da ética do bom selvagem que depois caracterizaria os heróis alencarinos.

Treece (2008, p. 217) sustenta que a influência redentora e domadora da senhora branca; a distância remota da senhora de seu adorador escravo, sugestiva dentro do código de amor cavalheiresco; o autossacrifício do índio dedicado à sobrevivência da senhora branca e a conversão implícita deste ao cristianismo são ingredientes familiares de *O Guarani* que Alencar escreveria dois anos depois.

Podemos especular se Cobé não teria realmente fornecido o protótipo para Peri, o escravo ideal de Alencar. O que é pelo menos certo é que a peça reflete uma concepção ideal, mítica, das relações sociais e das obrigações segundo as quais os interesses do sujeito indígena da época colonial podiam legitimamente, e até voluntariamente, ser subordinados às necessidades do Estado pós-colonial (Treece, 2008, p. 217).

Para Treece (2008, p. 194),

Alencar assumiu a tarefa de elaborar, em sua forma mais sofisticada e mais evoluída até então, uma mitologia fundadora que pudesse “reconciliar” os valores liberais românticos – personificados

pela figura do Homem Natural – com os interesses do Estado imperial pós-colonial nessa época de otimismo e estabilidade.

Treece (2008, p. 194), numa trilha teórica aberta por José Honório Rodrigues, relaciona tal tarefa à reforma que abolia o tráfico negreiro, embora mantivesse a escravidão, afirmando que “a mitologia indianista alencariana de servidão e autossacrifícios voluntários ofereceu ao público leitor da classe média o que ele necessitava”, ou seja, “uma racionalização ética do sistema que sustentaria seu bem estar por ainda outros quarenta e tantos anos”.

Neste sentido, segundo o pesquisador inglês, entre as posições de Varnhagen, que defendia a guerra justa e extermínio dos bárbaros e proscritos sociais, e a posição indianista liberal de Gonçalves Dias, Souza e Silva, entre outros, se estabeleceu uma terceira posição, defendida pelo historiador João Francisco Lisboa (*Apud* Treece, 2008, p. 194) com base nas teses do francês Alexis de Tocqueville e seu texto *Democracia na América*.

Treece cita um trecho de *Democracia na América* de Tocqueville bastante elucidativo para se entender a visão que Lisboa tinha da diferença entre a “liberdade” do indígena e a do negro:

Os europeus nunca puderam modificar inteiramente o caráter dos índios; e com o poder de destruí-los, jamais tiveram o de policiá-los e submetê-los. O negro se acha colocado nos extremos confins da escravidão, o índio nos da liberdade. Decerto, a escravidão não produz no primeiro resultados mais funestos que a independência no segundo. O negro perdeu até a propriedade da sua pessoa, e mal poderia dispor da própria existência sem cometer uma espécie de furto contra o senhor. O índio é senhor de si desde que é capaz de obrar. Pode-se dizer que nunca conheceu a autoridade da família. A sua vontade

nunca dobrou-se ante a vontade de nenhum dos seus semelhantes; e ninguém pode jamais ensinar-lhe a distinguir a obediência razoada e voluntária duma vergonhosa sujeição. Até o nome de "lei" ignora, e em seu conceito a liberdade é a isenção de todos os vínculos sociais. Nessa bárbara independência se apraz, e mais quisera perecer que sacrificar a mínima parte dela. A civilização pouco ou nada poderá com um homem dessa têmpera (*Apud Treece, 2008, p. 194*).

Lisboa, ainda que criticasse o movimento indianista literário, se opunha a Varnhagem, propondo que entre a oposição pura e simples de civilização ou barbárie, fosse seguida, em relação ao índio, outra via, uma política de integração; posição diferente da adotada em relação aos negros.

Para Treece, a relação entre a questão indígena e a questão da escravidão estava intimamente ligada. No artigo "O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra", publicado na *Revista Novos Estudos Cebrap*, em 2003, o britânico faz um paralelo dos procedimentos que Alencar utiliza em sua literatura indianista com os procedimentos utilizados em dois textos supostamente "abolicionistas".

Cada par de textos — *O Guarani*/*O Demônio Familiar* e *Iracema*/*Mãe* — confere ao servo indígena ou ao africano da comunidade crioula um papel mítico quase idêntico. No caso de *O Guarani* e *O Demônio Familiar* (publicados no mesmo ano) há a figura masculina do "anjo da guarda" do lar nacional, cuja tranquilidade e sobrevivência dependem da sua intervenção; trata-se do índio benfazejo, Peri, e do escravo doméstico malicioso e manipulador, Pedro, gênio ou demônio. Em ambos os casos o "prêmio" outorgado ao escravo pelas suas ações é a liberdade, mas o significado e o efeito dessa emancipação diferem conforme o contexto histórico. Já o modelo comum de *Iracema* e *Mãe* (textos separados por apenas três

anos) é o da mãe não-europeia (Iracema ou Joana) que se sacrifica e morre antes que o filho mestiço possa conhecê-la pelo que é. O herdeiro mestiço ou mulato da ordem pós-colonial deve viver na condição de órfão, e ao sobreviver à mãe e lembrar seu sacrifício tanto reconhece a culpa histórica de suas origens não-europeias como se vê desresponsabilizado por ela, livre já para realizar sua própria história (Treece, 2003, p. 148).

Para Treece (2003, p. 149), ainda que exista uma íntima relação entre os dois pares de textos, “nenhum desfecho pode ser traduzido convincentemente numa posição claramente abolicionista, ou seja, como uma defesa da emancipação universal imediata, por mais que os dramas denunciem os males sociais originados pela escravidão”. Apontam, sim, segundo ele, para uma espécie de “reformismo muito mais conservador, que deixaria intacto, por enquanto, o núcleo econômico da instituição”, ou seja, a exploração da mão-de-obra escrava nas fazendas e engenhos, e, em contrapartida, “amenizaria os aspectos mais desagradáveis e gritantes da escravidão quando expostos ao olhar sensível da população burguesa das cidades”.

Em relação aos índios, essa posição, segundo Treece (2008, p. 205), adotada por Lisboa e representada artisticamente por Alencar, “tipificou o espírito de acomodação ideológica e política que está expressa na política de conciliação e que jaz no cerne do próprio movimento romântico indianista”.

O fruto ficcional central dessa mitologia indianista conservadora de conciliação foi uma nova figura heroica – o índio que, ao mesmo tempo em que defendia ciosamente seu direito de transitar livremente pelo ambiente natural da floresta, também voluntaria e lealmente empregava seus poderes especiais a serviço da comunidade colonial e contra aquelas forças internas e externas que ameaçava a sua sobrevivência (Treece, 2008, p. 213).

Neste sentido, Peri conjuga o perfil de escravo ideal e voluntário, capaz, segundo Treece (2008, p. 213), de “reconciliar o princípio liberal da autonomia individual”, defendida pelo movimento indianista logo após a independência, “com a noção de responsabilidade social e a obrigação de defender o estado contra a revolução”. E, numa perspectiva mais ampla,

a literatura de Alencar entre 1856 e 1865, em particular os romances indianistas e as peças “aboliconistas”, oferecia a representação artística mais complexa do papel desempenhado pelo não-europeu de cor, tanto indígena quanto africano, na família brasileira pós colonial (Treece, 2008, p. 213).

Para Treece, numa linha mais próxima a Silviano Santiago e bem distante de Augusto Meyer, essas obras de Alencar

devem ser vistas coletivamente como a culminação madura dos esforços da *intelligentsia* imperial em desenvolver um modelo imaginário de integração social e política para a nação, uma mitologia de heroísmo multirracial, autossacrifício e reconciliação que pudesse prometer a sobrevivência do império em forma essencialmente inalterada para o futuro previsível (Treece, 2008, p. 213).

Não é o momento de se aprofundar tal questão, estas e outras questões serão vistas, mais detidamente, quando se analisa a fortuna crítica de *Iracema*. Antes, porém, é necessário ir ao texto de *Iracema*, rememorar os episódios mais importantes dos 33 capítulos, do livro, refrescar na memória a trama e as imagens do livro, bem como analisar a estrutura narrativa da obra.

2.2 Leitura do livro

O que se pretende fazer é uma leitura dos principais episódios e procedimentos estilísticos do livro para que tal análise sirva como base para uma relação entre o livro e os filmes que adaptaram a obra de Alencar, ainda que dois destes filmes não sejam “adaptações” diretas da obra.

Utiliza-se para a leitura da obra de Alencar a edição crítica de *Iracema*, a cargo de M. Cavalcanti Proença, publicada em 1979, pela Edusp, e também a edição comentada de *Iracema*, denominada *Romance para Estudo*, de 1975, com notas feitas por Silviano Santiago.

Se por um lado, é interessante fixar, de maneira detalhada, os episódios determinantes do livro e seus desdobramentos, extrair unidades de sentido; por outro, é importante, num primeiro momento, entender como o livro se articula, tendo em vista sua estrutura narrativa, na diferenciação entre sumário narrativo e cena, “os modos de transmissão do material da estória”, como os definiu Norman Friedman (1992, p. 172), e também na forma como o narrador se apresenta.

Em “O Ponto de vista na ficção - O desenvolvimento de um conceito crítico”, Norman Friedman (1992, p. 172) estabelece que sumário narrativo “é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais”. Afirma ele que essa é maneira mais simples de narrar. Já a cena, emerge, segundo ele, “tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogos começam a aparecer”, uma estrutura específica de espaço-

tempo é, segundo, Friedman (1992, p. 172), a condição *sine qua non* para a configuração da cena. O sumário narrativo, segundo Friedman, é um modo de apresentação de segunda mão ou indireto; já a cena, imediata e direta.

O apontamento de tais “modos de transmissão do material da estória” instrumentaliza o cotejo e a interpretação dos filmes que adaptaram *Iracema*, tendo em vista, em um primeiro momento, a relação dos filmes com os episódios do livro, a disposição dos mesmos na linha narrativa do filme, as possíveis subtrações ou adições de episódios, assim como a forma como esses episódios são apresentados, ou seja, como o “contar”, sumário narrativo, e o “mostrar”, cenas do livro são reestruturados no filme.

Vale lembrar que, como já exposto na introdução e como se vê no capítulo 3, tal cotejo não visa estabelecer uma relação de fidelidade ou a busca de equivalências entre o livro e o filme.

Feita tais considerações, pode-se afirmar que *Iracema* é estruturada em 33 capítulos curtos, compostos quase que totalmente por cenas, e que são poucos os sumários narrativos do livro. Tal fato torna o filme mais “cinematográfico”, imagético, o que, em tese, facilita uma adaptação. Os sumários ocorrem, sobretudo, no capítulo inicial e final, quando há também uma maior interferência do narrador na narrativa.

2.2.1 Prólogo: o narrador e a natureza.

No capítulo I, tem-se a cena de uma embarcação no mar com Martim, Moacir, filho deste com Iracema, e o cão Japi, presente dado a Martim por Poti. Da praia, afirma o narrador, vem um eco vibrante que ressoa do marulho das vagas, é a voz da jandaia dizendo:

"Iracema". A cena registra o episódio final do livro, após a morte de Iracema. No final dessa espécie de prólogo, ocorre uma intromissão do narrador indagando: "Que deixará ele [Martim] na terra do exílio?". Logo depois da interrogação, narrador explica a origem da fábula do romance e dá uma pista do foco irradiador do ponto de vista narrativo do livro.

Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares.

Silviano Santiago (1988, p. 15), comentando esse trecho inicial de *Iracema*, afirma que tal procedimento do narrador, colocando a si mesmo no texto e dando como origem do texto uma história que lhe foi contada na calada da noite como uma lenda, reforça a relação do romance mais com a tradição oral do que com pesquisas e fontes históricas. Tal distinção possibilita uma maior liberdade ao narrador para a construção do texto, fugindo das armadilhas e cobranças que um texto assumido como romance histórico poderia vir a ter. Algo como a famosa expressão: "verdade ou não foi assim que me contaram". Silviano Santiago afirma que procedimento parecido é usado em *Macunaíma* quando se descobre, no final do livro, que o narrador é um papagaio. Mais uma entre muitas relações entre os livros.

O começo é, portanto, o fim e o fim é o começo. Temos, portanto, uma estrutura circular que se abre no capítulo I, dando ensejo a uma estrutura em *flahsback* com 32 capítulos, sendo que no final deste, no capítulo XXXII, teremos a partida do trio, ou seja, a cena do capítulo I. E, no capítulo XXXIII, que fecha o livro, o cristão Martim volta com seu filho gerado do ventre de Iracema para ocupar e santificar a terra de onde agora parte.

Pensando no processo de transferência ou reescritura do texto para outro meio, é interessante notar como este capítulo aparece – se é que aparece – na construção do texto fílmico, visto que ele, ainda que com belas cenas, é bastante centrado no discurso do narrador. O narrador intruso é um complicador para a narração cinematográfica – vide os filmes que trabalham com a obra de Machado de Assis, nas quais esse procedimento é bastante utilizado. No cinema, o procedimento narrativo mais comum é o do “mostrar”, dissimulando narrador e narração, e visando, como aponta Ismail Xavier (2003, p. 42) “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)”. A quebra dessa ilusão, naquilo que Robert Stam¹⁶ (1981, p. 55) definiu como “arte auto reflexiva”, ou seja, arte na qual “a mão do artista é, antes de mais nada, visível”, é um desafio para o cinema que, via de regra, elimina tais interferências, simplificando a estrutura narrativa da obra fonte.

Ainda em relação ao capítulo I, deve-se mencionar que o primeiro encontro do livro, o encontro da natureza com o homem branco, dos verdes mares bravios com a embarcação, é bastante cinematográfico. A natureza é descrita como bravia e impetuosa, e o narrador pede para que ela serene, para que o barco, aventureiro, mas manso, possa por ela deslizar. Entre os dois polos, homem e natureza, o narrador, ainda no *incipit* do livro, invoca uma atitude conciliadora. E, se usa para a natureza adjetivos com maior carga e força, atribui ao homem, ou aquilo que é do homem, no caso o barco, caráter mais

¹⁶ Sobre a questão é fundamental o capítulo dois do livro *O espetáculo Interrompido*, de Robert Stam, denominado “Homo Ludens: o gênero auto reflexivo no romance e no filme”, no qual o autor trabalha com a narrativa de artistas como Cervantes, Sterne, Fielding, Machado de Assis, Godard, Billy Wilder, Robbee-Grillet, entre outros.

benevolente, caso de “aventureiro manso”. O narrador, ao clamar e promover essa primeira conciliação, quebra uma primeira flecha da paz¹⁷: irmana natureza e homem branco.

O primeiro capítulo de *Iracema* apresenta, logo nas primeiras linhas, outro desafio para o cinema: o registro da relação entre homem e natureza, sendo que a natureza não é, no livro, apenas cenário, um pano de fundo, mas personagem fundamental. Um filme, por exemplo, com esse registro poético, que prima por uma câmera contemplativa produzindo a imersão do espectador ao ambiente, e dando conta da relação, mais ou menos amigável do meio com as personagens, tendo em conta a oposição nativo/estrangeiro, é o filme *O Novo mundo*, de Terence Malick [The New World, EUA/Inglaterra, 2005]. O filme, cuja história é bastante próxima a de *Iracema*, trata da fundação de Jamestown, na Virgínia, a partir do contato entre o britânico John Smith e a nativa Pocahontas.

2.2.2 O encontro de Martim e Iracema

No segundo capítulo, começa a narrativa de fato, e ela começa situando a personagem em seu espaço físico, no famoso período que Mário de Andrade parodiaria no seu *Macunaíma*:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula
no horizonte, nasceu Iracema.

Depois, há uma longa descrição com a apresentação da personagem título do romance. Silviano Santiago (1988, p. 15) destaca o empréstimo de características humanas à natureza, e, além do antropomorfismo, observa que Alencar usa cinco comparações sucessivas entre Iracema e animais e ou vegetais, sempre

¹⁷ A segunda seria a flecha quebrada no encontro entre Iracema e Martim no capítulo dois do livro.

manifestando a superioridade do humano frente à natureza, caso de, por exemplo, “mais negros que a asa da graúna” ou “mais rápida que a ema selvagem”. Tendo em vista a relação índio natureza, Santiago (1988, p.15) cita Gilberto Freyre que afirmou que, em Alencar, os índios são quase vegetais na sua natureza (Freyre, 1955, p. 37). Interessante guardar esse conceito tendo em vista a construção das personagens dos filmes que adaptam a obra e a dificuldade do cinema brasileiro de dar corpo ao índio quando o representa.

Feita a descrição, acontece uma cena com Iracema na selva, repousando e depois se banhando, momento em que percebe o estrangeiro na mata. Na continuação da cena, Iracema vê o guerreiro. Revelados um ao outro, o segundo contato ocorre por meio de uma flechada. O guerreiro devolve à Iracema, numa relação de campo e contracampo tipicamente cinematográfica, outra espécie de flecha: um olhar de dor e incompreensão diante do ato. Após “abater” Iracema com seu olhar, o guerreiro inicia o primeiro diálogo do livro, quebram a flecha da paz. Falam, agora, a mesma língua. O desconhecido conhece a cultura tabajara. Estão conciliados. Iracema lhe deseja boas vindas, e leva o guerreiro no campo dos tabajaras e na cabana de seu pai, Araquém.

Um detalhe importante deste capítulo é a insistência de Alencar em apontar Martim como um cristão. Quando a personagem é alvejada pela flecha e o narrador afirma que, logo depois, o moço sorriu e não reagiu com violência, pois “aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo da ternura e amor”.

No capítulo III, o estrangeiro segue a virgem, rumo à grande taba até a cabana do pajé. Iracema apresenta o desconhecido ao pai. Este diz que foi Tupã quem o trouxe. Araquém passa o cachimbo ao estrangeiro, mais um símbolo da conciliação. Este se acomoda,

Iracema acende o fogo da hospitalidade e traz provisões para a refeição. Feita a refeição, o pajé dirige-se ao estrangeiro demonstrando hospitalidade. O estrangeiro agradece, recusa e diz que em breve vai partir, mas que antes dirá quem é. Araquém diz que isso é desnecessário, que ele é enviado de Tupã. O estrangeiro se apresenta: se chama Martim, que quer dizer filho de guerreiro, seu sangue é dos primeiros povos brancos que vieram à terra americana. Martim conta a sua saga a Araquém, fala que é irmão de Poti da tribo inimiga dos pitiguaras e como se perdeu, indo parar no campo dos tabajaras. Araquém diz que algum mau espírito o cegou. A cauã, ave que costuma anunciar a chegada de forasteiros e da morte, canta e a noite cai.

Duas estratégias narrativas merecem destaque no capítulo até porque são bastante repetidas. A primeira é a alusão a um índice¹⁸ sonoro que dá conta, a partir de algum som da natureza, de um fato novo que aconteceu ou que está por vir. Iracema, irmanada com a natureza, é quem decifra esse som e aquilo que ele indica. Tal procedimento aparece no capítulo II quando ela é surpreendida pela presença do estrangeiro e aparece em vários outros momentos. Tal paisagem sonora é, de certa forma, um elemento de separação entre os nativos e o colonizador branco, ainda que este esteja de alguma forma familiarizado com o meio; e, da mesma forma que serve para mostrar a unidade entre selva e a silvícola, serve para mostrar quão inóspita ou estranha a terra ameríndia pode ser ao invasor. Interessante notar se esse procedimento é utilizado nos filmes que recriam o texto de Alencar e, em caso positivo, como isso é feito.

Em relação a um desses índices sonoros, pode se imaginar que tanto o pio da Cauã, tido como agourento, como a fala do pajé dizendo que

¹⁸ Usa-se índice no sentido proposto pela semiótica peirceana, ou seja, de um signo que está no lugar do objeto e que se relaciona a este por conexão física.

um mau espírito da floresta cegou o guerreiro para que este se perdesse são indicativos ou presságios de tempos nada bons para a tribo.

O segundo procedimento bastante comum é o uso dos movimentos do sol e da lua para abrir ou fechar os capítulos. David Treece (2008, p. 272) ao tratar da estrutura formal dos capítulos de *Iracema* aponta que os capítulos se assemelham muito “às estrofes poéticas”, visto que raramente se estendem por mais de um par de páginas e que “os episódios autossuficientes não terminam em antecipação ou revelação, mas em fechamento”. Fechamento sugerido, muitas vezes, pela imagem da partida de alguma personagem ou a fenômenos naturais como o entardecer ou o amanhecer. A ideia de ciclos naturais é, portanto, desde já construída e muito utilizada em outros momentos, como, por exemplo, nos capítulos finais quando o autor vai relacionar a morte de Iracema ao ciclo do jacarandá.

No capítulo IV, Martim continua gozando da hospitalidade e das oferendas dos tabajaras. Iracema lhe anuncia as mais belas mulheres da tribo, mas, como destaca o narrador, o faz com o lábio trêmulo e com a pálpebra úmida. Martim recusa e pergunta por que ela o deixa. Iracema explica que ela não pode ser serva dele, pois guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho, que é ela que fabrica a bebida de Tupã para o pajé.

Na sequência do capítulo, a taba se coloca em festa com a chegada do chefe Irapuã e a iminente guerra. Martim vê a festa ao longe, mas Iracema o surpreende diante do projeto de fuga e pergunta ao guerreiro porque ele abandonou a cabana. Martim percebe que foi ingrato, diz que queria rever amigos e que levaria em sua alma a lembrança de Iracema. Iracema suspira e pede que Martim aguarde a

volta do seu irmão, que ele guiará Martim. Martim cede. O clima romântico se instala.

Neste capítulo, tem-se um dado essencial para a construção da trama que é a corte deliberada de Martim à Iracema quando este recusa as mais belas índias da aldeia insinuando que prefere a filha de Araquém. Iracema, de imediato, aponta para a interdição, avisa que guarda o segredo de jurema, porém, na sequência, ao procurar Martim que foge, mostra-se chateada com a fuga do estrangeiro. Alencar articula, portanto, o *topos* do amor proibido, tão caro ao romantismo, e estabelece também, e de pronto, a interdição. O que leva a outra articulação que é bastante explorada na fortuna crítica de Iracema, como se vê mais a frente, que é a articulação do livro com o mito edênico, entre outras passagens bíblicas.

Em relação a esse episódio, Silviano Santiago (1988, p. 18) comenta que “qualquer atitude mais afoita do jovem português significaria um gesto de transgressão para com os valores comunitários e religiosos dos tabajaras”. Afirma ainda Santiago que, ao mesmo tempo em que constrói um obstáculo entre a união de Martim e Iracema, Alencar coloca a droga, o licor de jurema, como intermediário que serve para derrubar a barreira entre os dois, remetendo a relação para o nível inconsciente.

2.2.3 Entre o amor e a guerra

Alencar começa o capítulo V narrando o amanhecer na tribo, e com o amanhecer, um novo ciclo se inicia: o da guerra. Um dado relevante do capítulo é que não há aqui a presença de Iracema e Martim. Alencar deixa o amor suspenso e avança as tratativas de guerra. A cena mais importante é a que se passa na ocará com o antagonismo entre Irapuã e o velho Andira.

Se no capítulo V, da guerra, o sol era nascente; no capítulo VI, o sol é poente. Martim sente saudades. Narrador relaciona a nostalgia de Martim ao entardecer. Iracema aparece para remediar a dor do estrangeiro. Martim fala de lembranças da sua pátria. Iracema pergunta se uma noiva o espera. Martim diz que a noiva não é mais bela que Iracema. Iracema diz que a alegria logo volta à alma do guerreiro branco porque ela quer que ele veja “antes da noite, a noiva que o espera”. Iracema o leva ao bosque sagrado, ao ter certeza de que não havia nada de suspeito na mata, traz a Martim, numa folha, gotas de verde e estranho licor vazadas de igaçaba, pedindo ao estrangeiro que as bebesse. Martim bebe. Tem-se então a descrição dos efeitos da bebida sobre ele, que revê a terra natal, mata a saudade dos familiares e recorda bons momentos.

Silviano Santiago (1988, p. 25) assinala que o licor tem “função dúbia, ambivalente”, sobre Martim: “ao mesmo em tempo que sente ‘perpassar nos olhos o sono da morte’, também ‘a força exuberou seu coração’”. Ou seja, “era preciso que primeiro morresse simbolicamente para que ‘a força do coração’ pudesse desabrochar plena”. Terminado o transe, Martim busca Iracema pela selva. Depois de muito caminhar e chamar por ela, encontra-a, pega-a pelo braço e a beija. O clímax romântico é interrompido porque Iracema, subitamente, percebe alguém e, para se proteger e ao seu amado, pega o arco.

Deve ser destacada, nesses episódios, a relação entre o amor proibido e o segredo de Iracema. Para satisfazer o estrangeiro e aliviar sua nostalgia, ela lhe oferece o licor sagrado. A transgressão primeira culmina numa transgressão segunda: um beijo. Silviano Santiago (1988, p. 21) ao tratar da questão diz que Martim, ao experimentar o líquido mágico, “abrasileira-se”, corrompe-se.

Os capítulos V, VI e VII constituem um longo e único dia. No V, o despertar do dia traz o grito de guerra. No capítulo VI, com o sol poente e a chegada da noite, ocorre o beijo entre Iracema e Martim. Beijo interrompido pelo pressentimento de Iracema de que alguém os espreitava. O capítulo VII, já na paleta noturna, apresenta o predador: o antagonista. Neste capítulo, Alencar inicia o processo de desligamento de Iracema da sua própria tribo.

O capítulo VII começa com Iracema correndo pela floresta, vasculhando o terreno até encontrar um guerreiro, ficando de frente a ele, tal qual com Martim, no início do livro. Era Irapuã. A semelhança entre as cenas não parece desmotivada. Tendo Iracema como elemento a ser conquistado ou preservado, acontece a oposição entre Martim e Irapuã. O cristão branco colonizador *versus* o nativo bárbaro. O protagonista *versus* o antagonista.

Ocorre, na sequência da cena, um diálogo fundamental entre o guerreiro tabajara e a virgem. Iracema recrimina Irapuã por estar no bosque de jurema, onde ninguém penetra contra a vontade de Araquém, ela afirma que deve ter sido anhangá quem o trouxe – fala que numa outra chave de leitura poderia caber a Irapuã também. Irapuã contesta, diz que não foi Anhangá, mas a lembrança de Iracema e a notícia da chegada de um guerreiro branco à cabana de Araquém. Iracema estremece e Irapuã revela o seu ciúme.

O coração aqui no peito de Irapuã ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a presa. O estrangeiro está no bosque, e Iracema o acompanhava. Quero beber lhe o sangue todo; quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de Araquém.

Iracema refuta a possibilidade e lembra que o estrangeiro é hóspede de Araquém. Irapuã diz que o estrangeiro vai morrer. Iracema afirma que se ele der um passo, morre. Embate entre ambos, Irapuã sai com coração ferido.

Novamente, a cena se desenrola de forma similar ao encontro de Iracema e Martim, mas aqui não há conciliação, segue-se outro código de ética, menos cordial, “selvagem”. Iracema fere o chefe de sua própria tribo para proteger o estrangeiro. Toma partido do homem branco em vez de se sujeitar a Irapuã. Alencar, obviamente, não reserva a Irapuã nenhum adjetivo ou tratamento que faça com que o leitor simpatize com o índio, sempre irado, colérico, cheio de sanha. Após o desentendimento, Irapuã desaparece e Iracema volta-se para Martim adormecido em outro canto da floresta. Iracema passa o resto da noite ao seu lado. O narrador então clareia a situação:

As emoções recentes, que agitaram sua alma, a abriram ainda mais à doce afeição que iam filtrando nela os olhos do estrangeiro.

Para, logo depois, projetar as sombras:

Mas, quando passou a alegria de o ver salvo dos perigos da noite, entrou-a a mais viva inquietação, com a lembrança dos novos perigos que iam surgir.

Iracema então compara o seu amor ao vento dos areais que mata a flor das árvores, e se afasta do amado.

Interessantes o jogo de luzes e sombras evocadas no capítulo. Martim está no escuro, se reestabelecendo do transe. Iracema é luz enquanto paixão e sombra enquanto razão e, como sombra, coloca Martim em risco. De maneira sutil, ela vislumbra – e o verbo é bem

adequado – que a relação com o estrangeiro é impossível, tal qual afirma Irapuã ao dizer que este não pode viver sempre sob a sombra de Iracema. A imagem final, mais uma metáfora relacionando Iracema à natureza, também indica uma sobreposição, a do vento dos areais sobre as árvores, sobreposição que, como a sombra, resulta em ruína com a morte da flor. Ao se afastar do amante, Iracema, de forma racional, busca a luz, mas se percebe, pela primeira vez, morrendo.

O capítulo VIII começa com um duplo abrir de olhos: o do dia e o de Martim. O estrangeiro acorda, refaz-se dos sonhos e, segundo o narrador: “Não sabia onde estava”. Tal desorientação não é apenas geográfica, o desconhecimento dos arredores do bosque, mas, sobretudo, oriunda de uma espécie de “ressaca”, desorientação moral, por não saber ao certo o que lhe aconteceu no transe e no imediato¹⁹ pós-transe.

Saindo do bosque, Martim encontra Iracema com um semblante diferente, ela parece ter percebido a gravidade da situação. Martim percebe a mudança. Iracema estremece e avisa que Caubi está chegando e que ele ajudará o guerreiro a partir. Martim diz que se isso deixa Iracema feliz, ele sairá dos campos dos tabajaras. A fala seguinte de Iracema é bastante significativa:

A juruti, quando a árvore seca, foge do ninho em que nasceu. Nunca mais a alegria voltará ao seio de Iracema; ela vai ficar como o tronco nu, sem ramas, nem sombras.

A ideia aqui do nascimento do amor, dada à esfera em que se consolida, ou seja, na esfera do proibido, do interdito, sugere algo

¹⁹ Não é despropositado pensar aqui no termo “imediato” como referente ao conhecimento sem mediação simbólica. Conhecimento normalmente pouco aceito pela tradição eurocêntrica e iluminista.

como uma contaminação. O amor, longe de trazer a vida, de ser fértil, é colocado, desde já, no seu aspecto contrário, ou seja, como um tronco de árvore nu, sem folhas, seco, infértil. E Iracema, ao transgredir os limites ancestrais, algo próximo à previsão do oráculo na tragédia grega, vê-se diante do erro, erro também na acepção da tragédia grega. Diferente, porém, de um Édipo, ela tem consciência do erro; tem ela, de certa forma, a chance de evitar o destino trágico.

Martim, no entanto, ampara o corpo trêmulo da virgem e ela se reclina sobre ele. Ele diz então que ficará para ver abrir nas faces de Iracema a flor da alegria e “sorver, como colibri”, o mel dos lábios de Iracema. A fala deste é extremamente interessante se desprezado seu caráter retórico romântico e se confrontada com as metáforas usadas anteriormente por Iracema. Enquanto ela fala que já não é mais possível tal alegria, que algo começara a se romper, ou seja, sua inocência, sua inviolabilidade. Que nunca mais a alegria lhe voltará ao seio. E, na metáfora, usa imagens como “árvore seca”, “tronco nu”, “Sem ramas nem sombras”. Martim insiste em fazer voltar às faces dela a flor da alegria e, mais que isso, dirá que irá: “sorver, como colibri”, o mel dos seus lábios. Não parece descabido pensar aqui no significado mais amplo do significante sorver que leva também a destruir, aniquilar e consumir, ainda que “romanticamente” o sujeito do verbo seja um “inocente” colibri.

Outro ponto a ser observado nesta leitura é que se nos capítulos anteriores era marcante um movimento de luz e sombra, aqui se tem uma série de oscilações na relação entre Iracema e Martim. Ela tentando se afastar e ele a trazendo de volta. Tal oscilação é, no final da trama, mais notada em Martim, até porque Iracema já se entregou a seu trágico destino ou à sua “doce escravidão”, como denominou Machado de Assis.

Voltando ao livro, depois do abraço e da declaração de amor, Iracema volta a si e coloca de forma bastante clara, para Martim, a sua interdição. Martim diz que guerreiros do seu sangue trazem a morte consigo. “Não a temem para si, não a poupam para o inimigo”. E arremata: “Mas nunca fora de combate eles deixarão aberto o camucim da virgem na taba do seu hóspede”. Interessante a contraposição entre amor proibido e erro, que remete ao trágico, com o *topos* da morte ligada à virtude heroica da lírica de guerra, pois o discurso, se lido à contrapelo em relação à uma leitura de contrato romântico, mostra o caráter belicista, colonizador: o corpo invasor que Martim representa.

Silviano Santiago (1988, p. 24) aponta que há traços do homem cordial no discurso de Martim: “a morte só existe nos momentos de guerra” (Santiago, 1988, p. 24). Mas tal promessa - “nunca fora de combate eles deixarão aberto o camucim da virgem na taba do seu hóspede” - é apenas uma meia e crua verdade, pois deixando de ser hóspede dos tabajaras, Martim não só ajuda a dizimar a tribo que o hospedou como abandona Iracema à sua própria sorte.

Após tal afirmação que mostra o caráter do guerreiro e de seu povo, Martim constata que “a verdade falou pela boca de Iracema”, e toma uma decisão: “o estrangeiro deve abandonar o campo dos tabajaras”. Iracema concorda que ele deve partir e lembra que seu mel tem doçura e veneno. Oposição que faz muito sentido quando se pensa no mito edênico, no pecado original e todas as reverberações possíveis da transgressão. Martim, com lábios trêmulos, diz que parte para que o sossego volte ao seio da virgem. Iracema diz que ele leva “a luz dos seus olhos e a flor de sua alma”. Mais uma vez, como já apareceu com o verbo “sorver”, temos no verbo “levar” um

significado próximo de “extrair”, que culmina em destruição, visto que o contrário de não ter luz nos olhos seria a escuridão e que uma “alma sem flor” seria uma alma igualmente esvaziada. O diálogo é interrompido por um clamor, outro índice sonoro, o grito de alegria que anuncia a chegada de Caubi, o guerreiro irmão de Iracema. Martim diz que é chegada a hora de ele partir. Chegam à taba e Iracema vai ao encontro do irmão; Martim entra só na cabana.

No capítulo IX, há os preparativos para a partida de Martim. Araquém pede para Iracema escolher um presente de despedida para o hóspede e diz que se ele precisar de guia, Caubi o conduzirá. Iracema prepara sua rede para dar de presente ao estrangeiro. O sol se põe. Caubi segue na frente, atrás Martim e, depois deles, Iracema. O narrador cita que um sabiá canta “prelúdio de suave endecha”, uma espécie de canto fúnebre. Iracema afirma que seus dias vão ser longas tardes sem manhãs, até que para ela venha a grande noite, e derrama uma lágrima. Martim e Iracema dão um “último” beijo. Martim parte ao chamado de Caubi. Iracema se segura numa palmeira para não cair.

No capítulo X, a natureza entristece juntamente com Iracema. Alencar promove a primeira separação do casal. O canto da inhumna acorda Araquém. Iracema sai da cabana e afirma que é o grito de guerra de Caubi. No segundo pio, Iracema já está na mata. Vê Martim e cem guerreiros que, com Irapuã, formavam na frente dele um arco. Exigiam o estrangeiro. Caubi recusava entregá-lo e afirma que teriam de matá-lo antes. Iracema se coloca à frente de Martim. Martim fica imóvel, depois caminha até Irapuã e exclama:

Os guerreiros de meu sangue, chefe, jamais recusaram combate. Se aquele que tu vês não foi o primeiro a provocá-lo, é porque seus pais lhe ensinaram a não derramar sangue na terra hospedeira.

A relação à terra hospedeira, como já se apontou, remete à cordialidade discutível do europeu; por outro lado, Martim, como o seu nome aponta, não se esquivava de guerrear. Alencar constrói, nesse sentido, uma triangulação interessante entre Irapuã, Caubi e Martim, transferindo de certo modo ao branco a virtude guerreira dos indígenas. Martim parece ter, além da civilidade europeia, o mesmo comportamento e heroísmo dos nativos.

Começa o combate, mas, de repente, o rouco som da inúbia, uma trombeta indígena, reboia pela mata. Guerreiros reconhecem ser o som dos pitiguaras, senhores da praia, que deviam estar assaltando a taba. Todos partem rumo à taba. Na mata, ficam apenas Martim e Iracema.

Nesse capítulo, Iracema, definitivamente, se coloca contra a sua tribo, assumindo o seu amor pelo estrangeiro.

2.2.4 A fuga ou o “rapto” de Iracema.

Os guerreiros de Irapuã chegam à taba em busca dos inimigos, não os encontram. Irapuã imagina ter caído num ardil, vai até a taba de Araquém buscar o guerreiro. Araquém afirma que o hóspede é amigo de Tupã. Irapuã diz que o guerreiro ofendeu Tupã, roubando sua virgem, a virgem que guarda os sonhos de jurema. Iracema acusa Irapuã de mentir como o ronco da jiboia. Martim também acusa Irapuã, para o estrangeiro ele é vil e indigno de ser chefe dos guerreiros. Araquém diz que se a virgem “abandonar ao guerreiro branco a flor de seu corpo” morrerá, e que o hóspede é sagrado e ninguém o ofenderá. Irapuã se volta contra o pajé, ameaça-o ao exclamar que sua raiva cairá também sobre ele. Andira, irmão do pajé, entra na cabana e desafia Irapuã. O pajé pede paz e silêncio a

ambos, acalma Andira, mas desafia Irapuã, sentenciando que um passo a mais e a ira de Tupã cairá sobre ele. Irapuã duvida e Araquém, no meio da cabana, ergue uma grande pedra, joga-a no chão, abrindo uma enorme fenda na terra de onde surge um medonho gemido. Irapuã, sentindo o poder de Araquém, sai enfurecido da taba.

Martim se assusta com o buraco e o som que, como ondas no mar, sai do meio da cabana. Araquém acende o cachimbo da paz e diz que é tempo de aplacar as iras de Tupã; sai da cabana. Iracema aconchega-se a Martim, promete a ele que ninguém lhe fará mal. Martim pede que Iracema afaste-se do inimigo dos tabajaras. Iracema sente-se rejeitada e afirma:

Que fez Iracema, para que o guerreiro branco desvie seus olhos, como se ela fora o verme da terra?

Martim se arrepende e lembra à virgem das palavras de Araquém, que a virgem morrerá se se entregar ao estrangeiro. Iracema diz que não é Tupã que Martim ouve, mas o canto da virgem loira que o chamou. Rumor da terra apaga-se, faz tal silêncio na cabana que só se faz ouvir o pulso do guerreiro e os suspiros da virgem.

Duas informações são muito importantes nesse capítulo. Primeiro que, por duas vezes, é reforçado o vaticínio que a virgem guardadora do segredo de jurema morrerá caso traia o seu destino e se entregue ao estrangeiro. O pajé fala isso na frente de Irapuã, de Iracema e de Martim, e isso, depois de Irapuã ter dito, ou revelado, que o estrangeiro a roubou de Tupã. Iracema rebate dizendo que ele mente. Martim, por sua vez, reafirma que Irapuã é um guerreiro vil para ser chefe dos tabajaras. A segunda vez quem relembra o

vaticínio é o próprio Martim. Iracema desdenha a fala dele e diz que ele, na verdade, tem é saudade da noiva.

Em relação à denúncia de Irapuã, ela remete a uma estrutura típica dentro das narrativas que tratam de amores proibidos e de uma interdição à consumação do amor, seja lá por qual lei. E, feitas todas as ressalvas em relação à cultura, a estrutura social e a época que são, obviamente, distintas, pensa-se no paralelo com a cena de Machado de Assis na qual José Dias denuncia para Dona Glória o amor de Bentinho e Capitu: outro amor proibido. Ainda que os papéis e todas as relações sejam muito distintas, não parece desarrazoado pensar em semelhanças no comportamento egoísta e autocentrado dos “eleitos” Martim e Bento Santiago, bem como no amor sacrificial de Capitu e Iracema que, de certa forma, infringem as leis ditadas pelas sociedades da época e pagam por essa “transgressão”. Aliás, nesse ponto, vários perfis femininos da literatura brasileira se aproximam.

Deixando a digressão de lado e voltando ao texto, outra informação a ser trabalhada diz respeito ao elemento fantástico, ou seja, a abertura da fenda na taba por Araquém visando intimidar Irapuã. A esse respeito, Silviano Santiago (1988, p. 28) faz uma interessante observação tentando entender como o Alencar escritor a utiliza e qual *status* dela no texto e também nas notas que o próprio Alencar escreveu para *Iracema*.

Sobre o episódio fantástico, afirma Alencar nas notas que

todo esse episódio do ruído da terra é uma astúcia, como usavam os pajés e os sacerdotes de toda a nação selvagem para fascinar a imaginação do povo. A cabana estava assentada sobre um rochedo, onde havia uma galeria subterrânea que comunicava com a várzea por estreita abertura; Araquém tivera o cuidado de tapar com grandes

pedras as duas aberturas, para ocultar a gruta aos guerreiros. Nessa ocasião, a fenda inferior estava aberta, e o Pajé o sabia; abrindo a fenda superior, o ar encanou-se pelo antro espiral com estridor medonho, e de que pode dar uma ideia o sussurro dos caramujos (ALENCAR, 1979, p. 92).

Tendo em vista a nota, afirma Silviano Santiago (1988, p. 28):

Dentro de uma determinada atitude alencariana de ceticismo quanto aos valores e mecanismos do sagrado entre os indígenas, percebe-se aqui o desejo exagerado de querer, em nota fora do texto, propriamente, desmistificar possíveis ações sobrenaturais que são plenamente verossímeis ao nível da ficção. Intromissão pouco pertinente e, sobretudo, demonstradora do preconceito etnocêntrico do romancista. O que é manifestação de magia entre os indígenas é compreendido e traduzido pelo escritor "civilizado", que no mito indígena apenas descobre um fenômeno que pode ser explicado pela física. Assim é que a linguagem da terra, ou fala de Tupã, descoberta e usada pelos pajés para acentuar seu poder religioso entre os companheiros, é vista, na nota, como mera "astúcia", enquanto o fato sobrenatural (dentro da ótica indígena) é apenas "natural" para Alencar.

Santiago vai apontar este como um dos melhores exemplos do conflito entre o texto e as notas de Alencar, ou entre o filho-texto e o pai-autor, lógica que batizou de "esquema metafórico / pai-filho/", ou seja, o escritor como pai, com suas notas e toda perigrafia textual, e as obras como os filhos a serem protegidos. Curiosamente, como aponta Santiago, o texto "se encontra tolhido em sua 'verdade' pela nota esclarecedora do pai que logo o assinala como 'falso'".

Nesse sentido, e aí a gravidade da leitura de Santiago é ainda maior, o autor vai questionar se não "deveríamos, a partir desse exemplo e de outros, concluir que a ótica estruturante de *Iracema* é a do civilizado cristão?" (Santiago, 1988, p. 28). Afinal, a nota acaba prejudicando toda fala de Tupã, pois o deus dos índios, ao contrário

do oráculo de Delfos, como cita Santiago (1988, p. 28), “passa a ser apenas uma artimanha humana, para que se estabeleça a lei e a ordem na taba, e não uma voz estranha, não-humana, que institui os valores sagrados”.

Nessa lógica, que nega a alteridade e a própria cultura indígena, poder-se-ia contestar igualmente outros episódios centrais do livro atribuídos à divindade de Tupã, sobretudo, a amarração entre ele e Iracema, relativa aos segredos de jurema, ponto central da trama e da tragédia de Iracema. Ou seja, levando a cabo essa desconstrução que a nota opera fica comprometida a própria estrutura do livro, tudo pode ser, como nesse episódio fantástico, mera artimanha ou ilusão facilitada pela credence e, nessa perspectiva, que resvala em preconceito etnocêntrico, como afirma Santiago, Martim está totalmente isento de qualquer culpa.

Relacionada ainda a esta fica a questão se a leitura dessas notas de Alencar é imprescindível e do quanto são complementares ao livro. Santiago (1988, p. 28) coloca essa questão da seguinte forma:

Será possível outra leitura do texto de Alencar sem levar em conta os prólogos, posfácios e notas? Isto é, poderá o filho-texto ter uma circulação independente dos cuidados “paternos”? Essas duas leituras (uma fiel às notas e outra que as despreza) se complementariam ou seriam contraditórias?

Retornando aos episódios do livro, um grito vibrante quebra a tranquilidade dos personagens depois que Araquém se impôs perante Irapuã. Martim pergunta se Iracema reconhece o grito. Ela responde que não conhece a ave. Ele sustenta que é uma atiati, garça do mar, que ela, virgem da serra, que nunca desceu ao mar não a conhece. Iracema lembra que as praias são dos pitiguaras, inimigos dos

tabajaras. Martim reflete um pouco e imagina que canto da ave seria o grito de guerra de Poti, seu amigo. Iracema estremece, pois conhece a valentia de Poti, imagina que ele veio salvar o amigo e que foi ele quem retroou o búzio no momento do combate entre Irapuã e Martim. Iracema afirma que o estrangeiro se livrará, mas que seus irmãos morrerão. Martim diz que partirá e que nenhum sangue será derramado. Iracema sorri e beija-lhe a mão.

Importante frisar nesse trecho que Iracema, ao pensar que seus irmãos morrerão, divide-se, ainda que levemente, como aponta Silviano Santiago (1988, p. 29), entre o amor e a tribo, pensando pela primeira vez no “amor dever” e não apenas no “amor-paixão”, como propõe Santiago.

Na sequência do capítulo, Martim caminha até a porta para ir em direção a Poti. Iracema diz que ele não pode sair porque guerreiros de Irapuã o matarão. Martim retruca dizendo que “um guerreiro só pede proteção a Deus e suas armas. Não carece que o defendam os velhos e as mulheres”. Iracema contra argumenta:

Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros?
Valente e forte é o tamanduá, que mordem os
gatos selvagens por serem muitos e o acabam.
Tuas armas só chegam até onde mede a sombra
de teu corpo; as armas deles voam alto e direito
como o anajê.

Martim afirma que todo guerreiro tem seu dia. Iracema diz que ele não quer que Iracema morra, mas quer que ela aceite que ele morra. Martim fica perplexo. Iracema propõe ir ao encontro do chefe pitiguara.

O capítulo XII começa de forma bastante poética: “Avança a filha de Araquém nas trevas; para e escuta”. Alencar reforça, como já fez em

vários outros capítulos, a sonoridade; o espaço sonoro é um elemento norteador para as personagens. Iracema orientada pelo ruído emitido por Poti o encontra. Iracema se dirige a ele, explica porque está ali e só recebe, num primeiro momento, o eco como resposta. Iracema afirma que o estrangeiro ama Poti e ela ama o estrangeiro. Poti aparece, travam um longo diálogo. Ele diz que veio salvar o estrangeiro. Iracema diz que suas falas sairão de sua boca ao ouvido do estrangeiro e que ela o levará à cabana. Ele afirma que jamais um guerreiro pitiguara passará pela soleira do inimigo se não como vencedor. Pede para que traga Martim até ele. Iracema explica que Martim está cercado pelos guerreiros de Irapuã e pergunta se Poti trouxe guerreiros pitiguaras para salvar Martim. Poti reflete e pede que Iracema conte tudo que aconteceu ali. Iracema começa a narrar e, logo depois, Poti a interrompe, pois ouviu algo. Poti desaparece no lago.

Iracema volta à cabana e no caminho percebe a presença de muitos guerreiros. Entra na cabana. Araquém sai. Iracema conta o que aconteceu a Martim. Martim diz que precisa ir embora, que não tem medo dos guerreiros de Irapuã, mas que tem medo dos olhos da virgem. Iracema diz que estes (olhos) fugiram dele, estrangeiro. Martim dá um passo e Iracema alerta:

Vai, guerreiro, ingrato; vai matar teu irmão primeiro, depois a ti. Iracema te seguirá até aos campos alegres onde vão as sombras dos que morrem.

Iracema diz que Martim vai acabar levando os guerreiros até Poti. Martim recua, mudo e quedo. Iracema o fita e percebe a sombra do guerreiro projetado na cabana. Cão avisa que alguém estava chegando. Era Caubi, avisando que o cauim perturbou o espírito dos guerreiros que vinham em direção à cabana. A virgem ergue-se e levanta a pedra que fecha a garganta de Tupã. Ouve-se o barulho dos

guerreiros se aproximando. Iracema diz que Tupã salvará o hóspede. Deus trovão retroa surdamente o antro e, por ele, Iracema e o guerreiro de mãos dadas somem nas entranhas da terra.

O capítulo XIV não sucede imediatamente ao anterior. Num procedimento pouco utilizado por Alencar, tem-se aqui um breve descompasso na narrativa, e o capítulo começa com o narrador contando algo já dado: que os índios depois de beberem o cauim são tomados pela ira e decidem, ao perceber que o pajé está na floresta, invadir a cabana. Depois disso, aí, sim, temos um prosseguimento da ação com um dado novo: o diálogo de Caubi acusando Irapuã de agir de forma vil. Irapuã responde e, ao dar comando para o ataque ouve, novamente, as entranhas do céu rugirem. Os guerreiros se assustam. Já Iracema e Martim, perdidos nas entranhas do céu, ouvem a voz de Poti que fala pela boca de Tupã. Poti desconfia de Iracema. Martim diz que Iracema, que o salvou duas vezes, os ouve. Poti alerta que mulher é fraca e que os tabajaras são traidores. Discutem uma forma de vencer os tabajaras e livrar Martim. Iracema, que ouvia calada, cochicha no ouvido de Martim um plano de fuga que deveria ocorrer quando os tabajaras estivessem em festa no bosque sagrado. Martim abraça a jovem e depois a afasta, lembrando as palavras terríveis do pajé. Martim conta a Poti o plano de Iracema, ele o aceita e diz que devem então esperar.

O capítulo XV é um dos mais belos e importantes capítulos do livro, não à toa está no centro da obra. E, como em outros, Alencar o inicia com uma referência a uma passagem de tempo: "Nasceu o dia e expirou", mas, diferente dos outros capítulos, nos quais citava apenas o amanhecer ou anoitecer, aqui, ele faz uma elipse maior, pula um dia.

A primeira cena é na cabana de Araquém. Martim está na rede, à luz do fogo, seu pensamento oscila:

lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui
lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores.

Iracema está ao seu lado e temos mais uma cena romântica:

o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido
busca o lábio que o espera, para celebrar nesse
ádito d' alma, o himeneu do amor.

Num outro ponto da cabana, num recanto escuro, o pajé parece pressentir a violação da interdição:

imerso em funda contemplação e alheio às cousas
deste mundo, soltou um gemido doloroso.
Pressentira o coração o que não viram os olhos?
Ou foi algum funesto presságio para a raça dos
seus filhos, que assim ecoou n' alma de Araquém?

Alencar, de modo bastante cinematográfico, constrói o impasse relacionado ao amor proibido e as desagradáveis consequências que pode trazer numa ação, ou montagem, praticamente, paralela.

Martim cai em si, afasta Iracema, “não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira”. Invoca Cristo, mas a serenidade é sempre abalada quando pousa o olhar sobre a virgem.

Fecha os olhos o cristão, mas na sombra do seu
pensamento surge a imagem da virgem, talvez
mais bela. Embalado chama o sono às pálpebras
fatigadas; abrem-se, mau grado seu.

Martim, atormentado pela dúvida, tem uma ideia, diz a Iracema que essa é a sua última noite ali, e pede a Iracema uma boa noite de sono. Ela aceita, e pergunta como pode alegrá-lo. Ele pede os sonhos

de jurema que são doces e saborosos e o faz de forma submissa para que o pajé não o ouvisse. Iracema com um triste sorriso diz que ele pensa na noiva branca, que não mais verá Iracema e que Martim quer que o sono feche suas pálpebras e leve-o à terra de seus irmãos. Martim retruca que o sono traz o descanso e que ele não quer deixar a tristeza no coração de Iracema e na terra hospedeira. Iracema fica imóvel. Martim fala para ele partir e voltar com o vinho de Tupã.

Quando ela volta com as gotas do verde e amargo licor, o pajé não está mais na cabana. Martim bebe e a fala do narrador é bastante significativa:

Agora podia viver com Iracema e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos como o fruto na corola da flor. Podia amá-la e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.

Antes de seguir o desenrolar do episódio, cabe uma reflexão de David Treece sobre o papel do narrador no livro. Aponta Treece (2008, p. 272) que o “narrador fala a mesma linguagem metafórica de seus personagens, como se a estória estivesse sendo contada desde dentro do mundo indígena, por um de seus membros”.

Do ponto de vista do significado do texto do narrador, fica ainda mais clara a busca do prazer sem o ônus que isto traz, ou seja, Martim encontra no transe uma forma de ter Iracema, o prazer interditado, sem que isso infrinja, totalmente, visto que o fato de ele beber o líquido já é, para ele e Iracema, uma infração, às leis de Tupã. Um paralelo, nem de todo perfeito, é o de Ulisses que para ouvir o canto das sereias pede para ser amarrado ao mastro do navio. Assim, goza dos prazeres do canto das sereias sem ser devorado por elas. Mas,

no caso de Martim, tal ardil, se é que assim podemos chamá-lo, dá errado.

Martim entra em transe e sonha com Iracema e um amor possível. Mais uma vez o narrador precisa ser citado:

O gozo era a vida, pois o sentia mais forte e intenso; o mal era sonho e ilusão, que da virgem não possuía senão a imagem.

Começa a ficar claro o embaralhamento entre transe e sonho, e ilusão e realidade. Pois, se num primeiro momento, Iracema se afasta do estrangeiro em transe; depois, quando chamada - "o nome da virgem ressoou docemente" - ela se aconchega "ao trépido ninho" e "aninha-se nos braços do guerreiro".

No dia seguinte, Martim acorda com Iracema ao seu lado, com semblante ruborizado e nas faces "incendidas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor". O que era sonho, o que era transe, o que era realidade? A jandaia, porém, foge para não tornar mais a cabana. Cuidava, no entanto, Martim que o sonho continuava, fecha os olhos e torna-os a abrir. Nesse momento de impasse e indecisão, soa a pocema dos guerreiros, Martim abafa um beijo que daria na virgem e desperta do doce engano. Martim em si, desperto e ciente do "erro", afirma:

Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro encheu deles sua alma. Na vida, lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema.

Tal declaração, no entanto, devolve Martim ao limite entre sonho e realidade, sem saber, ao certo, o quanto transgrediu a lei de Tupã. Já

“a filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura”, como revela o narrador, “ficou tímida e inquieta como a ave que pressente a borrasca no horizonte”.

E o capítulo termina anunciando o erro trágico:

As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa. Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras.

Em relação à cena da violação de Iracema, cena mais importante do livro, Silviano Santiago (1988, p. 34) lembra que Martim está no torpor do “sono/sonho”, podendo então violar o corpo da sacerdotisa sem ter consciência do que o fazia. Observa que, logo após o ato, o narrador já usa o termo “esposa” para designá-la e passa a analisar a função do licor, como mediador da violência sexual, no texto. Para Silviano, a função do licor é ambígua: redobra a força do coração masculino, mas, ao mesmo tempo, isenta o homem de qualquer culpa ou remorso posterior, transferindo, ainda por cima, a grande parte da responsabilidade para a sedução feminina. Alencar constrói uma situação na qual, como afirma Santiago (1988, p. 34), a união sexual se dá sem que se dê a transgressão ao corpo sagrado e é nesse estado de inconsciência/consciência que está Martim na manhã seguinte, recusando os beijos de Iracema e dizendo que eles são doces nos sonhos, mas que na vida real são como espinhos.

David Treece (2008, p. 266) também trabalha a cena pelo seu caráter duplo e ambíguo, apontando seus desdobramentos. Afirma que Iracema, paradoxalmente, conquanto casta - e o narrador sublinha logo após o ato: “o corpo casto da recente esposa” - também tem responsabilidade pela

grave transgressão da fronteira entre a fantasia colonial e a posse real, pois é ela quem toma a decisão de realizar o sonho de Martim, cedendo voluntariamente a seu próprio impulso erótico de cair nos braços dele (Treece, 2008, p. 266).

Martim, no entanto, aponta Treece, vai se recusar a reconhecer o ato, o que o levaria a confirmar sua ruptura com sua senhora branca. Vai, portanto, se recusar a acordar para essa realidade, vai resguardar a culpa de ter traído a outra mulher e vai tratar Iracema como sua sedutora e corruptora, envenenando a relação desde o começo.

2.2.5 Em busca do paraíso.

Com o capítulo XVI começa uma segunda jornada no livro, consumado o amor interdito, o ápice do romance, tem-se uma espécie de descida que traz contornos mais sombrios ao romance. O capítulo aponta inicialmente a indicação do surgimento da lua, o que leva os tabajaras para o ritual do mistério de jurema no bosque sagrado. Seguem para lá, Irapuã e os demais guerreiros. Lá encontram o pajé e Iracema que já acendeu os fogos da alegria. O pajé recebe as oferendas e, com todos sentados em torno do grande fogo, invoca Tupã. Iracema traz o verde licor. Araquém o distribui e decreta os sonhos de cada guerreiro: caças, amores, lutas etc. Depois de distribuir o licor, Iracema sai do bosque, pois não é permitido a ela “assistir ao sono” e ouvir falar os sonhos dos guerreiros. Silviano Santiago (1988, p. 35) aponta que, tendo ela deixado de ser a sacerdotisa de Tupã, transgredido as leis de sua tribo, nem deveria, estar ali. Vale lembrar ainda que ela assistiu Martim enquanto este sonhava.

Voltando ao texto, Iracema segue para a cabana onde está Martim, dá armas para ele e o leva até Poti. Encontram Poti. Poti e Martim conversam. Iracema suspira ao pensar que afeição do amigo bastaria à felicidade do estrangeiro. Iracema guia-os pela mata. Poti depois de um tempo de caminhada mostra-se inquieto e pede que ela volte, pois atrasa a marcha. Martim estremece, mas com jeito pede a Iracema que volte. Ela diz que os seguirá até onde acabam os campos dos tabajaras. Continuam. Quando chegam a esse limite, Poti para e Martim avisa Iracema que é chegada a hora de separem-se. Iracema diz que não pode se separar de Martim. Martim diz que é preciso, e que ela deve retornar à cabana e ao seu pai. Iracema diz que Araquém já não tem filha. Martim contesta, diz que não deixará a cabana onde se hospedou viúva de sua alegria, que Iracema deve voltar para os braços do pai e que ele não quer ser amaldiçoado como estrangeiro ingrato. Iracema revela que é sua esposa, por isso o acompanhará. Martim estremece, diz que os maus espíritos da noite turbaram o seu espírito. Iracema revela então que

o guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo de jurema.

Martim coloca as mãos na cabeça e se desespera. Como bom cristão, invoca Deus. Poti avisa que os tabajaras despertam. Martim e Iracema continuam paralisados até que ela diz que é preciso levá-lo à praia dos pitiguaras. Seguem. Iracema à frente, Martim atrás, triste, mas inebriado por Iracema. Poti, por sua vez, cismava, e compara amor ao uso do cauim que em excesso enfraquece, temendo a chegada dos velozes tabajaras. Com o entardecer, Poti acende o fogo da hospitalidade. Iracema arma a rede para o esposo e senta-se longe dali, na raiz de uma árvore. Poti desaparece. Martim fica mudo e triste, depois chama Iracema para junto de si.

A floresta destilava suave fragrância e exalava arpejos harmoniosos: os suspiros do coração se difundiram nos murmuros do deserto. Foi a festa do amor e o canto do himeneu.

Assim que a luz da manhã ecoa na selva, Poti informa que os tabajaras caminham na floresta. Iracema se desenlaça de Martim, pega armas e os guia pela floresta. Poti escuta as entranhas da terra e afirma que tabajaras se aproximam. Iracema afirma que o guerreiro pitiguara é “a ema que voa sobre a terra”, que eles o seguirão como suas asas. Poti lembra que enquanto dormiam, inimigo correu. Martim envergonhado diz a ambos para se salvarem, que só ele, o guerreiro mau, deve morrer visto que não escutou a voz do irmão e o pedido da esposa. Poti afirma que ele e o irmão têm uma só vida. Iracema sorri.

No capítulo XVIII, a perseguição continua, e Irapuã aparece entre as árvores. Ao ver o guerreiro branco, este solta um grito. Quando tabajaras iam se precipitar sobre os fugitivos, ouve-se um latido de cão selvagem. Poti solta um grito de alegria ao perceber que seu cão traz Jacaúna e seus melhores guerreiros em seu socorro. Começa a luta. Jacaúna ataca Irapuã. Caubi vê Iracema e assalta com furor o estrangeiro. Iracema junta-se a Martim e diz a ele que não mate Caubi, que se Caubi tem de morrer, morrerá pela mão dela. Martim horrorizado pergunta a Iracema se ela matará seu irmão? Ela responde:

Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua: porque os olhos de Iracema veem a ti, e a ela não.

Caubi parte para cima de Martim que só se defende. Iracema guarda o esposo com seta apontada para Caubi. Poti mata o velho Andira, entre outros guerreiros. Martim deixa Caubi com Poti e persegue

Irapuã que o desarma, mas tem seu braço ferido por Iracema quando este avançava contra Martim. Jacaúna e Poti varrem a floresta. Tabajaras fogem e resgatam Irapuã de Iracema, pois esta iria matá-lo. Iracema vê a floresta tomada por corpos dos tabajaras e pelo sangue que também era o seu. Chora. Martim afasta-se para não envergonhar a tristeza de Iracema.

Um ponto a ser destacado no capítulo é que, se no capítulo anterior Iracema deixa de ser tabajara para ser esposa de Martim; neste, ela leva ao extremo a sua posição ao se dizer pronta para matar o irmão que duela com o esposo. Porém, ao final do combate e do capítulo, Alencar pontua que “aquele sangue, que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces da vergonha”. Cria-se, portanto, uma situação dúbia que o texto não resolve.

No capítulo seguinte, mais curto que os anteriores, Poti se alegra de ver que Martim está salvo, acaricia seu cão, cheio de sangue dos tabajaras, reconhecendo a astúcia deste por ter trazido até ele os seus. Poti diz a Martim que vai lhe dar o cão para que este o proteja. O cão passa a se chamar Japi. Jacaúna dá o sinal de partida, seguem para Ibiapina. Lá, Poti leva Martim a um jatobá e diz que foi ali que nasceu. Reforçam os laços de irmandade. Conversam. Iracema se aproxima. Afirma o narrador:

Martim a recebeu com a alma no semblante: e levando a esposa do lado do coração e o amigo do lado da força, voltou ao rancho dos pitiguaras.

O capítulo XX começa com uma breve elipse de três dias e um breve sumário narrativo no qual o narrador informa que Martim e Iracema estão hospedados na vasta cabana de Jacaúna nas terras dos pitiguaras, nas margens do Camucim e Acaracu. Poti abandonou sua cabana para ficar junto de Martim. Já o branco está preocupado com

Iracema, triste desde o fim da batalha. Martim fala com Iracema e pergunta sobre a sua tristeza. Ela diz que a alegria dela é estar com ele, mas que ela está na taba dos inimigos do seu povo e que viu os seus morrerem. Martim diz que para que o sossego volte ao seio da filha dos tabajaras, ele vai deixar a taba dos inimigos do seu povo. Martim vai até Jacaúna e avisa que vai partir. Jacaúna pergunta se alguma coisa lhe faltou. Martim diz que não. Jacaúna diz que ajudará no que for preciso para a viagem e que ele pode retornar quando quiser. Poti chega, fica sabendo da partida e diz que acompanha o amigo.

O capítulo XXI começa com o sol descendo das alturas do céu e com o trio chegando a um rio também habitado por índios pescadores da nação pitiguara. Dali, seguem de jangada para longe da costa, até Soipé, atravessam depois o Rio Taiba e chegam a um grande morro de areia. Martim pergunta a Poti se ele conhece o lugar. Poti diz que conhece toda a terra pitiguara, que o lugar chama Mocoripe, que do alto do morro já viu correr no mar as grandes iguaras dos brancos inimigos de Martim que estão no Mearim. Martim pergunta o significado do nome do morro. Poti diz que ao avistar o morro aquele que viaja fica feliz por estar próximo de sua cabana, por isso dizem que o morro traz alegrias. Martim disse que o monte lhe trouxe também alegria. Poti e Martim o escalam. Iracema os observa. No caminho, ela colheu cajus para aplacar a sede e conchas para ornar o colo. O trio fica em Mocoripe três sóis. Afirma o narrador:

Até ali caminhavam sem destino, movendo seus passos ao acaso; não tinham outra intenção mais que afastar-se das tabas dos pitiguaras para arrancar a tristeza do coração de Iracema.

Martim pensa se a viagem cumpria seu intento, diz que ali é o melhor lugar para a taba dos guerreiros. Poti diz que buscara guerreiros para

construírem a taba. Iracema diz que o esposo se cala e que seus olhos se baixam quando ela chega perto dele. Pergunta, se ele quer que ela fique longe dele. Ele diz que a quer perto. Iracema sorri. Martim pergunta o que ela acha de habitarem aquele lugar. Ela diz que estará alegre junto a seu guerreiro. Martim segue a margem do rio e escolhe um lugar para a cabana. Poti e Iracema o ajudam. Vem a noite e os dois esposos armam a rede no novo lar.

O dado importante aqui é a definição de um lugar para se fixar e para estabelecer o “novo” lar. Como aponta David Treece (2008, p. 266), o casamento colonial entre a nativa e o branco encontra um lar idílico, longe dos tabajaras que eles abandonaram e igualmente isolados dos pitiguaras. Local semelhante “ao paraíso idílico que Peri e Ceci descobrem, um lugar onde o Éden pode ser redimido e uma nova sociedade pode ter início” (Treece, 2008, p. 267). Esperança, porém, como se vê, ilusória. Treece aponta que a vista para o mar, com a consequente abertura do olhar estrangeiro para o passado, e o caráter belicoso que norteou a escolha do lugar de moradia são conflagradores do fracasso desse novo éden.

2.2.6 O gavião e a narceja

Em Mocaripe, Poti conta para Martim que o antigo chefe dos pitiguaras era Batuireté, avô dele, Poti, e de Jacaúna. Diz que foi Bauireté que expulsou os tabajaras para o interior e que depois disso, Bauireté passou o poder ao filho Jatobá e sumiu pela serra de Quixeramobim, lugar que podia ser avistado do lugar onde Poti e Martim estavam. Na serra, segundo Poti, o velho cacique fez seu ninho para conversar com tupã, sendo sempre saudado pelos pitiguaras que o têm como o maior dos guerreiros. Os pitiguaras não lhe chamam mais pelo nome, mas como o grande sabedor da guerra: como Maranguab.

Depois de contar a história a Martim, Poti diz que vai até a serra, mas volta antes que o dia morra. Martim diz que o acompanhará e chama também Iracema. Seguem o curso do rio até o ribeiro de Pirapora. A cabana do velho guerreiro ficava junto às cascatas. Batuieté está sentado numa lapa junto à cascata. Poti se apresenta e anuncia Martim. O velho abre os olhos, vê o neto e lança ao branco um olhar baço, arqueja o peito e murmura:

Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja.

Depois disso, o abaetê se cala e não mais se mexe. Martim e Poti julgaram que ele dormia. Iracema, que se banhava numa cachoeira próxima, traz favos de mel. O trio passeia e conversa até o anoitecer, quando tornam ao lugar onde haviam deixado o ancião, o velho estava da mesma forma, formigas lhe subiam o corpo e tuins pousavam na cabeça do velho. Poti põe a mão no crânio do vô e percebe que ele está morto. Poti entoia o canto da morte. O trio prepara o corpo. Poti planta urtiga na porta da cabana para defendê-la contra animais. Poti se despede triste e volta com os companheiros para a borda do mar.

Para David Treece (2008, p. 266) a fala do ancião, a despeito das alianças e amizades e da aparente renovação do amor de Martim por Iracema, acaba eclipsando o futuro da colônia embrionária projetada por Martim, Poti e Iracema. Premonitória, como a fala do velho do restelo nos *Lusíadas*, a imagem construída pelo avô de Poti, da ave de rapina branca diante de sua vítima, serve como um interessante contraponto à construção da nacionalidade conciliadora e pacífica por meio da união do branco com o índio.

Não por acaso, no capítulo XXIII, Iracema anuncia a Martim que está grávida. O capítulo começa com o narrador promovendo uma passagem de tempo: quatro dias da visita a Batuieté e uma semana de novo lar. Narrador informa que Iracema agora está feliz, tinha achado um ninho de amor e uma nova pátria e descreve a felicidade do casal. Essa nova pátria, como comenta Silviano Santiago (1988, p. 44) seria um lugar neutro, a pátria do coração, "único lugar onde pode desabrochar o amor-paixão sem as amarras do amor-dever".

Voltando ao texto de Alencar, o narrador informa que quando Poti e Martim iam caçar, Iracema se separava do esposo e ia para uma formosa lagoa banhar-se com as garças brancas e as vermelhas jaçanãs. Guerreiros Pitiguaras chamavam a lagoa de Porangaba, ou lagoa da beleza, porque lá se banhava Iracema. Mães vinham de longe mergulhar filhas na água para que ficassem belas como Iracema. Depois do banho, Iracema ia colher frutas pelos arredores.

Uma manhã, conta o narrador, caçavam Poti e Martim pela região. Ao descerem a serra, os "irmãos" dão com Iracema na lagoa carregando flores de maniva e portando um colar, símbolo da fecundidade, feito das mesmas flores. Ela põe a mão do esposo na barriga e avisa Martim que estava grávida. O cristão se ajoelha e a beija. Quando se ergue, Poti lhe diz:

A felicidade do mancebo é a esposa e o amigo; a primeira dá a alegria, o segundo dá força. O guerreiro sem a esposa, é como a árvore sem folhas nem flores: nunca ela verá o fruto. O guerreiro sem o amigo, é como árvore solitária que o vento açouta no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens como a grimpã do cedro. Amado de Tupã, é o guerreiro que tem uma esposa, um amigo e muitos filhos; ele nada mais deseja senão a morte gloriosa.

Analizando simbolicamente tal fala de Poti, Silviano Santiago (1988, p. 45), a partir da representatividade dos elementos que constituem a nação e a sociedade brasileira, sustenta que ela parece defender a constituição da família patriarcal que é depois descrita por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*. Segundo ele, ali já aparece de forma clara uma mistura dos elementos do imaginário indígena com valores do europeu cristão.

Depois de tal declaração, Martim une seu peito ao de Poti, diz que ele falou pela sua boca e diz que ele não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração. No entardecer, Poti parte para colher sementes e calça um pato selvagem. Martim banha-se no rio com Iracema. “Todas as noites a esposa perfumava seu corpo e a alva rede, para que o amor do guerreiro se deitasse nela”.

O capítulo XXIV começa anunciando um ritual ao qual Martim vai se submeter tendo seu corpo pintado à semelhança de pele de um coati, com as cores da nação pitiguara. Pintado, Martim abraça e beija Iracema e pede a ela que lhe dê um nome na língua dos tabajaras. Ela lhe chama de Coatiabo. Depois, Poti dá ao irmão um arco e um tacaie. Iracema lhe dá um cocar e uma aração, ornatos dos chefes ilustres. Iracema busca iguarias para o festim. Os guerreiros bebem, cantam e dançam. Poti diz que como a cobra que tem duas cabeças e um só corpo, assim é sua amizade de Poti e Coatiabo. Iracema, por sua vez, afirma que como a ostra que não deixa o rochedo, mesmo depois de morta, assim é Iracema junto a seu esposo. Findando as comparações com elementos da natureza, os guerreiros exclamam que como o jatobá na floresta, assim é Coatiabo entre o irmão e a esposa: “seus ramos abraçam os ramos do Ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde”. O alegre festim dura até o amanhecer.

Silviano Santiago na sua edição comentada de *Iracema* faz duas observações importantes em relação a este capítulo. A primeira, quando comenta o “ritual”. Afirmar Santiago (1988, p. 46) que a cena faz paralelo com a cena final do livro quando se tem o batismo cristão de Poti e que, se há uma espécie de equilíbrio nas conversões, Martim em Cotiabo e Poti em cristão, o mesmo não se pode dizer do caráter das cerimônias e do efeito que ele provoca no batizado. A cerimônia a qual Martim se submete é, como chama Santiago, epidérmica, superficial e não há uma mudança básica seja nos gestos, seja nos costumes ou na forma de pensar de Martim. Ele ganha um nome e não o usa e não comunga, em momento algum, da religiosidade indígena. Vestiu-a como uma mera fantasia.

Uma segunda observação de Silviano Santiago diz respeito ao jogo de metáforas que o trio faz para definir a relação entre eles. Santiago a esse respeito observa que o equilíbrio entre as três personagens diferentes está expresso por um esquema metafórico em que a paz e a tranquilidade, a harmonia em suma, reinam em torno do cristão. Algo a ser pensado, no entanto, é que o vértice dessa relação triangular desigual é Martim e que, tanto Iracema quanto Poti, colocam-se como fiéis servidores deste, vassalos, praticamente. .

O capítulo XXV começa com outra passagem de tempo, o tempo suficiente para o milho amarelar. O narrador diz que, neste período, a alegria morou na cabana. Depois, o narrador apresenta uma cena com Martim caminhando pela borda do mar, diz que o guerreiro estava cansado, saturado de felicidade e que carecia de sono e repouso; que a caça com o amigo, os carbetos (reuniões entre os índios) e a ternura da esposa já não acordavam nele as emoções de outrora.

Importante notar aqui a força de significação do termo *borda* que coloca Martim à margem entre um lugar e outro. Assim como, revela o novo estado do branco, não mais alegre com o filho que está por vir e com a esposa, mas com saudades e tédio.

Reforça essa constatação, o fato de o narrador contar que quando Iracema brincava na praia, os olhos de Martim a deixavam para perder-se na imensidão do mar e quando este viu uma grande igara passar pelo mar, apertou-lhe a saudade da pátria. E que quando alto ia o sol e Iracema lhe chamou à cabana, os olhos do estrangeiro ainda seguiam o barco e não deram atenção aos olhos de Iracema e nem as frutas que ela colheu. Poti, que volta da serra, também percebe, segundo o narrador, que semblante de Martim não é mais sereno e, sim, triste.

Opondo-se à calma que traz o tédio, a figura do barco modifica o ânimo de Martim. Ele diz a Poti que o barco seguiu para as margens do Mearim onde ficam os tupinambás, inimigos tanto dos brancos como dos pitiguaras. Poti se oferece a acompanhá-lo com guerreiros para combater o inimigo. Martim diz que quando for o tempo, ele dirá. Ou seja, a guerra, o espírito marcial de Martim, aflora para se contrapor à paz, à tranquilidade que poderia servir à formação daquele núcleo colonizador.

Na cabana, Iracema já não canta, tece a rede para o filho. Poti diz que a *sabiá* canta quando é tempo do amor, quando emudece fabrica o ninho para a prole. Martim diz que a *sabiá* que faz o ninho não sabe se dormirá nele. Iracema fala com Martim que mal a escuta. O cristão era, segundo narrador, todo sombras. Um dado importante, além do fechamento de Martim para a esposa, é a fala dele que a *sabiá* talvez não dormisse no ninho, reforçando, de certa forma, o que disse

Araquém ao alertar, anteriormente, que se a sacerdotisa de Tupã violasse o segredo de jurema, morreria.

O narrador, na sequência, descreve o final de tarde e o crepúsculo cada vez maior na alma de Martim, até que, das margens do Rio das Garças, chega um mensageiro pitiguara. Ele informa que tapuitinga, ou seja, os brancos bárbaros, e Irapuã se uniram para combater os pitiguaras. Jacaúna chama o irmão para a guerra. Poti pede para mensageiro avisar que irá em breve. Poti veste suas armas e procura por Martim. Avisa o irmão branco do ocorrido. Martim diz que o acompanha, “que nada separa dois guerreiros amigos quando troa a inúbia”. Abraçam-se e partem.

2.2.7 Martim deixa Iracema e vai à guerra

No capítulo XXVI, os guerreiros chegam à margem de um lago, o cristão para, olha para o mar e hesita triste. Poti diz para ele ficar com Iracema. Martim diz que o acompanhará. Poti pergunta se devem levar Iracema. Martim diz que seria doloroso para ela ver irmãos em luta, que ela deve ficar. Poti pergunta o que ele espera. Martim teme que Iracema não o espere voltar e que abandone a cabana. Diz que queria sossegar o espírito da esposa antes de partir. Poti diz que lágrimas de mulher podem amolecer o coração de guerreiro. Martim diz que Poti é grande sabedor e que deve partir sem ver Iracema.

O cristão avança, Poti pede que ele espere, pega da aljava deste uma das setas que Iracema emplumara, vibra o arco e flecha um goiamum nas margens do lago. Finca a flecha com a presa atravessada e diz a Martim que agora eles podem partir, que Iracema o seguiria até ali e, ao ver a seta, obedeceria a vontade dele. Martim

sorri, quebra um ramo de maracujá, flor da lembrança, e coloca junto à flecha.

Além do papel desempenhado por Poti, que funciona como “contraponto às fraquezas que Martim sente diante de Iracema”, como observa Silviano Santiago (1988, p. 48), a saída sem se despedir mostra como o *topos* da guerra prevalece sobre o amor e como este, de certa forma, alivia a crise de Martim.

Voltando ao texto, os guerreiros seguem caminho e desaparecem na mata. Iracema, tempos depois segue o rasto da dupla, chega à beira do lago e quando vê o goiamum trespassado enche-se de pranto.

Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo antes de morrer.

Iracema volta à cabana, fica à soleira e apenas o sono acalenta sua dor. Volta ao local nos dias seguintes e deixa de ir à lagoa onde costumava banhar-se. Os mesmos guerreiros que a viram alegre na lagoa da Porangaba, vendo-a ali, triste e só, como garça viúva, batizaram a lagoa de Mecejana, a abandonada. Um dia, seu nome foi gritado do alto da carnaúba, era a sua jandaia e “a lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento”. Teve saudades, mas não arrependimento. Jandaia volta com ela para a cabana. Na alvorada seguinte, Jandaia desperta Iracema, é, de novo, a sua companheira.

No capítulo seguinte, Iracema vê os dois guerreiros chegando. Seu coração bate mais forte. Abraça o esposo. Narrador, em sumário narrativo, nos relata o que se passou durante ausência dos guerreiros. Informa que Poti e Martim comandaram a vitória dos

pitiguaras sobre os tabajaras e sobre os brancos tapuias. Logo após a vitória, Martim quis voltar para a esposa, pois temia que Iracema tivesse partido e, novamente, “sentiu em sua alma a sede do amor”.

Com a volta de Martim, Iracema se reanima. Voltara a alegria à cabana e Martim a amara como nos primeiros dias. Mas, logo, em breves sóis, a saudade da pátria se fez. “O amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições”. Silviano Santiago (1988, p. 50) lembra que o texto nunca deixa claro quais seriam esses “grandes desejos e nobres ambições”.

O cristão, segundo o narrador, passava os dias, agora longos, no alto do monte Jacarecanga, cismando o seu destino, perdido o olhar na imensidão do oceano. Pensava em voltar para sua terra, mas pensava em Iracema. Ela o acompanharia, mas a cada passo mais a afastava dos campos nativos e ela “não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção da vida que lhe roubava”. Poti deixava o amigo só percebendo-o aflito. Iracema também percebe a aflição do esposo e que sua presença já não é tão querida. Acompanha o esposo de longe, sofre com ele e por ele.

No início do capítulo seguinte, Martim ouve o choro de Iracema. Ele pergunta por que ela está triste. Ela diz que está assim desde quando ele se separou dela. Ele diz que está junto dela. Ela diz que corpo está, mas alma não, que a alma está longe, na terra dos pais e da virgem branca. Martim é ferido pelo olhar de Iracema: “Guerreiro branco é teu esposo; ele te pertence”, afirma. Iracema sorri triste e pergunta há quanto tempo ele retirou Iracema do seu espírito, diz ainda que ele agora está sempre ausente, no morro de areia ou na praia olhando para o mar. Ele afirma que isso ocorre pela ânsia de combater os tabajaras. Iracema diz que o lábio dele secou para a

esposa. Martim tenta desconversar. Iracema mantém a argumentação. Martim diz que a tristeza escurece a vista de Iracema e que a alegria há de voltar. Iracema diz, lembrando a profecia de seu povo, que depois que parir, morrerá, e que então Martim não terá mais nada o que o prenda à terra estrangeira. Martim pergunta se ela quer abandonar o esposo. Iracema diz que é a folha escura do jacarandá que faz sombra a alma de Martim, que ela deve cair para que a alegria volte a ele. O cristão a abraça e a beija, "beijo áspero e morno".

Logo na sequência dos episódios, Martim está no alto do Jacarecanga, olhando para o mar quando avista uma grande igara no mar. Poti pergunta a Martim se os seus irmãos brancos estão vindo buscá-lo. Martim diz que a igara é dos brancos inimigos dos pitiguaras que buscam a vingança já que foram vencidos em sua aliança com os tabajaras. Poti pergunta o que fazer. Martim pede para Poti conclamar os guerreiros. Os irmãos seguem para o Mocoripe e Jacaúna já tinha dado o grito de guerra. Grande igara corre pela costa. Pitiguaras se escondem entre cajueiros. Passam-se muitos sóis. Poti manda um guerreiro até Jacaúna e se prepara para o combate.

Começa a guerra. Pitiguaras acertam inimigos que fogem. Longe dali nasce o filho de Iracema e Martim:

Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava as derrotas dos guaraciabas, o primeiro filho que o sangue da raça branca, gerou nessa terra de liberdade, via a luz nos campos de Porangaba.

Pela segunda vez Martim se ausenta para guerrear, abandonando Iracema. Dessa vez, não deixa nenhum aviso da partida. O capítulo é todo voltado a Martim e sua bravura.

2.2.8 O filho da dor e a morte de Iracema

No capítulo XXX, Alencar repete o procedimento narrativo já utilizado anteriormente, recua no tempo em relação ao final do capítulo anterior para contar como Iracema pariu. Ela dá ao menino o nome Moacir, que significa “o nascido do meu sofrimento”. Iracema se compara à jati que fabrica o mel, mas não o aproveita. “Tua mãe também, filho da minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso”. Depois, coloca o filho na larga faixa que fabricara para levar o filho unido ao flanco e procura rasto de Martim que há três sóis partira para a guerra.

Voltando à cabana, percebe a presença de Caubi, seu irmão. Iracema ergue-se e num ímpeto protege a criança. Caubi triste diz que não está ali por vingança, que já a perdoou, que está ali porque tinha vontade de vê-la. Iracema o abraça. Caubi pergunta se pode ver a criança. Iracema abre a franja da rede, Caubi o contempla por muito tempo e rindo diz a Iracema que ele chupou a alma dela. Caubi beija os olhos da mãe, sem ter a coragem de pegar ou tocar a criança. Iracema com voz trêmula pergunta se Araquém vive. Caubi diz que, desde que ela se foi, a cabeça dele envergou sob o peito. Iracema pede ao irmão que diga que ela morreu para que ele se console. Iracema prepara a refeição ao guerreiro e, dentro das regras de hospitalidade, ofereceu-lhe também uma rede. O irmão de Iracema pergunta onde estão Martim e Poti porque quer dar um abraço da amizade em ambos. Iracema se comove, chora. Caubi também e diz que achava que os campos que ela abandonara tinham ficado tristes porque ela teria levado toda alegria. Iracema enxuga as lágrimas e

diz que marido e amigo partiram há três sóis e com ele a alegria da alma da esposa. Caubi diz que o esperará para saber o que ele fez com a alegria da irmã, fica rouco e anda a esmo pela cabana.

No capítulo seguinte, Iracema canta e embala o filho na rede. Caubi volta da praia com farta pesca. Pergunta se ele tornará às montanhas tabajara, Caubi diz que ela se despede dele para que ele não a veja tão triste. Iracema diz que Araquém teve vários filhos, mas que só lhe resta Caubi. Este diz que voltará quando a alegria voltar à Iracema. Ela diz que isso só ocorrerá quando o esposo chegar e que é melhor ele partir para que os guerreiros não se turvem com sua vista. Caubi diz que partirá, mas que voltará todas as vezes que o cajueiro florescer. Iracema entra na cabana, pega o filho e abraça Caubi que parte.

O grito da jandaia e o grito da criança a levam de volta à cabana. Dá o seio ao filho, mas não há leite. Moacir chora. Prepara mingau para o filho. No anoitecer, partiu para a mata com o filho no colo. No bosque, encontra um ninho com a irara ausente. Dá o seio aos filhotes que o sugam ferozmente. Iracema suporta a dor até seios intumescerem e sair leite. Tira os filhotes de si, e alimenta o filho. "Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido". O alimento, no entanto, não lhe restaurou as forças e a alegria.

O penúltimo capítulo do livro marca o retorno de Martim e Poti e a morte de Iracema. Os guerreiros ficaram oito luas fora. O narrador informa que Martim tinha medo de chegar e ver os olhos tristes da esposa. Quando se aproximam, o cão Japi late com alegria, mas Poti percebe que voz da jandaia é de tristeza. Diz Poti: "Achará o guerreiro ausente a paz no seio da esposa solitária, ou terá a saudade matado em suas entranhas o fruto do amor?". Martim move-

se vacilante. Vê Iracema com filho na porta da cabana. Chama por Iracema. Ela abre os olhos e com esforço lhe dá o filho, dizendo que não tem alimento para dar-lhe. Iracema desfalece. Martim a coloca na rede. Cuida dela como amor renascido do júbilo paterno, mas não consegue devolver-lhe à vida. Poti sugere que este enterre Iracema ao pé do coqueiro. “Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é a tua voz que fala entre seus cabelos”, afirma Poti. O pitiguara acode Martim em sua dor. Enterram Iracema. A jandaia repete tristemente seu nome.

O narrador conclui o capítulo dizendo que os pitiguaras depois se afastariam das proximidades da árvore para não ouvir a jandaia ressoando o nome de Iracema toda vez que por ali alguém passasse. “E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio”.

O último capítulo do livro começa com uma longa passagem de tempo, dizendo que o cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando o filho e o cão fiel, e que a jandaia não abandonou sua dona. A partida de Martim está descrita no capítulo I do livro. O capítulo XXXIII, portanto, fecha o *flashback*, iniciado no capítulo II.

Depois, o narrador informa que o primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria e indaga: “havia ai a predestinação de uma raça?”. A intervenção é cortada pela cena de Poti levantando a taba dos seus guerreiros à margem do rio. O narrador informa que, todas as manhãs, ele subia ao morro para ver se via a vela amiga, pois seu irmão branco prometera voltar.

Martim volta às terras, “que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade”. O narrador descreve o que ele sente ao retornar.

Chora por lembrar Iracema. Martim vem com mais homens brancos para fundar com ele a mairi, povoado, dos cristãos. Com ele também um sacerdote, em negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem. Poti é o primeiro a se ajoelhar e a ser batizado na nova religião. “Deviam ter um só Deus, como tinham um só coração”, ressalta o narrador.

Sobre o batismo, Silviano Santiago (1988, p. 57) comenta que parece que Alencar quis que Poti e Martim equilibrassem num “justo e legítimo intercâmbio de valores” ao criar um paralelo entre o batismo de Martim em Cotiabo e o de Poti em cristão. Mas, ele ressalva que o batismo de Poti é mais complexo, pois ele tem sua personalidade afetada, tanto do ponto de vista civil como religioso. Poti, afirma Silviano, recebe um novo nome e o adota. Nome engenhoso porque Alencar, como aponta Santiago, refere-se a um Santo, Antônio; um rei, Felipe, e a tradução do nome de Poti para a língua do colonizador, ou seja, Camarão. Tem se, portanto, a submissão, a subserviência, inclusive religiosa, e a aculturação.

Voltando ao texto, o narrador relata que a mairi prosperou e que a palavra do Deus verdadeiro prosperou na terra selvagem. Como lembra Silviano Santiago (1988, p. 57), o adjetivo verdadeiro acaba por remeter a Tupã como um deus falso. Na sequência, o narrador alerta que Jacaúna e outros líderes vieram residir ali, e depois de expulsam os tupinambás e os brancos tapuias. Conta ainda que Martim sempre revia aquelas plagas com emoção, pois ali fora feliz e dormia a formosa tabajara. Diz ainda que a jandaia cantava, mas já não mais o nome de Iracema. E termina com a expressão: “Tudo passa sobre a terra”.

2.3 Leituras de *Iracema* – Fortuna Crítica

Para uma melhor compreensão do texto de *Iracema*, é vital recorrer, ainda que brevemente, a alguns dos mais significativos autores da fortuna crítica do livro e também a autores que revisitaram a relação entre indianismo literário e nação, passando por *Iracema*. Com o estudo da fortuna crítica, o que se pretende é mapear alguns aspectos importantes da obra de Alencar, e seja por meio de análises contemporâneas ao livro, a sua primeira recepção, caso de Machado de Assis e da recepção que ou acusava o livro de ser descuidado em relação à língua portuguesa, ou apontava justamente sua autonomia literária como um ponto fundamental; seja pela crítica que, com um viés mais comparatista, aponta as inúmeras relações intertextuais de *Iracema* com outros; seja pela crítica que centra a análise de *Iracema* a partir da ideia de construção da uma identidade nacional – crítica que mais interessa a esta tese.

Em relação a essa última fortuna crítica, ela estabelece uma maior conexão com os temas tratados no capítulo 1 da tese e, por meio dela, chega-se a algumas leituras mais recentes da ideia de nação e de identidade nacional. Sempre, porém, perpassadas pela literatura e pela leitura da *Iracema* de Alencar.

O levantamento, ainda que breve, da fortuna crítica do livro longe de orientar uma leitura determinada, tendo em vista o passo seguinte deste trabalho, que é o texto fílmico baseado ou relacionado à *Iracema*, visa, tão somente, a desbravar caminhos possíveis de leitura, ver quais questões o livro tem evocado e como os autores, das mais diversas áreas, têm trabalhado com o texto literário.

Longe de imaginar que os textos fílmicos tenham que ter qualquer convergência com esse painel, o que se busca depois é ver como e se tais questões aparecem nos filmes, e quais outras questões são trazidas à tona pelos filmes que reescrevem ou dialogam com *Iracema*.

2.3.1. Machado de Assis: *Iracema* e a doce escravidão

Machado de Assis é o autor dos primeiros textos que compõem a fortuna crítica de *Iracema*. Cita o livro pela primeira vez na sua coluna "Semana Literária", do dia 9 de janeiro de 1866, ou seja, um ano após o seu lançamento. Escreveu ele (Assis, 1979, p. 144) que a temperatura literária no Brasil estava abaixo de zero, que eram raros os livros e que eram duas as razões para a escassez: uma de ordem material e outra de ordem intelectual. Do ponto de vista material, afirma que imprimir livros era caro, que não se obtinha lucro com a atividade, visto que poucas pessoas liam. "Há um círculo limitado de leitores: a concorrência é nula, e os livros aparecem e morrem na livraria", escreveu (Assis, 1979, p. 144). Ao tratar dos fatores de ordem intelectual, Machado destaca o "cansaço que se apodera dos escritores, na luta entre a vocação e a indiferença". Nas linhas seguintes, Machado chega à *Iracema* de José de Alencar:

Um exemplo: apareceu há meses um livro primoroso, uma obra selada por verdadeiro talento, aliás conhecido e celebrado. *Iracema* foi lida, apreciada, mas não encontrou o agasalho que uma boa obra daquelas merecia (Assis, 1979, p. 145).

Machado afirma que se se falou do livro foi para "deprimi-lo" e isso na própria Corte. Que a opinião, embora isolada, poderia ter desanimando o escritor, mas que "felizmente, o autor do *Guarani* é uma dessas organizações raras que acham no trabalho a sua própria

recompensa” (Assis, 1979, p. 145). Machado escreve que *Iracema* é uma obra de futuro, e, nas linhas seguintes do texto, volta ao tema primeiro da coluna que é o marasmo literário, apontando que a crítica, a reflexão madura, é fundamental, justamente como guia ao escritor e ao leitor na sua escolha, formando, da opinião, o amor às letras. Criar esse amor às letras era a tarefa da coluna, segundo Machado, e para isso ele faria uma análise atenta dos livros que aparecessem, ainda que estes fossem poucos. E entre os livros que seriam analisados, Machado (1979, p. 146) diz que *Iracema* seria um dos primeiros.

De fato foi. Machado volta ao livro e faz uma análise mais detida de *Iracema* apenas 15 dias depois do primeiro artigo, ou seja, no dia 23 de janeiro de 1866. Começa o segundo artigo (Assis, 1979, p. 148) discutindo se há de fato uma escola americana nas nossas letras, ou seja, obras que, como *Iracema*, tratam do “tesouro das tradições indígenas”. Lembra (Assis, 1979, p. 148) que escola ou não, muita gente viu na poesia americana uma “aberração selvagem, uma distração sem graça, sem gravidade”. Machado afirma que aqueles que criticaram tais poesias não souberam distinguir, no entanto, “os criadores e os imitadores, e cuidaram desacreditar a ideia fulminando os intérpretes incapazes”. Machado (1979, p. 148) diz que erraram e lembra autores como José Basílio, Gonçalves Dias e Magalhães. Diz ainda que outro motivo usado para condenar tal tema e escola era que os críticos supunham que “a vida indígena seria, de futuro, tela exclusiva da poesia brasileira”. Para o autor, nisso erraram também, “pois não podia entrar na ideia dos criadores obrigar a musa nacional a ir buscar todas as suas inspirações no estudo das crônicas e da língua primitiva”. Machado (1979, p. 149) cita outra forma de

abordar a natureza, por exemplo, nas obras de Porto Alegre e Bernardo Guimarães²⁰.

Voltando a análise que Machado faz de *Iracema*, ele diz que “o tempo vai esclarecendo os ânimos”, que “os rimadores de palavras já não podem conseguir o descrédito da ideia, que venceu com o autor de *I-Juca Pirama*, e acaba de vencer com o autor de *Iracema*” (Assis, 1979, p. 149), afirmando que é desse livro que trata a coluna.

Machado, ao chegar ao livro, primeiro escreve que as tradições indígenas são um ótimo motivo para a literatura porque existem nela “lutas gigantescas, audazes capitães, ilíadas sepultadas no esquecimento; o amor, a amizade, os costumes domésticos, tendo a simples natureza por teatro”. Cita *I-Juca Pirama* e *Marabá* de Gonçalves Dias e escreve que o poema em prosa de Alencar não é destinado a contar lutas heroicas, ainda que elas existam no livro e que Irapuã e Poti sejam pinturas heroicas irrepreensíveis. Escreve depois que *Iracema* é, sim, “a história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores, dos seus infortúnios” (Assis, 1979, p. 149). Afirmar que ainda que emboque a tuba épica, o livro fala de sentimentos, “vê-se que não pretende sair de fora do coração”.

Para ele (Assis, 1979, p. 149), Alencar, ao imaginar que a “poesia americana não estava completamente achada”, fez um estudo da língua e dos costumes dos selvagens, e entendia que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, ou seja, “dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta”. Machado diz que o intuito era acertado e que, por não se conhecer a língua indígena, não se pode afirmar se Alencar realizou a promessa. Ainda que tenha deixado em suspenso uma questão importante e se

²⁰ Cabe lembrar que Machado voltara a esta questão, e de forma mais profunda no artigo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873.

eximido dela com a mesma maestria, Machado segue o tom elogioso e afirma que Alencar conseguiu o efeito pretendido: “tudo ali nos parece primitivo”, parece a história de um “bardo indígena contada aos irmãos, à porta da cabana”.

Como assuntos do livro, Machado (1979, p. 150) destaca: a fundação do Ceará, os amores de Iracema e Martim, o ódio das duas nações adversárias. Afirma que há um argumento histórico, mas que esse é apenas a tela que serve ao poeta, que o resto é obra da imaginação. Que sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, Alencar criou a figura bela e poética de Iracema. Machado (1979, p. 149) escreve que Alencar é feliz ao criar personagens femininas. E, ao analisá-la, aponta que ainda “que reservada à missão sagrada que lhe impõe a religião de seu país, nem por isso Iracema resiste à invasão de um sentimento novo para ela, e que transforma a vestal em mulher”. Machado observa, e talvez seja este o dado mais importante de sua análise, que ela “não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão”.

Analisa (Assis, 1979, p. 149) a resignação de Iracema que, mesmo abandonada, não “oporá ao volúvel mancebo nem uma súplica nem uma ameaça”. E, dado o tema do sacrifício – tema também do belo ensaio de Alfredo Bosi que será visto neste capítulo -, afirma: “pronta a sacrificar-se por ele, não pediria a mínima compensação do sacrifício”. Após a afirmação, Machado (1979, p. 150) aponta que Iracema é uma “criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amar e para sentir”. Faz na sequência um resumo do livro, destacando como é bela a resignada heroína construída por Alencar.

Heroína que, diga-se, de balde o cenário e os costumes, entre outras ressalvas, assemelha-se às personagens heroínas da primeira fase da obra machadiana, sendo que Machado, como bem analisou Roberto Scharwz (2000), constrói por meio delas outro tipo de estrutura, e porque não, crítica social.

Voltando à leitura que Machado (1979, p. 151) faz de *Iracema*, ele compara a cena na qual Iracema anuncia a gravidez a Martim a uma cena parecida do livro *Lez Natchez*, de Chateaubriand. E lembra, usando a última frase do livro de Alencar, que, porém, tudo passa, e que a alegria de Martim logo dará lugar à nostalgia e ele começará a sentir a sua “perdida felicidade”.

Nada mais tocante do que essa longa saudade, chorada no ermo, pela filha de Araquém, mãe desgraçada, esposa infeliz que viu um dia partir o esposo, e só chegou a vê-lo de novo, quando a morte já voltava para ela os seus olhos lânguidos e tristes (Assis, 1979, p. 151).

Importante ressaltar que Machado não julga mais pesadamente Martim ou a forma como o cristão branco trata a indígena, mas cita a volubilidade do personagem – tema, aliás, e é curioso notar, muito produtivo na fortuna crítica que se ergue sobre a obra machadiana madura. Machado, ao tratar da relação de Martim com Iracema, prefere apontar “a doce escravidão” desta e todo o seu infortúnio a trabalhar a construção do personagem do europeu. Aliás, quando trata das personagens do livro, destaca a solenidade da velhice e a sabedoria de Araquém, o ciúme e o valor marcial de Irapuã e a amizade de Poti, cuja afeição a Martim, segundo Machado (1979, p. 152) é também desequilibrada, pois o indígena tem “a expressão ingênua, franca, decidida”, enquanto Martim “não sabe ter aquela simplicidade selvagem”. Diferença que, para Machado, está no mesmo grau da diferença entre o estado selvagem e o estado

civilizado. Contraposição que Machado prefere não explorar, ainda que delineie de modo bastante sutil, até porque é clara a sua intenção de manter um tom elogioso à obra, dada a pasmaceira literária que se vivia à época, dada a torcida de Machado pelo fortalecimento da literatura brasileira e dadas também às qualidades do livro. Prova disso é o parágrafo final do artigo:

Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo e da mediação, escrito com sentimento e consciência. Quem o ler uma vez, voltará muitas mais a ele, para ouvir em linguagem animada e sentida, a história melancólica da virgem dos lábios de mel. Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana, que, mercê de Deus, há de avigorar-se com obras de tão superior quilate. Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe, Guarani, Diva, Lucíola* e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamemos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima (Assis, 1979, p. 153).

2.3.2 Linguagem original e autonomia literária

A primeira recepção de *Iracema*, que surge logo depois dos textos de Machado de Assis, volta-se, fundamentalmente, para dois pontos: um de caráter mais filológico, discutindo a linguagem empregada por José de Alencar, na sua busca por uma língua original e por uma autonomia literária, perspectiva que se desdobra na discussão da identidade nacional e, um segundo ponto, mais comparativo, que trata das possíveis fontes e influências do escritor, ou seja, os diálogos intertextuais que a obra propicia.

Entre os que criticam a linguagem empregada estão Pinheiro Chagas e Henrique Leal. O primeiro, em 1866, exige de Alencar correção gramatical, mas contesta a busca por autonomia linguística.

[...] o defeito que eu vejo em todos os livros brasileiros e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiserem tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de lobato (Pinheiro Chagas apud Proença, 1979, p. 105).

Alencar, na segunda edição de *Iracema*, rebate o português, cita o trecho acima, e afirma que as suas opiniões em matéria de gramática têm dado a ele a reputação de inovador, quando não a pecha de escritor incorreto e descuidado. Dois anos depois, Pinheiro Chagas volta ao livro e, como aponta Maria Eunice Moreira (2013, p. 197), considera a obra tão somente uma tentativa não concretizada de expressão da literatura nacional. Em Portugal, como aponta Moreira, fez-se um enorme silêncio em torno da obra nas décadas seguintes. E mesmo a presença de Alencar em solo português, em 1876, não mudou a situação. Pinheiro Chagas escreveu sobre a estadia de Alencar em terras lusitanas. Informa, numa nota de jornal, que Alencar é um dos mais notáveis escritores brasileiros. Ressalta o valor de *O Guarani* e, novamente, diminui *Iracema* que qualifica como “miniatura adorável” (Moreira, 2013, p. 199). Maria Eunice Moreira chega a indagar se a aceitação “rarefeita” do autor e de *Iracema* em Portugal nesse período, ou seja, antes da sua morte em 1877, não teria sido motivada pelo professado “antilusitanismo” de Alencar.

Fechando a recepção primeira de *Iracema*, recepção baseada na questão filológica, é preciso citar as críticas do maranhense Henrique Leal que, em 1874, com o livro *Lucubrações*, editado em Lisboa, acusa Alencar de ter estilo desleixado e frouxo, atacando, sobretudo, o livro *O Guarani*. Além disso, como aponta Vagner Camilo (2007, p. 78), no artigo “Mito e História em *Iracema*”²¹, para Leal, “a prova de identidade nacional distinta da lusitana não passava necessariamente pela língua”.

Alencar (1965, p. 944) rebate também as acusações de Leal e deixa claro que esta é, sim, uma discussão em torno da identidade nacional:

Meu verdadeiro contendor não é o senhor Dr. Leal, mas a literatura portuguesa, que, tomada de um zelo excessivo, pretende por todos os meios impôr-se ao império americano. Infelizmente vai-lhe à cola grande parte dos escritores deste Brasil, ainda tão pouco nosso, os quais sacrificam o sentimento nacional por alguns fofos e poídos elogios da imprensa transatlântica.

Vagner Camilo (2007) afirma que aquilo que é matéria controversa na primeira recepção de *Iracema* vai se converter em um dado importante para a fortuna crítica mais recente que, longe de se preocupar com o que ele chama de artificialismo do estilo e da sintaxe, busca no hibridismo da linguagem as implicações do “legado cultural da miscigenação” presentes em *Iracema*.

Mas para tratar desse ponto, recorre-se primeiro ao trabalho de M. Cavalcanti Proença e depois segue-se o rasto do inventário da recepção crítica trilhado por Vagner Camilo, no artigo já citado, ou

²¹ O artigo de Vagner Camilo foi fundamental para este capítulo, pois indicou alguns caminhos da fortuna crítica de *Iracema*.

seja, buscando “os principais diálogos intertextuais travados” em *Iracema*. “Diálogos múltiplos” como chama Camilo, para encontrar nesses diálogos, sobretudo, intersecções que nos ajudem a entender melhor, ou desdobrar, a ideia da “doce escravidão de Iracema”, sua resignação, como primeiro apontou Machado de Assis, passando pela ideia de mito sacrificial como aparece em Alfredo Bosi, entre outras leituras do livro.

2.3.3. Diálogos intertextuais: osmoses

Na apresentação da ficção completa de José de Alencar para a Aguilar Editora, M. Cavalcanti Proença, ao tratar dos diálogos presentes na obra de Alencar, afirma que, sem muita pesquisa, reuniu alguns autores aos quais os críticos têm atribuído não só a influência, como, em certos casos, o papel de modelo para Alencar, que teria feito o traslado destes para o português. Cita Alexandre Dumas, Alexandre Herculano, Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand, Fenimore Cooper, Frederick Marryat, Garret, George Ohnet, George Sand, Lamartine, Manzoni, Octave Feuillet, Perrault, Abade Prevost, Victor Hugo, Walter Scott e Moisés, o do Pentateuco. Escreve depois M. Cavalcanti Proença (1976, p. 81):

Não nos parece necessário chamar a atenção para o número exagerado de influência que, a ser verdadeiro, não deixaria a Alencar possibilidade nenhuma de ser ele próprio. Devemos, pois, assinalar como leituras de Alencar sinais que aqui e ali aparecem, denotando conhecimento dos autores das obras citadas.

Nessa trilha e em sentido oposto, afirma ainda: “se é verdade que recebeu águas alheias, distribui largamente as suas, formou lagoas e ipueiras, arroios e corixos”.

Em outro texto, este presente na edição crítica de *Iracema*, a edição do centenário, editada pela Edusp, M. Cavalcanti Proença que a organiza, no texto “Transforma-se o amor na coisa amada”, após uma longa análise dos símiles, das comparações e das imagens usados em *Iracema*, abre um subtítulo chamado “osmose” no qual afirma que Alencar foi buscar no latim alguns vocábulos e descobriu que sua novidade era coisa velha no idioma. O mesmo aconteceu com o título do artigo tratando do que Alencar deve aos outros. Afirma M. Cavalcanti Proença que “a maioria dos termos que nos serviriam já estava apropriada”. Cita alguns termos que pensou usar e já eram carregados de sentido e escolhe osmose e os derivados endosmose e exosmose.

No fundo, osmose bem traduz o que acontece, pois ninguém a sério e sem leviandade, pode afirmar que as coincidências de Alencar e outros autores mais antigos, implique no conhecimento da obra desses autores, nem de influência comprovada (Proença, 1979, p. 230).

A explicação seguinte, mesmo para leigos em química, é definitiva:

Se aparece o antimônio em forma de sal numa solução, não quer dizer que houvesse o mesmo sal na solução que fica do outro lado da membrana. O antimônio poderia estar primitivamente na solução aquém, e o ácido na solução além (Proença, 1979, p. 230).

Dito isso, o M. Cavalcanti Proença, antes de apresentar alguns diálogos presentes em *Iracema* e na obra de Alencar, afirma que sem negar as influências que o autor recebeu (endosmose) e exerceu (exosmose), as anotações que seguem nem de longe assumem caráter de afirmação categórica.

Entre outros motivos vale a pena ressaltar tal posição crítica porque a ideia serve e bastante para se pensar o processo de adaptação do

texto literário para o fílmico nos capítulos seguintes, tendo como base a ideia que os textos se renovam a partir de outros, “fundadores”, sem que necessariamente seja preciso articulá-los em função da fidelidade ou de uma primazia artística.

Deixando a digressão para um momento mais oportuno, e voltando os diálogos levantados por M. Cavalcanti Proença e Vagner Camilo, pensando no texto *Como e porque sou romancista*, Proença aponta citações de Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo.

Tendo em vista *Iracema*, Machado, como já trabalhado aqui, aponta além de *Atala* de Chateaubriand, as heroínas dos poemas árcades de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, no caso, Moema de *Caramuru* e Lindoia de *Uruguai*, respectivamente como diálogos presentes na obra de Alencar. *Iracema*, segundo ele, seguiria a linha das duas, sendo como uma irmã mais moça. Tal relação, é bom lembrar, agrada o projeto literário de Machado de Assis vislumbrado sempre na perspectiva de continuidade literária, na qual tem Alencar como predecessor.

Ainda tendo em vista *Iracema*, Soares Amora, segundo M. Cavalcanti Proença, explicita a relação entre *Atala* e *Iracema*, considerando-os como os dois maiores romances da literatura indianista do romantismo. Soares Amora aponta, além do parentesco, elementos que caracterizam *Iracema* como obra autônoma e ressalta o caráter simbólico das personagens:

Araquém simbolizaria a hospitalidade; Andira, o espírito de justiça; Irapuã, o ódio ao inimigo; Martim, o guerreiro branco, camoniano, em fé, honra e lealdade; Moacir, que traz em si *Iracema*, em doação total de alma e sangue e, no sentido mais profundo, morte que se faz vida, vida de um

ser, semente de outros seres, Moacir, é simbolicamente vida de um povo que nesse ser tem sua origem (Amora *apud* Proença, 1979, p. 231).

Entre dezenas de relações com os livros de Chateaubriand, M. Cavalcanti Proença aponta também a semelhança dos finais. Em *Atala*, o herói se fastia das cinzas da amada e diz: "Assim passa sobre a terra tudo o que foi bom, virtuoso e sensível". Já em *Iracema*, temos o narrador dizendo: "Tudo passa sobre a terra".

Usando mais uma comparação com as ciências, agora com a zoologia, M. Cavalcanti Proença (1979, p. 233) lembra, ao fim do que denomina "coleta" ou "recenseamento", que as possibilidades de convergência são tais qual a descrição de animais peçonhentos no Brasil. "O leitor se assusta com o número e variedade, mas se pensa que tudo isso está diluído nos milhões de quilômetros quadrados do país, respira e sossega. O mesmo com o território alencariano".

Deixando Chateaubriand de lado, M. Cavalcanti Proença aponta que Eugênio Gomes vê Ossian nas imagens de *Iracema* banhadas pelas sombras, mas o próprio Eugênio Gomes aponta que tais cenas remetem também a Walter Scott que foi, segundo ele, também um imitador de Ossian.

Ainda mais produtivas para a leitura de *Iracema* são as relações intertextuais que remetem a livros fundadores. Como a possível relação entre Moacir e Benoni, filho de Jacó e Raquel. Ambos nascidos filhos da dor, sendo Benoni, "cabeça de tribo judaica de que provieram reis e homens ilustres", como aponta M. Cavalcanti Proença. Ou, a mais óbvia, relação de *Iracema* com Eva.

Vagner Camilo (2007), citando a pesquisa de David Treece, afirma que Alencar se “apropria de todo um complexo de mitos bíblicos, que vai da queda edênica ao nascimento de um novo redentor, com sérias implicações-ideológicas”. Serão vistas, mais adiante, algumas dessas implicações, sobretudo, a partir dos trabalhos de Alfredo Bosi, Renato Janine Ribeiro, Walnice Galvão e David Treece. Mas, antes de fechar os diálogos intertextuais travados por Alencar, é oportuno ver a crítica que Silviano Santiago (1982, p. 99) faz a essa busca, para ele uma “insistência exagerada”, de fontes estrangeiras em José de Alencar e o apontamento que ele faz sobre a importância em Alencar de fontes que não são literárias.

Em “Liderança e Hierarquia em Alencar”, ensaio de Silviano Santiago presente na coletânea de ensaios *Vale quanto Pesa* (1982), que reúne textos escritos entre 1977 e 1981. Silviano (1982, p. 99) aponta que essa busca incessante por fontes estrangeiras presentes na obra de Alencar, “apenas marca a necessidade que tem certa crítica comparatista em marcar o débito do escritor brasileiro, como se a cultura brasileira (assim como sua economia) só pudesse ser constituída de massa falida”. Silviano (1982, p. 99) indaga se a tal crítica não faltou o cuidado de pesquisar se “o texto de Alencar já não estava sendo escrito pelos mais importantes livros do passado que representam a cultura brasileira”. Para ele, Alencar se alinhava dentro da estética romântica, pagando juros e mora à cultura europeia, e ia, ao mesmo tempo, deixando transparecer no seu texto valores socioeconômicos que já eram constitutivos de certa, pesada e recente tradição – observa-se depois como David Treece, a partir de Silviano Santiago, desenvolve essa questão.

Para Santiago (1982, p. 99), a impressão que se tem lendo os nossos comparatistas,

é a de que toda possibilidade de escolha de um personagem, de elaboração de uma trama – apesar de serem ele e ela nitidamente nacionais – advém apenas desses ‘modelos a seguir’ que nos chegavam de além-mar e que estavam à disposição dos nossos romancistas, assim como nossos frutos exóticos estavam dispostos para os olhos europeus. Sim, Alencar era um homem de muitas leituras. Mas de leituras muito amplas e generosas do que as que ostentam os seus críticos, como aliás atestaria qualquer consulta às suas copiosas notas de pé de página.

Silviano Santiago (1982, p. 100) ao ressaltar que as leituras de Alencar não eram apenas de textos literários, mas, também, de textos descritivos do período colonial – como já se explorou quando se analisou a gênese do romance indianista de Alencar e, mais precisamente, *Iracema* – visa entender como Alencar escolhia e construía os seus personagens históricos. Ele demonstra, assim, como David Treece quando relaciona o Martim real ao Martim personagem de *Iracema*, que a obra de Alencar longe de ser um mero refluxo de temas e personagens europeus, pertence, sim, a um projeto, pré e bem concebido, de construção de uma sociedade e de valores brasileiros tendo em vista, sempre, o terreno da conciliação.

Mas antes de se aprofundar essa questão que é chave da recepção crítica mais recente de Alencar e de *Iracema*, é preciso ver três outras de leituras de *Iracema*, as leituras de Walnice Nogueira Galvão, Renato Janine Ribeiro e Alfredo Bosi, que analisam a morte e o sacrifício da personagem para chegar a questões bem próximas às aventadas por Silviano Santiago e que serão desenvolvidas também pela fortuna crítica mais recente de *Iracema*, e do Indianismo, caso das análises de David Treece.

2.3.4. Iracema meio Malinche meio Norma

Em *Indianismo revisitado*, artigo escrito por ocasião do lançamento do livro *Maíra* (1976) de Darcy Ribeiro e que integra o livro de ensaios *Gatos de outros sacos* (1981), Walnice Nogueira Galvão revisita a relação entre indianismo e literatura brasileira e afirma que o índio não teve muita sorte na literatura brasileira, tendo sido praticamente esquecido depois do romantismo. Ela cita *Mairá, Uirá* (1974), também de Darcy Ribeiro; alguns filmes sobre o tema, entre eles, *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; trata da relação dessas obras e do modernismo com a questão da antropofagia; do tópico do “heroísmo” bandeirante e aponta que o índio quase se tornou um herói nacional graças à conjugação do ideário romântico com a personagem indígena.

Sem antecedentes históricos medievais para reivindicar e para constituir um passado que combinasse com a identidade nacional, o índio, afirma Walnice (1981, p. 177), foi simultaneamente guindado à posição de objeto estético, herói literário e antepassado mítico histórico. Mas, aponta ela (Galvão, 1981, p. 178), esse índio “será usualmente uma personagem literária branca e não índia, exceto talvez nos casos menores em que faz o papel de vilão”.

Para a ensaísta, *Iracema* é o mais bem acabado retrato do Indianismo e o seu ponto culminante. “Na obra, não apenas os índios são verdadeiras personagens literárias como também estão incluídos no tema, a destruição das civilizações”. O tema do caráter predatório da civilização ocidental, segundo Walnice, candente de parte importante da literatura da segunda metade do século XX, curiosamente, já aparecia no livro, mas tratado com um sentimento de melancolia típico do romantismo.

Walnice afirma (1981, p. 178) que, ainda que exista um pormenor picante em *Iracema*: fato de ter sido ela quem seduziu e possuiu o sedutor branco, o romance não foge ao estereótipo de não haver perdão para a mulher que peca. No entanto, aponta uma consequência desse pormenor no romance, que segundo ela não é insignificante: “o maior herói índio da literatura brasileira é uma heroína” e que o seu nome, *Iracema*, foi concebido como anagrama de América, anagrama primeiramente proposto, imagina-se, por Afrânio Peixoto²², claramente para simbolizar o destino das populações pré-europeias no continente. Fato que leva Walnice ao ensaio “Los hijos de Malinche” de Octavio Paz, presente em *Labirinto da solidão* (1964), no qual o escritor vê “no estupro das mulheres nativas pelo conquistador europeu a violação de uma civilização por outra”. Estupro que teria dado origem, segundo ele, “a uma população onde todos têm uma relação ambígua com o pai e mãe fundadores, pois todos carregam o mal estar de serem ‘filhos de Malinche’”.

Renato Janine Ribeiro, no ensaio “*Iracema ou A fundação do Brasil*”, presente no livro *A sociedade contra o social* (2000), faz uma leitura com alguns pontos de contato com a leitura de Walnice, mas sua leitura nos leva à Norma de Bellini e não a Malinche.

Para ele, embora o romance tenha por título o nome da virgem dos lábios de mel, funda, no absoluto de seu amor, os temas da invasão e da conquista da América. O eixo da história, segundo ele (Ribeiro, 2000, p. 46), é deslocado da história de amor para um quadro mais

²² Escreveu Afrânio Peixoto (1931, p. 162): “*Iracema* é o poema das origens brasileiras, noivado da Terra Virgem com o seu colonizador branco, pacto de duas raças na abençoada Terra da América. Não foi, pois, sem emoção, que descobri, nessa *Iracema* o anagrama de América, símbolo secreto do romance de Alencar, que repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, étnica, sociologicamente”.

amplo: “o que Martim Soares Moreno efetua é, possuindo, desvirginando, engravidando e em última análise levando à morte a moça, possuir, desvirginar, engravidar e conquistar sua outra identidade, o continente da América”.

Para Janine Ribeiro a riqueza do livro está, sobretudo, na legitimação da linguagem de tradição não europeia e no tema que realça uma identidade igualmente americana. Mas, sua leitura é construída a partir da comparação de *Iracema* com a *Norma* de Bellini, relação, segundo ele, feita, primeiramente, por Joaquim Nabuco, numa polêmica que este travou com José Alencar, em 1975.

Para Janine Ribeiro (2000, p. 46), o enredo de *Iracema* se assemelha ao da ópera italiana de 1831 ao tratar de questões sociais ou nacionais, no caso, gauleses *versus* romanos, tendo como pano de fundo uma trama amorosa. No caso da ópera, o desenrolar das ações acaba por sobrepor coletivo e privado quando são revelados os segredos mais íntimos da personagem, em especial os relacionados ao amor e à paternidade. Tem-se, então, afirma Janine, um choque entre o drama particular e o drama coletivo como mecanismos que giram ao contrário até se estrangularem. Algo não muito distante da tragédia, pois, como lembra Janine Ribeiro (2000, p. 46), “o passado bloqueia o futuro ou, pior, o atávico barra o advento da luz”. Luz aqui pensada também na experiência do Iluminismo e toda reação a ela.

Em *Norma*, explica o ensaísta (Ribeiro, 2000, p. 48), o que limita a ação revolucionária não é o atavismo dos laços sanguíneos, mas o amor impossível entre a mulher, “ventre fecundo” que representa o máximo da espiritualidade das Gálias, e o homem, amante instável que detém o máximo do poder romano. Mas, se os amantes acabam engolidos pelas chamas, metáfora da paixão impossível, e pela chama real na qual morrem, os filhos assumirão e manterão a

identidade do povo rebelado, visto que serão criados pelo avô gaulês. Janine Ribeiro (2000, p. 49) fecha a leitura do seu texto 1, *Norma*, para depois chegar ao texto 2 que é *Iracema*, apontando que os dois registros, “aquele em que a política se trava e este em que o amor trava ou é travado por ela, correm de certa forma autônomos. O amor não será óbice definitivo à política”. Janine Ribeiro aponta ainda que em termos de afeições privadas e de ações públicas, o particular não possui o condão de destruir o que diz respeito a todos.

Em relação à *Iracema*, Janine Ribeiro (2000, p. 50) aponta que a situação é totalmente diferente mesmo que, como *Norma*, ela detenha um saber espiritual, um segredo, e se apaixone pelo invasor: por aquele que é o inimigo da sua raça. Ele aponta ainda que relação entre o povo nativo e o invasor, no romance de Alencar, é mais complexa, visto que não há uma unidade entre os índios, com as tribos inimigas entre si, e visto que os portugueses são a raiz da população brasileira. Nesse sentido, o filósofo afirma que Alencar longe de querer por em xeque um povo ou o outro, busca as raízes, que, para o escritor, seria pluralizar a origem, assumindo o elemento ameríndio, sem repudiar a invasão do continente.

Voltando à comparação com *Norma*, Renato Janine Ribeiro (2000, p. 50) pontua que Bellini ao tratar da luta de libertação nacional frente aos romanos assim o faz para que esta sirva de exemplo às lutas italianas pela liberdade e unidades nacionais que ocorrem à época em que a ópera foi escrita. “O tempo passado é inspiração para a ação política contemporânea”, afirma (Ribeiro, 2000, p. 51). Já em *Iracema*, o romance serve para instituir a nação, mais que para inspirar uma ação. É, apaziguador e conciliador. Se o efeito emocional da ópera de Bellini resulta, como aponta Janine Ribeiro (2000, p. 52), na ação rebelde do passado como espelho motor da

ação presente, em *Iracema*, “não há espelho nem presente; a narrativa remete ao passado, ao nascimento; há, sim, genealogia”. Não se tem, portanto, a indicação de uma ação, de uma afirmação, mas, pelo contrário, a negação, a morte, o agônico luto por Iracema. O que Janine Ribeiro (2000, p. 52) vai chamar de luto inicial e inaugural do continente.

Antes de falar do luto, Janine Ribeiro (2000, p. 53) percorre os rastros da conquista de Iracema, ou América. Ressalva ele que Iracema é figura feminina, fecunda, espontânea, verdadeira, doce, marcada pela paixão, passividade, gestação e espiritualidade. Já as figuras masculinas são marcadas pela ação, pelo intelecto e pela racionalidade. Afirma que o português, conquistando-a, toma a alma mesma do mundo ameríndio. “Para ter os homens, era necessário começar pela mulher. Para apossar-se da terra, era preciso primeiro alcançar a alma”, afirma. E, aponta que o fruto dessa união, ou conquista, em *Norma* é bem diferente de *Iracema*, pois o filho de Norma com o conquistador romano mantém a sua nacionalidade; já, Moacir será o símbolo da nova raça, após a conquista. Além disso, em *Norma* morrem ambos; em *Iracema*, apenas ela.

Janine (2000, p. 55) analisa ainda a questão do sofrimento de Martim e Iracema. Ela, argumenta, sofre por ter traído a tribo; Martim, por unir-se a uma mulher sem os sacramentos cristãos, tendo deixado seu país e uma mulher no outro continente. O ensaísta lembra que para resistir à Iracema, Martim sempre evoca Deus. Ambos os sofrimentos remetem, portanto, à questão de identidade. No caso de Martim, identidade religiosa, vide a importância do batismo de Poti no final do romance. No caso de Iracema, a questão é, porém, mais problemática, porque Iracema é, no final das contas, uma traidora.

Renegou os votos que a prendiam, pela virgindade, ao deus, e que a tornavam uma vestal tupi, portadora da sobrevivência e do sucesso de seu povo. Opôs-se a seu povo, indo viver com quem armava a sua dominação (Ribeiro, 2000, p. 55).

Ainda que seja uma traidora, Iracema tem dimensão da sua ação e do seu destino trágico como elemento terminal de sua tribo e, como aponta Janine Ribeiro (2000, p. 55), jamais cobra qualquer coisa de Martim.

Janine (2000, p. 56) indica ainda uma semelhança entre *Iracema* e o livro *Brincando nos campos do senhor* de Peter Matthiessen, adaptado ao cinema por Hector Babenco, no qual a questão do extermínio de uma nação indígena ocorre devido a um beijo casto e até pueril que resulta numa gripe que dizima a tribo. No caso, a morte, o elemento terminal, é trazido pelo branco de forma “inocente”, sem dolo, contra a vontade dos que a trazem. Para Janine (2000, p. 57), a obra de Alencar longe de negar, como em *Brincando*, a obra dos civilizados nos trópicos, ou de assinar-lhe o caráter duvidoso, afirma-o. É, como ele analisa, uma obra “construtiva” e “ao indígena cabe um papel, mas desde que saiba reconhecer e aceitar seu caráter subalterno”, caso de Poti.

Pensando em Iracema, Janine (2000, p. 57) afirma que o compromisso dela com o português só pode se saldar pela morte e coincidindo com essa morte o nascimento de Moacir, o filho do sofrimento, que marca a legítima ocupação do solo pelo europeu. Nesse ponto de sua análise, Renato Janine Ribeiro volta ao tema do luto e discute a relação entre o luto por Iracema e a fundação da nacionalidade. Pensa em figuras como Getúlio Vargas, Tiradentes e Eva Perón, no contexto argentino. Afirma que

constituir a nacionalidade a partir de um luto tem, pois, menos a ver com uma suposta realidade que se viu perdida do que com modos de, exacerbando uma perda, inventar uma suposta plenitude anterior (Ribeiro, 2000, p. 59).

Mas, aponta, em nota de rodapé, que, diferente de um herói como Tiradentes, cuja morte inspira, a morte de Iracema “amputa”, “legitima a conquista” em vez de lhe por um fim, como em *Norma*, por exemplo. O destino de Iracema estaria, portanto, muito mais atrelado às nossas emoções pessoais do que a nossos sentimentos políticos. Em uma nota de rodapé, Janine Ribeiro (2000, p. 60) explica melhor a questão:

Ocorre nela, como em geral na nossa cultura, uma despolitização do personagem, que, contudo, é compensada à medida que se intensifica, no leitor, uma dor efetiva por sua perda. Em outras palavras, a perda – o luto a que me referia – não tem mais nenhuma compensação na ordem política ou social. É perda em estado puro. Daí que o luto obture as possibilidades de ação, ao mesmo tempo em que enfatiza uma identidade nacional em que prevalece o português sobre o índio.

Janine Ribeiro (2000, p. 60) aponta também, ainda que rapidamente, a volubilidade²³ de Martim e lembra que, ainda que exista também o componente sexual em *O Guarani*, lá ele é mais atenuado pelo fato da personagem feminina, Peri, ser uma branca. Lembra também que, em ambos os casos, temos finais em que o casamento não se efetiva de modo concreto, ainda que o final de *O Guarani* seja aberto, e pontua que “há uma servidão voluntária desses índios, ainda que tão nobres, uma servidão pela qual se subordinam ao branco e, morrendo, abrem-lhe o território”. A identidade no caso brasileiro ameríndio não se constrói, portanto, como costuma acontecer pela dor e daí para a ação; mas, como afirma Janine, pela perda e pelo

²³ Talvez não seja de todo descabida a relação entre a volubilidade de Martim e o mecanismo da volubilidade como constituinte de Brás Cubas em *Memórias Póstumas*, mecanismo amplamente trabalhado por Robert Schwarz e John Gledson.

luto que gera a inação, a apatia. Janine Ribeiro (2000, p. 64) afirma, citando Alfredo Bosi, que em Alencar muitas heroínas têm de morrer porque a morte serve de expiação e que seria impossível escrever *Iracema* não fosse a posteriori, como o relato de uma morte, de uma evocação, como fica bem expresso no “tudo passa” que fecha o livro.

2.3.5 *Iracema* e o mito sacrificial em Alencar

Em *Dialética da Colonização*, publicado em 1992, Alfredo Bosi analisa o indianismo de Alencar a partir da chave do mito sacrificial construído a partir da simbiose luso/tupi. Bosi (2001, p. 176) afirma que é próprio da imaginação histórica edificar mitos. Mitos que “ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados”. Tendo tal “proposição” como base, Bosi vai trabalhar o indianismo brasileiro pelo viés comparatista e pelo “diapasão europeu da romantização das origens nacionais” - tema trabalhado no capítulo 1 desta tese.

Lá, figuras e cenas medievais; cá, o mundo indígena tal e qual o surpreenderam os descobridores. Cá e lá, uma operação de retorno, um esforço para bem cumprir o voto micheletiano de ressuscitar o passado, alvo confesso da historiografia romântica (Bosi, 2001, p. 176).

Essa relação do romantismo com o passado, avessa às mudanças sociais, encontra, no Brasil, José de Alencar como seu mais nobre representante. Para Bosi, Alencar esgotou “seus sentimentos de rebeldia ao julgo colonial nas comoções políticas da independência”. Servindo-se de dados históricos, Bosi (2001, p. 176-177) mostra a relação entre o romantismo do período alencarino e as ideias conservadoras no Brasil, entre elas, a manutenção do poder escravista. No entanto, como aponta Bosi (2001, p.177)

O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte nação/colônia, novo/antigo exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o polo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia o seu nome; de outro, o polo português, que resistia à perda de seu melhor quinhão.

A partir desse cenário, que Bosi (2001, p. 177) chama de “desenho de contrastes”, surge a indagação chave do ensaio: “o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde”. O nativo *versus* o invasor, o americano *versus* o Europeu. Mas, responde Bosi (2001, p. 177), não foi “precisamente o que se passou em nossa ficção romântica mais significativa. O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador”. O crítico (Bosi, 2001, p. 178) cita o exemplo de Peri em *O Guarani* e recupera a cena final do livro no qual o índio, “escravo de Ceci”, “vassalo fidelíssimo de Dom Antonio”, é batizado. Conversão, como lembra Bosi, igual à de Poti em *Iracema* que é batizado com o nome Antônio Felipe Camarão. Lembra ainda de Arnaldo, o “sósia rústico de Peri” em *O Sertanejo* que é agraciado com o sobrenome de Capitão Mor. E todos recebem o novo nome e identidade religiosa pelo senhor colonial. Já os índios rivais recebem, segundo Bosi, as piores denominações.

Bosi (2001, p. 178) aponta que, em *Iracema* e *O Guarani*, a entrega do índio ao branco é incondicional, implicando no sacrifício e no abandono à sua tribo de origem. Lembra ainda que Machado já havia apontado essa “doce escravidão” e sintetiza da seguinte forma o que chama de “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar”:

O risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar

apresenta em termos heroicos e bíblicos (Bosi, 2001, p. 179).

Para o crítico (Bosi, 2001, p. 179), outros desfechos de outras obras de Alencar, caso de *Asas de um anjo*, *Lucíola* e *A Mãe*, também as tramas se resolvem pela “imolação voluntária dos protagonistas”. A nobreza dos fracos – Iracema e Peri, a mulher prostituta e a mãe negra – só se conquista pelo sacrifício de suas vidas.

Porém, ou paradoxalmente como aponta, no caso de Peri e Iracema, eles são os personagens que fundaram o romance nacional e a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Conciliação que Alencar configura como espontânea, mas que viola abertamente, como aponta o crítico, a história da ocupação portuguesa no primeiro século, tocando o inverossímil. É, como afirma Bosi (2001, p. 177), uma visão “pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial”, ainda que literária ou poética.

Buscando entender melhor as implicações dessa leitura. Bosi adverte que todo mito como instância mediadora tem um caráter bifronte.

Na face que olha para a história, o mito reflete contradições reais, mas de modo a convertê-las e a resolvê-las em figuras que perfaçam a *coincidentia oppositorum*. Assim, o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto, ao mesmo tempo como súdito fiel e bom selvagem (Bosi, 2001, p. 180).

Por outro lado, ou na outra face, como explica Bosi (2001, p. 180), face que contempla a invenção, tem-se os mitos, os signos, o processo figural, a expressão romanesca, a imagem poética. Quando alcança essa qualidade estética, “o mito resiste a integrar-se, sem mais, nesta ou naquela ideologia”. Bosi faz tal conceituação para

firmar que Alencar, quando trabalha a sociedade colonial dos séculos XVI e XVII, submete os polos nativo/invasor a um tratamento antidialético, neutralizando as oposições reais. Aponta ainda (Bosi, 2001, p. 180) que, em Alencar, os valores atribuídos ao índio, o heroísmo, a beleza e a naturalidade, não “brilham em si e para si”, são, sim, transferidos, deslocados, ao colonizador que, como se fosse um ímã, tem um poder infuso de atraí-lo e incorporá-lo. O crítico (Bosi, 2001, p. 181) conclui dizendo que não sabe de outra “formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para o bem e para o mal) tanto da sua identidade e da sua consistência”.

2.3.6. Treece: *Iracema* e a fundação mítica para a mitologia da conciliação

Em *Exilados, aliados rebeldes* (2008), o pesquisador britânico de David Treece dedica um capítulo à *Iracema*. O capítulo tem como título “Pecado original no éden brasileiro: o novo evangelho conservador de *Iracema*”. Nele, Treece (2008, p. 258) sustenta que se em *O Guarani*, Alencar “projetara o drama da miscigenação apenas num futuro pós-dilúvio ainda vazio de história”, dilúvio que remetia ao mito da purificação e renovação; em *Iracema*, “a narrativa do casamento interracial” ocorre dentro de “um quadro estrutural pseudo-histórico mais sofisticado, derivado de todo um complexo de mitos bíblicos, desde a Queda Edênica ao nascimento de um novo redentor”.

Afirma (Treece, 2008, p. 259) que esta era a segunda tentativa de Alencar de “substituir uma narrativa mítica de construção nacional pelo legado irresoluto das contradições internas herdadas pela independência, que em breve retornariam à superfície da vida política

do Brasil". Segundo ele, a tentativa de criar uma grande narrativa universal, igual ao Velho e Novo Testamentos, na qual pudesse ser inserido com confiança a história mais local da formação do estado, está também presente na obra *Anchieta ou Evangelho nas Selvas* (1871), épico religioso em versos de Fagundes Varela. Nesta obra, segundo Treece (2008, p. 260), Varela identificava o Império como "triunfo histórico e redentor da civilização cristã sobre uma ordem colonial pecadora". Mas é a Alencar, segundo o brasilianista, que coube superar "o legado subjetivo de culpa nacional pelo sacrifício dos índios".

Para Treece (2008, p. 260), em *Iracema*, Alencar reconstruiu, no interior do cenário colonial, a narrativa bíblica da queda, traição, sacrifício e nascimento do redentor.

Com o nascimento do brasileiro mestiço arquetípico, Moacir, tudo o que lhe resta é alcançar a maturidade para emergir de seu exílio entre duas terras, dois povos: a independência significa não uma ruptura política ou econômica com o passado, mas o produto orgânico que irá brotar dele.

Moacir é, segundo Treece (2008, p. 262), "o símbolo de uma população brasileira que foi alienada de sua identidade mestiça e divorciada de suas raízes indígenas". Já Martim é "essencialmente o arquetípico colono promíscuo, realizando através da índia submissa suas fantasias da experiência sexual exótica e proibida" (Treece, 2008, p. 262). Para o pesquisador, Martim foi presenteado com uma escolha sexual bastante simbólica do "dilema cultural enfrentado pela nascente nação brasileira em sua evolução para a maturidade". Escolher entre a noiva branca distante e ausente e a presença imediata e sedutora da índia (Treece, 2008, p. 265).

Martim, segundo Treece, como bom cristão, “fecha os olhos e enche sua alma com o nome e a veneração de seu Deus”. Adia a escolha, coloca-se numa posição de “vítima moral à mercê de lealdades e tentações conflitantes” e, assim, até quando é possível mantêm possíveis as duas escolhas, ou na definição de Treece (2008, p. 265): “querendo ter o bolo no papo e no saco, Martim trai as duas mulheres e gera um filho destituído tanto de mãe quanto de terra natal”.

Tudo, em tese, complica-se quando ele pede que Iracema viole pela segunda vez o segredo de Jurema que lhe permite “saborear a ilusão da posse sexual, mesmo que frustrada, sem assumir suas consequências reais” (Treece, 2008, p. 265). Mas, o sonho de Martim acaba solapado pela realidade, pois Iracema vai para os seus braços enquanto este imagina estar apenas sonhando, “consumando a união que Martim acredita ser apenas uma fantasia, mas que a conquista tornou inevitável” (Treece, 2008, p. 266).

Para Treece, o que acarreta a tragédia final com o abandono e morte de Iracema é a recusa de Martim em reconhecer a implicação desse ato de posse e confirmar a ruptura com a sua senhora branca que está além mar. Recusa em acordar para a realidade. Segundo o pesquisador britânico (Treece, 2008, p. 266), Martim continua resguardando a culpa de ter traído a outra mulher e trata Iracema como sua sedutora e corruptora, envenenando a relação desde o início. Ideia que, como lembra ele, está expressa num dos mais belos versos do poema e que é colocado como fala dela: “Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da Jurema”.

Outra relação bíblica, segundo Treece, seria o lar idílico do casal na floresta, paraíso mítico semelhante ao descoberto por Peri e Ceci,

“um lugar onde o éden pode ser redimido e uma nova sociedade pode ter início” (Treece, 2008, p. 267). Mas, como aponta Treece, duas questões são fundamentais para a ruína desse novo éden: as águas do mar e sua imensidão trazem a Martim, o tempo todo, a lembrança da pátria deixada para trás e, por outro lado, a escolha do novo éden se deu meramente por motivos militares. A visita ao ancião Maranguab, o maior entre os guerreiros pitiguaras, e a fala deste; “Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja”, refletem tal ruína. Treece (2008, p. 267) a esse respeito afirma:

A despeito das alianças e amizades e da aparente renovação do amor de Martim por Iracema, a colônia embrionária é eclipsada pela imagem da ave de rapina diante de sua vítima. A alienação que já rói a relação entre Martim e Iracema simboliza a alienação nascente mais abrangente e fundamental entre branco e índio. Em ambos os casos, o índio é parceiro fiel e conciliador oferecendo sua amizade e amor e, em ambos os casos, o índio é sacrificado e traído. Iracema e seu povo são vítimas de uma mentalidade colonial machista e militarista que tem um impulso mórbido de confrontar o amor e a morte. Na linguagem do romantismo, essa mentalidade descobre seu ideal e, sabendo-o, de alguma forma, impossível, sente-se compelido a destruí-lo.

Treece (2008, p. 267) se detém também na forte amizade entre Martim e Poti. Afirma que “o amor fraternal parece apresentar uma alternativa à trágica relação sexual entre Martim e Iracema”. Para Treece (2008, p. 268), Poti forma com o casal um triângulo emocional incomum, rivalizando, de certa forma, com Iracema. Treece lembra que se a relação entre Poti e Martim é marcada por um laço de igualdade; em relação à Iracema, temos a apegada dedicação e a autonegação. Treece (2008, p. 269) afirma que esse laço exclusivo e inteiramente masculino entre índio e branco é

“reminiscente do mito norte-americano dos ‘bons companheiros do deserto’” que aparece em Fenimore Cooper. Amizade que Leslie Fiedler ao analisar a obra de Cooper, segundo Treece (2008, p. 269) denominou de anti-heterossexual, homoerótica e como uma forma de fuga da mulher dominadora da sociedade branca burguesa, no caso de Alencar com a mulher índia e por outros motivos como explica Treece (2008, p. 270),

o mito da aliança militar fraterna como base para a colônia é, em todo caso, insustentável em última análise, pois é um ‘casamento’ estéril em essência. Martim e Poti podem viver felizes para sempre como irmãos de sangue que compartilham batalhas, tinta de guerra e um deus comum, mas não podem produzir uma nova geração mestiça, a nova ‘raça’ de brasileiros conscientes de sua identidade americana e independente.

Para Treece, as origens dessa identidade colonial, como o romance de Alencar visa demonstrar, só podem ocorrer dentro da política da relação sexual de Iracema e Martim, na história da traição branca e no sacrifício indígena, e no personagem de seu fruto: Moacir. Nesse ponto, Treece cita a relação entre Moacir e Bem-Oni, outra figura pública - relação já trabalhada, nesta tese, quando se viu a leitura de Renato Janine Ribeiro. E aponta que a Moacir, fruto das agonias do parto da era colonial, resta, assim como o filho mulato da escrava Joana na peça *A Mãe* de Alencar, lembrar o sacrifício da mãe, assumir o seu lugar na sociedade moderna e fazer a sua própria história. “O não-europeu, indígena ou africano, já cumpriu o seu papel e pode ser confiado de forma segura e tranquilizadora a um passado mítico – lastimado, mas jamais recuperado” (Treece, 2008, p. 270).

Para fechar o capítulo, vale destacar que, para Treece (2008, p. 270), “para além do argumento retórico de Alencar sobre o *status* do português brasileiro”, a função do romance seria

sugerir que a narrativa mito-histórica do romance ficou como que absorvida numa ordem mais ampla e intemporal, em outras palavras que a história social, política e sexual dos indivíduos humanos se naturalizou; a morte de Iracema, como a de seu povo, parece tão natural e inevitável como a queda da folha de murta do jacarandá.

Encerrada a leitura de *Iracema*, parte-se para o texto 2, o texto fílmico de Iracema. Mas, antes, são necessárias algumas considerações sobre a relação literatura e cinema, e o processo de “adaptação” do texto literário para o cinema.

3 ENTRETEXTOS: OS TEXTOS LITERÁRIO E FÍLMICO

3.1 Literatura e cinema, primeiros contatos

Transpor textos literários para o cinema, como afirma Thomas Leitch (2007, p.23), em *Film Adaptation and Its discontents claims*, é uma prática tão antiga quanto o próprio cinema. Sendo, portanto, difícil afirmar qual foi o primeiro filme a adaptar uma obra literária. Até porque existia uma grande dificuldade em entender, do ponto de vista semântico, e, sobretudo, no primeiro cinema, a abrangência de termos como adaptação, alusão, inspiração, transposição, entre outros²⁴, para dar conta da relação entre os filmes produzidos com a literatura da época.

Há quem aponte - e uma consulta ao banco de dados digital IMDB (Internet Movie Data Base) revela isso²⁵ - os filmetes da Companhia de Thomas Edison baseados nas novelas francesas *Trilby*, de George L. Du Marier como as primeiras "adaptações". Seriam elas: *Trilby Hypnotic Scene* [1885, William Heise, USA], *Trilby Death Scene* [1885, William Heise, USA], *Trilby Dance* [1885, Alfred Clark, USA], *Quartette* [1885, William Heise, USA] e *Trilby and the little bilee* [1886, autoria desconhecida, USA]²⁶. Patryck Catrysse, na tese de doutorado intitulada *L'adaptation filmique de textes litteraires, Le film noir américain*, defendida em 1990, na Universidade Católica de

²⁴ Essa questão de nomenclatura é tratada mais à frente.

²⁵ Basta colocar no mecanismo de busca do site (www.imdb.org) as palavras chave "based in novels" e ordenar a busca por entradas cronológicas.

²⁶ W. D. Phillips (2010, p.278), ao tratar da adaptação literária no primeiro cinema norte-americano, lembra que menos de nove meses após a projeção inaugural dos irmãos Lumière em Paris, em 1895, um programa de curtas da *Biograph* já exibia, em feiras e *vaudevilles* por Pittsburgh e, depois, pela Philadelphia, Brooklyn e Manhattan, dois curtas que tinham seu argumento extraído da literatura: o já citado *Trilby and the little Bilee* e o filmete *Rip Van Winkle* baseado nas narrativas curtas homônimas do escritor norte-americano Washington Irving.

Louvain, cita ainda um filme de Louis Lumière, de 1896, que teria motivos do *Fausto* de Goethe.

Poderia-se apontar ainda como um dos precursores, o filmete inglês *Death of Nancy Sykes* [1897, autoria desconhecida, Inglaterra], com os atores burlescos Charles Ross e Mabel Fenton que fazia uma clara alusão a um episódio extraído de *Oliver Twist* de Charles Dickens como base para a construção do esquete. Ou ainda, o também inglês, *Corsican Brothers* [1898, de Georges Albert Smith, Inglaterra], inspirado no melodrama *Les Frères Corse* escrito em 1844, por Alexandre Dumas, pai.

Mas, como aponta W.D. Phillips (2010, p.278), a adaptação, nesse primeiro cinema, raramente era a transposição direta de uma fonte literária. Era o que ele chama de uma formulação intermediária adaptável, “intermediate adaptive formulation”. Charles Leight (2007, p.22) ao estudar o conceito de adaptação nesse período, cita filmes como *The May Irwin Kiss*, de Thomas A. Edison [1896, EUA], feito numa única tomada, como de praxe no primeiro cinema, e que reproduzia para o cinema apenas a cena do beijo, o *clímax* da comédia musical *The Widow Jones*, de John J. MacNally.

Leight, diferentemente de Tom Gunning²⁷, estudioso do primeiro cinema, que levantava a hipótese que não havia adaptação cinematográfica de obras literárias durante a primeira década da existência do cinema, usa como base para o seu estudo os critérios estabelecidos por John Tibbets (apud Phillips in Christa & Cuthins, 2010), que fez uma ampla análise dos quase três mil títulos catalogados por Kemp R. Niver, em *Motion Pictures from the Lybrary of Congress Paper Print Colection, 1894–1912*, para apontar que

²⁷ “I would claim that there was no such thing as film adaptation of literary works during the first decade of the cinema’s existence” (apud Phillips in Christa & Cuthins, 2010).

cerca de um terço desses filmes tinham referências que demonstravam algum tipo de derivação de peças literárias ou que, simulavam, de algum modo, a ilusão da apresentação teatral. Para Leigh, ainda que não se pudesse usar o termo adaptação como usa-se hoje, o primeiro cinema era um cinema com fortes e estreitos vínculos com a literatura e o teatro.

Mas antes de tratar desses vínculos, é necessário entender por que e como o cinema se tornou uma arte narrativa.

Num primeiro momento, o invento cinema surge como a possibilidade de reproduzir imagens em movimento. E se a sua função fosse, de fato, apenas essa, talvez, concretizaria a fala dos seus inventores, os irmãos Lumière, de que aquela era uma invenção sem futuro. Mas não foi bem assim que tudo ocorreu. O aparelho com seus diferentes nomes acabou se tornando a nova e principal atração dos *vaudevilles*, feiras, circos, parques de diversão, cafés e teatros que apresentavam espetáculos de variedades; reinventando-se, paulatinamente, para tornar-se o cinema tal qual se conhece hoje.

Em 1895, conta Robert C. Allen (apud Costa, 2005, p. 43) que uma sessão típica de *vaudeville* incluía em sua programação coisas como: um ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declamação de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem, um time de acrobatas europeus, um pequeno número dramático de 20 minutos encenado por um casal de estrelas da Broadway e, como novidade, os aparelhos que reproduziam as imagens em movimento.

Esses aparelhos passaram a integrar o *show* de variedades exibindo filmetes em um único plano com temas que não diferiam muito das outras atrações apresentadas. Flávia Cesarino Costa (2005, p. 53)

define esses filmes como “cinema de atrações”, “performances cujo objetivo era espantar, maravilhar o espectador, e cuja aparição já em si era um encantamento”. Também chamado de primeiro cinema, este momento representa, segundo Costa (2005, p. 35-36), um processo de transformação²⁸, de amadurecimento tanto dos aparelhos como das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal, pré-industrial, e quase circense, para uma atividade industrial de produção e consumo que iria incorporar parcelas cada vez maiores de público. Tal transformação implicou, obviamente, na busca por uma linguagem que permitisse um tipo de experiência em consonância ao espírito progressista da época. Ela explica (Costa, 2005, p. 59) que o filme, como espetáculo industrializado de massa, “só pôde se generalizar depois de um período de aculturação, de transição, quando a compreensão uniforme das imagens se tornou uma prioridade e o cinema deixou de ser uma atividade marginal”.

Isso ocorreu, afirma a pesquisadora, entre 1906 e 1913, nos Estados Unidos, quando grandes armazéns foram transformados em cinemas devido à alta lucratividade do empreendimento. Eram os chamados *nickelodeons*²⁹. E foi, nesse momento que, segundo ela, os filmes começaram a se tornar mais longos e mais narrativos, num processo de familiarização e aprendizado não só do público com a nova arte – processo de leitura das imagens e decodificação da gramática

²⁸ Do ponto de vista da arquitetura de produção do filme, Gaudreault (apud Cesarino, 2005, p. 118), ao estudar o primeiro cinema, afirmou que a maioria dos filmes era composto de apenas um plano, havendo apenas a etapa da filmagem e que, desse estágio, que dura de 1903 até 1910, passa-se a uma fase seguinte na qual os filmes começam a ter vários planos, mas planos não contínuos. Iniciam-se, então, as etapas da filmagem e da montagem, mas sem a primeira etapa estar relacionada à segunda. É só a partir de 1910 que, segundo ele, os filmes têm vários planos contínuos e a filmagem idealizada em função da montagem posterior.

²⁹ Flávia Cesarino Costa afirma que os *nickelodeons* inicialmente não eram controlados pelos poderes institucionais e havia uma preocupação com o tipo de influência que este tipo de entretenimento poderia ter sobre essas massas de trabalhadores e imigrantes, visto que tal atividade não era supervisionada pela igreja, pelas escolas, e nem pelo Estado.

cinematográfica - como dos próprios realizadores no desenvolvimento paulatino da linguagem, dadas as possibilidades do invento.

Ismail Xavier (2003B, p. 66/67) chama essa época, por volta de 1908, como o ponto de inflexão. Momento no qual a realização de produções cinematográficas, pautadas no caráter narrativo-sério-dramático, passou a ganhar terreno no mercado cinematográfico.

O movimento do cinema em direção ao narrativo-dramático, mais preocupado com mensagens, faz parte da luta pela legitimação do espetáculo popular, seu esforço de enobrecimento naquela conjuntura, o que de fato se ligou às mudanças na formação de público e à conquista de novas esferas da sociedade para além dos trabalhadores iletrados. Ao mesmo tempo, definiu uma inscrição mais decisiva do cinema no conceito de representação da tradição burguesa, de modo a instalar essa dimensão de continuidade que ata o cinema ao teatro (Xavier, 2003B, p.66 -67).

Foi, portanto, para se legitimar enquanto espetáculo popular que o cinema se tornou mais narrativo e, para tal, não tinha como fugir às formas narrativas que o precediam, no caso, o teatro e o romance. E essa aproximação visava tanto à construção da linguagem cinematográfica, por meio de “empréstimos” de expedientes literários, como o aproveitamento de narrativas literárias que passaram a ser adaptadas para o cinema. Aproveitamento, seja pela necessidade de legitimação, visto que essas obras tinham apelo e reconhecimento crítico e popular, seja pela facilidade de trabalhar estruturas narrativas mais longas e já desenvolvidas.

Entre os expedientes herdados de formas mais velhas como o teatro e o relato escritural pode-se citar a apropriação da arquitetura narrativa. Tanto Gaudreault (*apud* Cesarino, 2005, p. 115), como Bordwell (1985, p. 3) apontam que a estrutura narrativa que serve de base à narrativa cinematográfica busca os conceitos aristotélicos

de *mimeses* (imitação de uma ação) e *diegese* (narração). Ou, ampliando esse esquema, unindo à *diegese* mimética, ou mostraçã, que é típica do relato cênico, dos “personagens em ação”, o que Aristóteles em sua poética chama de drama, à *diegese* não mimética, ou *diegese* simples, que é a característica do relato escritural, ou seja, a narração.

A relação com a poética de Aristóteles não para por aí. Para Jacques Aumont (2006, p.43),

o argumento do filme mudo americano da primeira década do século XX – de onde sairia o modelo mais reproduzido do cinema mundial – baseia-se num aristotelismo perfeito: não há ação sem causa, não há causa sem consequência, substituição, sempre que possível, da estrutura alternante por uma estrutura linear e, finalmente, a perspectiva da eficiência, com aquele *sustained climax*, onde desponta a preocupação quantitativa e comercial.

Tal modelo vai se consolidar com o cinema clássico norte-americano da década de 1940, naquilo que André Bazin (2003, p.79) definiu como seu “perfil de equilíbrio”³⁰, ou seja, momento no qual, na transição do mudo para o sonoro, o cinema clássico encontra uma forma narrativa que se consolidaria, assumindo boa parte da estrutura do romance realista do século XIX. Ou seja, espelha a realidade a partir de uma organização de mundo fechada na noção de causalidade, dentro de um encadeamento lógico de motivos e situações - encadeamento que está também na própria articulação da linha de montagem de produção do filme.

O próprio Aumont (2006) vai apontar que, do roteiro à produção, vai reinar no cinema a visão de uma linha de produção hierarquizada,

³⁰ Bazin usa a metáfora da geografia que determina a fase na qual um rio se harmoniza com o seu curso.

inserida dentro de uma lógica que evita o desperdício ou a irracionalidade produtiva. E não é preciso esmiuçar muito a questão para entender o quanto esse modo de produção, taylorizado, engendra uma visão de mundo fundada na sistematização de etapas e numa lógica de confecção de um produto previamente imaginado sem que exista margem muito grande para desvios ou alterações posteriores³¹.

Fechando essa questão, pode-se concluir que o cinema surge na modernidade, e, antes de ser uma “arte” ou uma linguagem, era um invento a ser explorado industrialmente, um produto tal qual a locomotiva ou o automóvel, e que, sob essa condição moderna e industrial, o cinema, para além do invento, precisou construir uma finalidade, um vir a ser, e que esse vir a ser ocupou o espaço do romance, enquanto mercadoria que satisfizesse as pessoas na sua “necessidade de ficção e poesia”, termo de Antonio Candido (2006, p. 174), substituindo o papel que a literatura um dia desempenhou³². Ou seja, romancizando-se, o cinema encontrou um futuro³³.

Essa “romancização”, no entanto, não foi totalmente aceita por teóricos e realizadores. Longe de ser vista como natural, a relação do cinema com a literatura para a construção da linguagem

³¹ Tal questão é explorada e atualizada no ensaio *Por um cinema pós-industrial*, escrito por Cezar Migliorin, na Revista eletrônica Cinética, em fevereiro de 2011. Disponível em < <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> >, acesso em 10 de outubro de 2015.

³² Em *Educação pela noite* (2006) Antônio Candido, no artigo “Literatura e subdesenvolvimento”, também fala sobre essa questão, relacionando a chegada dos novos meios audiovisuais à literatura na América Latina. Diz ele: “Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente a instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia”.

³³ Não o único, pois existem, ainda hoje, como na época, caminhos, digamos, marginais com outras arquiteturas narrativas mais ligadas às vanguardas e que dão maior ênfase à força das imagens, ao simbolismo, à poesia e à montagem em detrimento a uma estrutura narrativa mais “romancizada”.

cinematográfica foi vista como um entrave à criação de uma linguagem mais pura ou genuína. Devem ser lembradas, nesse sentido, as afirmações – de certo modo proféticas – do teórico italiano Riccioto Canudo (*apud* Agel, 1982, p.10) que, na década de 1910, sustentava que pesavam sobre o cinema imemoriais tradições literárias e teatrais e que os europeus deveriam voltar os olhos para o povo jovem, dos Estados Unidos, “isento de todo o passado livresco ou cênico” que nada tiveram que esquecer, “enquanto nós devemos tudo esquecer, toda uma tradição espiritual de milênios... Nós devemos desaprender, após ter tudo descoberto”.

A afirmação de Canudo é, em parte, certa ao constatar que a linguagem cinematográfica se desenvolveria, de fato, e num primeiro momento, não na Europa letrada, mas nos EUA de Griffith, mas erra ao apontar os motivos. Tal desenvolvimento não ocorreu apenas porque os EUA estivessem “isentos de todo o passado livresco ou cênico”, mas porque ali, mais do que em qualquer outro lugar, o cinema encontrou sua vocação industrial e precisou ir ao encontro dela. Ou seja, para se legitimar enquanto espetáculo de massa era necessário fazer-se enquanto linguagem. E o cinema não fez isso dando as costas ao teatro e a literatura, como queria Canudo, mas tendo o teatro e a literatura como exemplos, buscando na experiência narrativa acumulada, séculos e séculos por essas duas artes, um caminho outro a partir das especificidades técnicas que o dispositivo cinematográfico implicava.

Além destes “empréstimos” da arquitetura narrativa, podem-se apontar outros expedientes narrativos que migraram da literatura para o cinema, procedimentos mais específicos e importantes no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Arlindo Machado (1997, p. 102) aponta, por exemplo, as descobertas de Griffith nos EUA que, segundo ele, foram vitais para dar conta da linearização da história aos moldes do texto verbal, via “linearização do signo icônico e a construção de uma sequência diegética pelo desmembramento dos elementos da ação em fragmentos simples e unívocos, os planos”. Através dos *tableaux* teatrais e de outras técnicas do teatro, Griffith conseguiu criar uma estrutura narrativa que diferenciava os seus filmes do tão criticado teatro filmado, ainda que, como lembra Machado (1997, p. 110), Griffith montasse os filmes como peças de teatro e depois os picotasse na mesa de montagem. Graças à planificação, à montagem paralela - que Eisenstein (1990, p. 176) vai dizer que Griffith descobriu lendo Charles Dickens - e à continuidade, Griffith vai dar um passo decisivo na estrutura linear do filme, trabalhando com a simultaneidade de ações em uma mesma sequência dramática sem perder a unidade das ações.

Arlindo Machado (1997, p. 104) afirma que a “fragmentação da história em unidades elementares de sentido traz consequências inúmeras para a nascente narrativa cinematográfica, e tanto os realizadores quanto o público vai demorar ainda algum tempo para entendê-las inteiramente”. Poder-se-ia dizer que o processo de construção de uma nova sintaxe vai ocorrer ao mesmo tempo em que é aplicada, e testada, em seus usuários: os espectadores.

A noção de plano, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na medida em que o quadro primitivo é triturado em unidades diferenciadas. Aos poucos, vai se generalizando a constatação de que uma cena não precisa ser filmada em uma única tomada e de que ela pode ganhar melhor inteligibilidade se for desmembrada em fragmentos, que serão depois recompostos numa sequência linearizada, capaz de guiar os olhos do espectador. A informação contida em cada um desses fragmentos já não é

suficiente para entender o que acontece no campo diegético, pois agora o sentido depende do inter-relacionamento dos fragmentos ao longo da série sintagmática. Em outras palavras, as unidades de sentido que agora começam a ser chamadas de planos, vão sendo hierarquizadas segundo estratégias de ordenamento: o seu tamanho relativo, ou seja, a quantidade de imagem recortada pelo quadro contribui para dirigir o olhar do espectador, ao passo que a sua amarração na sequência temporal sugere um caminho de 'leitura' e até mesmo uma interpretação dos fatos (Machado, 1997, p. 104/105).

Essa articulação sintagmática entre os planos levou alguns teóricos³⁴, caso de Christian Metz, Gianfranco Bettetini e Umberto Eco, entre outros, a relacioná-la à dupla articulação da linguagem verbal, e aos conceitos desenvolvidos por linguistas como Benveniste e Martinet, só que em vez da articulação entre morfemas e fonemas, o que eles propunham é uma articulação que tinha como unidades mínimas o plano e seus elementos adicionais: ângulo, luz, som etc, que formariam não uma imagem, mas uma frase fílmica.

Na mesma linha de raciocínio, Pudovkin (*apud* Xavier, 2003 A, p. 71) em *A técnica do cinema* afirma "que a arte do diretor consiste na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, 'frases' claras e expressivas, unindo essas frases para formar períodos que nos afetam vivamente e a, partir deles, construir um filme".

Várias outras relações poderiam ser ainda estabelecidas nessa cruzada de teóricos e realizadores visando criar uma linguagem cinematográfica a partir de procedimentos narrativos e sintagmáticos

³⁴ A questão parece bem sintetizada no Capítulo 1, "Romance e Filme", do livro *Literatura e Cinema*, de Randal Johnson.

da literatura³⁵. O cineasta russo Sergei Eisenstein (2002, p.105), por exemplo, relata que em um encontro em Paris, ele e James Joyce discutiram a respeito da construção do monólogo interior no cinema e na literatura, sendo que Joyce opinou que tal recurso funcionaria muito melhor no cinema. O mesmo Eisenstein, no livro *Reflexões de um cineasta* (1969), analisa exemplos de montagem na obra de Leonardo da Vinci, Puchkin, Maupassant, Maiakovski e Rimbaud, e cita o poema *Marine*³⁶ de Rimbaud em *Illuminations* no qual, a alternância de duas ações paralelas funde-se tal qual a montagem de atrações que defendia.

Essa interrelação entre as duas formas expressivas levou muitos críticos - no Brasil, o exemplo mais famoso é o de Magalhães Jr.³⁷ - a afirmar, anacronicamente, que certos escritores que viveram antes da invenção do cinema tinham uma intuição cinematográfica³⁸, quando, na verdade, utilizavam expedientes que o cinema viria a consagrar depois, caso mais notório seria as idas e vindas no tempo da narração, aquilo que poderíamos chamar na literatura de analepse e prolepse e, no cinema, de *flashback* e *flash-forward*.

³⁵ Devem ser lembrados também os artigos de Pier Paolo Pasolini no livro *Empirismo Hereje*, tanto os textos que tratam da língua, quanto os que tratam de literatura e de cinema.

³⁶ Eis o poema: "Arados de prata e cobre, / As proas de aço e prata, /Rompem a espuma, /Arrancam os pés das sarças. / Os veios do matagal / E a imensa esteira do refluxo / Vão em círculos ao leste, / Aos pilares da floresta, / Aos fustes do quebra mar, /Em cujo ângulo colidem turbilhões de luz".

³⁷ Magalhães Jr., biógrafo de Machado de Assis, afirmou num texto do livro *Ao redor de Machado de Assis*, à época do cinquentenário da morte do escritor, que o mesmo tinha uma intuição cinematográfica. O texto mereceu um artigo de Paulo Emílio Salles Gomes no Suplemento Literário do jornal Estado de São Paulo no qual o crítico contestava a afirmação ressaltando que muitos procedimentos expressivos da literatura foram incorporados pelo cinema devido ao fato de ambos serem narrativos.

³⁸ Carmem Peña-Ardid analisa a questão em um capítulo do livro *Literatura y Cine* e cita em nota de rodapé um estudo de Paul Leglise em relação ao componente "cinematográfico" do primeiro canto da Eneida de Vírgilio (Paul Leglise, *Um Oeuvre de précinema: L'Eneide*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1958).

Do ponto de vista histórico e em relação à legitimação da nova arte, a aproximação mais visível, e talvez mais importante do cinema com a literatura se deu no aproveitamento de histórias já elaboradas, com estruturas narrativas mais longas e conhecidas, ou seja, no estabelecimento daquilo que se convencionou como “adaptações”.

Georges Sadoul (1983, p.101), Em sua *História do Cinema Mundial*, afirma que, em 1907 e 1908, muitas pessoas na França, julgavam o cinema prestes a morrer, visto que as salas estavam vazias e que muitas abriam falência. O motivo? Segundo Sadoul, a crise de assuntos. Tal situação começaria a modificar-se, segundo ele, quando a “Film d’Art”, empresa dos irmãos Lafitte encomendaram argumentos originais aos maiores escritores franceses, entre eles, Anatole France, além de contratar os melhores músicos e atores da “Comedie-Française”. O exemplo foi seguido em outros países e os filmes começaram a ter uma duração maior e a recorrer também às adaptações literárias para combater a falta de temas.

Um dos pioneiros, na França, segundo Sadoul, a recorrer à literatura como fonte material para os seus filmes, e isso antes da falta de assunto ser um problema e da metragem dos filmes ser estendida, foi Ferdinand Zecca que filmou *Les Victimes de l'alcoolisme*, adaptando episódios de *A Taberna* de Emile Zola, em 1902. Zecca filmou, no mesmo ano, a primeira adaptação de *L'Assommoir* também de Zola e ainda *Germinal*, outro Zola, que, por sua vez, chegaria, às telas, em 1905, numa adaptação co-dirigida por Zecca e Lucien Nonguet. Seguindo o exemplo de Zecca, Albert Capellani, que trabalhava na *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*, dirigida por Charles Pathé, se especializaria (Sadoul, 1983, p.105) em adaptações de repertório literário. Seu primeiro grande êxito foi uma versão do mesmo *L'Assommoir* já adaptado por Zecca. O filme de Capellani é de 1909. O sucesso fez com Pathé produzisse depois

sucessivas adaptações literárias. Capellani voltaria à Zola, filmando *Germinal* e obras de Victor Hugo, entre elas, *Os miseráveis*. Na mesma linha, Sadoul (1983, p.103) conta que entre 1916 e 1924, André Antoine, realizador que veio do teatro, também adaptaria vários filmes de obras de autores conhecidos como Alexandre Dumas pai, Victor Hugo, François Coppée, Jules Sandeau, Émile Zola e Alphonse Daudet.

No Brasil, não foi diferente, como revela Roberto Moura (1990, p. 33) a primeira exibição pública de cinema, segundo matéria publicada pelo Jornal do Comércio, aconteceria no dia 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro. E, já em 1908, uma obra literária brasileira chegaria ao cinema. A obra seria *O Guarani* de José de Alencar, registrada pelo fotógrafo português José Leal numa pantonima no palco do Circo Spinelli e levada para a tela com o título *Os Guaranis*. A inspiração do filme, no entanto, estava mais na obra de Carlos Gomes, a partir da obra literária de Alencar, que no livro em si. Na ocasião, o ator negro Benjamim de Oliveira interpretava Peri.

No ano seguinte, 1909, Leal e José Labanca produziram uma adaptação de *A cabana do Pai Tomas*, de Harriet Beecher Stowe, dirigida por Antonio Serra. Mas só após a década de 1910, é que um novo livro brasileiro iria ser filmado, ainda que não chegasse a ser exibido. Trata-se de *Viúvinha* (Luiz de Barros, 1914), também baseado em obra de José de Alencar. O filme não chegou a ser levado às telas, pois o produtor Ítalo Dandini, decepcionado com o resultado artístico e o trabalho do laboratório, destruiu a película antes mesmo da exibição. Luiz de Barros voltaria a filmar mais dois livros de Alencar: *Ubirajara* (1919) e *Coração de Gaúcho* (1920). Já Antonio Leal, filmou *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo em 1915 e produziu *Luciola* de José de Alencar, dirigido por Franco Migliani, em 1916. Ainda em 1920, Antonio Leite e Miguel Milano dirigem *Os*

Faroleiros, baseado em *Urupês*, livro de contos de Monteiro Lobato que havia sido lançado, apenas dois anos antes.

Mas, o diretor que mais faria filmes adaptados de obras literárias brasileiras seria o italiano Vittorio Capellaro que dirigiu *Inocência* de Visconde de Taunay em 1915; *O Guarani* de José de Alencar em 1916; *Iracema* também de Alencar em 1917; *O Cruzeiro do Sul*, baseado em *O Mulato* de Aluísio de Azevedo, também em 1917; *O Garimpeiro* baseado no livro de Bernardo Guimarães, em 1920 e, novamente, *O Guarani* de José de Alencar em 1926, este último numa co-produção com a Paramount Pictures. Infelizmente, quase toda obra de Capellaro, como a quase totalidade dos filmes brasileiros citados, perdeu-se devido à má conservação e a incêndios que destruíram o acervo de cinematecas e outros locais onde estavam abrigados. O contato com essas obras, caso das Iracemas, (como se verá mais adiante) só é possível hoje via documentos de época que registram dados de sua produção e exibição, o que dificulta extremamente qualquer pesquisa relacionada ao período.

3.1 Adaptação: o termo e o processo de *digeste* segundo André Bazin.

Na epígrafe do seu livro *L'Adaptation du roman au film*, Alain Garcia, traz uma citação de Jean-Claude Carrière sobre o termo adaptação bastante interessante. Carrière afirma (*apud* Garcia, 1990, p.7) que nunca compreendeu muito bem a diferença que se faz entre história original e adaptação, pois, na realidade, no cinema, tudo é adaptação. Para Carrière, se a matéria do filme for tirada de um romance, de um *fait divers*, de uma lembrança pessoal, da própria memória ou da imaginação, de qualquer maneira o trabalho é de adaptação, pois ele tem que transformar essa ideia vaga, essa anedota, esse livro em um filme.

No entanto, como afirma Michel Serceau em *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, antes mesmo do advento do cinema, o termo adaptação já era usual para designar a transposição de uma obra romanesca para outro meio que não o literário. Serceau cita o dicionário francês Petit Robert que aponta um primeiro uso do termo com este sentido em 1539 - ainda que a prática seja extremamente mais antiga e impossível de se datar. Para o dicionário Petit Robert, adaptação é uma tradução bastante livre de uma peça de teatro, envolvendo modificações numerosas que as mantêm ao gosto da época e as rejuvenesce (Apud Serceau, p. 13, 1999). Definição próxima a da biologia, como lembra Serceau, domínio que pensa o termo como "a apropriação de um organismo a condições externas e internas de existência, permitindo que o mesmo dure e se reproduza".

Na mesma linha, André Bazin em "*Adaptation, ou le cinéma come digest*", artigo publicado na edição de número 146, de julho de 1948, da revista *Esprit*³⁹, começa o seu texto afirmando que, de uma maneira simplista, coloca-se o problema das adaptações no âmbito da literatura, mas, ainda que ele faça parte da literatura, ela tem uma amplitude muito maior.

³⁹ A revista, fundada por Emmanuel Monier, agregava importantes intelectuais descontentes com os rumos da política e cultura francesa dos anos 30, e teve sua circulação proibida durante a França de Vichy em 1941, só voltando a circular com a libertação francesa no pós-guerra. Num dos textos fundadores da Revista, o *Prospectus* de 06 de janeiro de 1932, Monier escreve: "Nós contestamos: uma ciência muitas vezes separada da sabedoria, fechada em preocupações utilitaristas, uma filosofia deplorável, que não tem consciência do seu papel e dos problemas fundamentais que deve enfrentar [...]; das sociedades governadas e que funcionam como empresas comerciais; das economias que subordinam o homem à máquina e trata do trabalho humano sobre o lado do proveito; uma vida privada fechada em si mesma [...]; uma literatura dividida da nossa natureza por causa de complicações e artifícios [...]; a indiferença daqueles que são responsáveis pelo destino do mundo e o menospreza" (apud Cugini, in "Emmanuel Mounier e a experiência da revista "Esprit". A origem da filosofia personalista", <http://mondodamani.org/dialegesthai/pcu01.htm#nota28>, acesso em 21 de janeiro de 2014)

Nesse artigo, pouco conhecido no Brasil e traduzido pela primeira vez para o português pelo autor desta tese⁴⁰, Bazin⁴¹ vai relacionar a adaptação à civilização do “digest”. Dado o ineditismo do artigo e as considerações feitas por Bazin, uma análise mais detida do mesmo se faz necessária.

“Digest” é um termo proveniente do inglês e de difícil tradução no português. O dicionário de língua inglesa Longman afirma, numa primeira acepção, que o termo refere-se à digestão; numa segunda, a uma história curta que apresenta os fatos mais importantes sobre um livro, uma reportagem etc e, numa terceira, como forma de entender novas informações, especialmente quando há muitas delas ou é difícil de entendê-las. Já o dicionário francês Larousse, ao se referir ao termo inglês, o traduz como uma coisa de fácil digestão, assimilação, não se tratando, portanto, apenas de um resumo, de uma síntese ou de uma simplificação.

⁴⁰ A tradução contou com o apoio e revisão da professora de língua francesa Cristina Homem de Mello e a iniciativa de traduzi-lo surgiu após indicação do texto por parte da professora e pesquisadora Carolin Overhoff Ferreira durante uma mesa do XII Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, promovido pelo Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa em setembro de 2013.

⁴¹ O artigo de Bazin compõe com o artigo “Por um cinema Impuro”, publicado no livro *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, em 1952, e com o artigo “Diário de um Pároco de aldeia e a estilística de Robert Bresson”, publicado na *Cahier du Cinema*, em junho de 1951, os três principais textos do crítico e teórico francês sobre a relação literatura e cinema. Os dois últimos artigos foram publicados posteriormente nos livros da série *O que é Cinema?* que reuniu os escritos do autor, e que no Brasil ganhou edição recente da Editora Cosac Naify. Já “*Adaptation, ou le cinéma come digest*”, faz parte de uma das muitas edições da Revista *Esprit* que discutiam o mundo do pós-guerra, e que tinha como destaque a chamada *Civilization du Digeste*. A edição a cargo de Emmanuel Mounier, que editaria a revista até 1950, ano da sua morte, trazia, entre outros, um artigo principal assinado por Chris Marker intitulado “*Sauvages blancs seulement confondre*” (Numa tradução literal: “Os brancos selvagens somente confundem”) que trata de um tempo cada vez mais envolto com a ideia da simplificação, típica de revistas como a *Reader’s Digest*, um texto de John Bainbridge chamado “*Le Petit Magazine*” e o texto de Andre Bazin. O texto de Bazin seria depois republicado em alguns livros, caso do já citado *O que é Cinema?* - mas não na edição portuguesa ou brasileira que não trazem todos os artigos da edição francesa - e em livros como *Bazin at Work*, de Bert Cardullo (1997) e *Film Adaptation*, editado por James Naremore e publicado em 2000.

Nesse sentido, afirma Bazin (1948, p. 32) que poderia se considerar um museu como um *digest* da pintura e cita a ideia de Malraux, de um museu imaginário com a reprodução fotográfica de quadros, também como uma experiência no campo da síntese. Historicamente, portanto, a “digest” seria uma experiência facilitadora para a compreensão por seu caráter agregador, tendo em vista um universo de conceitos maiores. Bazin afirma, porém, que tal experiência não era nada nova, visto que já havia antecedentes na história. Para ele (Bazin, 1948, p. 32), “a ‘adaptação’ e o ‘resumo’ das obras originais já há muito tempo fazem parte dos costumes e com tal amplitude que seguramente não há como colocar tal existência em discussão”. Bazin vai deixar mais claro depois que certas histórias sagradas ou exemplares conduzidas a outros espaços narrativos via literatura ou até mesmo via artes plásticas são exemplos de adaptação ou de resumo.

Ainda assim, como aponta Serceau, desde o início da sétima arte, o termo adaptação, ao mesmo tempo em que a prática factual que designava, já era discutido, e abertamente rejeitado. Em *Literatura y Cine*, Carmem Pena Ardid (1992, p. 26) cita o formalista russo Viktor Shklovski que, em um texto de 1923, já rechaçava as adaptações dizendo que era impossível expressar uma novela com palavras diferentes daquelas na qual foi escrita. “Não se pode modificar os sons de um poema sem modificar sua essência, ainda menos se pode substituir uma palavra por uma sombra cinza e negra cintilante sobre a tela” (Shklovski *apud* Ardid, 1992, p. 26).

A recusa andava de mãos dadas também, como escreve Serceau, e como já se viu, com a defesa de uma especificidade do cinema enquanto arte na busca por uma sintaxe própria, afastada da literatura. Não por acaso Jacques Feyder que defendia e promovia

adaptações preferia o termo “transposição visual”, visto que o termo adaptação soava pejorativo e colocava o cinema numa categoria menor. Fora isso, atestava a inevitável alteração da substância literária. Feyder defendia a autonomia e a especificidade estética do cinema. Tratando, por seus próprios meios, a substância literária, o cinema seria, então, um par, e não um servidor, da literatura.

Bazin (1948, p. 32), por sua vez, afirma que ainda que muitos escritores, críticos e cineastas contestem a “justificativa estética das adaptações de romance para a tela”, são poucos os exemplos dos que se opõem à prática, dos que se recusam a vender os direitos dos livros, ou dos que se recusam a adaptar o livro dos outros ou mesmo colocá-los em cena diante de um produtor com bons argumentos para realizá-lo. Quando se contesta, afirma Bazin, invoca-se “a especificidade única de toda obra literária original”, a partir da ideia que o “romance é uma síntese única, cujo equilíbrio molecular é fatalmente comprometido quando se atinge a forma”. Tal crítica tem para si que “essencialmente, nenhum detalhe da narrativa pode ser considerado secundário, nenhuma particularidade sintática, nada que seja expressão da matéria psicológica, moral ou metafísica da obra”.

Bazin ressalta, porém, que havendo uma verdade nessa posição mais purista, mesmo quando colocada em termos complexos⁴², o problema da adaptação cinematográfica não é essencialmente insolúvel, e que a história do cinema já provou que ele foi muitas vezes resolvido e de várias maneiras. Bazin (1948, p. 33) cita alguns exemplos⁴³, porém

⁴² Bazin cita, como exemplo, a importância que o uso dos passados simples (passé simple), imanentes aos eventos de *Sinfonia Pastoral* de André Gide, ou mesmo o uso do tempo verbal dos passados compostos (passé composé) têm na composição do drama metafísico de *O Estrangeiro* por Albert Camus como exemplos de forma que pode ser comprometida na adaptação.

⁴³ Bazin (1948, p. 33) cita como exemplos incontestáveis, nesse sentido, filmes da época do texto como *A Esperança* (L'Espoir, França, 1945, dir: André Malraux)⁴³; *Um dia no Campo* (Partie de Campagne, França, 1936, dir: Jean Renoir) a partir de Maupassant; e *Vinhas da Ira* (The grapes of Wrath, EUA, 1940, dir: John Ford), baseado em Steinbeck.

afirma que não se sente à vontade para defender, por exemplo, a adaptação de *Sinfonia Pastoral* (*La symphonie pastorale*, França, 1946, dir: Jean Dellanoy) a partir da obra de Gide, e afirma (Bazin, 1948, p. 33) que “se nem tudo nas adaptações é bem sucedido, também não é certo que as pessoas a considerem como a mais inefável, tendo em vista a obra original”.

A ideia de inefável aqui estaria vinculada à ideia de um estatuto especial da obra original, condição à qual a adaptação não poderia atingir ou aproximar. E é importante ressaltar, nesse ponto, a crítica de Bazin à ideia de que a obra literária é algo único, especial, que, em tese, não poderia ser alterada numa transposição ao cinema, porque a defesa desse ponto de vista parte do princípio que há apenas um texto, quando, de fato, têm-se dois ou mais, dependendo do número de adaptações.

Ao explicar o que gosta na adaptação de *Sinfonia Pastoral*, Bazin (1948, p. 33) faz outra consideração interessante. Pensando na atriz e na presença da neve, afirma que “os olhos de Michelle Morgan e o *leitmotiv*, sempre presente, da neve, suprem fortemente o tempo verbal do passado simples de Gide”, ou seja, Bazin busca no contexto fílmico relações com o estilo literário do escritor, no que ele chama de “os equivalentes cinematográficos relativos ao estilo do texto original” (Bazin, 1948, p. 34).

Bazin, junto com Giancarlo Bettetini, destaca a ideia de equivalência entre o verbal e o não-verbal ao analisar obras cinematográficas criadas a partir de um texto literário. No trecho seguinte do artigo, Bazin se atém a essa questão da equivalência. Escreve ele (Bazin, 1948, p. 34) que não se deve “confundir o estilo com as particularidades gramaticais e mais geralmente ainda com as constantes formais”. A forma, segundo Bazin (1948, p. 34), “não é

nada além de um signo, uma aparência sensível do estilo, sendo que o estilo é totalmente inseparável do fundo do qual se constitui". E, nessas condições, afirma ele (Bazin, 1948, p. 34), "a fidelidade a uma forma literária ou outra é ilusória, o que conta é a equivalência do sentido das formas".

Para discutir, portanto, a ideia de equivalência e fidelidade, Bazin (1948, p. 34) faz uma distinção importante: cita que o estilo nada tem a ver com as particularidades gramaticais e as constantes formais: o que importa não são os signos, mas os significados gerados, ou seja, o importante não é a forma em si, mas uma equivalência em seu sentido. Equivalência, como a da neve e os olhos da atriz de *Sinfonia Pastoral* em relação ao uso do tempo verbal *passé simples* de Gide, e não uma equivalência direta de tal uso do verbo em relação à decupagem técnica do filme ou na sua sintaxe.

Em relação a uma possível fidelidade e a equivalência entre signos, outro francês, Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963, p. 26, vol.1), deixa ainda mais claro quão absurda tal ideia é.

Na adaptação, ela implica o princípio absurdo de que os valores significados existem independentemente dos significantes expressivos que lhes dão vida. Quando se vai de um sistema ao outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondente à mudança de significantes.

Ainda sobre essa discussão em torno de possíveis equivalências, Bazin (1948, p. 34) traz à luz um termo bastante interessante: "refração", ao apontar que o estilo do filme de Malraux é rigorosamente idêntico ao do livro, *A Esperança*, ainda que sejam: um filme e um livro. Mais sutil, afirma ele, é o caso de *Um dia no Campo*, no qual a fidelidade ao espírito da obra de Maupassant beneficia todo o gênio de Renoir.

E aí que encontramos a refração de uma obra no espírito de outro criador. Ninguém contestará a beleza do resultado. Era necessário sem dúvida Maupassant, mas também Renoir (e os dois, Jean e August).

O termo é refração, ou no original francês *réfraction*, e a ideia das luzes que uma obra joga sobre a outra é, de certa forma, fundamental para entender o núcleo do pensamento de Bazin sobre o tema, e é muito melhor que a ideia de “equivalências”, mesmo que Bazin explique bem o sentido em que a usa, pois – como se vê mais adiante – esse termo traz, logo no seu prefixo, a ideia de igualdade, o que remete, de certa forma, à fidelidade.

Para explicar melhor a ideia de refração, Bazin cita o filme de Malraux, atestando que o intelectual francês o criou a partir de um fragmento de sua própria obra literária, ou seja, o fez, primeiro, como livro e depois como filme. Porém, as duas construções artísticas, ainda que com formas diversas, e sentidos não necessariamente idênticos trabalham, ou refratam, uma ideia próxima e um mesmo ideal.

Já no caso do filme *Um dia no Campo* de Jean Renoir, a refração é explicada pela triangulação entre Maupassant, autor do conto *Une Partie de Campagne* (1881) com o pai do cineasta, o pintor August Renoir, pois Maupassant, no conto, “adapta” para a literatura os temas ou os motivos impressionistas da obra do pintor, mais precisamente o quadro *Le Balançoire*. Jean Renoir, cineasta, ao fazer o filme se cercou, portanto, dos dois: da literatura de Maupassant e das luzes e das formas da arte do pai. A refração, nesse caso, tem um exemplo grandioso e complexo.

Para Bazin (1948, p. 34), num caso como esse até mesmo usar o termo adaptação é difícil, pois “*Um dia no Campo*, na tela, é outra obra, igual ou superior a seu modelo, e porque Jean Renoir é, na sua arte, um criador do tipo de Maupassant”. Porém, quando pensa nos “inumeráveis romances norte-americanos ou europeus adaptados a cada mês para a tela”, Bazin remete à discussão a outro ponto, e chega ao assunto da revista no qual o seu texto está inserido, ou seja, a questão do *digest*, da síntese, da busca de se fazer do filme um condensado, um resumo facilitador.

Bazin (1948, p. 34) usa um termo latino para explicar essa relação. O filme seria como um *ad usum delphini* - que pode literalmente ser traduzido por “para o uso do delfim” - e que remete às obras clássicas latinas que eram especialmente preparadas, com passagens expurgadas, e teor facilitado, para o uso do filho de Luís XIV, o delfim da expressão. Nessa segunda categoria, portanto, ocorrem, como afirma Bazin, adaptações esteticamente indefensáveis, e ele cita, como exemplos, uma adaptação de *O Idiota*, de Dostoievski; a adaptação de *Por quem os sinos doam*, obra escrita por Ernest Hemingway, e as eternas adaptações de Balzac, que parecem ter demonstrado que o autor da *Comédia Humana* é o menos cinematográfico dos romancistas.

Ao pensar nesses dois casos, ou nessas duas categorias, Bazin (1948, p. 34) formula um conceito chave relacionado à origem do projeto do filme⁴⁴: “é verdade que é preciso primeiro saber para quem se adapta, se é para o cinema ou se é para o público, e que a maioria das adaptações se preocupou muito mais com o segundo do que com o primeiro”.

⁴⁴ A partir daqui, dada à importância do texto de Bazin e seu ineditismo, destacam-se e discutem-se os principais pontos do artigo, visto que a visão de Bazin vai ao encontro das ideias defendidas por esta tese no que diz respeito às adaptações.

Ao pensar na recepção, Bazin não deixa de lado o caráter industrial e de entretenimento do cinema, sobretudo, numa época, pós-guerra, na qual se passou a vender massivamente a ideia do consumo da cultura, e um consumo simplificado. Análise, aliás, em consonância com o pensamento marxista da Escola de Frankfurt, por exemplo, se se pensar não somente em Adorno, mas em sucessores desses como, por exemplo, Siegfried Kracauer e o seu *Ornamento da Massa*.

Para explicar o que seria essa *digest* ou consumo simplificado, Bazin (1948, p. 34/35) usa o exemplo do rádio.

O problema da adaptação para o público aparece mais claramente ainda no caso do rádio. O rádio não é efetivamente uma arte como o cinema, mas a princípio e, sobretudo, é um meio de reprodução e de difusão. O fenômeno da síntese (alega) não reside na condensação ou na simplificação das obras, mas na sua forma de consumo.

Bazin (1948, p. 35) alega que o rádio “permite ao homem moderno viver num meio sonoro, algo comparável ao calor que é fornecido pelo aquecimento central”, ou seja, o rádio interfere na ambiência natural tal qual o aquecedor. Diz ele que sentia a necessidade de ligar o rádio logo que chegava a sua casa e que sempre escrevia e trabalhava com o rádio ligado. Relata que, no exato momento em que o escrevia o presente texto, escutava um “excelente programa diário e matinal de Jean Vittold sobre os grandes músicos” e que enquanto se barbeava Jean Rostand o ensinou “porque somente as gatas têm o privilégio de ser simultaneamente de três cores”. Aonde Bazin quer chegar? Para ele (Bazin, 1948, p. 34), “o rádio criou uma cultura atmosférica, onipresente como a umidade do ar”, que facilita o acesso não só às informações como a cultura e, isso, sem que o ouvinte precise fazer um grande esforço. Mas, escreve Bazin (1948, p. 35), “mesmo que bem e integralmente executada no rádio, a 5ª

Sinfonia escutada quando você toma seu banho não é mais a obra de Beethoven”, e não é porque “seria necessária à música o ritual do concerto, o sacramento do recolhimento”.

Para Bazin, mesmo sendo o rádio uma forma de todos terem acesso à cultura, “um contato físico com a cultura, contato físico que é a princípio a condição que o outro dispõe”, ainda que o rádio ofereça, “com a conveniência moderna, cultura para todos”, ainda que “represente um ganho de tempo e de esforço que é o simbolo mesmo da nossa época”, a experiência que o rádio traz é outra, e para muitos.

Bazin não é contra esses elementos facilitadores e denuncia o que chama de preconceito aliado à ideia de um esforço intelectual com aquisição da cultura, como se a cultura só pudesse vir desse grande esforço. Ideia que, segundo ele, deriva de um reflexo intelectualista e burguês (Bazin, 1948, p. 35).

Para Bazin, existe, nesse sentido, um prazer específico diante da dificuldade vencida, que seria o refinamento supremo dessa relação intelectual que se tem com a obra. Em uma das muitas analogias que ele cria com o esporte, Bazin aponta que “o alpinismo ainda não substitui a caminhada num terreno plano”, ou seja, um esforço não diminui o outro, e a prática em terreno plano não é menos valiosa que a em terreno íngreme. Deixando mais clara sua visão política, humanista, antiburguesa, antirracionalista, Bazin (1948, p. 35/36) vai escrever que “os modos de comunicação cultural clássicos são tanto uma defesa da cultura quanto uma defesa da afixação da cultura”, e que “as técnicas e as condições da vida moderna se opõem cada vez mais a uma cultura extensiva às massas ascendentes”.

Longe de ver no conceito de “digest” algo menor, Bazin (1948, p. 36) vai se contrapor ao que chama de “lema da defesa intelectualista e inconscientemente aristocrática” que estabelece que “não há cultura sem esforço”, e, por outro lado, questiona a civilização que se opõe à ideia de “nos agarramos ao que podemos”, pois, para ele, esse acesso possível já é um progresso, já é alguma coisa.

Voltando ao cinema, Bazin (1948, p. 36) ressalta que sua intenção “não é de defender o indefensável”: [...] “as imundas vigarices que meramente usurpam os títulos dos romances que adaptam”. No entanto, ainda estas podem ter um valor indireto, pois podem e, muitas vezes até conseguem, aumentar a tiragem do livro. De uma forma ou outra, escreve Bazin, a obra original só se beneficia.

Pensando, por sua vez no leitor, e novamente por um viés bastante generoso, lembra Bazin (1948, p. 36) que mesmo que a adaptação de *O Idiota* para o cinema não seja boa, ela traz outro benefício ao livro, embora “os leitores virtuais de Dostoievski” tenham acesso a uma psicologia e ação muito simplificadas, esse contato preliminar facilita o acesso ao romance que, de outra forma, pode ser amedrontador. Bazin (1948, p. 36) aponta que a operação é, neste sentido, análoga à praticada por livros de autores menores, sempre mal vistos aos olhos dos familiarizados leitores dos grandes romances, pois podem ser úteis àqueles que não são familiarizados com este tipo de arte, podendo ganhar algo com isso. Já os leitores familiarizados não têm nada a perder, muito menos o próprio escritor que teve seu romance adaptado. Bazin (1948, p. 36), no entanto, não desenvolve mais a questão, pois ressalta que tal ideia “tem mais a ver com a pedagogia do que com a arte”.

Voltando à questão do fácil acesso ou da fácil assimilação da literatura pelo cinema, Bazin vai retomar o conceito de “intocabilidade

da obra de arte” que para ele é fruto da concepção moderna e, em grande parte, de responsabilidade da crítica, sustentando que o século XIX, mais que os outros, “estabeleceu firmemente um tipo de idolatria da forma, principalmente literária, que nos fez relegar a um segundo plano o espírito crítico” que, desde sempre, é o essencial da criação: a invenção das personagens e das situações (Bazin, 1948, p. 36).

Impossível nesse caso não relacionar esse conceito de idolatria tanto à noção de autoria, e consequente mercadoria, marcantes no XIX, como à conotação “sagrada”, quase religiosa, que o ato da criação artística passa a ter depois do romantismo, era que consagra a originalidade como elemento fundamental em oposição às formas dadas e prontas para serem emuladas dos períodos anteriores.

Para o teórico francês, querer que os heróis e os acontecimentos de um romance só existam esteticamente através da forma que os exprime e que lhes faz viver no nosso espírito, seria um contrassenso, ainda mais quando lembramos que “os mesmos romancistas que defendem tão veemente a integridade de seus textos”, vivem apontando as exigências tirânicas de seus personagens, heróis *enfant terribles* que não seriam controlados por seus mestres, mas que teriam uma existência independente à criação.

Para Bazin (1948, p. 37), “a verdadeira realidade estética de um romance psicológico ou social é o personagem ou o meio, antes de ser o estilo”. Para ele, o estilo está a serviço da narrativa, é o corpo não é a alma. E a alma artística pode se manifestar em outra encarnação, ser reeditada. Tal suposição, que o estilo está a serviço da narrativa, parece, segundo ele, vã e sacrílega, e distante dos muitos exemplos que a história da arte deixou; além de servir,

segundo Bazin, como fundamento para acusações contra as adaptações cinematográficas. Ele (Bazin, 1948, p. 37) clareia tal ideia dizendo que “com o tempo, nos vemos acima dos grandes romances, acima do fantasma do personagem”.

Dom Quixote e Gargântua habitam familiarmente a consciência de milhões de homens que jamais tiveram contato direto ou completo com a obra de Cervantes e de Rabelais. Eu gostaria de estar certo que todos que invocam o espírito de Fabrice ou de Madame Bovary “leram” (ou leram para sermos honestos) Stendhal e Flaubert (Bazin, 1948, p. 37).

O que se pode depreender da citação de Bazin é que essas personagens compõem o imaginário ocidental e que representam, em certa medida, algo maior do que os próprios livros, pois, de certa forma, independem deles e se sobrepõem a eles, desgarraram-se daquelas páginas num processo que, de certa forma, é de libertação,

na medida em que o estilo da obra original soube criar e impor um personagem que adquire uma autonomia maior e, que pode, em alguns casos, transcender a obra (Bazin, 1948, p. 37).

Bazin lembra, como já apontado acima, que a defesa feroz da obra literária é, em certa medida, fundada no seu viés estético, e repousa numa concepção individualista relativamente recente do “autor” e da “obra”, que não era tão rigorosa no século XVII e que começou a ser juridicamente fixada no fim do século XVIII. Há, portanto, com a civilização do “digeste” no pós-guerra uma espécie de retomada de valores antigos que estabeleciam um imaginário comum e tangível sem que apropriações criativas deste ou daquele tema ou deste e daquele personagem fossem consideradas uma apropriação indébita ou intelectualmente indevida.

Na Idade Média, a gente só conhecia temas comuns a muitas artes, como Adão e Eva, por exemplo, que a gente pode encontrar nos mistérios, na pintura, na escultura, no vitral, sem que ninguém contestasse o valor de suas diferentes adaptações (Bazin, 1948, p. 37).

Bazin (1948, p. 37) cita como exemplo temas de concursos artísticos como o “Prêmio de Roma”, na área de pintura, que escolheu num determinado ano o tema “os Amores de Daphne e Chlôe”. Neste caso, pergunta ele: o que é possível fazer a não ser adaptar? Ainda nessa linha de pensamento, imagina se haveria a mesma polivalência estética dos temas bíblicos e cristãos da Idade Média caso esses não se contituíssem de um fundo comum, espécie de domínio público da civilização cristã.

Explica Bazin (1948, p. 37) que naquela época, “a obra de arte não tinha um motivo nela mesma; que o conteúdo e a eficiência da mensagem eram os únicos critérios importantes”. E que “o equilíbrio entre as necessidades do público e a criação era tal que garantia a excelência da forma” (Bazin, 1948, p. 37/38). E, fazendo uma relação que interessa em particular nesta tese, ainda que Bazin não se aventure a explorá-la mais, afirma (1948, p. 37/38) que tais tempos se foram e que é um contrassenso estético querer retornar, anacronicamente, tais relações entre o criador, o público e a obra; pode-se pensar justamente o inverso:

é possível que artistas e críticos continuem cegos ao nascimento de uma nova idade média estética, cujas causas são a ascensão das massas ao poder (ou ao menos a participação junto ao poder) e o aparecimento de uma técnica artística correspondente: o cinema (Bazin, 1948, p. 38).

Bazin formula essa ideia na década de 40 e não a desenvolve no artigo, pois diz que tal tese mereceria outros argumentos, porém tal

relação entre uma nova idade média estética, com a ascensão das massas e sua “participação” junto ao poder com o surgimento do cinema, merece uma maior reflexão. E, nesse sentido, não parece despropositado pensar no cinema como uma nova e “grande forma intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo” - moderno -, para atualizar uma expressão que Georg Lukács (2000, p.31) usou em *Teoria do Romance*. Nesta obra, ele afirma que o romance seria uma forma paradigmática de configuração do mundo burguês da prensa em contraposição à epopeia, tragédia e filosofia formas paradigmáticas do mundo helênico. O cinema poderia ser pensado, portanto, como forma paradigmática da configuração do mundo moderno da indústria.

Feita a digressão e retornando ao texto, Bazin (1948, p.38) retoma às relações entre cinema e literatura dizendo que esta nova técnica artística, o cinema, foi obrigada a refazer, e a um ritmo extraordinariamente acelerado, sua evolução enquanto arte, como um feto que possui só alguns meses para evoluir no reino animal. Escreve que essa evolução foi contemporânea a um período já longamente decadente de uma literatura ligada a elites individualistas. O cinema buscou seus mitos no lugar onde ele poderia os encontrar, ou seja, na literatura dos séculos XIX e XX. Mas ressalva que em alguns casos, o cinema criou seus próprios mitos. Cita os filmes cômicos, caso dos primeiros burlescos franceses, as comédias norte-americanas de Mack Sennet a Charles Chaplin; as epopeias dos *westerns* e da revolução russa e imagens inesquecíveis de *Lírios Partidos* (EUA, 1919, dir: David Griffith) ou de *Scarface* (EUA, 1932, dir: Howard Hanks).

E, num tom, agora, sim, lamentoso, Bazin sustenta: “mas o que podemos fazer, a juventude se vai e com ela a grandeza, e outra grandeza lhe sucede e será conquistada mais lentamente” (1948, p.

38). Tartando da evolução do cinema a partir dos heróis herdados, ele aponta que “o cinema tomou, como lhe convinha, personagens já elaborados, já trabalhados, já adultos, polidos por vinte séculos de uma cultura literária já dada”, frisando que “o cinema os adotou e os fez entrar no seu jogo”.

Em relação a esses novos filmes vividos pelos novos velhos personagens, Bazin (1948, p. 38) afirma que se a honestidade e o talento do roteirista e do diretor forem grandes, o personagem é integrado da melhor maneira possível a um novo contexto estético. Caso contrário, produz-se filmes evidentemente medíocres e condenáveis. Ressalva, porém, que não se deve confundir essa mediocridade com o princípio da adaptação que almeja apenas a simplificação e a condensação de uma obra, que busca reter apenas a personagem central e as principais situações onde o autor a havia colocado. Algo que muitas vezes funciona. E lembra que o romancista descontente com a adaptação, tem todo direito de defender a sua obra, mesmo que tenha cometido, no ato da venda, um ato de proxenetismo que lhe retira muito dos seus privilégios paternos. Bazin, lembra, no entanto, que o cineasta age assim porque “não encontrou melhores pais para representar os direitos dos filhos até que atinjam a maioridade” (Bazin, 1948, p. 38).

Tal direito natural, porém, afirma o crítico francês não deve nunca ser identificado “com uma infalibilidade necessária e a priori” (Bazin, 1948, p. 39), ou seja, a reapropriação desse texto pode gerar outro bom texto. Tal hipótese nunca é excluída. Cita, como exemplos, a adaptação de *O Processo* de Kafka, para o teatro por André Gide, a partir de uma tradução de André Vialatte, e a adaptação dos *Irmãos Karamazov* de Dostoievski, também para o teatro, por Jacques Copeau.

Fechando o ensaio, Bazin resume dois dos principais pontos do texto. Reafirma que “independentemente do seu interesse pedagógico e social, a legitimidade da adaptação é fundada esteticamente”, ou seja, válida se os personagens e temas funcionam no novo texto, lembrando que “acha errado confundir o estilo do ‘original’ com a sua forma” (Bazin, 1948, p. 39); e também porque há uma diferença em relação aos direitos sobre as artes no século XIX e em relação à noção recente e subjetivista do autor, identificado à obra, o que não corresponde mais à sociologia estética das massas, na qual o cinema vem tomar à dianteira, como numa corrida de revezamento, com o teatro e o romance, porém, sem suprimir ambos e, mais ainda, os reforçando (Bazin, 1948, p. 39).

Em relação aos gêneros, Bazin num dos últimos parágrafos do ensaio, faz outro apontamento extremamente visionário, visto que o texto é de 1948. Defende (Bazin, 1948, p. 39) que “os verdadeiros planos de clivagem estética não se desenham mais entre as artes, mas entre os gêneros”. Cita as relações entre o romance psicológico e o romance de costumes, mais permeáveis, por exemplo, do que as relações entre o romance psicológico e um filme que retrate esse romance psicológico.

Bazin depois aborda a adaptação de *O Diabo no Corpo* (França, 1947, dir: Claude Autant-Lara), a partir do livro de Radiget, afirmando que “espírito e o estilo do livro são de certa forma traídos, mas isso não impediu que a adaptação fosse uma das mais perfeitas que poderia ter sido feita”. Bazin explica que a adaptação é boa porque o trabalho de Aurenche e Bost, roteiristas do filme, consistiu de certa forma em “transformar”, no sentido de um transformador elétrico, diz ele, a voltagem do romance. “A energia estética se encontra quase que inteiramente, mas diferentemente distribuída segundo as exigências de uma ótica cinematográfica”.

Encerrando o texto, Bazin (1948, p. 40) retoma o conceito inicial da palavra *digest*, lembrando que se numa primeira abordagem ela parece “ignominiosa”, numa segunda, pode ser entendida também de forma positiva. Cita o uso de um termo parecido por Jean Paul-Sartre, que escreveu certa feita que tal literatura era “uma literatura provavelmente digerida, um *chyle* literário” - sendo *chyle*, um líquido esbranquiçado da digestão que se forma no intestino. E diz que a palavra pode soar positiva dentro de outro contexto, ao tratar-se de “uma literatura que se tornou mais acessível pela adaptação cinematográfica”. E, nem sempre pelas simplificações. Cita o exemplo de *Sinfonia Pastoral* (*La Symphonie Pastorale*, França, 1946, dir: Jean Dellanoy), cuja narrativa para o cinema é até mais complicada. Mas se tornou mais acessível “principalmente pelo próprio modo de expressão, como se as gorduras estéticas diferentemente emulsionadas fossem mais toleradas pelo espírito do consumidor” (Bazin, 1948, p. 40).

Bazin (1948, p. 40) reafirma não acreditar que a dificuldade de assimilação seja um critério, a priori, de valor cultural. E, concluindo o texto, aponta que dentro dessa perspectiva, poderia se imaginar que ir em direção ao reinado da adaptação destruiria a noção do autor, relacionada à unicidade da obra, mas que o cenário não é bem esse. Cita o filme extraído de *Ratos e Homens de Steinbeck* (*Of Mice and Men*, EUA, 1940, dir: Lewis Milestone) e diz que

se a adaptação tivesse sido bem sucedida (o que poderia ser muito mais fácil que a adaptação de *As Vinhas da Ira*), a crítica (literária?) do ano 2050 se encontraria na presença não de um romance que foi extraído de uma peça e um filme, mas de uma mesma obra em três formas artísticas, de um tipo de pirâmide artística de três lados, os quais em nada autorizariam a preferência de uma obra em relação à outra. (Bazin, 1948, p. 40)

Bazin (1948, p. 40) conclui que a obra seria apenas um ponto no topo dessa figura, que é também uma construção ideal. Construção aqui descrita por Bazin por meio da imagem de uma pirâmide. Bazin (1948, p. 40) sustenta que “a anterioridade cronológica de um aspecto sobre outro não seria um critério mais estético que o que determina o direito de nascimento entre os gêmeos”. E finaliza o artigo apontando para essa convivência entre as formas, lembrando que Malraux fez seu filme (*Serra de Taruel*, também conhecido como *A Esperança* (ou no original *L'Espoir*) antes de ter escrito *A Esperança* (livro); “pois a obra, Malraux já a trazia dentro de si”.

Bazin, quando pensa nestas obras que formam tal “pirâmide” artística, ou mesmo na obra de Malraux, filme e livro, trabalha, de certa forma, com a ideia de textos. E seu artigo é fundamental porque ele pensa nesses textos, gerados por formas artísticas diversas, sem julgá-los a priori, e pensando, unicamente, no sentido que carregam, dado o contexto novo em que são gerados.

É esse o caminho buscado por *Iracema no Cinema*, entender os textos, dados os contextos, para tratar das refrações projetadas por tais significações e ressignificações.

3.2 O texto e a relação entre textos, literário e fílmico. Linhas para análise

Antes da análise dos textos fílmicos relacionados à *Iracema* de José de Alencar, é necessário definir o que se entende por texto e como é pensada a relação entre o texto literário e fílmico.

Etimologicamente, a palavra vem do latim *textu* e significa tecido. E, dentre as várias definições teóricas para o termo texto, elege-se aqui a de Bakhtin (2015, p. 307) que escreveu que texto é um "conjunto coerente de signos", conjunto de vital importância, pois "onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento". Bakhtin (2015, p.307) diz também que entendido no sentido amplo, a ciência das artes, as obras de arte, operam com textos.

Pensando na dinâmica entre os textos, Bakhtin (2015, p.309) escreve que "cada texto pressupõe um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos, uma linguagem (ainda que seja linguagem da arte)". Aborda ele "o problema da inter-relação semântica (dialética) e dialógica dos textos no âmbito de um determinado campo", questão específica da inter-relação histórica dos textos e afirma (Bakhtin, 2015, p.310) que o "principal é não se desligar do texto (ao menos do eventual, imaginário, a ser construído)". E pontua que

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser decodificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); conseqüentemente, existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única [...]. No entanto, o texto (à diferença da língua como sistema de meios) nunca pode ser traduzido até o fim, pois não existe um

potencial texto único dos textos. (Bakhtin, 2015, p.310)

A ideia que um texto “nunca pode ser traduzido até o fim” leva a outra ponta da cadeia, à sua recepção, e a uma segunda questão que diz respeito à própria ideia de tradução.

Sobre a recepção, um texto, como afirma Umberto Eco (2004, p. 34), “representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário”. Ele é “conformado para ser concluído”, visto que “não tem um destino”, já que “é um destino” (Flusser, 2011, p. 64). E a respeito da incompletude do texto, Eco afirma que o texto permanece um puro *flatus vocis* enquanto não estiver relacionado a um determinado código, enquanto não for decifrado, ou atualizado pelo leitor. Um texto é, então, para Eco (2004, p. 51), “um artifício sintático-semântico-pragmático cuja interpretação prevista faz parte do próprio projeto gerativo”, “um sistema de nós ou de juntas” que, para ser desatado, precisa da cooperação do leitor, num processo que se pode chamar de tradução.

Tendo em vista a ideia de tradução, pensando não só no texto definido por Bakhtin e Eco, mas também no processo de leitura que se postula nesta tese, um ponto de partida é o conceito defendido por Georg Steiner (2005, p.13), em *Depois de Babel*, que considera que

a tradução está formal e pragmaticamente implícita em cada ato de comunicação, na emissão e na recepção de cada um e de todos os modos de significar, sejam elas compreendidas no mais amplo sentido semiótico ou em trocas mais especificamente verbais. Compreender é decifrar. Alcançar a significação é traduzir.

Para Steiner (2005, p.437), a teoria da tradução teria que levar em conta um “modelo histórico-psicológico, parte dedutivo, parte

intuitivo, das operações de linguagem em si". O que ele chama de "compreensão da compreensão", para ele, "estudar o estatuto do significado é estudar a essência e os limites da tradução". E levando tal estudo para o campo da cultura, já que este não se limita à palavra escrita ou falada, mas a todos os sistemas de signos, Steiner (2005, p.437), a partir da ideia de transmutação, "interpretação de signos verbais por meio de signos de um sistema de signos não verbais", formulação proposta por Jakobson, vai questionar quanto da cultura é tradução, ou seja, a reformulação de significados anteriores. Nesse caminho, Steiner (2005, p.447) vai propor que "as múltiplas transformações e reordenações da relação entre um evento verbal inicial e as subsequentes ressurgências desse evento em outras formas verbais ou não verbais podem ser melhor visualizadas como topológicas".

O conceito de topologia, Steiner traz da matemática. Resumidamente, seriam "as relações entre pontos e as propriedades fundamentais de uma figura geométrica que permanecem inalterados quando a figura sofre deformação". Estuda-se, portanto, as invariantes e as relações geométricas e algébricas que suportam tal transformação. Aplicada à cultura e ao processo de tradução, tem-se segundo Steiner (2005, p.448), "invariantes e constantes subjacentes às diversas formas de expressão na nossa cultura", o que vai conduzi-lo à estrutura da cultura como "topológica" e ao conceito de constantes verbais, temáticas ou formais. Steiner ressalta que o estudo do texto a partir da ideia *do topos* não é uma novidade. Que Auerbach, Curtius, Spitzer, Mario Braz, R.R.Bolgar, Panofsky, F. Saxl, Edgar Wind, E.h.Gombrich, de diferentes formas e em diferentes áreas tratam da questão. O que propõe é tratar a tradução, ou a transmutação, como um processo topológico dentro da esfera da cultura. Steiner (2005, p.437), define, portanto, cultura topologicamente como "uma sequência de traduções e

transformações constantes” e ressalva que a “tradução sempre tende para a transformação”.

Tributário das ideias de Bakhtin, outro autor que explora a relação entre texto e cultura e como tais textos são traduzidos é Iuri Lotman, da Escola de Tartu Moscou. Lotman, sobretudo nos anos 70 e 80, se debruçou no conceito de texto para compreender as relações entre os sistemas de signos que formam a semiosfera, ou seja, o espaço cultural habitado pelos signos. O pesquisador da chamada semiótica da cultura russa buscou, por meio do exame dos mecanismos semióticos, estudar as relações dinâmicas entre os códigos culturais que geram as linguagens da cultura, ou seja, estudar o que ele denominou de “os textos do texto”. Segundo Lotman (2011), os textos culturais podem ser examinados como textos únicos, com um código único, e podem ser examinados, também, como um conjunto de textos.

Em *Teses para uma análise semiótica da Cultura (Uma aplicação aos textos eslavos)*, material escrito em conjunto por Lotman, V.V. Ivanov, A.M. Piatigórski, V.N. Topórov e B.A. Uspiênski, em 1973, o entendimento do processo semiótico da transmissão e transformação de mensagens, a partir do conceito e da relação entre texto e cultura é bastante esmiuçado. Afirmam os autores (*apud* Machado, 2003, p.99) que

a relação do texto com o todo da cultura e seus sistema de códigos é revelada pelo fato de que em diferentes níveis a mesma mensagem pode aparecer como um texto, como parte de um texto ou como um conjunto completo de textos. Assim, os Povesti Belkina (Contos de Belkin), de Púchkin, podem ser considerados como um texto global, como um conjunto complexo de textos ou ainda como parte de um único texto: ‘os contos russos dos anos 30 do século XX’.

Para esta tese, o conceito acima, assim como o de Steiner e Eco, é importante, pois a relação pensada entre o texto *Iracema* de Alencar com os textos fílmicos são traduções ou atualizações de *Iracema*, a personagem e o contexto ao qual se insere, como um texto da cultura brasileira relacionado, sobretudo, à formação da nação e de sua identidade para outro contexto, outra topologia. Da mesma forma, ainda que não seja o escopo desta tese, poderia se pensar, por exemplo, também na relação de *Iracema*, texto literário, com outras *Iracemas*, como, por exemplo, a das canções de Chico Buarque⁴⁵ e Tom Zé⁴⁶, sem contar na belíssima música instrumental *Mãe Iracema*⁴⁷, de Moacir Santos, entre outras músicas que a ressignificam.

A atualização desse texto cultural estaria ligada, segundo Lotman, a um mecanismo que ele denomina “tradução da tradição”. Irene Machado (2003, p. 30) explica o conceito “tradução da tradição” “como uma relação entre diferentes culturas a partir da qual nascem códigos culturais que funcionam como programas para ulteriores desenvolvimentos”. Esses códigos culturais funcionam como fontes de gestação da memória não-hereditária. Memória que garantiria continuamente a reintrodução de uma dada informação na memória coletiva.

⁴⁵ Música *Iracema voou*, álbum *As Cidades* (1998). “Iracema voou / Para a América / Leva roupa de lã / E anda lépida / Vê um filme de quando em vez / Não domina o idioma inglês / Lava chão numa casa de chá / Tem saído ao luar / Com um mímico / Ambiciona estudar / Canto lírico / Não dá mole pra polícia / Se puder, vai ficando por lá / Tem saudade do Ceará / Mas não muita / Uns dias, afoita / Me liga a cobrar / É Iracema da América”.

⁴⁶ Música *Iracema*, álbum *The hips of tradition* (1992). “Iracema, eu sempre dizia: / cuidado ao travessar essas ruas. / eu falava mas você não me escutava não / Iracema, você travessou contra-mão”.

⁴⁷ No livro de Alencar, *Iracema* pare Moacir, o filho da dor, daí a brincadeira do músico Moacir Santos.

[...] no momento a partir do qual é lícito falar de cultura, o gênero humano começou a ligar sua própria existência à existência de uma memória não-hereditária que se alargava constantemente: desse modo converteu-se no destinatário da informação [...] E isso exigia a contínua atualização do sistema codificante, que tem sempre de estar presente, quer na consciência do destinatário, quer na do remetente, como um sistema desautomatizado. [...] A exigência duma constante autorrenovação, de conversão em outro, conservando-se, embora, ele próprio, constitui um dos mecanismos fundamentais de funcionamento da cultura (Lotman e Uspenskii, *apud* Machado, 2003, p.38).

O conceito acima é fundamental para a discussão do processo de adaptação, e se relaciona aos anteriores, tendo em vista que é norteado pela ideia da passagem de um texto ou código cultural de um século a outro. Vale destacar a presença de termos como “programas para ulteriores desenvolvimentos”, “contínua atualização do sistema codificante”, “constante autorrenovação, de conversão em outro”, termos-chave nesta transferência de sentido, que nada mais são que uma forma de traduzir, ou pelo menos buscar traduzir, a tradição para outro tipo de sistema, ulterior, como, no caso do tema desta tese, que é a transformação do texto literário de *Iracema* para o texto fílmico.

Essa sobreposição de textos a partir de diferentes sistemas modalizantes⁴⁸, a partir de diferentes códigos culturais, e em diferentes tempos, tendo em vista a memória, fica ainda mais clara quando Lotman (1979, p.35) observa que cada tipo de cultura pode ser representado por uma hierarquia de códigos extremamente complexas e que toda hierarquia de códigos “que compõem esse ou aquele tipo de cultura pode ser decifrada por meio de uma estrutura de código idêntica, ou por meio de uma estrutura de código de outro

⁴⁸ Para Lotman, o sistema modalizante primário seria a língua verbal e os secundários os relacionados à cultura.

tipo". Para o semiótico russo: "um leitor contemporâneo de um texto sagrado medieval, naturalmente, decifra sua semântica utilizando outros códigos estruturais que não os do criador do texto", visto que "no sistema do seu criador esse pertencia aos textos sagrados, enquanto no sistema do leitor, pertence aos textos literários".

Tal formulação nos obriga a ter em mente - e retornar à ideia do destino aberto do texto e de sua recepção -, para lembrar o distinto papel dos textos quando levado em conta os códigos estruturais a que pertencem na origem - o texto de José de Alencar, por exemplo, além de literário, tinha um papel pragmático visando à construção de uma identidade nacional - e a que pertencerão nos pontos de chegada: os diferentes leitores. Tendo tal ideia em mente, vale pensar qual será o papel, ou a que tipo de código estrutural pertence os filmes que adaptaram esse texto primeiro? Mas é melhor deixar tal questão para o momento em que os textos fílmicos forem analisados.

Sobre a relação entre os códigos estruturantes da cultura, Lotman observa algo que nos permite uma abordagem ainda mais ampla. Afirma ele (*apud* Machado, 2003, p. 132):

Um certo sistema semiótico particular torna-se significante como sistema dominante e seus princípios estruturais penetram as outras culturas e a cultura de maneira geral. Assim, podemos falar de culturas que se orientam para a escrita (texto) ou para o oral, para a palavra ou para a imagem. Pode existir uma cultura orientada para a cultura ou para a esfera extracultural. A orientação da cultura para a matemática na Idade da Razão ou (em certa medida) no começo da segunda metade do século XX pode ser comparada com a orientação da cultura para a poesia durante o período do romantismo ou simbolismo. Particularmente, a orientação para o cinema está relacionada com traços da cultura do século XX como a supremacia do princípio da

montagem [...], o aproveitamento e a contraposição de diferentes pontos de vista [...], a atenção privilegiada ao detalhe dado pelo close [...].

Vale, porém, ressaltar a interpenetração entre os sistemas, dados os códigos estruturantes e a presença de certos traços comuns na (re)formulação de textos que visam a preservação da memória. Se a cultura ocidental, durante um bom tempo, foi orientada pelo texto escrito do romance, o texto fílmico do cinema, ao pegar deste o bastão como em uma corrida de revezamento – termo usado por André Bazin ao tratar do processo de adaptação, como vimos –, se utilizou dos princípios estruturais herdados do sistema literário para se moldar, para, de certa forma, romancizar-se.

Irene Machado (2007, p.19) sintetiza tal relação trazendo à luz o conceito do texto como um “*continuum* semiótico”:

ainda que as linguagens da comunicação e da arte sirvam-se de códigos específicos e, conseqüentemente, desenvolvam diferentes mediações, a dinâmica do processo de significação é fruto das interações entre sistemas de signos nos espaços culturais, capazes de criar um continuum semiótico, como entendeu Lotman ao defender a noção de cultura como texto.

Porém, o conceito mais importante para este trabalho, pensando na relação entre textos e cultura, é a questão da relação entre estes textos e da tradução deste texto em outro contexto semiótico. Depois de ter visto essa ideia a partir de Steiner, vale observar como isso é pensado, também, à luz dos conceitos da Semiótica da Cultura.

Num artigo publicado por Lotman (1996, p.43), em 1983, intitulado *Para a construção de uma teoria da interação das culturas (o aspecto*

semiótico), Lotman vai detalhar como pensa a questão da tradução. Num primeiro momento, afirma ele:

Imaginemos que o texto t^1 não está simplesmente sujeito a transmissão de A^1 a A^2 por um canal de contato, mas que deve ser submetido a uma tradução da linguagem L^1 para L^2 . Se entre essas linguagens existe uma relação de correspondência unívoca, o texto que se obtém como resultado da tradução, T^2 , não pode ser considerado um novo texto. Nós podemos caracterizar plenamente como uma transformação do texto de partida em correspondência com as regras dadas, todavia T^1 e T^2 podem ser considerados como dois registros de um mesmo texto (Lotman, 1996, p.43)

Na sequência, Lotman (1996, p.43) trabalha com a relação intersemiótica que interessa a esta tese:

Porém imaginemos que a tradução deva se realizar da linguagem L^1 para a linguagem L' , entre as quais existe uma relação de intraduzibilidade. Para os elementos da primeira não há correspondências unívocas na estrutura da segunda. No entanto, na ordem da convenção cultural – formada historicamente de maneira espontânea ou estabelecida como resultado de esforços especiais – entre as estruturas dessas duas linguagens se estabelecem relações de equivalência convencional.

Lotman vai denominar esse tipo de “tradução intraduzível” de “contatos intergenéricos”, caso da adaptação cinematográfica de textos narrativos, e afirma que ainda que a intraduzibilidade seja evidente, são insistentes as tentativas de realizar este tipo de tradução. O conceito de intraduzibilidade volta a ser tematizada no texto quando Lotman (1996, p.43) tem em mente as distinções entre as linguagens e os sistemas sógnicos:

Comparando a linguagem da narração cinematográfica com as estruturas narrativas verbais, descobrimos uma profunda diferença nos

princípios de organização fundamentais como a convencionalidade / iconicidade, caráter discreto / caráter contínuo, linearidade / espacialidade, que excluem completamente a possibilidade de uma tradução unívoca. Se, no caso das linguagens com uma correspondência unívoca, o texto em uma linguagem pode corresponder um só texto em outra linguagem, aqui topamos com uma certa esfera de interpretações dentro de cujos limites está fechada uma multiplicidade de textos distintos um dos outros, cada um dos quais sendo em igual medida uma tradução do texto inicial.

E para confirmar a ideia de intraduzibilidade, ou como ela soa mais precisa: da impossibilidade de uma tradução unívoca, Lotman (1996, p. 43), como numa operação matemática, vai invocar um recurso próximo a uma prova dos nove:

Nesta situação é evidente que se realizarmos uma tradução inversa, em nenhum caso obteremos o texto inicial. Neste caso podemos falar do surgimento de novos textos. É, portanto, um mecanismo de tradução não coincidente [*neadekvatnogo*]⁴⁹, convencionalmente equivalente, que serve a criação de novos textos, ou em outras palavras, é um mecanismo de pensamento criador.

Para o russo (1996, p.43), o ato da consciência criadora é sempre um ato de intercâmbio informacional no qual uma mensagem inicial se transforma em uma mensagem nova. Em outra dimensão, assim também se processa a esfera da cultura, ou seja, um ato de intercâmbio que pressupõe sempre o contato com outros textos, texto que ele vai denominar de “portadores de outra consciência”. Consciência que “codifica de outras maneiras o mundo e os textos”. Estes novos textos ou “texto de fora” propiciam uma nova dinâmica da cultura e permitem o seu desenvolvimento interno, o que nos leva a entender cultura como um espaço habitado por vários textos, por sua vez, composto por sistemas de signos diversos.

⁴⁹ Em russo termo pode ser interpretado também como inadequado.

Voltando à questão da traduzibilidade, agora a partir de outro campo teórico, ainda estruturalista, porém mais relacionado à linguística saussureana e à semiologia ou semiótica francesa, e tendo em vista questões específicas da adaptação de um texto literário para o cinema, o que possibilita um rápido recorte de estudos que tratam de temas próximos a esta tese, veja-se como Randall Johnson, ao analisar a adaptação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade para o cinema, pensa tal processo.

Johnson (1982) parte do artigo de Haroldo de Campos, *Da tradução como criação e como crítica*, no qual Campos, ao examinar as teorias de Max Bense, relativas aos três tipos de informação, detém-se na informação estética, ou na função poética da mensagem como pensou Roman Jakobson, e na forma como esta pode ser transmitida e traduzida. Johnson (1982, p. 5), citando o trabalho de Bense, aponta que a ambiguidade da informação estética permite uma criatividade maior da parte do remetente da mensagem, mas isso também determina o que Bense chama de “fragilidade da informação estética”. Nesse sentido, outros tipos de informação, como a documentária e a semântica, postuladas por Bense, são mais facilmente transmitidos; já a informação estética não pode ser codificada senão pela forma como foi transmitida pelos artistas. Ela é, como afirma Haroldo de Campos, “igual a sua codificação original”, ou como afirma Johnson (1982, p. 6), inseparável da sua forma e, por isso e sob certo aspecto, intraduzível. Para Campos (1970, p. 24),

[...] a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o

significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele 'que é de certa maneira similar àquilo que denota'). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.

Diante dessa impossibilidade, ou dificuldade de tradução, Haroldo de Campos propõe o termo recriação ou tradução recreativa, o que remete à tradução ou transposição intersemiótica, outro termo usado por Campos, mas desta vez emprestado de Jakobson. Transposição intersemiótica seria, portanto, a transposição de um sistema de signos para outro (Jakobson, 2015, p.91), a transmutação, como se viu ao analisar Steiner.

Para Randal Johnson (1982, p. 6), para a realização de tal tarefa, interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, o tradutor "precisa antes submergir criticamente na obra traduzida". Além de ser um ato de recriação, lembra Johnson, este tipo de tradução implica uma leitura crítica da obra original. Johnson (1982, p. 10) acrescenta ainda que

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e inevitavelmente, como já sugerimos, precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Podemos dizer [...] que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. A autonomia total é com certeza impossível; o texto literário funciona inevitavelmente como uma "forma prisão".

Robert Stam (2008, p. 21), por sua vez, em *A literatura através do cinema*, ao tratar da passagem do literário para o fílmico vê a adaptação como uma leitura, inevitavelmente parcial, pessoal e conjuntural do romance fonte. Assim como um texto pode gerar uma série de leituras diferentes, um livro pode gerar uma série de adaptações. Ele cita uma série de termos para o processo: tradução, realização, leitura crítica, dialogização, transmutação, transfiguração, encarnação, reescrita, *detournement*, sendo que cada um traz uma diferente dimensão do processo.

Tanto no livro citado, como no texto "*Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*", presente no livro *Film Adaptation*, organizado por James Naremore, Stam trabalha com a noção de dialogismo, Bakhtin, e intertextualidade, Julia Kristeva, contra o que ele chama de as aporias da fidelidade, e se serve do conceito de transtextualidade de Gérard Genette, em *Palimpsestos* (1982).

Para Stam (2008, p. 21), tal conceito é mais abrangente para referir-se a "tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos". Das cinco categorias transtextuais propostas por Genette, Stam vai apontar que a "hipertextualidade" é a mais produtiva no que tange à adaptação. Stam (2008, p. 21) explica que "o termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina 'hipertexto', e outro anterior, o 'hipotexto', que o primeiro modifica, elabora ou amplia". Stam (2008, p. 21) exemplifica tal relação dizendo que adaptações fílmicas são "hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização".

Pensando ainda na relação do texto literário com o fílmico, chega-se a obra de José Antonio Pérez Bowie⁵⁰, que comanda, na Universidade de Salamanca, o Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (Gelyc). Pérez Bowie organizou junto ao grupo e com apoio da instituição, dois livros fundamentais: *La adaptación cinematográfica de textos literários - Teoría y Práctica* (2003) e *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010).

Em “*La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literários. Estado de lá cuestión*”, artigo que abre o primeiro livro, Pérez Bowie apresenta um panorama histórico bastante completo das teorias sobre a adaptação e alguns autores que traçaram tipologias valorativas levando em conta as possibilidades de adaptação.

Cita, primeiramente, o italiano Pio Baldelli que distingue negativamente as adaptações com fins comerciais e as que se subordinam de maneira fiel ao texto literário, valorizando aquela em que o texto literário serve de partida para uma criação original. Na mesma linha, Pérez Bowie (2003, p. 13) apresenta classificações esboçadas por Geoffrey Wagner que distingue as adaptações entre transposição (adaptação fiel), comentário (com a introdução de variantes) e analogia (na qual há o máximo desvio derivado da intenção de fazer uma obra artística diferente); as defendidas por Dudley Andrew, os empréstimos (a fonte é reconhecível apesar das transformações a que foi submetida), a interseção (reflexão criativa sobre o texto literário, que se coloca como um diálogo com este) e a fidelidade de transformação (fidelidade ao esquema narrativo do texto de partida, ainda que se estabeleçam mudanças no tom, ritmo, instância narradora etc).

⁵⁰ O trabalho do professor da Universidade de Salamanca é essencial para este trabalho não só pelas questões que ele levanta, mas também por ter indicado novos caminhos trilhados por autores que estudam a relação cinema e literatura na contemporaneidade, caso, sobretudo, de Michel Serceau e Patrick Catrysse.

Outra tipologia apresentada por Pérez Bowie (2003, p. 14) é a do já citado Gianfranco Bettetini (1996, p. 98-100). Nela temos:

- a) adaptações que são uma tradução fiel e respeitosa à narração proposta pelo texto de partida, nas quais se negligencie muitas vezes aspectos secundários para reconstruir de modo mais completo possível a narração com seus personagens, ações e funções;
- b) adaptações mais atentas à transposição da atmosfera ambiental do texto de partida do que em relação à trama; trata-se geralmente de adaptações de novelas complexas carregadas de intenção sociológica em sua enunciação;
- c) adaptações nas quais prevalecem os aspectos ideológicos sustentados no texto de partida, em prejuízo de uma fiel reprodução de suas articulações superficiais;
- d) adaptações nas quais a eleição de pertinência não se exercita em um aspecto definido da textura expressiva ou do conteúdo do texto fonte, mas que se manifesta sobre todo o material de superfície e de profundidade; neste caso, costuma-se produzir um deslocamento de acordo com o interesse ou com o gênero cinematográfico ao qual se queira atribuir a adaptação estabelecendo uma confrontação com o texto de partida, tendendo a privilegiar os elementos audiovisuais sobre os literários.
- e) Adaptações em que a matriz literária é só um pretexto (geralmente narrativo) que depois se desordena e reelabora um universo de escritura quase sempre completamente autônomo em relação ao original.

Tais classificações de caráter mais pragmático, como aponta Pérez Bowie (2003, p. 14), trabalham, sobretudo, as relações intertextuais e menos as relações entre os sistemas sígnicos, literário e o fílmico, que, por serem tão heterogêneos, dificultam qualquer tentativa de se

estabelecer uma metodologia que possibilite uma análise do processo de adaptação.

Entre os trabalhos que melhor exploram as relações intertextuais, Pérez Bowie (2003, p. 14) destaca o do israelense Gideon Toury, professor da Universidade de Tel Aviv, que no livro *In search of a theory of translation*, ao equiparar a adaptação fílmica ao processo de tradução, como se tangenciou em Steiner, parte da constatação que ambas têm como ponto de partida um texto, que produz outros textos e que ambas representam, por sua vez, um processo de transformação e de transposição de textos, em que há uma série de elementos que não variam quando são transpostos do texto 1 ao texto 2 – algo próximo às invariantes topológicas de Steiner. A grande contribuição de Toury, segundo Pérez Bowie, é o fato dele não postular como condição necessária uma relação particular entre os sistemas semióticos subjacentes a cada texto.

Se antes, o fenômeno da adaptação estava centrado quase que exclusivamente no nível dos enunciados respectivos, graças às mudanças de paradigma experimentadas na teoria linguística e literária a partir dos anos 70, abria-se - e estudos como o de Toury se enquadram nesse contexto - uma nova perspectiva de enfrentamento pelo estudo da enunciação. Tal deslocamento apontou, segundo Pérez Bowie, novas interrogações como as que tratam das instâncias que participam do processo e dos condicionamentos exercidos pelo contexto em que este tem lugar.

Nesse sentido, o professor da Universidade de Salamanca menciona que o desenvolvimento da teoria literária e das diversas abordagens desta - caso da semiótica, pragmática, estética da recepção, teoria dos polissistemas - passaram a ser aplicados na explicação do processo de adaptação, tendo, segundo ele, resultados notáveis,

dado o aumento da precisão das análises e da matização dos fenômenos abordados. Pérez Bowie (2003, p. 14) elenca nesse campo, sobretudo, os trabalhos do belga Patryck Cattrysse.

Os estudos de Cattrysse, que é professor da Universidade de Antuérpia, relacionam-se à teoria dos polissistemas formulada pelo israelense Itamar Even Zohar e aos já citados estudos de tradução do também israelense Gideon Toury, ambos da Universidade de Tel Aviv.

Na sua tese de doutorado, *L'Adaptation filmique de textes littéraires. Le film noir Américain*, que viraria livro em 1992, Cattrysse (1990, p. 6), ao tratar da evolução diacrônica dos estudos da adaptação, aborda as relações entre as teorias estruturalistas e a adaptação fílmica e das críticas levantadas a essa corrente devido à sua natureza estática e a-histórica, citando, depois, as novas vertentes, pós-estruturalistas, para trabalhar com um conceito de texto que lhe parece mais adequado. Afirma então que a significação não é apenas imanente ao texto, que ele não existe em definitivo ou de forma fechada, mas é, sim, resultado de um processo construtivo de leitura no sentido mais amplo da palavra. Considera o texto como um sistema que é determinado histórica, social e culturalmente.

Na sua tese, o pesquisador faz um percurso que merece ser observado. Primeiro, ele classifica os principais tipos de estudo relacionados à adaptação literária: estudo da adaptação de um texto particular, estudo das relações entre um autor e o cinema, estudo histórico das adaptações de textos literários, estudos gerais das relações entre literatura e cinema, estudos dos manuais de roteiro e, por fim, os estudos que denomina de metateóricos. E, após detalhar tais tipos de estudos, chega a quatro conclusões e constata: (1) uma grande variedade de métodos e abordagens que apresentaram pouca ou nenhuma coordenação metodológica; (2) que os críticos não

somente são limitados a uma forma particular de adaptação fílmica, a literária, como têm um conceito muito particular de literatura, trabalhando textos prestigiados e canônicos, e excluindo do estudo fenômenos análogos como os estudos de adaptação de textos paraliterários, segundo ele igualmente interessantes; (3) que a seleção predominante de adaptações de textos literários tem uma relação respeitosa e olhares voltados para o original. A partir de relações de adequação predefinidas, esses filmes são aceitos ou rejeitados como adaptações, e julgados dignos de interesse ou não. O olhar orientado para o original explica, talvez, o que Catrysse chama de “atomismo” de bom número de estudos que ao analisar os textos 1 e 2 isolam da leitura os contextos respectivos. Concentrando-se, sobretudo, no texto original, tais estudos, segundo o belga, ignoram uma variedade de normas, regras e modelos, como a função da própria adaptação no seu contexto, que poderia determinar o processo da adaptação; (4) que o interesse metateórico e a ideia de uma teoria da adaptação fílmica são fenômenos recentes que datam do fim dos anos 70 e início dos 80.

À luz dessas constatações, Patrick Catrysse formula algumas proposições de cunho metodológico para esboçar o que chama uma teoria polissistêmica da adaptação fílmica, tendo em vista seu objeto de estudo que é a relação entre o filme *noir* norte-americano e os livros que deram origem a esses filmes.

A respeito da metodologia empregada, Catrysse afirma (1990, p. 20-21) que “não pretende fazer uma limpeza e começar do zero”. Mas que pretende integrar os diferentes métodos utilizados, colocando um contra o outro em uma abordagem mais ampla e sistemática, abrindo novas perspectivas, via uma abordagem polissistêmica que pode preencher as lacunas deixadas por outras abordagens, levantando questões, que antes, por falta de interesse ou por desconhecimento,

não era sequer feitas. Tais postulados teóricos para a construção de uma teoria polissistêmica da adaptação fílmica terão como base, como já se adiantou, a teoria polissistêmica da tradução de Even Zohar e Gideon Toury.

Diante da impossibilidade de seguir, passo a passo, suas considerações visto que seu trabalho é extremamente complexo e minucioso, segue o bom resumo feito por Pérez Bowie.

Pérez Bowie (2003, p. 15) explica que o trabalho de Catrysse se apoia na distinção feita por Even Zohar da literatura como um sistema complexo com um funcionamento autônomo, autorregulador que possui seus próprios mecanismos normativos para organizar a conservação e a evolução das práticas literárias, e também como um sistema heterônomo, ou seja, ligado também a fatores externos. Para Even-Zohar, a literatura não pode ser concebida isoladamente de outros sistemas artísticos e não artísticos, caso dos sistemas socioculturais e políticos à sua volta. Nesse sentido, Catrysse, segundo Perez Bowie (2003, p. 15), propõe o estudo das adaptações fílmicas num contexto mais amplo, vendo por um lado, as questões concernentes à adaptação em seu contexto de chegada e, por outro, examinando quais são os mecanismos sistemáticos que determinam o processo transformacional da adaptação. Examina-se, explica Pérez Bowie (2003, p. 15), não somente como o texto 2 adaptou o texto 1, mas também em que medida a política de seleção dos elementos primeiros e o processo de transferência foram produzidos em função do papel do texto 2 no novo polissistema.

Pérez Bowie (2003, p. 15) explica que pensar a adaptação tendo em vista o polissistema de chegada implica em duas questões. A primeira diz respeito à identificação da adaptação fílmica como adaptação. Não se trata, diz o espanhol (Bowie, 2003, p. 15), de aproximar-se dela

em função de relações predefinidas de fidelidade ou adequação ao texto de partida, mas de interrogar em que medida esta é percebida e avaliada pelo público e pela crítica como adaptação. Nesse sentido, é preciso considerar os dados textuais, referências ao texto e ao autor primeiro no interior da história, e os dados peritextuais, incluindo aí atividades parafílmicas como a campanha de lançamento do filme, entrevistas, material de divulgação etc. Pérez Bowie (2003, p. 16) sustenta, tendo em vista o trabalho de Catrysse, que se pode dizer que um filme pode ser anunciado como uma adaptação “na medida em que o texto e o autor primeiro são postos em evidência nas diferentes atividades fílmicas e parafílmicas”.

A segunda questão, de acordo com Bowie (2003, p. 16), afeta a função e a posição do filme adaptado em seu contexto de chegada. Interroga-se então, “o caráter primário ou secundário dessa função e a posição, central ou periférica, que a dita adaptação ocupa no polissistema 2”.

Catrysse (1990, p. 32) explica que o conceito central ou periférico relaciona-se à posição mais ou menos dominante que ocupa uma prática particular dentro de um polissistema. Uma posição é central ou dominante quando tem maior correspondência com normas e modelos em vigor dentro de um polissistema em questão. E é periférica se vai de encontro às normas e aos modelos determinantes. Para Catrysse (1990, p. 33), tal definição longe de ser absoluta, deve ser vista em função do ângulo do qual se faz a análise. É importante, portanto, precisar sempre a partir de qual ponto de vista tais práticas podem ser consideradas como centrais ou periféricas. Até porque uma só prática pode ocupar tanto uma posição central como uma posição periférica de acordo com o ponto de vista da avaliação. Longe, portanto, de estabelecer uma posição binária, tais termos representam dois extremos entre os quais existe

um número infinito de posições intermediárias. Catrysse conclui sua explicação sobre o papel central ou periférico do texto, apontando que Even-Zohar, no domínio da literatura, constatou que geralmente o centro de um sistema coincide com o sistema de mais prestígio, ou seja, com o seu aspecto canônico.

Sobre a canonicidade ou não de uma obra, Itamar Even-Zohar (s/d, p.7) ⁵¹, a partir das ideias de estratificação literária do formalista russo Viktor Shklovskij, entende por canônicas as “normas e obras literárias (isso é, tanto modelos como textos) que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos mais marcantes são preservados pela comunidade para que formem parte de sua herança histórica”, e entende como não canônicas, “as normas e os textos que esses círculos rejeitam como ilegítimos e cujos produtos, em longo prazo, a comunidade esquece frequentemente (a não ser que seu *status* mude)”. Even-Zohar (s/d, p.7) lembra, nesse sentido, que “a canonicidade não é uma característica inerente às atividades textuais a nível algum: não é um eufemismo para a ‘boa literatura’ frente a ‘má literatura’”. Ressalta (Even-Zohar, s/d, p.7-8) ainda que “as pessoas-na-cultura podem em um ou outro período conceber em tais termos estas distinções, mas ao historiador está permitido usá-las somente como prova do conjunto de normas de um período”.

Aproximando essa questão da relação com a adaptação fílmica, Catrysse (1990, p. 33), em sua tese, afirma que tal distinção se refere a um julgamento de valor formulado no interior de uma dada cultura. Julgamento que diferencia, por exemplo, filmes como populares e filme como “filmes de verdade, filmes artísticos e dignos

⁵¹ Even-Zohar, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução Luiz Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>>, acessado em 04 de out de 2015.

de interesse". No entanto, mais uma vez, aponta que se deve ter cuidado ao interpretar o par canônico e não canônico como uma posição binária absoluta. "Aos olhos de certas pessoas, certas práticas podem ser mais ou menos canônicas que outras" (Catrysse, 1990, p. 34)

Em relação à oposição primária *versus* secundária que a obra vira a ter, afirma Catrysse (1990, p 34) que ela:

refere-se à função inovadora contra função conservadora de certas práticas ou sistemas. Se no interior de um sistema, todos os produtos estão em conformidade com as convenções dominantes, se trata de um sistema conservador. As produções que são realizadas em correspondência com este sistema são consideradas secundárias. A previsibilidade destas produções é grande, e qualquer desvio à norma é severamente desaprovado. Na situação inversa, um sistema pode alterar ou modificar seu repertório em função dos elementos novos importados.

Afirma Catrysse (1990, p. 34) que em combinação com a luta por uma posição central no polissistema, as oposições no plano da canonicidade regem o funcionamento primário ou secundário de certas práticas. Mas que não basta apenas determinar se certos sistemas ou práticas são primários ou secundários, visto que o objetivo da análise consiste precisamente em examinar como certas práticas continuam ou rompem uma tradição.

Tais questões são muitos úteis quando da análise e da relação entre o texto literário de *Iracema* e os textos fílmicos adaptados deste texto 1.

Voltando a Bowie (2003, p. 16), ele afirma que tendo estas questões em vista, a análise proposta por Catrysse busca entender os critérios

utilizados para a seleção do texto de partida e questiona os mecanismos envolvidos nessa seleção. Os elementos envolvidos seriam um conjunto complexo e evolutivo de fatores que resultam do contexto global (histórico, político e cultural etc) no qual essa seleção foi efetuada. Como norma preliminar, tem-se, portanto, segundo Bowie (2003, p. 16), um contexto de partida e um contexto fílmico de chegada, mas não se pode excluir, no entanto, a interferência de fatores provenientes de sistemas intermediários. Caso, por exemplo, dos produtores do filme terem recorrido a um texto intermediário e não a um texto original.

Explicando a teoria de Catrysse, Pérez Bowie (2003, p. 16) destaca algo fundamental para esta tese, afirma que a comparação dos textos de chegada com os de partida não é um fim em si mesmo, pois opera em função das equivalências realizadas pela adaptação. Para Catrysse, a ideia de equivalência não é uma categoria normativa, ainda que não se defina em função de relações preestabelecidas de fidelidade ou analogia em respeito ao texto original. Segundo Catrysse a pergunta, portanto, não é: “existem equivalências?”, mas: “como foram realizadas as equivalências?”. A partir dessa questão, e das possíveis respostas, o passo seguinte seria pôr em relevo as semelhanças e divergências, os deslocamentos; e uma segunda etapa seria examinar se as semelhanças e diferenças apresentam coerências sistêmicas.

Outro teórico citado por Pérez Bowie dentro desta linha mais pragmática é Michel Serceau que lançou, em 1999, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, um dos livros mais completos sobre os problemas que cercam a adaptação de uma obra literária para o cinema.

Pérez Bowie (2003, p. 17) afirma que Serceau “parte da revisão de todas as teorias precedentes com a intenção de traçar um esquema explicativo total que permita abarcar o fenômeno de todos os flancos”. Na mesma linha de Catrysse, Serceau tem como ponto de partida “a necessidade de superar os enfoques exclusivamente intratextuais”.

Na introdução do seu livro, Serceau (1999, p. 8) deixa muito claro os seus propósitos, muito parecidos, aliás, no que tange à adaptação aos de André Bazin, no texto já visto. Ele se coloca primeiro contra o desejo recorrente de hierarquização e classificação das adaptações em tipologias ou critérios estéticos e linguísticos que representam sistemas de valores. Diz (Serceau, 1999, p. 8) que adaptação não é um gênero e nem um modo cinematográfico, é apenas uma prática, e que está situada entre as duas artes e as duas linguagens. Que não é somente uma operação factual, tradução de uma linguagem a outra, o que tornaria o cinema dependente da literatura.

Para Serceau (1999, p. 9-10), “a adaptação não é somente uma transposição, uma espécie de decalque audiovisual da literatura, mas um modo de recepção e de interpretação de temas e formas linguísticas”. A adaptação seria, portanto, um modo de leitura, um diálogo entre uma época, uma categoria social, uma sociedade com a substância viva da literatura. E não é, apenas, uma passagem para os tempos da comunicação audiovisual e de massa, ou de um meio estética, pragmática e sociologicamente privilegiados. A leitura da obra literária, aspecto de sua fortuna e riqueza, é, segundo ele, uma outra forma de semiotização, onde se registra e se estrutura uma parte significativa do imaginário do homem de hoje. Imaginário cuja paternidade, afirma Serceau, ninguém sabe se deve ser atribuída ao cinema ou a literatura.

Serceau, diferentemente de Catrysse, não visa à construção de um método de análise rigoroso, com filiações, normas e passos a serem seguidos, apresenta, sim, um estudo amplo, analisando e pontuando de forma bastante rica os mais variados aspectos da adaptação fílmica de uma obra literária. Ainda assim, na conclusão do livro, ele faz algumas considerações que são fundamentais para os objetivos deste trabalho.

Afirma (Serceau, 1999, p. 174) que enquanto a transferência histórico-cultural a adaptação está submetida a imposições e normas, a partir das quais se efetua uma apropriação cujo sentido é preciso medir, pois ela é o produto de uma dialética entre a obra literária, o contexto sócio-histórico e os códigos de uma cultura, e é a permanência ou a obsolescência dos códigos culturais o que está em jogo. Afirma ainda que toda adaptação reflete esse fato, mesmo se ela não tiver nenhuma originalidade estética, é uma recepção de uma obra literária. Não se pode, portanto, por essa perspectiva, se ater exclusivamente às relações imediatas e explícitas que a adaptação mantém com a obra original, pois ela é inseparável da rede de obras literárias e cinematográficas que a precederam uma vez que são produzidas no mesmo campo histórico e cultural. Serceau (1999, p. 175) afirma que a adaptação deve tanto, ou mais em alguns casos, a essas obras, do que ao original ao qual está relacionada.

Deste modo, para Serceau (1999, p. 175), a adaptação pode ser produto de uma ideologia, da estética, da temática ou da mitologia de uma época, tal qual o livro com o qual se relaciona. Pode também efetuar um deslocamento, uma condensação, uma cristalização. Pode ser até mais fundadora que a obra original. Forma aberta, no sentido dado por Umberto Eco, a adaptação é, para Serceau, mais que um lugar de encontro, é uma condição em que o texto pertence à obra literária de referência. Analisar a adaptação é aprender as lógicas

temáticas e gerais que existem nelas. Longe de ser uma forma bastarda ou híbrida, a adaptação tem tanto significado quanto a obra literária original.

Depois de analisar Serceau, Pérez Bowie trabalha com alguns outros autores que buscaram modelos mais concretos e sincrônicos para estudar a adaptação, tendo em vista a construção de análises mais instrumentais e, em tese, mais rentáveis. Cita Milicent Marcus, McFarlene, Francis Vanoye, François Baby etc. Aponta ainda uma linha de teóricos que interessam a esta tese, entre eles André Gaudreault, pois defendem a noção de escritura, a partir de Roland Barthes, para tratar do processo de adaptação. Num primeiro momento, a diferenciação se daria entre adaptações em que o realizador leva a cabo uma autêntica criação *versus* aquelas que são meramente ilustração do original. Alguns teóricos, caso de Marie-Claire Ropars, passaram, por sua vez, a adotar o termo reescritura.

O termo, aliás, é chave para o segundo artigo de Perez Bowie, "*Sobre reescrituras y nociones conexas. Um estado de lá cuestión*", artigo que abre o livro *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. No início do artigo, Bowie (2010, p. 21) afirma que existe um considerável número de práticas, enormemente heterogêneas, que se englobam sob a etiqueta da adaptação e isso determinou uma absoluta ineficácia do termo, mas que, por pura inércia, continua se utilizando. E que diante das inúmeras operações de transferência se impõem a necessidade de dotá-las de uma terminologia mais precisa, até porque tais transferências não se restringem mais ao âmbito da literatura e do cinema.

A partir desse ponto de vista, Pérez Bowie vai citar o artigo de Thierry Groensteen, "*Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée)*", que fecha o livro *La Transécriture. Pour une théorie de*

l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip, organizado pelo próprio Groensteen em parceria com Andre Gaudreault em 1998, pois nele, Groensteen não trabalha apenas com a adaptação de textos para o cinema, tratando do processo de maneira mais ampla e pensando nas relações entre uma obra 2 a partir de uma obra 1 preeexistente tendo em vista quatro níveis: a fábula, o meio, o discurso explícito ou implícito que contém e o texto constituído na sua superfície textual (palavras, imagens, sons etc). Esses elementos na obra 2 são, portanto, transformados em proporções mais ou menos consideráveis dependendo da função do novo contexto, artístico, cultural, social, econômico, ideológico etc. A partir dessas variantes, Groensteen vai trabalhar com vários termos, caso de transmediação, transemiotização e transescrituras.

Perez Bowie (2010, p. 21), no entanto, acredita que o termo reescritura é o que melhor se aplica ao estudo das práticas adaptativas, especialmente àquelas que apresentam um maior interesse por abrigar uma opção pessoal do realizador que leva a cabo uma autêntica reelaboração do texto de partida, projetando sobre ele seus próprios interesses estéticos e ideológicos, junto com as determinantes derivadas do novo contexto ao qual esta nova obra se inscreve. O espanhol pensa, portanto, na ideia de apropriação, ideia trabalhada por Francis Vanoye, quando trata da questão no livro *Scénarios modèles, modèles de scénarios (1991)*.

Feito este panorama das relações entre o texto literário e fílmico, tendo em vista o passo seguinte, a passagem do texto literário de *Iracema* de José de Alencar para o fílmico, parece oportuno fechar o capítulo sintetizando, de modo mais breve possível, alguns pontos

que servem de baliza para a análise comparativa desses textos no capítulo 4 desta tese.

Fundamentalmente, é preciso dizer que o termo reescritura foi escolhido para a análise do processo de apropriação do texto de origem (texto 1), pelo texto de chegada (texto 2).

Como foi visto com Serceau, tal reescritura é produto de uma dialética entre a obra literária, o contexto sócio-histórico e os códigos de uma cultura, dados no momento da reescritura desse texto, sendo necessário, portanto, medir a permanência ou a obsolescência dos códigos culturais em jogo nesse contato, para saber como a nova leitura desse texto é feita – entendendo, reescritura como uma forma de recepção - e que implicações essa nova leitura traz. Neste sentido, a análise que esta tese empreende leva em conta tanto os contextos relativos ao texto de partida (texto 1), como texto de chegada (texto 2), numa relação próxima à defendida por Cattrysse, quando se utiliza da teoria dos polissistemas de Even-Zohar e Gideon Toury.

Não são desconsiderados, e nem poderiam, elementos intratextuais, caso dos equivalentes fílmicos para os literários, mas, como apontado por Cattrisse, a questão não é se existem equivalências - o que poderia implicar em um julgo valorativo que tangencia a questão de fidelidade - mas, sim, como são realizadas essas equivalências e que implicações trazem. Ou seja, ainda que sejam utilizados elementos intratextuais, o que se busca é uma análise pragmática da enunciação, ou seja, dos sentidos dos textos que se desprendem desses elementos.

4 O texto 2, o texto cinematográfico: *Iracema* no cinema.

4.1 O cinema silencioso e as primeiras adaptações de *Iracema*

José de Alencar é um dos escritores mais adaptados pelo cinema brasileiro. Uma consulta ao IMDB (*Internet Movie Data Base*)⁵² indica a existência de 38 filmes, contando produções para TV e curtas, baseados em obras do escritor. Relacionados à *Iracema*, o IMDB registra apenas três adaptações: uma adaptação feita em 1917 por Vittorio Capellaro, outra em 1949 por Vittorio Cardinelli e Gino Tallamo e a terceira, mais recente, de Carlos Coimbra em 1979. O banco de dados não registra como adaptações, filmes que são releituras particulares, reescrituras, a partir da obra de Alencar, caso de dois dos filmes que são analisados aqui: *Iracema - uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, de 1976, e *Cine Tapuia*, de Rosemberg Cariri, de 2006.

Já o banco de dados “Filmografia Brasileira”, da Cinemateca Brasileira, que entrou no ar em 2001 e contém registros de 40 mil filmes, indica, além dos citados pelo IMDB, uma versão de *Iracema* feita em 1931, por Jorge S. Konchin e outra de 1919, produzida pela Guanabara Filmes de Luiz de Barros.

A versão de Luiz de Barros, ou Lulu de Barros como também era conhecido, no entanto, nunca saiu do papel. Em suas memórias, o cineasta (Barros, 1978, p. 65) assinala:

⁵² O IMDB é o site de cinema mais acessado do mundo. Seu banco de dados tem caráter colaborativo e nem sempre suas informações são confiáveis, ainda que exista uma equipe que verifique as informações. O *site* foi criado em 1990 pelo cinéfilo Col Needhan e comprado em 1998 pela *Amazon*.

Iracema foi um filme que não passou dos preparativos. Já tinha sido escolhida a Antonia Denegri, para a estrela, a Antonieta Olga, além do sempre presente Araújo [Manoel Araújo, presente nos filmes anteriores do diretor, era também o seu alfaiate]. Chegamos ao escritório que tínhamos, então, na Rua Sete de Setembro, a fazer várias fotografias das duas. Não sei por que o filme não foi avante. Aliás, foi a única vez, em toda a minha vida, que um filme, já tendo entrado em preparativos, com os artistas escolhidos, não chegou a ser realizado.

Outra fonte de pesquisa obrigatória para quem estuda o cinema brasileiro, *A Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, dedica um verbete a José de Alencar e algumas linhas às adaptações de *Iracema*:

Iracema possui duas versões silenciosas que não marcam tanto quanto a versão de 1949, realizada por um grupo de italianos e pelo desconhecido diretor Vittorio Cardinali, que lança a atriz Ilka Soares, explorando sua seminudez. Para não fugir à tendência erótica, dominante na visão cinematográfica da obra de Alencar, *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, de Carlos Coimbra, também acentua a nudez da estrela maior da pornochanchada dos anos 70, Helena Ramos (2004, p. 16).

De curioso no verbete, a afirmação que as versões silenciosas não “marcaram” e a relação de *Iracema* com o erotismo. A segunda questão é estudada com mais vagar quando analisado o filme de Carlos Coimbra. Sobre a primeira, ela encerra, de certa forma, um paradoxo: “não marcaram porque ninguém viu, ou ninguém viu e por isso não marcaram”, e traz à tona a dificuldade de se estudar o cinema silencioso devido ao escasso material que restou do período.

Roberto Moura (1990, p. 52) ao tratar do período, no primeiro capítulo do livro *História do Cinema Brasileiro*, livro organizado também por Fernão Ramos, lembra, por exemplo, que a adaptação

de *A Viuvinha*, de 1916, a partir da obra de Alencar, por Luiz de Barros, acabou na fogueira. Tal desfecho para o filme e a própria forma como o polivalente diretor trabalhava explicam bem o contexto da produção cinematográfica no período.

A pesquisadora Andrea Ormond, em seu blog *Estranho Encontro*⁵³, afirma que Lulu de Barros era prolífico ao extremo. Considera o cineasta um tipo seminal de cineasta brasileiro e afirma que ele trabalhava na base da restrição de recursos. Multiuso, segundo ela, Barros acumulava as funções de diretor, de roteirista, de montador, de cenógrafo e de ator; inventivo, criava, segundo a pesquisadora, mecanismos peculiares para a produção dos filmes.

Barros (1978, p. 46) relata na sua biografia que a produção dos seus filmes não durava mais que 10 dias e que ele quase nunca repetia uma cena. Filmava com amigos, inclusive a esposa Gita de Barros, que estrelou *A Viuvinha*.

Em relação à produção e o elenco de *A Viuvinha*, Barros (1978, p. 46) declara:

Conseguimos licença para filmar num teatro de amadores existente na Rua 24 de maio [Rio de Janeiro]. Os cenários de papel, já existentes no clube, foram armados ao ar livre. Mas as paredes tremiam demasiadamente com o vento. [...] Eu faria o galã, minha mulher a viuvinha, e Fausto Muniz, que era chofer do meu pai [...] fazia o papel de padre, vestido com uma saia preta e um *pegnoir* de renda da minha mulher.

O desfecho da aventura, que leva o filme à fogueira, é assim rememorado:

⁵³ Post "Cinema Silencioso no Brasil: um inventário crítico", blog Estranho Encontro Disponível em <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2008/10/o-cinema-silencioso-no-brasil-um.html>> Acesso em 20 de março de 2016.

Naquela época, usava-se dar banho de anilina para dar às cenas certa tonalidade. As noturnas se tingiam de azul e quase sempre se empregava para isso, azul de metileno. Um dia, chegando ao laboratório, vi Stamato [João Stamato, dono de um laboratório no centro do Rio] esfregando o filme com algodão banhado em gasolina. Espantado, pedi que me explicasse o porquê daquilo. O azul tinha manchado todo o filme e Stamato queria retirá-lo com aquele maravilhoso processo. O filme pronto ficou tão bom que só tive um jeito... Eu tinha um projetor instalado em casa (um antiquíssimo Pathé). Convidei amigos para assistirem a um belo espetáculo. Na casa que eu morava, na Rua Paulino Fernandes, havia um pequeno jardim. Fiz uma fogueira, no meio desse jardim e, ao anunciar que ia dar início ao espetáculo, atirei aquela preciosidade de filme no fogo. Foi um bonito show porque naquela época esses filmes eram de nitrato e pegavam fogo até espontaneamente, como devem se lembrar de tantos depósitos de filmes que explodiram [...]. (Barros, 1978, p. 65)

A *Viuvinha* não foi o único filme brasileiro do período a pegar fogo. Mesmo destino teve, como lembra Marcel Silva (2011)⁵⁴, no artigo *Cinema e Literatura no Brasil: o caso do período silencioso*, a primeira adaptação de *Iracema* feita pelo italiano Vittorio Capellaro em 1918. Como o filme queimou na projeção, ele teve que o refazer no ano seguinte.

A precariedade do material fílmico – altamente inflamável – aliado ao descaso na preservação da memória cinematográfica do primeiro cinema feito no Brasil⁵⁵ torna hercúlea a tarefa dos pesquisadores para resgatar esse período.

⁵⁴ Revista Lumina, Vol.5, nº2, dezembro 2011. Disponível em < www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina > Acesso em 20 de março de 2016.

⁵⁵ Dos nove filmes de Vittorio Capellaro, feitos entre 1915 e 1935, o único que sobreviveu de forma integral é *O Caçador de Diamantes* de 1932.

O artigo, “O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante”, de Sheila Schvarzman e Mirrah Ianez, no qual as autoras analisam as oito adaptações para o cinema de *O Guarani* de José de Alencar feitas entre 1908 e 1926, ilustra bem a questão. As autoras se detiveram, sobretudo, na “particular apropriação” feita pelo diretor Vittorio Capellaro da obra de Alencar. Apontam que o romance publicado em 1857 constitui-se em mito fundador da nação, e teve uma versão para ópera em 1870 que alçou Carlos Gomes, seu autor, à condição de herói nacional, tamanha a projeção no exterior⁵⁶.

A justificativa para o artigo de Schvarzman e Ianez é bastante próxima a desta tese, “a persistente apropriação deste texto e dessa ópera pelo cinema brasileiro [...] nos fala da maneira como se elabora a cultura brasileira, suas representações e suas apropriações, bem como seus modos de recepção”. E em relação às dificuldades encontradas para estudar o período, elas reforçam o que foi escrito mais acima: “Através das encenações de *O Guarani*, investigamos um período de difícil acesso e escassa documentação para, na falta dos filmes, tentar desvendar aquilo que os circundava”.

Buscar desvendar aquilo que circunda as Iracemas do período silencioso é, também, a tentativa deste capítulo da tese. Sem acesso

⁵⁶ Além das oito adaptações que fazem parte do escopo do artigo, *O Guarani* foi adaptado outras três vezes depois, a última em 1996, pela atriz Norma Bengel, com Tatiana Issa como Ceci e Marcio Garcia como Peri. Além da péssima recepção crítica do filme, Bengel foi indiciada, em 2007, pela Polícia Federal, em dois inquéritos criminais sob a acusação de lavagem de dinheiro, evasão de divisas e apropriação indébita, referentes à prestação de contas da captação de recursos do filme. Polêmica que afetou gravemente a atriz que viria a falecer em 2013. Sobre a recepção do filme, Okky de Souza que, na época, escrevia na *Veja*, numa atitude bastante controversa sob o ponto de vista do exercício ético da crítica, saiu na metade da projeção do filme e arrasou a obra. O título da matéria do crítico em 5 de junho de 1996 foi: “*Põe ruim nisso. O guarani é péssimo – até onde deu para aguentar*”. No texto, ele escreveu: “*O guarani é mais que um desastre – é impossível de assistir. Só mesmo saindo no meio da sessão, como eu resolvi fazer*” (Avellar, José Carlos. *Arte da Crítica e a crítica de arte*. Disponível em http://www.escrevercinema.com/Arte_da_critica.htm> Acesso em 02 de abril de 2016).

aos filmes e restando apenas materiais extrafílmicos, buscam-se os dados singulares sobre as adaptações e, sobretudo, analisam-se dois aspectos vitais relacionados a essas adaptações: o que levou os diretores a adaptar livros da literatura brasileira neste período e, no caminho trilhado por Schvarzman e Ianez, tentar entender porque as primeiras adaptações de *Iracema* foram feitas, também, por estrangeiros.

Em relação a estas proposições, Roberto Moura, no já citado capítulo do livro *História do Cinema Brasileiro*, “A bela época (primórdios 1912) Cinema Carioca”, explica que a atividade cinematográfica no Rio, em São Paulo, e em outras partes do país coube, em grande parte, aos imigrantes; e que depois da instalação das salas de exibição - geralmente uma atração em meio a *shows* de variedades culturais, cenário parecido com o do resto do mundo -, o cinema brasileiro passou a buscar temas para serem filmados. O primeiro domínio foi emprestado da “reportagem jornalística (linear e com chaves de impacto), que permitia que a ilusão de realidade das imagens animadas se confirmasse na impostação dramática” (Moura, 1990, p. 33). Exemplo desse domínio, segundo Moura, era o filme *Rocca Carletto e Pegatto na casa de detenção*, de 1906, e, sobretudo, *Os estranguladores*, também de 1906, o primeiro sucesso de público do cinema nacional.

Outro gênero de sucesso, afirma Moura (1990, p. 36), foram os filmes cantantes, “musicais com a magia visual do cinema, cantados e tocados por músicos de trás da tela”. Alguns sucessos desse gênero, no que se denominou *belle époque* do cinema brasileiro, foram *A viúva alegre* (1909), dirigida numa primeira versão por Eduardo Leite e Américo Colombo, e numa segunda, no mesmo ano, por Alberto Moreira. Outras operetas filmadas de sucesso foram: *Tosca* (1909), *Sonho de valsa* (1910) e *A gueixa* (1909).

Com o sucesso desses filmes, novos gêneros são tentados, Moura, cita, por exemplo, os melodramas, “que se tornarão uma preferência nacional a partir da irradiação do cinema pelos estados” (Moura, 1987, p. 42). Como exemplo de melodrama de sucesso tem-se, tanto a adaptação de *A cabana do Pai Tomás* (1909), como filmes que “provocam lágrimas e questionamentos morais” (Moura, 1987, p. 42), caso de *O remorso vivo* (1909) e *João José* (1909).

O sucesso de público e a estruturação do binômio produção/exibição, algo sempre tão complicado na indústria cinematográfica brasileira, levaram, no entanto, a um grande revés, e isso a partir de 1911, quando o cinema brasileiro passou a ser visto como um mercado em potencial pelos norte-americanos e europeus. Esse desmonte que decretaria o fim da bela época – e que explica muito os problemas estruturais do cinema brasileiro até hoje – é assim explicado por Roberto Moura (1990, p. 45):

O desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos, que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias. O longa-metragem torna-se a partir de então o produto básico de exibição, exigindo grandes investimentos e um padrão de qualidade superior ao obtido com as câmeras e laboratórios aqui disponíveis.

Nesse contexto mais competitivo, muitas empresas brasileiras começaram a fechar, e um truste cinematográfico foi formado, tendo à frente a Companhia Cinematográfica Brasileira que, ainda que tivesse no comando um brasileiro, Francisco Serrador, era totalmente ligada ao capital estrangeiro. “Para muitos dos nativos envolvidos, o mito do progresso parecia justificar o colapso de toda uma atividade” (Moura, 1987, p. 47), como se o país e o seu cinema não tivessem condições de competir com outros países mais desenvolvidos. Moura

(1987, p. 47) afirma que, apesar do movimento romântico ser algo recente, o ideário nacionalista ainda não adquirira a instrumentalidade que viria a ter anos depois para defender o cinema nacional.

Num livro que relaciona cinema e identidade nacional num período que vai de 1898 a 1969, Maurício Gonçalves (2011, p. 43) afirma, por outro lado, que apesar de todo o sucesso do cinema brasileiro nessa época, “o período não apresentou um ideário nacionalista suficientemente arraigado”. Para Gonçalves (2011, p. 43), a nação que aparecia nas telas era aquela que estava sob a ótica das elites; aquela na qual eles acreditavam ou queriam fazer acreditar. Para Gonçalves (2011, p. 44), os realizadores nacionais imprimiam nos filmes um olhar conservador, encampando a ideologia das elites. Já os estrangeiros que vieram para cá queriam se integrar à sociedade, motivados pelo desejo de ascensão social, fator que levou muitos deles a adaptarem obras literárias do romantismo brasileiro.

Além das adaptações literárias, surgiram também alguns filmes históricos, rompendo o breve hiato das produções nacionais nas telas, ainda que as produções estrangeiras fossem sempre maioria. Rubens Machado (1987, p. 1010), ao tratar do cinema paulistano e os ciclos regionais do Sul e do Sudeste, no período que vai de 1912 a 1933, afirma que

naqueles anos, contando talvez com uma certa exaltação nacionalista que a guerra de 1914 provoca a nível mundial, os posados que se realizam vão explorar temas ligados a eventos históricos ou adaptações da literatura brasileira, constantemente dentro de uma moldura patriótica. Esta opção pode ter interpretações diversas, seja pelo desejo dos cineastas, quase sempre imigrantes, em procurar uma ligação com a cultural local, seja como estratégia de colocação do produto no mercado.

Citando filmes como *Os faroleiros* (1920), de Miguel Milano, baseado em um conto de Monteiro Lobato; *O Cruzeiro do sul* (1917), de Vittorio Capellaro, adaptação de *O Mulato* de Aluizio de Azevedo e *Inocência* (1915), também de Capellaro, baseado no romance homônimo de Visconde de Taunay, Machado (1987, p. 1012) sustenta que os motivos da presença da literatura “podem ser explicados também pela dificuldade técnica na elaboração dos roteiros, ou mesmo por uma estratégia de produção que busque transferência de *status*”. Ele estranha, porém, “o pequeno número de adaptações para a tela de textos teatrais, dada a passagem dos realizadores pela experiência dramática amadora”. Machado pontua que a ambientação dos romances e eventos históricos abordados sugeria, ou até exigia, tomadas ao ar livre, em grandes cenários naturais, e que o pobre cinema de ficção que se reconstruía não tinha como calcar-se em recursos cenográficos ou em filmagens de estúdio. “Em todo caso, parece coerente que se utilizassem locações reais e espaços da natureza num momento em que se buscava a afirmação de valores brasileiros” (Machado, 1987, p. 1012).

Além de mostrar espaços brasileiros, o que reforçaria a identidade, Marcel Silva (2011, p. 8), aponta outra motivação que explicaria a recorrência de adaptações cinematográficas de romances românticos brasileiros no período que vai de fins da década de 1910 até o início da década de 1930: o sucesso obtido pelos livros que atravessava décadas, estabelecendo uma conexão direta com o público leitor. Explicação idêntica à de Georges Sadoul, como já visto, quando da explicação do porquê o cinema francês buscou a literatura francesa a partir de 1908. Dado que leva à hipótese de que o processo tenha ocorrido em boa parte do mundo.

Esse desejo de espelhamento da cultura nacional por meio de filmes que adaptaram clássicos literários do romantismo é pródigo, no

entanto, de passagens anedóticas que, para além da piada, revelam bastante a nossa singularidade lacunar enquanto nação jovem que busca uma identidade, mas que, ao mesmo tempo, se envergonha desta.

Maurício Gonçalves (2011, p. 45) lembra os cuidados que Capellaro teve ao adaptar *O Guarani* pela segunda vez. Na primeira, em 1916, o próprio diretor, italiano louro e de olhos azuis, interpretou Peri. Na segunda adaptação, dez anos depois, o papel seria de Tácito Souza, cujos traços físicos eram mais próximos aos da personagem. Buscando, na segunda versão, maior respeito e fidelidade à realidade nacional, Capellaro optou também por usar índios de verdade na figuração do filme. Algo que provocou a reação indignada e o repúdio de um grupo de pessoas que se voltou contra o diretor que estaria fazendo um filme contra o país, denegrindo a imagem do mesmo no exterior. Esse grupo teria conseguido até interromper as filmagens com os índios por meio de uma denúncia à polícia.

Imagem 1 - Capellaro como Peri.
Fonte: acervo da Cinemateca Brasileira /
 Banco de Conteúdos Culturais.

4.2 As primeiras adaptações de *Iracema*

Feito um breve panorama desse período, é hora de trabalhar as iracemas do período silencioso, com alguns apontamentos e informações sobre as obras.

A primeira adaptação de *Iracema* é, portanto, a do italiano Vittorio Capellaro feita entre 1918 e 1919. Capellaro nasceu em 1877, em Mongrando, na Itália. Tornou-se ator em Turim e fez parte de várias companhias teatrais italianas. Em 1915, ele se apresenta em São Paulo com a Companhia de Teatro e Cinema de Alberto Capozzi e resolve abandonar a companhia para trabalhar no país. Dirige, nesse ano, seu primeiro filme, *Inocência*, baseado no livro de Visconde de Taunay.

A sua primeira versão de *Iracema* é de 1918, mas como ela pega fogo na projeção, ele a refaz em 1919. Usa, como locações, a Lagoa Rodrigo de Freitas e a Ilha das Flores, ambas no Rio de Janeiro, então capital federal. Compunha o elenco da primeira versão, o próprio diretor, a esposa Giogina Nodari Capellaro, como Iracema, além de Lionello Simi, Ernesto Crehneras e Álvaro Fonseca.

O filho de Vittorio, Jorge Capellaro, em um livro sobre o pai, *Vittorio Capellaro — Italiano Pioneiro do Cinema Brasileiro* (1986), afirma:

O filme foi todo produzido no Rio de Janeiro, na Lagoa Rodrigo de Freitas e na Ilha das Flores, usando como parte dos figurantes as tripulações de navios mercantes alemães retidos no Rio de Janeiro devido à guerra, pintados com a pasta 'Terra di Siena', para parecerem escuros. O filme, ao ficar pronto, no laboratório dos irmãos Botelho, no Rio de Janeiro, teve um 'acidente' que inutilizou o negativo e parte da primeira cópia, por isso, nunca foi exibido e nada restou do mesmo, apenas

umas dez fotos bem nítidas (Capellaro, 1997, p 27).

Já na segunda versão, Ida Hermínia Kerber substituiu a esposa de Capellaro no papel principal, e adotaria, depois do filme, o nome artístico de Iracema de Alencar. A atriz, em entrevista a revista *A Cena Muda*, de 26/06/1945⁵⁷, teria declarado “que não ficara bonita no filme e tinha que ser maquiada para dar a impressão de ser escura, fato que alterou a sua fisionomia”. Ida era gaúcha da cidade de Triunfo e faria, nos anos 70, o papel de Dona Benta no programa de TV *Sítio do Picapau Amarelo*. Sobre o filme, Jorge Capellaro comenta:

Vittorio Capellaro não desanimou com o desastre da primeira versão. Com nova atriz, fez *Iracema II* tendo como protagonista Ida Hermínia Kerber, que adotaria no filme o pseudônimo de Iracema de Alencar. Sobre a adoção deste pseudônimo, não há dúvida de que foi por influência do filme, baseado no romance de José de Alencar (Capellaro, 1997, p 27).

Tirando a versão de Luiz de Barros que seria feita também em 1919, mas não saiu do papel, a segunda adaptação de *Iracema* é a adaptação de 1931, promovida pela Metrópole Filme de Isaac Saindenberg, com a direção do russo Jorge S. Konchin. O filme contava no elenco com Dora Fleury como Iracema, Ronaldo de Alencar como Martim, Reginaldo Calmon como Poti, Irene Rudner como lourinha, Carmo Nacarato como Araquém, Diogo Miranda como Irapuã e Álvaro Lacerda como Caubi.

Ainda que em algumas fontes de pesquisa, o filme possa constar como sonoro, João Miguel Valencise, em sua dissertação de mestrado, intitulada “A chegada do som aos cinemas de São Paulo

⁵⁷ Apud Silva, Juliano Gonçalves. *Índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente*. Mestrado em Multimeios, Unicamp, Campinas, SP: [s.n.], 2002, p. 41.

segundo a Folha da Manhã (1928-1933)”, defendida na Universidade Federal de São Carlos, afirma que embora muitos filmes nacionais desse ano tivessem o som sincronizado com disco, o filme teria estreado silencioso (Valencise, 2012, p. 111).

Abaixo, duas fotos de Dora Fleury como Iracema.

Imagem 2: Dora Fleury na adaptação de Iracema, de 1931

Fonte: acervo da Cinemateca Brasileira / Banco de Conteúdos Culturais.

O banco de dados Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, traz informações importantes sobre o filme. Revela que houve uma sessão especial para imprensa e membros do governo no dia 3 de julho de 1931, provavelmente, na sala vermelha do Cine Odeon em São Paulo⁵⁸. Diz que algumas fontes grafam de maneira diferente o nome da atriz Dora Fleury, grafado ora como Dora Felix, ora como Dora Felly. Outra fonte citada pelo banco de dados⁵⁹, um artigo que trata dos imigrantes no cinema brasileiro de Jurandyr Noronha para a antiga Revista Cinemin, nº 56, de 1989, aponta Irene Rudner como a protagonista do filme. O mesmo banco de dados reforça que o

⁵⁸ O Cine Odeon Foi inaugurado em 1928 e ficava na Rua da Consolação 42, onde hoje existe o Estacionamento do edifício Zarvos. Era um complexo de 15 mil metros quadrados com capacidade para 15 mil pessoas.

⁵⁹ Banco de Dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000059&format=detailed.pft>>, acesso em 22 de janeiro de 2016.

"JN/Imigrantes - Alemães informa que Irene Rudner fazia o papel título de *Iracema*". Fotos de Irene em outros filmes, no entanto, caso de *Enquanto São Paulo dorme*, de 1929, mostram uma atriz bastante diferente da Iracema do filme (fotos acima). Por outro lado, a indicação nos créditos de que Irene faz o papel de "Lourinha" leva a crer que Jorge Konchin tenha filmado a cena de Martim em transe, graças ao licor que lhe é ofertado por Iracema, sonhando com a virgem loira que deixou na Europa.

Esta pesquisa não encontrou nenhuma informação confiável sobre o diretor russo Jorge Konchin, sobre a sua trajetória antes de *Iracema* e, mesmo, posterior ao filme.

A terceira adaptação de *Iracema* foi feita em 1949, com direção de Vittorio Cardinali e, supostamente, de Gino Talamo. Sobre o primeiro existem poucas informações, como o registro de artigos publicados na Itália, caso de *A evolução do documentário*, publicado na Rivista Italiana di Cinetecnica⁶⁰, em 1930, e *Eneida na tela*, publicado em 1939. Já Talamo é mais conhecido, começou a carreira como ator em 1919 e teria atuado em 13 filmes, entre eles, em *A Doce Vida*, de Federico Fellini, em 1960. Teria realizado ainda sete filmes como diretor - se contar *Iracema*, que teria sido seu quinto filme e o primeiro trabalho no Brasil. Como diretor, Talamo trabalhou com atrizes como Anna Magnani no filme *Una lampada alla finestra* (1940) e com Fellini que, em início de carreira, foi seu roteirista em *I cavalieri del deserto* (1942).

Depoimento da atriz Ilka Soares (a questão está detalhada quando for abordado o livro de memórias da atriz) coloca, no entanto, dúvida se Talamo dirigiu, de fato, *Iracema*. Pode se afirmar, com certeza,

⁶⁰ Disponível em <<http://www.filmidee.it/archive/37/article/516/article.aspx>> Acesso em 22 de janeiro de 2016.

que Talamo dirigiu dois filmes no Brasil, justamente aqueles que seriam seus dois últimos trabalhos como diretor: *Echarpe de seda* (1950), que contava com Ilka Soares no elenco, e *Meu dia chegará* (1951). Seus trabalhos mais significativos, no entanto, são como montador, tendo trabalhado em mais de 30 filmes no Brasil e na Itália.

O grande destaque da terceira adaptação é a estreia da atriz Ilka Soares no cinema no papel de Iracema. Num livro dedicado a ela da *Coleção Aplauso*, escrito e organizado pelo jornalista Wagner de Assis, Ilka revela dados fundamentais sobre a produção do filme.

Um dia, durante o concurso [Concurso de miss organizado pelo Jornal O Globo em 1947], apareceram três italianos. O diretor era Vitório Cardinalli, o produtor era Enrico Ferrari e o fotógrafo era Ugo Lombardi, pai da Bruna Lombardi, que ainda não tinha nascido. Eles iriam filmar no Brasil e procuravam uma moça para fazer o papel principal da história: *Iracema*, da obra do José de Alencar. Olharam para mim e me convidaram para fazer o teste. Eu não entendi muito bem – era lourinha, olhos azuis, pensei, claro, não tenho a menor chance. Os testes seriam no Estúdio da Carmem Santos, lá na Tijuca. [...] Cheguei e olhei as candidatas – três morenas e duas mulatas. E eu, loura (Assis, 2005, p. 30).

A atriz fala também sobre seu companheiro de elenco e sobre a caracterização da sua personagem:

Hoje não lembro mais nada da história. O ator que iria fazer o protagonista masculino era o Mario Brazini. Ele vinha de teatro e de rádio. Cheguei ao estúdio e fui para a caracterização: me colocaram uma peruca horrorosa, pintaram uma maquiagem mais estranha ainda para escurecer minha pele. O figurino em si era fraquinho... E também não poderia deixar de ser, até porque o personagem era uma índia! (Assis, 2005, p. 32)

Imagem 3 - A atriz na época do concurso e caracterizada como Iracema.
(Fonte: *Ilka Soares: a bela da tela*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005)

Sobre o teste, revela a atriz que o roteiro estava escrito em italiano e que Cardinalli falava mal o português:

[...] na hora de fazer o teste para Iracema, eu estava muito nervosa. Fiz a cena em português mesmo, apesar de eles serem italianos e, claro, o *script* ser em italiano também. O Vitório falava mal o português, mas me explicou mais ou menos o que queria. O Mario Brazini, que falava bem italiano, traduziu para mim. Que maluquice... E eles acabaram-me chamando. Levei um choque (Assis, 2005, p. 33).

Ilka (Assis, 2005, p. 33) revela também que na época achava que ia ganhar bem “uns 20 mil cruzeiros”, mas que “a alegria de ser contratada e ter passado no teste foi colocada à prova ao longo dos oito meses de filmagens que se seguiram”. Momento em que percebeu o tempo de trabalho e a relação deste tempo com o valor do cachê. “Percebi que tinha ganhado uma porcária de dinheiro. Seria ideal para um ou dois meses, não para quase um ano de trabalho exaustivo”. Conta ela, que o filme era quase todo rodado em externas, na Floresta da Tijuca (foto abaixo), e que fazia tempo ruim a maior parte das filmagens.

Imagem 4 – Ilka Soares na Floresta da Tijuca onde o filme foi rodado.
Fonte: acervo da Cinemateca Brasileira / Banco de Conteúdos Culturais.

A atriz conta que por ser menor de idade - tinha 16 anos -, a mãe a acompanhava e foi a mãe que a ajudou na famosa cena de nudez, supostamente, a primeira do cinema brasileiro:

Como a Barra da Tijuca era muito longe da Zona Sul – pelos meios de acesso – a produção alugou uma casa numa fazenda em Jacarepaguá de uma senhora chamada Assunta Grimaldi. Eles eram riquíssimos e foi uma mordomia. Nós saíamos dali para as locações. A principal foi no Açude da Solidão, onde aconteceu minha desgraça. Lembro com detalhes que tinha um portão lindo que abria para uma floresta e para o açude. Realmente é um lugar muito bonito mesmo. E era justamente ali, que eu, uma menina de 16 anos (antigamente nós ainda éramos meninas aos 16 anos!), tinha que sair de dentro daquela água fria, nua, no momento em que o personagem do português, na história, me via e se apaixonava (Assis, 2005, p. 35).

Em relação à cena (foto abaixo), comenta a atriz:

Imagem 5 – Iracema, Ilka Soares, na adaptação de Cardinalli.
Fonte: acervo da Cinemateca Brasileira / Banco de Conteúdos Culturais.

Quando cheguei ao local, comecei a chorar. Disse: Não vou fazer! Minha mãe ficou com pena e também reforçou dizendo: Põe uma calcinha nela! Vai estar dentro d'água mesmo! Mas claro que não podia. A cena era uma tomada de longe. Eu queria desistir, mas o filme já estava começado, o contrato assinado, tudo certo, olha... Foi um horror. Depois de muito papo, de me acalmarem, me explicarem como tudo seria, ficou combinado que só ficariam ali o Seu Cardinalli, diretor, o Ugo Lombardi e o assistente dele, um figuraça chamado Amleto. Não me esqueço das palavras dele: Minha filha, não vai ficar ninguém aqui, nem ajudante, nem caboman, nada! Só vamos ficar eu e sua mãe. Você entra lá... eu filmo daqui. Ele me fez olhar no visor da câmera. Eu vi que era uma distância bem considerável – de fato, estavam usando uma lente aberta. Minha mãe ainda insistiu no argumento de uma calcinha, uma tanga cor da pele, mas não teve jeito (Assis, 2005, p. 36).

Ilka (Assis, 2005, p. 38) lembra que a nudez na época, final dos anos 40, era encarada de outra maneira e que para fazer a cena precisava lembrar que vivia uma indígena, que a nudez fazia parte do contexto e também lembrar que seu sonho era ser uma estrela de Hollywood. Por sorte, lembra, a filmagem foi rápida. Mas Ilka (Assis, 2005, p. 40) revela que o constrangimento com a cena foi tamanho que a fez

querer mudar de nome para Vivian Blayne. O produtor do filme, Enrico Ferrari, no entanto, não deixou, afirmando que não fazia sentido uma atriz brasileira fazendo papel de índia se chamar Vivian Blayne⁶¹.

Sobre a cena do beijo, Ilka lembra que o ator Mário Brazini (foto abaixo) que fazia Martim, usava um bigode postiço que deixava seu rosto cheirando cola sintética. E que ainda que tivesse 36 anos, ou seja, era bem mais velho que ela, Ilka acabou se apaixonando por ele durante as filmagens.

Imagem 6 – Mário Brazini como Martim
Fonte: acervo da Cinemateca Brasileira /
 Banco de Conteúdos Culturais.

Ilka lembra ainda da cena na qual Iracema amamenta um filhote de Irara para descer o pouco leite que tem.

[...] ao invés de arranjam um filhotinho de gato para fingir ser uma onça (sic), a produção arrumou um filhotinho de cachorro, que era uma cadela bem vira-lata, bem pequenininha, branquinha com malha amarela. O que eles fizeram? Pintaram a cadela todinha, passaram *pancake* na bichinha para ela parecer mais com uma onça! Na hora da cena, eu percebia que o

⁶¹ A anedota, mais uma vez, parece ilustrar o frágil sentimento de nacionalidade da época e, também, a influência extremamente presente do imaginário de Hollywood nos primeiros filmes brasileiros.

disfarce era grotesco, claro que dava para ver que não era uma onça. Ficou horrível! Depois, arrumaram um gatinho e a cena ficou melhor. Mas, nesse ínterim, morri de pena da cadela e acabei ficando com ela (Assis, 2005, p. 42-43).

Outro depoimento importante da atriz, diz respeito à noite da estreia:

A estreia de *Iracema* foi glamourosa. Também, depois de tantos meses de filmagens e tanto tempo depois de edição para ficar pronto, havia muita expectativa. Foi no Cinema São Luís. Foi muito badalada. E eu morri de vergonha por causa da tal cena de nu, claro. Estavam lá todas as pessoas da minha família, os amigos da rua, muita gente conhecida. Mas sabe que não me lembro muito da minha emoção? Como eu tinha visto muito o filme por causa da dublagem – naquela época todos os filmes eram dublados e não havia som direto – acho que fui perdendo um pouco do sentimento de ver a imagem projetada na tela grande. Mas há detalhes inesquecíveis: a música-tema ecoando pelo cinema, uma trilha feita exclusivamente para o filme composta por um italiano. Ganhou prêmio e tudo. E eu também ganhei um prêmio – o de revelação, dado pela Revista *Cena Muda*, especializada em cinema (Assis, 2005, p. 45).

Porém, de todos os depoimentos da atriz em sua biografia, o mais importante não é sobre o filme *Iracema*, mas sobre seu filme seguinte, *Echarpe de Seda*. Ao falar sobre este, que é o seu segundo filme, como rezava o contrato com os produtores italianos da Terra Nova Filmes, Ilka revela que:

Para este filme, o Vitório, que foi o diretor de *Iracema*, com quem eu me dava muito bem porque era um amor de pessoa, delicado, amável, não deu certo na direção. Chamaram um outro diretor diretamente da Itália, chamado Tálamo. O senhor Tálamo era um "italianão" típico que veio com a mulher, uma alemã, dona Hela, que era a diretora de produção do filme. Eu, que não entendia alemão e não entendia italiano, no final, misturava tudo e saía uma língua que só a gente entendia (Assis, 2005, p. 50).

A informação parece apontar para um equívoco histórico que credita a direção da versão de 1949 de *Iracema* tanto ao obscuro Vittorio Cardinelli quanto a Gino Talamo; quando, na verdade, Talamo, segundo a atriz, só viria a substituir Vittorio no filme seguinte da Terra Nova Filmes, *Echarpe de Seda*. Uma nota do jornal *Correio da Manhã*, de 20 de março de 1949, página 15, fala das filmagens de *Iracema* e também não cita Talamo, só Cardinali.

Toda a poesia, todo o mistério, todas as potencias da paixão em luta entre seres instintivos e primitivos, num mundo virgem, toda a fascinação da nova terra ainda desconhecida, todo encanto das praias intermináveis do norte e das florestas do interior, todo horror dos ritos primitivos das tribos índias do Ceará do século XVIII, eis o que espera o público na nova película *Iracema*, que a Nova Terra I. C. está filmando com Ilka Soares, Mário Brasini, Nicolas Jartulay, Luis Tito, Carlos Machado, sob a direção de Vittorio Cardinali. Depois de ter ultimado os quadros de interiores que agora está filmando em Jacarepágua, a caravana dos artistas e dos técnicos seguirá rumo ao norte para filmar as cenas nos lugares onde o gênio de José Alencar as criou (*Correio da Manhã*, 20/3/1949, p. 15⁶²).

Tanto o IMDB quanto o banco de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca apontam que ambos dirigiram *Iracema*, mas quando se analisa a filmografia de Talamo no IMDB, vê-se que em 1949, ele teria montado *Sperduti nel buio* do cineasta italiano Camilo Mastrocinque e, no mesmo ano, *Monaca Santa* do também italiano Guido Brignone. No ano seguinte, 1950, trabalharia em outros dois filmes na Itália, montaria *Il barone Carlos Mazza* do mesmo Brignone e em *A promessa*, de Carlos Bonnard. Só neste ano, de 1950, muito provavelmente, Talamo deve ter chegado ao Brasil e assumido as

⁶² Nota sobre as filmagens de *Iracema*. *Correio da Manhã*, 20/3/1949, p. 15. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=46333&pesq=> Acesso em 25 de novembro de 2015.

funções de diretor em *Echarpe de Seda*, ficando então bom tempo por aqui, pois assinaria nos anos seguintes a montagem de vários filmes famosos como *Modelo 19* (1952) e *Chamas no Cafezal* (1954), ambos na Multifilmes, do italiano Mário Civelli. De 1954 a 1959, porém, não há registros de trabalhos de Talamo e em 1959, ele volta a assinar a montagem de um filme italiano. Talamo, talvez, não tenha participado nem mesmo da montagem de *Iracema*, pois o filme estreou em 1949, ano que, como se viu, ele montou dois filmes na Itália.

Outra fonte que embaralha a questão, no entanto, é uma reportagem da Revista A Cena Muda (nº 36, 6/9/51, p. 16)⁶³ que num perfil de Ilka Soares diz que Cardinalli teria deixado a direção de *Iracema* e assumido então Gino Talamo. A revista é de 1951, apenas dois anos depois do filme. Porém, duas fontes parecem confirmar a versão de Ilka Soares: um anúncio de estreia do filme, no Jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro⁶⁴, do dia 27 de novembro de 1949, primeira seção, página 3, no qual só aparece o nome de Cardinalli, ainda que em fonte muito pequena. Veja cópia abaixo:

Imagem 7 – Anúncio de *Iracema*
Fonte: *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro,
 27 de novembro de 1949.

Na mesma edição do jornal, mas na página 8, na coluna Cinematografia, há uma nota sobre o filme. Eis a transcrição da nota:

⁶³ Disponível em < http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1951_00036.pdf > Acesso em 20 de outubro de 2015.

⁶⁴ Disponível em < http://memoria.bn.br/pdf/093718/per093718_1949_08313.pdf > Acesso em 20 de outubro de 2015.

A melhor versão de um grande romance. Pela terceira vez, e agora na sua melhor versão, o Cinema Brasileiro filma «Iracema», o belo romance de José de Alencar, agora «rodado» nos próprios locais descritos pelo grande escritor, Ilka Soares é a «virgem dos lábios de mel», cujo romance com o homem branco tem início quando ela se banha nas águas claras do rio. A direção desde filme da Nova Terra, que a U. C. B. apresentará, é de Vittorio Cardinalli.

Uma segunda fonte é italiana, o fascículo 40, da edição de junho de 1950, da Revista Cinema, que traz, junto ao índice da revista, uma foto de meia página de Iracema, foto que, aliás, não consta no acervo da Cinemateca Brasileira, e que retrata, por outro ângulo, a famosa cena da nudez no açude. Na legenda da foto, aparece apenas o nome de Vittorio Cardinalli.

Cinema brasileiro: Ilka Soares, seguace della Kiesler di «Extase», nel film «Iracema» («Labbra di miele»). La vicenda di questo film, diretto da Vittorio Cardinalli, si svolge all'inizio del diciassettesimo secolo.

Imagem 8 – Cena de Iracema

Fonte: Revista Cinema, nº 40, julho de 1950.

Tal confusão nos créditos de *Iracema* mostra, sobretudo, como eram poucas, e confusas, as informações sobre o cinema brasileiro, mesmo no final de década de 40, e como ele era pouco valorizado. Uma crítica do jornal *Momento Feminino*, em coluna assinada por E.M, traz duas notas sobre filmes brasileiros que exemplificam esse descrédito e a situação, quase marginal, de nosso cinema frente ao norte-americano e ao europeu. A escritora afirma que é preciso acabar seriamente com essa moda de achar ruim todos os filmes brasileiros e depois afirma: “está claro que nosso cinema é pobre de tudo, mas mesmo fraquinho ele tem nos dado filmes bons e outros bem passáveis”. No final da nota, a autora trata de dois filmes brasileiros, especificamente *Homem que passa* (1949) de Moacyr Fenelon e depois de *Iracema*. Sobre o filme de Cardinali, ela afirma:

Outro filme brasileiro que apesar de se arrastar muito (meu Deus como se abusa da fotografia! ...) tem muito de aproveitável é *Iracema*. Nele sobressaindo a Ilka Soares, uma índia convincente. A direção do filme é ruim e os artistas com essa direção não podiam fazer melhor. Em todo caso, *Iracema* também tem coisas boas (E.M. Momento Feminino, de 31 de dezembro de 1949, nº 63, p.7).

Poderia se supor – e o caráter da afirmação aqui é meramente especulativo, afinal não resta outra opção tamanha a falta de informações sobre o filme – que esses “excessos da fotografia” tenham uma relação com a alma “documentarista” de Cardinali, deslumbrado talvez com as belezas dos cenários por onde filmou.

Concluindo essa primeira análise das adaptações de *Iracema*, pode-se dizer que os filmes representam três momentos distintos da cinematografia brasileira: o período silencioso, caso da *Iracema* de Vittorio Capellaro de 1918/1919; o período que marca a transição do silencioso para o sonoro, o filme de 1931 de Jorge Conchin, ainda que o filme tenha estreado como silencioso, pode ter sido exibido com som depois, e, a terceira adaptação, em 1949, num período em que o

cinema brasileiro buscava um modelo de produção mais industrializado, visto que a Terra Nova Filmes é contemporânea e, de certa forma, busca emular a experiência de companhias como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes.

Sobre os diretores, são três diretores estrangeiros: Vittorio Capellaro e Vittorio Cardinalli são italianos e Jorge S. Conchin, segundo consta, é russo. Capellaro foi o único que construiu uma filmografia e uma história no Brasil. A respeito dele, tem-se muitas informações, graças, sobretudo, ao filho que publicou um livro sobre o pai. Já outros dois diretores não tiveram uma carreira cinematográfica consolidada, e são muito restritas as informações sobre eles. Sobre Conchin, frise-se, não há informação alguma.

Tendo em vista os textos ou possíveis textos dessas adaptações, pode-se supor que, ainda que os filmes não existam e que sejam poucas as informações sobre os filmes, que eles foram feitos tendo em vista o caráter consagrado do romance. Pode-se especular ainda que parecem ter seguido o texto do livro, numa relação de respeito ao texto literário, e que a caracterização dos índios e da realidade dos tabajaras e pitiguaras foi feita de forma rudimentar, caricata e com pouca preocupação em estudar tais costumes. Um dado a ser destacado, é que quando isso ocorre, tem-se a crítica de uma parcela da sociedade que rejeita que tais questões sejam documentadas, o que denegriria a imagem do país que, por causa disso, poderia ser tomado como pouco civilizado. Além disso, pode-se dizer que a caracterização de Iracema é, neste sentido, mais uma forte evidência dessa representação que destitui o índio do papel que ele ocupa na história, pois, via de regra, a escolha da atriz privilegia artistas loiras e de olhos azuis, que precisam ser muito maquiadas para se aproximarem da cor de pele da personagem, ou seja, um padrão eurocêntrico e infinitamente distante do ameríndio.

4.3 *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra, (1979)

Imagem 9 – Cartaz de *Iracema*, filme de Carlos Coimbra

Fonte: acervo da Cinemateca Brasileira /
Banco de Conteúdos Culturais.

Iracema, a virgem dos lábios de mel (1979) é o penúltimo filme de Carlos Coimbra. O diretor realizou 15 filmes entre 1955 e 1983, tendo trabalhado também como montador em outros 30. O mais famoso foi *Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte, filme que ganhou a Palma de Ouro no prestigiado Festival de Cannes. A carreira de Coimbra está intimamente ligada à trajetória do produtor Oswaldo Maissani com quem trabalhou praticamente vida toda.

Entre os filmes mais famosos de Carlos Coimbra estão os relacionados ao cangaço, na esteira do sucesso de *Os cangaceiros*, filme de Lima Barreto, de 1953. Caso de: *Morte comanda o cangaço* (1960), *Lampião, o rei do cangaço* (1962) *Cangaceiros de Lampião* (1966) e *Corisco, o diabo loiro* (1969). Mas, seu maior sucesso, e polêmico, foi *Independência ou Morte*, filme histórico feito em 1972,

em pleno regime militar que tinha no comando à época o General Emilio Médici.

A recepção de Iracema, *a virgem dos lábios de mel*, feito sete anos depois e ainda em plena ditadura, estaria, segundo o próprio Coimbra, em depoimento ao jornalista Luiz Carlos Merten para a Coleção Aplauso, muito relacionada ao fato dele ter feito *Independência ou Morte*, filme que o associou, diretamente, ao regime militar:

Nunca imaginei que o pessoal da crítica, os jornalistas de maneira geral, pudesse pensar que o nosso filme [*Independência ou Morte!*] foi feito para promover a ditadura. Até compreendo a posição dessas pessoas. O regime era antidemocrático, havia tortura, violência. Neste quadro, podia parecer que a utilização do filme pelo governo fosse algo planejado, mas não foi. Aconteceu, simplesmente. [...] Queríamos aproveitar a data, o sesquicentenário da independência. Queríamos resgatar um sentimento nacional, não servir ao regime militar. Talvez, se tivéssemos recusado o oferecimento do governo para lançar o filme, isto ficasse mais evidente, mas eu realmente não tinha esse poder e nem sei como reagiria, se o tivesse. Foi uma decisão do produtor, mas não vou ser hipócrita de jogar a culpa no Massaini, pois é claro que, depois de tanto esforço, de tanto murro em ponta de faca, eu também queria que o filme fosse visto. [...] fosse visto pelo que está na tela e não por todas essas histórias que são de bastidores (Merten, 2004, p. 29).

Coimbra lembra que o filme foi exibido para o presidente General Médici que encampou o filme entre os materiais para a comemoração do sesquicentenário da independência. Segundo Coimbra, os censores viram o filme, como era praxe na época, e alertaram o presidente da existência da película. Por isso, Médici quis vê-lo.

Nós fomos em bloco até Brasília - Massaini, eu, o Anibal, Tarcísio Meira, Glória Menezes, Abílio Pereira de Almeida, Lola Brah e Fernando de

Barros. Chegamos e estava o *staff* completo - Médici, Jarbas Passarinho, que era seu ministro da Educação. Foi aí que eles viram o filme pela primeira vez e decidiram que iam participar do lançamento. Foi o que houve - no lançamento, eles deram apoio total. Até o noticiário da Hora do Brasil criou um boletim diário para falar do *Independência ou Morte!* (Merten, 2004, p. 29).

O diretor, no entanto, não se arrepende de ter feito o filme, que foi visto por mais de 10 milhões de espectadores no cinema, sem contar as incontáveis exibições na TV.

Não há, em *Independência ou Morte!*, nada de que me envergonhe ou que me deixe constrangido. Mas sei que a apropriação do filme pelo regime militar foi uma maldição que vai fazer com que ele nunca seja olhado pelo que é e sim, pelo que fizeram dele. Também fui julgado pelo que não fiz. Se tivesse me oposto à utilização do filme pelos militares, teria me transformado, quem sabe?, num mártir do cinema popular. Mas aí teria morrido e não sei quantos iriam ao meu enterro (Merten, 2004, p. 29).

Mas a recepção negativa à *Iracema, a virgem dos lábios de mel* não se vinculou apenas à associação de Carlos Coimbra com a ditadura e à construção de uma imagem ufanista do país feita pelo diretor, esteve associada, sobretudo, ao fato de, no mesmo ano, outra *Iracema* ter sido feita e, com propósitos opostos ao filme de Coimbra, tendo sido censurada pelos militares e proibida de ser exibida. Tal relação criou, segundo Coimbra, um clima ainda mais desfavorável ao filme que dirigiu. Filme, ele não esconde, feito para pegar carona, desta vez, com o centenário da morte de José de Alencar.

Fui parar no olho do furacão. Tem gente que até hoje me odeia por causa de *Iracema*, achando que fiz o jogo dos militares. Acontece que, enquanto eu lá, no Ceará, me convencia de que seria interessante contar a história de *Iracema*, surgia outra *Iracema*, a de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Era a história de uma jovem prostituta usada por posseiros e caminhoneiros ao longo da

Transamazônica, a grande estrada rasgando o Brasil que os milicos consideravam uma peça importante de integração nacional. Essa *Iracema* foi proibida pela censura e, aí sim, os intelectuais que já não tinham gostado do *Independência ou Morte!*, achando que eu me ligara à ditadura, reagiram contra a minha *Iracema*. Surgiram histórias de que eu tive interferência nesse episódio de censura e eu não tive. Juro por Deus, palavra de honra. Quando me falavam da outra *Iracema*, eu nem sabia o que era. Estava inteiramente ligado no meu filme (Merten, 2004, p. 29).

Ainda que contestada pelos intelectuais e pela crítica, a *Iracema* de Carlos Coimbra foi bem recebida pelo público, teve cerca de 1 milhão e 800 mil espectadores, sucesso que amenizou as perdas que o diretor acumulou com *Signo de escorpião* (1974), projeto mais autoral realizado entre *Independência ou Morte!* e *Iracema*, e que teve cerca de 25 mil espectadores apenas.

O sucesso de *Iracema* deve ser levado em conta não pelo desejo das pessoas de verem um dos maiores clássicos da literatura brasileira nas telas, não pelas cenas nas belas praias do Ceará e não pelo talento do diretor, notado, sobretudo, nos seus filmes sobre o cangaço, mas, sobretudo, pela presença no filme de dois atores famosos na época: a atriz Helena Ramos, já conhecida como a rainha da pornochanchada, e o ator Tony Correia, ator português que, antes do filme, fez par romântico com Lucélia Santos na novela "Locomotivas" da TV Globo.

Sobre a escolha do casal, Coimbra (Merten, 2004, p. 29) observa:

Filmei com a Helena Ramos, que já era famosa nas pornochanchadas, era um mito do cinema da Boca do Lixo, mas não a escolhi por apelação, não. Tem o nu das índias, mas de maneira geral a fita é muito lírica, muito fiel ao romance do Alencar e tanto que nem teve problemas com a

censura. Foi proibida só até 14 anos. [...] Assim como precisava de uma mulher bonita para fazer a *Iracema*, e a Helena Ramos preenchia o requisito, também precisava de um ator que tivesse um tipo para ser o português. E aí eu escolhi o Tony Correia, que não era exatamente um ator, era um tipo bonitão que havia feito uma novela de sucesso na TV Globo. O Tony estava na crista da onda. Era, assim, uma coisa fora de série. Durante toda a filmagem, tínhamos de manter o mulhério à distância, porque as fãs estavam loucas pelo Tony. A popularidade dele era tremenda, mas também não foi por isso que o escolhi. O Tony é português, como o Martim, e eu queria colocar um ator de Portugal no papel. O Tony vinha a calhar, embora não estivesse à altura da importância do papel. Do ponto de vista comercial, ele somou e foi importante.

O diretor afirma que não guardou lembranças muito boas da experiência de ter filmado *Iracema*, devido “à maledicência que cercou o filme”. *Iracema*, porém, quitou suas dívidas anteriores, ainda que, segundo o diretor, tenha sido difícil viabilizar o projeto.

Fui buscar apoio da Embrafilme, que me antecipou o financiamento, mas com muitas exigências de garantias. A Embrafilme financiou cerca de 30% do orçamento de *Iracema*, para eu iniciar a produção, mas com aquilo eu não conseguia filmar, até porque o dinheiro não saía de uma só vez. A Embra dava 10% antecipado, na assinatura do outro, mais 10% contra a apresentação do copião e os 10% restantes na entrega da cópia final. Então, eu teria só 10% para iniciar *Iracema*. Com aquilo, não faria nada. Não tinha dinheiro meu para investir, porque havia perdido tudo em *Signo de Escorpião*, e não queria perder a data redonda. *Iracema* poderia ficar pronto a tempo de pegar carona nas comemorações do centenário da morte de José de Alencar. Pressionado, sentindo que não poderia fazer o filme, vendi 20% da minha participação na produção para um distribuidor. Consegui filmar, mas na fase de finalização fiquei de novo a zero e aí só me restou vender mais 10% do *Iracema* para exibidores de São Paulo, a empresa Serrador. No final, sobravam só 40% do filme, mas não eram meus. Por lei, ainda havia a parte dos donos das salas,

que foi a que me comeu mais dinheiro. Restaram uns 30% que eu para quitar a dívida que ainda tinha com a Embrafilme, por causa de *Signo de Escorpião* (Merten, 2004, p. 29).

O apoio da Embrafilme, criada em 1969, e da ditadura militar à realização de obras literárias como *Iracema* merece alguns parágrafos, até porque tem a finalidade de construir, ou resgatar, uma identidade patriótica e um sentido de nação que interessa estudar e que é analisado mais detidamente quando fizermos a contraposição entre o texto do filme e o texto alencarino.

Os militares que tomaram o poder do país em 1964 tinham um projeto bastante definido visando à construção de um sentimento de nacionalidade que legitimasse o golpe militar e acobertasse as atrocidades cometidas pelo regime. Tal projeto, não muito diferente do que ocorreu na era Vargas, tanto com o decreto lei nº 24.651, de 1934, como com a posterior criação do Instituto Nacional de Cinema (Ince) em 1936 - que na ditadura viraria Instituto Nacional de Cinema -, criava mecanismo de apoio e de estímulo à produção e exibição de obras cinematográficas, sobretudo as educativas e com viés nacionalista, ou seja, filmes históricos, vide *Independência ou Morte*, e adaptações literárias, vide *Iracema*.

Bruno Hingst, na sua tese de doutoramento *Projeto Ideológico no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e as adaptações literárias*, defendida na USP em 2013, explica os motivos dessa opção usando um trecho de Jean-Claude Bernardet, do livro *Cinema brasileiro propostas para uma história* (2009), que é bastante clarificador:

O governo estava desgostoso com a pornochanchada, considerada vulgar, dando uma imagem "negativa" da sociedade brasileira. Por outro lado, todo o prestígio cultural nacional e

internacional conquistado pelo Cinema Novo estava periclitando e sem nenhuma perspectiva de reerguer-se, a não ser para um ou outro filme eventual. Já que, por motivos políticos, o governo estava liquidando o Cinema Novo. Então, por um lado, havia a desprezada pornochanchada e, por outro, filmes prestigiosos, mas política e ideologicamente inaceitáveis. E como as comissões de seleção dos festivais internacionais vinham recusando filmes enviados pelo Brasil, procurou-se então um cinema que pudesse ter um certo prestígio cultural, que se apresentasse com um verniz cultural, sem oferecer as inconveniências de um cinema crítico. A saída foram as adaptações literárias, que transfeririam para o cinema o *status* cultural das obras literárias originais (Bernardet, 2009, p. 78-79)

Tal apoio se torna ainda maior, segundo Hingst (p. 252, 2013), a partir de 1972, quando o governo militar criou um prêmio anual para filmes adaptados de obras literárias de autores mortos. A restrição a autores vivos, segundo Hingst (2013, p. 252-253) ainda que pudesse ser vista como uma forma de valorizar a identidade nacional, “dava ao Estado um certo controle sobre as obras escolhidas (já publicadas) resguardando o estado de possíveis escolhas de obras que lhe trouxessem críticas, e polemizassem assuntos atuais”.

Outra medida de apoio à produção nacional, e às adaptações, foi a lei de 1974 que regulava a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nos cinemas, criando uma reserva de mercado para o filme brasileiro. Em 1975, outra iniciativa de apoio, foi criada a Carteira de Coproduções de Filmes Históricos e, em 1979, o Programa especial de pesquisa de temas para filmes históricos.

Em entrevista concedida a Bruno Hingst, o cineasta Roberto Farias, que presidiu a Embrafilme neste período, afirmou que ainda que não houvesse uma política de estímulo específica às adaptações de obras literárias na sua gestão, como ocorreu em 1972, no seu mandato

foram realizados 31 filmes adaptados de obras literárias, todos contando com as linhas tradicionais de apoio da Embrafilme. Entre esses filmes, temos a adaptação de cinco filmes de Alencar: *O Guarani*, por Fauzi Mansur, em 1979; *A lenda de Ubirajara*, por André Luiz Oliveira, em 1975; *Lucíola, o anjo pecador*, por Alfredo Sternhein, em 1975; *A senhora*, por Geraldo Vietri, em 1976, além de *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, por Carlos Coimbra, projeto iniciado em 1976 e lançado em 1979.

4.3.1 O texto do filme de Carlos Coimbra

O filme de Carlos Coimbra começa com uma cena bastante significativa e que estabelece, desde o primeiro plano, uma relação de engrandecimento do personagem Martim, heroicização que é trabalhada em todo o filme. No plano (imagem 10)⁶⁵, a câmera desce do céu e enquadra o português como um herói. No plano seguinte, é revelada uma criança, Moacir e, no outro, alguém num morro, ou seja, Poti, saudando o português. A cena é a mesma do início do livro de Alencar e aparece também no final do filme.

Imagem 10 – Martim voltando ao Ceará.

Na sequência seguinte, têm-se cenas da paisagem, uma serra e uma cachoeira que será bastante utilizada no filme, e sobrepondo-se a estas, a narração de Oliveira Neto, bem no estilo voz de Deus, com o

⁶⁵ As imagens dos três filmes analisados a seguir, foram capturadas do próprio filme com um *print* da tela do computador.

texto do início do livro: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema”. Depois, a descrição da personagem: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna”. Entra, então, uma música, “Canção de Iracema”, de Toquinho e Vinícius, e os créditos com a informação que o filme é inspirado na obra de Alencar.

Terminados os créditos, há uma sequência que narra o encontro de Iracema e Martim. O filme adota, aqui, uma perspectiva diferente do livro. Enquanto Alencar descreve Iracema na mata em atividades cotidianas, repousando, banhando-se, acompanhada de um gracioso ará até que uma indicação sonora, um barulho, quebra a harmonia da sesta e ela percebe a presença do estranho. No filme, aparecem planos das roupas e armas de Martim espalhadas pela laje de pedra e depois ele deitado. Essa inversão coloca Martim, mais uma vez, como protagonista do filme. No livro, a cena valoriza Iracema, afinal ela é a senhora daquelas terras; no filme, o valorizado é ele. Mantém-se no, entanto, um dado importante: é ela quem o descobre. Plano, aliás, bastante bonito mostrando apenas os olhos de Iracema em meio aos arbustos (imagem 11), vendo o estrangeiro nas pedras. Carlos Coimbra constrói, depois, uma bela sequência com planos dela observando o português e o contracampo dele notando algo estranho.

Imagem 11 – Olhos de Iracema observando Martim.

Em relação à apresentação dos personagens, se o filme apresenta Martim como “caído do céu”; Iracema, como ocorre no livro, é apresentada em simbiose com o meio. Na primeira cena, vê-se somente seus olhos entre arbustos e, depois, as pernas em meio à mata, algo próximo à visão de uma onça espreitando a presa.

A sequência continua como uma nova alteração em relação à estrutura do livro: em vez de Iracema flechar Martim, ela foge e é perseguida até a cachoeira. Desse lugar, mais cinematográfico, ela acerta uma flecha em Martim. Vale destacar estas e outras alterações, tendo em vista não uma suposta fidelidade à estrutura da obra originária, algo já combatido do ponto de vista teórico nesta tese no capítulo 3, mas porque essas opções, não coincidentes, indicam uma nova abordagem que constrói outro texto e, obviamente, outra leitura. No caso desta alteração, ainda que o filme acrescente um componente de ordem narrativa que gera certo suspense, caso da breve perseguição, e ainda que exista um ganho do ponto de vista estético porque a ação é levada para uma paisagem bonita, no caso, a cachoeira, a inversão afeta a composição do personagem, a sua construção. O plano de Iracema atrás da cortina d’água é tão belo quanto o dela atrás da vegetação e volta a denotar e reforçar a sua fusão com a natureza (imagem 12). Porém, pensando na composição do personagem, a Iracema do filme mostra-se menos resoluta e mais frágil que a do livro. No livro, ela age de pronto, não hesita e muito menos foge.

Imagem 12 – Iracema fugindo de Martim.

A cena com a flechada, ainda que tenha sido criado para garantir certo suspense, com a mistura na trilha sonora de sons de pássaros com instrumentos de percussão, caso dos atabaques, não tem o efeito final desejado porque a flecha resvala de modo “tosco” no pescoço de Martim e não o atinge como no livro.

Depois que Iracema sai da cortina d’água e revela sua beleza ao português, ele, usando expressões da língua indígena, busca uma aproximação; ela o ameaça com o arco. Ele mostra o pescoço ferido e temos um diálogo que não está no livro. Ele fala: “Não te quero fazer mal. Você já fizeste o suficiente para nós dois”. Ela pergunta então quem ele é e como aprendeu a língua dela. Martim, diferente do diálogo que está no final do capítulo 2 do livro, diz que aprendeu com Poti, seu irmão. Iracema responde que Poti é seu inimigo e que ele também o é. Martim retruca com uma fala bastante interessante e que também não está no livro: “Já vivi muitas guerras, agora desejo a paz. Se Poti é inimigo do teu povo, que haja a paz entre seu povo e Poti”.

Iracema, literalmente, desarma-se, abaixa o arco, a música incidental sobe e a ara voa sobre ela gritando seu nome, fazendo Iracema abrir um sorriso. A câmera inicia então um movimento de *zoom* em direção a ela e depois corta para um mesmo movimento fechando nele, numa

estranha intercalação de plano. Até que Iracema fala que, se ele diz a verdade, é bem vindo aos campos dos tabajaras e à cabana de Araquém, pai de Iracema. A sequência termina com um plano fechado de Martim deslumbrado com a beleza de Iracema.

Deve se ressaltar aqui a intenção de Martim de que seja feita a paz entre os inimigos, numa atitude conciliadora, algo que no livro não existe em momento algum, e muito menos da forma direta como se propõe aqui. Outro ponto a ser frisado é o deslumbramento do estrangeiro com a indígena. A temática sexual é explorada já no primeiro encontro e potencializada dado o caráter visual do cinema.

Na sequência seguinte, Iracema leva Martim à taba de Araquém. A música incidental se sobressai, a melodia tem um traço romântico, apaziguador; as imagens dão conta da taba e da cabana de Araquém. Iracema apresenta o estrangeiro ao pai, seguindo basicamente a estrutura e os diálogos do livro, Araquém dá boas vindas e proteção ao estrangeiro. Fecha a sequência, o pio da cauã com o vibrar do maracá do pajé. Depois deles, tem-se Martim na cabana com belas índias e Iracema dizendo: “que o prazer embale tua rede durante a noite”. Ele pergunta se ela o deixa. Ela diz que as mais belas mulheres da taba ficarão com ele. Neste momento, o filme mostra Martim olhando o corpo das mulheres e um movimento de câmera mostra primeiro uma índia e depois outra em movimentos de câmera lentos que vão do joelho até a cabeça, ora de cima para baixo, ora de baixo para cima. As índias estão com tanga e os seios de fora. Martim reclama, como livro, que não quer aquelas hóspedes. Iracema diz que não pode lhe servir, que pertence a Tupã de quem guarda o segredo de jurema. A música incidental volta, agora em outro tom, mais de suspense, acompanhando a frustração de Martim.

Neste momento do filme, cerca de dez minutos, já aparecem, de maneira clara, alguns problemas do filme: o excessivo e nada discreto uso diegético e melodramático da música incidental; a repetição tanto da imagem quanto do som da ara; a interpretação dos atores, às vezes caricata e insegura; o desequilíbrio na composição das cenas com alguns planos elaborados, como os primeiros de Iracema, e outros estranhos como os movimentos de câmera ou *zooms* que buscam aproximar ou revelar o corpo ou o sentimento dos personagens.

No caso do corpo das índias, é preciso ressaltar que ainda que se esteja falando de um filme feito por uma produtora ligada à pornochanchada, não é uma característica de Carlos Coimbra o uso acentuado da nudez como elemento de apelo cinematográfico. Nessa cena das índias, aliás, a situação que o filme quer, provavelmente, erótica, é quebrada pelo olhar de uma das atrizes, bastante assustada com a situação (imagem 13).

Imagem 13 – Índia assustada com a câmera.

Voltando ao cotejo livro e filme, no livro, após a Iracema revelar porque não pode ficar com Martim, tem-se a taba em festa com a chegada do chefe Irapuã e a iminente declaração de guerra aos potiguaras. Martim vê a festa ao longe, e foge. No filme, uma festa na água lembra algo próximo a uma festa de adolescentes na

piscina⁶⁶. Outro ponto a ser destacado é que Martim foge, mas está, sim, integrado à festa, sendo surpreendido por Iracema, após a câmera passear pelo corpo do ator se banhando.

Vale repetir que tanto o ator, como a atriz, eram famosos quando o filme foi feito. Helena Ramos estava no auge da carreira e da beleza e era um símbolo sexual da pornochanchada; por sua vez, Toni Vieira, era galã de novela na Rede Globo. Mostrar o corpo de ambos é, para época, um dos grandes atrativos do filme. O que talvez explique, pelo menos em parte, a sua grande bilheteria. Convém lembrar que se vivia numa época de repressão, em que a censura do filme foi relaxada para 14 anos e que o filme era uma rara possibilidade de ver atores famosos seminus e sem qualquer tipo de constrangimento. O que ocorreria se estivéssemos falando de um filme adulto e com temática sexual.

Voltando ao filme, a sequência pós “festa” continua no tom comédia adolescente com frases do tipo: “eu vou te pegar” e com Martim correndo atrás de Iracema e se jogando sobre ela na grama. O rumo da narrativa do livro e do filme é aqui bastante diferente. No livro, Martim tenta fugir, é flagrado por Iracema e este percebendo ter agido com ingratidão, volta à taba para deitar na alva rede preparada por ela, onde terá um sono calmo, doce e apaixonante. Vale ainda apontar que, se no livro, a marcação do tempo – amanhecer, anoitecer, posição do sol e da lua – é bastante presente tanto no fechamento como na abertura dos capítulos; no filme, esses episódios são estendidos num mesmo dia.

⁶⁶ Como não lembrar nesse momento - ainda que a época, o cineasta, a relação deste com o cinema e o projeto do filme sejam bem diferentes - das belas cenas dos índios na água de *Serras da Desordem* [Brasil, Andrea Tonacci, 2000], filme cuja encenação, se é que assim podemos chamá-la, é mais próxima de documentários etnográficos, num respeito profundo a este povo.

Outra diferença que deve ser registrada é que no livro, no capítulo 5, quando Irapuã declara guerra aos potiguaras, Iracema e Martim não estão presentes. Alencar separa o romance das tratativas de guerra. Coimbra, não: ele coloca os dois em cena, vendo o desenrolar do rito com os preparativos para a guerra. A sequência, que convence bem mais que as cenas adolescentes na lagoa, traz outro dado importante: não temos, no filme, o velho Andira contestando o espírito guerreiro de Irapuã. Não parece despropositada a ideia que tal conflito soasse inadequado numa época em que contestar o discurso dos militares era algo impensável, ainda mais tendo em vista que Irapuã é uma autoridade, uma autoridade da guerra, ou seja, “militar”.

Depois dos preparativos para a guerra, vê-se uma sequência fundamental no livro, a cena na qual Iracema, para aliviar a saudade do estrangeiro, prepara-lhe o segredo de Jurema. Coimbra no filme, para anunciar o efeito da bebida, usa, novamente, o movimento de *zoom* fechando no rosto do ator e, após uma fusão, ocorre uma elipse temporal com Martim delirando. Iracema ao seu lado. Ela toca o corpo dele, abraça-a, eles rolam pela areia, sempre com ele delirando e sussurrando o nome dela.

No livro, depois que Martim bebe, tem-se a descrição dos efeitos da bebida sobre ele, e ele revê sua terra natal, mata a saudade dos familiares e recorda os bons momentos vividos antes. O filme ignora tudo isso. No transe, ele parece apenas sonhar com Iracema. Outro ponto não equivalente é que no livro, Iracema nem está próxima dele nesse momento. Ela só o reencontra depois, e aí, sim, há um clímax romântico, um beijo, interrompido por um barulho que fará Iracema correr pela mata até se deparar com Irapuã.

No filme, o beijo não chega a ser explícito e é com Martim ainda em transe que Iracema percebe a presença de Irapuã. Carlos Coimbra condensa as ações e o embate entre Iracema e Irapuã ocorre com a presença de Martim delirando na areia. O diálogo do filme não é exatamente igual ao do livro e Irapuã não demonstra irritação pelo fato de Iracema ter usado o licor sagrado com o estrangeiro e nem pelo fato de ter deixado o português entrar no bosque restrito aos índios; o filme enfatiza apenas o ciúme de Irapuã.

Quando o guerreiro acorda e Iracema diz que guarda o segredo da jurema e que não pode entregar seu corpo, Carlos Coimbra constrói um plano interessante e simbólico, com o casal (imagem 14) entre duas flechas e com o olhar perdido no horizonte.

Imagem 14 – Amor entre flechas.

A sequência seguinte remete à volta de Caubi, irmão de Iracema, e mais uma vez, como na cena do banho coletivo, a representação é caricata, histórica, pouco natural, sem nenhuma preocupação em representar os índios dentro de uma ótica mais fiel. Nesses momentos, talvez pese, fica a suposição, uma dublagem mal dirigida, com excessos nos vozerios, visto que ainda não se usava o som direto. Outra possível explicação está condicionada à finalidade do

projeto de adaptação, visto que o filme foi feito, rapidamente, visando comemorar uma efeméride, a morte de Alencar e com fins notadamente comerciais.

Voltando ao texto fílmico, os eventos seguem nesse ponto praticamente a mesma ordem dos episódios do livro. Tem-se então: Caubi trazendo a caça para o pai, Martim se preparando para partir, Iracema lhe trazendo uma rede de presente, Iracema entristecida, Caubi e Iracema levando Martim para além dos campos dos tabajaras, Caubi se distanciando enquanto Iracema e Martim se beijam. Ele a deixa e esta segue Caubi.

Os episódios seguintes, no entanto, são dispostos no filme de maneira bastante confusa. No livro, após a separação, Iracema se ampara numa árvore para não cair, tamanha sua dor; no filme, o equivalente é tentado com um movimento de câmera fechando no seu rosto. Depois, o livro traz um novo capítulo com Iracema desolada na cabana do pajé que medita. Alencar frisa que toda natureza ao redor entristecera com Iracema. Já o filme, corta, de maneira abrupta, para o cerco que Irapuã faz a Caubi e a Martim, com o enfretamento entre Irapuã e Martim.

Por mais curiosa que possa parecer a afirmação, a narrativa de Alencar nesse ponto da obra é mais “cinematográfica” que a de Carlos Coimbra porque cria uma montagem paralela dos episódios: relata a cena de Iracema na cabana ouvindo o canto da inhuma que é o grito de guerra de Caubi e a cena do cerco, com Iracema “voando” pela mata até o local do enfrentamento.

Se as cenas com o coletivo, caso das cenas do banho e da chegada de Caubi, causam certo incômodo e até constrangimento, as cenas do grupo em atividades guerreiras ou de embate se resolvem de

maneira mais natural, o que não significa dizer que sejam primorosas. A razão para isso pode estar na familiaridade de Coimbra com esse tipo de cena, visto que ficou notabilizado com os filmes sobre o cangaço.

Nesse ponto da narrativa, duas diferenças entre livro e filme são importantes. No livro, Iracema se põe na frente do guerreiro branco, protege-o como um escudo e se coloca, claramente, em oposição à tribo. Já o filme não coloca Iracema na cena do embate entre Irapuã e Martim. E acrescenta, interrompido o embate, após soar uma trombeta que indicava a presença de guerreiros potiguaras em terras tabajaras, uma fala de Irapuã que não existe no livro. No filme, Irapuã pergunta a Caubi se ele ficará ao lado da sua tribo ou do guerreiro branco.

A questão da lealdade é, portanto, duplamente deslocada. Não se questiona a posição de Iracema e se cria um dado novo para contestar Caubi. Quanto à Iracema, o papel ativo e decidido que ela tem no livro é, como já se apontou no início da análise, esvaziado. Ela aparece já na cabana de Araquém, cuidando de Martim. No filme, e talvez não pudesse ser diferente, ela não se insubordina ao poder estabelecido. É mais cordata à ordem estabelecida, mais resignada no seu papel de mulher, mais submissa. E curioso que Alencar, nesse momento, cria um perfil de mulher mais emancipado – ainda que a palavra no contexto em que é usada possa soar anacrônica – que a Iracema do filme. A leitura da *Iracema* feita por Coimbra é, por diversas razões, muito mais conservadora que a do próprio Alencar.

Voltando ao filme, este, novamente, tenta resolver de modo abrupto os episódios do livro. Coloca, sem nenhuma cena de transição, Irapuã já na cabana de Araquém reclamando por Martim. O espectador, conhecedor ou não do livro, não sabe como Martim voltou à cabana e

nem mesmo tem tempo ou elementos para assimilar o que ocorreu. Fora isso, o elemento fantástico: a abertura da fenda na cabana graças à invocação de Tupã por Araquém, dado que o próprio Alencar busca justificar racionalmente depois nas notas do livro, é mal utilizado pelo filme. Sendo que tal situação poderia render um equivalente cinematográfico bastante interessante.

Coimbra encontra um equivalente interessante quando se aproveita bem da relação entre a fenda aberta na gruta e a fenda que se fecha no amor para ilustrar o vaticínio de que a virgem que guarda o segredo de jurema morrerá caso traia o seu destino e se entregue ao estrangeiro. Primeiro, vê-se Martim olhando para a fenda aberta por Araquém; depois, Iracema perguntando por que ele se esquivava dela; ele responde que Tupã falou pela boca de Araquém e repete a ela que se ela entregar ao estrangeiro o seu corpo, ela morrerá; ela recebe o golpe, abaixa a cabeça e sai de cena. Ainda que num registro acentuadamente melodramático, os significantes visuais indicam que para Iracema não há saída (imagem 15 e 16).

Imagem 15 – Iracema e Martim na saída da gruta.

Imagem 16 – Amor sem saída.

Na sequência, como no livro, ouve-se a trombeta de Poti, potiguara inimigo da tribo de Iracema e “irmão” de Martim. No livro, Iracema estremece porque sabe da valentia do guerreiro e, agora, hesita, pois teme por sua tribo e pelo conflito iminente. No filme, o registro é outro, a reação de Iracema ao anúncio da chegada de Poti é carregada de desdém, como se ela já imaginasse que a amizade

entre ambos fosse mais um obstáculo à sua relação com Martim. Mais uma vez, a personagem do filme é regida por um *ethos* passional. Já a heroína de Alencar, mais complexa, mostra sua cisão interior. Retomando a ideia de Silviano Santiago, explorada no capítulo 2, se nesse episódio do livro há a copresença do “amor paixão” e do “amor dever”; no filme, reina apenas o primeiro.

Os episódios seguintes do filme dão conta do capítulo 13 do livro com Iracema indo ao encontro de Poti. E, se no livro o texto é bastante poético: “avança a filha de Araquém nas trevas; para e escuta”, no filme tal passagem é filmada com pouquíssima inspiração. Além da rapidez da produção, da finalidade da adaptação que nunca se colocou com viés mais artístico ou autoral, aspectos já destacados, vale ressaltar a dificuldade à época de filmar em lugares escuros e abertos, o que deve ter obrigado a equipe a optar por transformar várias cenas noturnas em diurnas.

O encontro de Poti e Iracema, ainda que com elementos distintos do livro, não acresce nada a ponto de afetar de forma significativa a leitura. Da mesma forma, a tentativa de Irapuã em invadir a cabana de Araquém sendo impedido por Caubi. Algo que merece menção é o fato de Alencar colocar como motivação para tal ato a perturbação causada pelo excesso de cauim. O filme poderia trazer essa informação por meio de cenas, mas o faz na fala de Caubi.

A fuga de Iracema e Martim pela fenda da caverna nas entranhas da terra para encontrar Poti é visualmente bem resolvida pelo filme. Poti, como no encontro com Iracema, está numa posição mais elevada. No livro, há um elemento fantástico, Poti fala pela boca de Tupã. No filme, tem-se o próprio Poti. Além disso, no filme Poti aceita a fala de Iracema. No livro, Poti pede que Iracema não os ouça, pois por ser mulher é fraca, e por ser tabajara é traidora.

Na sequência da trama, acontece o episódio mais importante do livro e aqui se tem construções bem distintas. No livro, o episódio começa na cabana de Araquém. Martim está na rede e pensa ora na virgem branca, ora em Iracema. Martim sorri. Iracema deita sobre ele. Beijam-se. Num recanto escuro da cabana, numa intercalação de eventos, ou montagem paralela, o pajé “pressente o que os olhos não veem”. A cena volta-se então para Martim que afasta Iracema. Martim evoca Cristo, vê-se dividido. Fala que é a última noite dele na cabana de Araquém. Iracema se coloca à disposição dele. Ele diz que quer provar novamente “os sonhos de jurema”. Iracema parte em busca da bebida. O pajé sai da cabana. Iracema volta com o licor. Martim bebe e entra em transe.

No filme, depois de saírem da gruta nas entranhas da terra, Iracema diz que o estrangeiro partirá, mas que não sairá da alma de Iracema. Depois, informa ao estrangeiro que no final da gruta está o local onde ele faz o segredo de Jurema. Segredo que agora vai ser dele. Os diálogos do filme são diferentes do livro e a alteração provoca uma mudança substancial no texto produzido, visto que no livro, Martim pede pelo licor. Aqui, o segredo lhe é oferecido, reforçando o erro de Iracema e a sua infração. Fato que, por outro lado, livra o português de qualquer culpa.

Mais significativo ainda, no filme, é o ritual sedutor que Iracema faz, “conversando com as águas”, águas que são, segundo ela, suas irmãs. A sequência, uma invenção do filme, lembra mais as cenas eróticas de filmes da pornochanchada do que qualquer ritual indígena: Iracema se banha (imagem 17) e Martim cada vez mais é seduzido. Os planos dos protagonistas são intercalados, começam mais abertos e tornam-se, gradativamente, mais fechados. Em um deles, temos um close nos seios de Helena Ramos (imagem 18) e,

noutro, a água escorrendo pelo seu corpo com a câmera detendo-se no umbigo da atriz (Imagem 23). Outro dado é a trilha insinuante com barulhos da água, uns sinos e uns guizos. Além disso, o gestual dos atores, ela passando uma flor pelo corpo (Imagem 22) e ele se contorcendo e com a mão na boca (imagens 19 e 20) é bastante típico da sexualidade mais pudica da maioria dos filmes da boca do lixo.

Se Martim, num primeiro momento, se deslumbra com a visão de Iracema (imagem 23); depois, parece sofrer, tanto é que ao final da sequência deixa de assistir o “ritual” e invoca Deus (imagem 24). A inversão de papéis do filme, além de colocar Iracema definitivamente como perversora, inocenta Martim, bom e devoto cristão que não resistiu à tamanha sedução.

Para se livrar do desejo por Iracema, Martim depois de agarrar e beijar Iracema quando esta sai da água, pede, agora sim, a bebida. Diz que será sua última noite ali e que, para o bem de ambos, ela deve ajudá-lo a fugir para o mundo dos sonhos, pedindo para que ela traga o licor capaz de entorpecer os sentidos dele. Iracema obedece e volta com o licor.

No livro, Martim sonha com Iracema e com um amor possível. É difícil saber o que é transe e o que é realidade: os planos se misturam. Iracema se afasta. Martim ressoa seu nome. Ela volta a ele e se aninha. Amanhece e Iracema está deitada sobre Martim. A jandaia foge, e segundo o narrador para não mais voltar. Martim acredita que continuava a sonhar. Fecha os olhos. O barulho dos guerreiros faz com que abra os olhos. Ele recusa um beijo de Iracema, tapando-lhe a boca. Depois, num momento seguinte, Iracema está nas águas do rio, banhando-se, e o narrador revela que “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras”.

Imagem 17 – Iracema em um ritual das águas. **Imagem 18** – Close nos seios da atriz

Imagem 19 e 20 – Martim abduzido pela beleza e erotismo de Iracema.

Imagem 21 e 22 – Câmera registra o olhar *voyeurístico* de Martim/espectador.

Imagem 23 e 24 – Martim se atormenta diante da tentação.

No filme, Martim bebe e cai no chão. Iracema fica sobre ele, passa a mão em seu corpo e encosta a cabeça no peito de Martim. Depois o beija na boca e coloca seu corpo inteiro sobre o dele. Os dois rolam no chão e Coimbra alterna as cenas de sexo, obviamente não muito explícitas, com cenas das potentes águas da cachoeira e da jandaia fazendo barulho e voando. A sequência termina com os corpos ao lado num movimento de câmera em *plongee* com flores das árvores caindo sobre ele. Iracema desperta e Martim permanece em transe. Ela sorri, passa a mão no corpo de Martim, e quando o plano se estabiliza mais fechado, uma flor cai e se encaixa, perfeitamente, no seu cabelo, numa metáfora visual de gosto bem duvidoso hoje, mas, talvez não tanto para a época.

Se no livro, a entrega de Iracema é mais inocente. No filme, a sedução que ela exerce em Martim é explícita. Por outro lado, se, no livro, Martim tem uma posição dúbia; no filme, ele tenta, por todos os meios, escapar da tentação, mas não resiste à Iracema. A relação com o mito edênico de Adão e Eva é mais acentuado no filme do que no livro. A leitura de Coimbra é, em certo sentido, mais tendenciosa que a escrita de Alencar. Em Alencar, existe um mascaramento, ainda que sutil, do papel destruidor do colonizador que rompe com a ordem estabelecida, arruinando a vida de Iracema e dos tabajaras. No filme, Martim é levado a isso devido à força sedutora de Iracema.

No momento seguinte do livro e do filme, surgem os guerreiros no rito de Jurema, momento escolhido por Iracema e Poti para a fuga de Martim. A forma como é encenado o ritual difere bastante das indicações do livro. Neste, Iracema traz o verde licor. Araquém o distribui e decreta os sonhos de cada guerreiro: caças, amores, lutas etc. Depois de distribuir o licor, Iracema sai do bosque, pois não é permitido a ela assistir ao sono e ao sonho dos guerreiros. No filme, Iracema não está no ritual, está deitada na mata com Martim, e os

índios se jogam no chão e rolam, além disso, escutam-se mulheres rindo alto.

A sequência da fuga é bastante similar no livro e no filme. Iracema revela que Martim a desposou e que ela traiu os segredos de Jurema. Coimbra alterna cenas de Martim atônito, dizendo que achava que era um sonho, com as cenas da transa. A reação de Martim, no entanto, no filme é bem diferente. Se no livro, ele exclama Deus com lábios trêmulos. No filme, quando Iracema diz que é sua esposa, eles se ajoelham, ela a abraça e a beija. No livro, ficam “ambos mudos e quedos”. Afinal, ela traiu sua tribo e Tupã; e ele, seu Deus, seu anfitrião e a noiva que tinha na Europa. Só se reconciliaram depois, mas a confiança marca o início da tragédia que se abaterá sobre a união. O filme, no entanto, toma outro rumo: exalta o casamento com uma música celebratória e com o casal namorando, agora sem interdição, num gramado florido, com direito a carícias mais fortes como um beijo no seio de Iracema.

Na sequência seguinte, o trio se vê cercado pelos tabajaras, e Poti usa um estratagema: coloca-se perto de uma árvore para ser atacado só pela frente. No livro, o combate ocorre de maneira mais equilibrada porque o cão de Poti trouxe o guerreiro pitiguara para salvar seu líder. O filme transforma em fala a ira de Caubi diante do guerreiro branco que no livro está colocada como sumário narrativo. Iracema se coloca na frente de Martim e contra o irmão, como no livro. Nesse ponto, Martim parte para o duelo com Caubi, mas, no filme, tal postura assume caráter heroico visto que não tem o apoio dos pitiguaras como no livro. Estes, liderados por Jaucana, chegam só no meio do combate, e é curiosa a fala do chefe pitiguara: “avançar, em frente, vamos”. A fala de Irapuã, quando percebe os tabajaras fugindo, também segue a mesma lógica de filmes de ação norte-americano. Diz ele: “Vamos, lutem, não fujam”.

Terminada a batalha, ouve-se uma música triste com Iracema andando pelo campo, vendo seus irmãos mortos. A cena é igual a do livro, mas o filme modifica, substancialmente, um episódio ao colocá-la frente ao corpo de seu irmão que, no filme, morre no combate. No livro, Caubi não morre e irá depois procurar a irmã que acabara de ter um filho, num gesto de reconciliação. O filme coloca ainda Irapuã espreitando a cena de Iracema chorando pelo irmão entre os arbustos. Plano seguido ao de uma ave de rapina que igualmente espreita a cena. Depois, com Iracema ajoelhada, Martim diz: “havia paz no mundo de Iracema, havia amor entre os guerreiros tabajaras, os campos tinham a graça de Tupã, aqui cantavam as aves da alegria, agora canta a ave agourenta da morte”. Depois, chorando, Martim olha para o céu e com voz mais forte e embargada, lamenta: “O guerreiro branco não devia ter posto os olhos em Iracema”. Martim cai de joelhos e com o corpo de Caubi a sua frente, diz: “Não devia ter desafiado a sabedoria de Tupã”, caindo num choro compulsivo (imagem 25). Nesse momento, a câmera sai dele e num movimento fecha no rosto de Caubi. No livro, o capítulo 18, termina com Iracema chorando, e Martim se afastando dela envergonhado.

Imagem 25 – Martim chora a desgraça sua, de Iracema e a morte de Caubi.

O plano de transição entre a sequência da luta e à da chegada de Iracema à taba dos pitiguaras, que tem menos importância no livro,

ganha enorme destaque no filme, com planos em close das cabeças de índios cortadas e fincadas em uma estaca de madeira (imagem 26 e 27), seguida de uma sequência com um close de Iracema chorando.

Imagem 26 e 27 – As cabeças cortadas dos tabajaras.

No livro, a lembrança do ocorrido e o fato de estar na taba dos pitiguaras bastavam para alimentar a tristeza de Iracema. No filme, Coimbra coloca Iracema numa rede e, ao fundo, vê-se as cabeças dos tabajaras. Cria um equivalente visual bastante forte para explicar a dor da indígena. A menção que a personagem faz a essa cena no livro, respondendo a pergunta de Martim sobre a tristeza dela, é rápida:

Esta é a taba dos pitiguaras, inimigos de seu povo. A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetados na caçara; seu ouvido já escutou o canto de morte dos cativos tabajaras; a mão já tocou as armas tintas do sangue de seus pais.

No filme, Coimbra, além de explorar fortemente o horror, acrescenta a culpa: Iracema sente remorso pela matança, culpa também o seu amor.

A tristeza de Iracema faz com que o trio parta em busca de outra morada. Chegam os três à praia, próxima ao morro de Mocoripe. Lá, a vista do mar enche as personagens de alegria e as cenas na praia lembram a algazarra adolescente da cena do banho entre os

tabajaras. Martim agarra Iracema que se mostra assustada com as ondas e a joga no mar, rolam pela areia e transam; oferecendo, ao filme, nova chance de mostrar a atriz seminua. No livro, nesse momento da trama, já pairava uma nuvem negra na relação de Martim e Iracema. No filme, o rumo da narrativa é bastante diverso.

Na sequência, são mostradas cenas do trio construindo o novo lar. O filme não registra a visita de Poti, Iracema e Martim ao velho Maranguab, um dos episódios mais importantes do livro e que revela, via fala do velho, quão desgraçada é a união do branco com os índios.

Tem-se, depois, a cena de Iracema anunciando a gravidez. Ainda que as falas e os motivos sejam próximos ao do livro, a cena de Martim correndo na praia dizendo que vai ser pai e gritando o nome de Iracema é um tanto quanto excessiva, para não dizer constrangedora.

A cena seguinte é a do batismo de Martim. O filme segue, agora, a ordem dos episódios do livro, condensando-os, e com a diferença que a relação entre Iracema e Martim no filme é feliz, não há em Martim nenhum arrependimento ou saudade da terra que deixara. Chega então o mensageiro de Jacaúna avisando da iminente guerra com os tabajaras e com os aliados brancos. Tem-se, então: a partida de Martim e Poti; a cena na qual Poti arma um stratagema para avisar Iracema da partida dos guerreiros; a cena de Iracema procurando o esposo e encontrando o stratagema; cenas de Iracema triste, com a trilha sonora acentuando a tristeza; uma elipse e depois a cena de Iracema já com a barriga grande esperando o esposo; cenas da batalha ilustradas por desenhos (imagem 28) intercaladas com cenas de Iracema na rede, sobressaltada como se pressentisse que o

esposo naquele momento guerreava; cenas de Iracema na frente da taba com a barriga cada vez maior, perto de dar à luz.

Imagem 28 – Desenhos substituem as cenas de guerra.

O filme, em montagem paralela, vai opor a guerra ao nascimento de Moacir, forma bem diferente do livro. Na obra de Alencar, Iracema vai diversas vezes ao local onde Poti e o esposo deixaram o “recado”, ficando lá até o anoitecer; seus banhos na lagoa, que antes encantava os índios, agora são tristes. No livro, o divórcio entre ambos e o iminente fim de Iracema são simbolizados pelo retorno de sua jandaia, que volta para acompanhá-la na tristeza.

O filme ignora as cenas do livro nas quais o guerreiro volta a sentir saudades da sua pátria, ignora sua intenção de partir que só não se realiza porque ele não sabe o que fazer com Iracema. Não mostra também a tristeza de Iracema, rejeitada pelo esposo. No filme de Carlos Coimbra, Martim é sempre o marido zeloso, encantado com Iracema. Não há no português desejo outro que não a felicidade da esposa e o cumprimento dos deveres de lealdade ao seu irmão índio e à tribo que adotou.

O filme une as duas batalhas nas quais Martim deixa Iracema só, e ignora também uma cena fundamental do livro na qual Martim pressente que Iracema está triste, procura por ela e a encontra na relva, chorando. Nesta cena, Iracema diz ao estrangeiro que ele está ausente e que depois que ela parir, irá morrer e nada prenderá Martim. No livro, só depois dessa cena, nada romântica, trágica até, que Martim verá uma iguara e partirá para uma segunda batalha. Batalha durante a qual Iracema dará a luz.

A reordenação dos episódios do filme tem motivação bastante clara: manter o clima de romance entre Iracema e Martim, manter o caráter idílico sem que nada se interponha à felicidade do casal. Carlos Coimbra elimina toda ambiguidade da personagem de Martim, tira toda dor de Iracema. Não há remorso algum, culpa alguma, nostalgia alguma. O amor prevalece e o português é um homem de princípios com a esposa, convicto de seus ideais e tão brioso como o mais valente dos índios, ou seja, um herói irretocável.

Os gritos de Iracema parindo, misturam-se, no filme, aos gritos de guerra. Coimbra utiliza um recurso em que Iracema vê Martim num reflexo na água, e depois o mostra em combate. Ela sofre para parir Moacir. No filme, essa sequência dura alguns longos minutos. No livro é assim descrito: "A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo".

Moacir nasce e o filme acentua o júbilo de Iracema com a canção do filme, agora cantada por Toquinho, intercalada, ainda, com os desenhos que indicam a guerra. Depois do grito de vitória, aparece um plano de Iracema, dizendo ao menino que ele se chama Moacir, aquele que nasceu do sofrimento da mãe. Na cena seguinte, a criança, enorme para um recém-nascido, chora e Iracema, sem leite para alimentá-lo, procura uma forma para aliviar a fome da criança.

No livro, ela encontra um ninho com a irara ausente. Dá o seio aos filhotes que o sugam ferozmente. No filme, o animal é substituído por um cãozinho. E um dado curioso, é que, quando está amamentando Moacir, a Jandaia volta. No livro, ela volta antes, volta quando Martim parte. Sua volta, como já observado, é o prenúncio do fim de Iracema. Morte que o filme evita, pois no livro, após o parto Iracema já começa a agonizar. No filme, existem cenas dela brincando com Moacir e sem mostrar nenhum sinal de fraqueza ou de estar com a saúde debilitada.

O momento seguinte do filme aponta outra alteração substancial na leitura do texto de *Iracema*. No livro, a personagem recebe, logo após dar à luz, a visita de Caubi, seu irmão. Uma visita que, de certa forma, os reconcilia. No filme, quem a visita é Irapuã, e a alteração dos personagens modifica radicalmente a lógica do encontro.

Irapuã diz à índia que “Tupã colocou Irapuã nos caminhos de Iracema para vingar a morte de seus irmãos”. A partir daí, Iracema foge pela mata com a criança no colo. Tem-se uma perseguição com Iracema sempre se vendo cercada pelo temível Irapuã e uma cena com Iracema se deparando com uma cobra (Imagens 29, 30 e 31).

Imagens 29, 30 e 31 – Irapuã cerca Iracema. Iracema se depara com uma cobra.

Exausta, Iracema cai na areia e tem o filho roubado por Irapuã. Ela luta para recuperar a criança e o desfecho da cena não poderia ser mais surpreendente e bizarro: a cobra pica Irapuã que joga a criança para cima. Esta, por sua vez, é agarrada por Iracema. Ele agoniza, pega a cobra e se arrasta para cima de Iracema (imagem 32). Quando quase chega a tocá-la, ela se levanta com o filho e ele morre.

Imagem 32 – A morte de Irapuã.

A sequência com os episódios inventados pelo filme é extremamente maniqueísta e caricata, para não dizer tosca. Promove um antagonismo que já não mais existia no livro, deturpa a configuração do personagem de Irapuã e acentua o caráter melodramático do filme, aqui, notadamente, distante do texto e da lírica que existe na obra de Alencar.

Depois da morte de Irapuã, Iracema padece na frente da taba, pensando nos bons momentos que viveu. Coimbra reutiliza as cenas de amor do casal e da construção da taba; quando o filme volta para Iracema, cai uma lágrima dos seus olhos, a jandaia grita seu nome e Martim e Poti se aproximam. Ele a abraça, diz seu nome, e ela lhe dá a criança. A ara grita o nome Moacir, e Martim sorri - outra invenção de gosto duvidoso do filme. Martim brinca com a criança até que Poti

indica que Iracema está morrendo. Martim coloca a esposa na rede. Ela, num último suspiro, pede para ser enterrada ao lado do coqueiro e morre. Martim e a jandaia se desesperam.

Depois da morte de Iracema, há uma cena com Martim, Poti e Moacir, que já se sustenta em pé, ao lado do coqueiro enterrando a mãe. Na sequência final, Martim e Moacir estão numa embarcação. Depois do plano deles, o diretor Carlos Coimbra, em *flashback*, rememora toda a história mostrada no filme. Apresenta então em *scroll*, o último parágrafo do capítulo 32 do livro de Alencar, que na tela aparece sobreposto à cena de Martim acenando e se despedindo de Poti. Cena idêntica a do início do filme.

4.3.2 Questões relacionadas à leitura feita por Coimbra

Tendo em vista a divisão proposta por Bazin entre adaptações feitas para o público e adaptações feitas para o cinema, fica bem claro que a proposta do filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra, é absolutamente comercial. O diálogo com a obra fonte não privilegia, muito longe disso, na apropriação estética do texto fonte, a busca por equivalentes que visem repercutir artisticamente aos sentidos da obra primeira, criando um texto em consonância com as questões as quais Alencar visava evidenciar.

O filme destaca, sobretudo, o drama amoroso erótico e o faz numa chave acentuadamente melodramática. Aproveita-se o quanto pode, dentro do contexto da época, para mostrar Iracema, Helena Ramos, nua e pretende deleitar o público com cenas de sexo *soft*. Fora isso, segue caminhos bem diferentes do livro ao construir Martim como um herói de caráter irreprimível, sem nenhuma culpa por trair sua noiva branca com Iracema e sem nenhum desejo de livrar-se da índia após tê-la seduzido.

A questão concernente à ocupação e à colonização sob a ótica conciliadora de Alencar desaparece no texto do filme. Realizado um século depois do livro, em plena ditadura militar, Coimbra elimina algumas situações ambíguas criadas por Alencar e faz um texto mais conservador que o do próprio escritor.

Veja-se alguns pontos importantes da leitura de Iracema feita por Coimbra e como ele ressignifica a obra, iniciando por Iracema.

Com relação à Iracema, no livro, ela é mais astuta, decidida. Tanto é que ao descobrir o estrangeiro na mata, ela, de imediato, o flecha, depois pergunta quem ele é. No filme, que mostra ele primeiro e depois ela; Iracema, ao percebê-lo, logo é percebida, e foge, para só depois, se “impor”. Os planos nos quais a personagem Iracema se funde à mata e à água da cachoeira são os mais belos do filme, criam um sentido visual que é pouco trabalhado depois, quando a narrativa se desenrola, de forma bastante didática e pobre, pela sucessão de eventos dentro de uma lógica de causa e efeito muito mais primária que a do livro.

Coimbra, como afirma a pesquisadora goiana Rosa Berardo, que estudou o tema em sua tese de doutorado na Sorbonne, *Analyse de l’image de l’indien dans le cinéma de fiction brésilien des années 70*, defendida no ano 2000, nega à Iracema uma alteridade. No artigo *A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70*, Berardo (2002, p.63) ressalta que na representação do corpo de Iracema, no filme, é intencionalmente erótica e sensual. Segundo a pesquisadora, “a importância etnográfica da caracterização de um personagem que apresenta em seu corpo os adornos, a plumária e o grafismo próprios de seu grupo étnico, elementos que o distinguem de outros grupos indígenas,” é

desprezada pelo cineasta. Numa atitude que é comum a outros cineastas dessa década, reproduzindo o erro de artistas plásticos e etnógrafos que construíram, segundo ela, uma ideia genérica do índio brasileiro.

O corpo de Iracema é, nesse sentido, explorado pelas lentes de Coimbra, sobretudo, na sua fisicalidade, pela sua beleza corpórea, e da mesma forma, esvaziada de sentido, que ele dirige sua câmera à cachoeira e aos pássaros. Não há nenhum movimento no sentido de construir uma personagem para além das curvas do corpo. Suas falas são tão automáticas e destituídas de individualidade quanto às da jandaia ou o som do barulho da queda da água. Se Machado de Assis via na Iracema de Alencar uma doce escravidão; a de Coimbra é escrava duas vezes: escrava da situação engendrada por Alencar e mais escrava ainda por não ter voz, visto que é automatizada e mineralizada, tendo uma existência apenas corpórea, repetindo os diálogos de Alencar como a ara repete seu nome.

A violência contra a personagem feminina, que já existe em Alencar, mas é romantizada, atenuada, conciliada, ou doce, como afirmou Machado de Assis, se mostra, paradoxalmente, numa leitura a contra pelo, mais cruel e amarga em Coimbra, e isso se se pensar na forma como ele (des)constrói Iracema.

Reavaliado hoje, à luz de todos os desdobramentos históricos pós-ditadura e num momento em que volta a se discutir o país e voltam a se acirrar posições ideológicas que colocam em xeque a liberdade de minorias, tanto do índio quanto a própria questão de gênero e do direito da mulher a fazer aquilo que quiser com o seu corpo, o filme de Coimbra relaciona-se de outra forma com o de Bodanzky e Senna - filme que é analisado a seguir.

De filmes opostos na época de lançamento, ambos parecem hoje denotar uma mesma coisa, ainda que por vieses opostos. E, tanto a *Iracema* de um como a de outro, refratam um mesmo texto, para usar o belo termo de André Bazin, uma mesma e absurda violência, contra a mulher e contra o país. A diferença é que Bodanzky e Senna fizeram o filme buscando esse sentido e Coimbra não – ou, talvez não.

Talvez não porque, como aponta Luiz Carlos Merten, no livro da já citada coleção aplauso dedicado a Carlos Coimbra, é possível ver a questão por outro prisma, menos maniqueísta, segundo Merten. E, ainda que o filme sirva à ditadura, superpondo uma *Iracema* à outra (a de Bodanzky e Senna), busca reforçar o ideário nacionalista. Coimbra – em que pese o machismo que há nisso –, pode ser visto como “subversivo” (Merten, 2004, p. 29), e não apenas como oportunista, se se pensa que ao escolher para sua *Iracema* a rainha da pornochanchada e não uma atriz com outro histórico ou perfil como diriam à época de “boa moça”, ele, por linhas tortas – e longe de uma ironia como a machadiana, presente na identificação leitor-personagem de Dom Casmurro em relação ao julgamento de Capitu, por exemplo – quebra, e se intencionalmente ou não, tanto faz, a frágil representação de *Iracema*, fazendo com que todos os espectadores à época quisessem possuí-la como Martim. Até porque, como afirma Merten (2004, p. 29), “alguém pode imaginar que o público, numa época de censura rigorosa em relação ao sexo (como a política), não foi ver *Iracema* pela possibilidade de ter nuinha, na tela, a mulherona que era o objeto de desejo do país inteiro”.

De qualquer forma, concordando ou não com essa saída proposta por Merten, esse aspecto duplo, paradoxal, e movediço que cerca a apropriação de um texto fundador como o de *Iracema* pela pornochanchada no contexto da ditadura, contribui em grande

medida para que não se perca de vista quem somos. Pois, ao mesmo tempo, em que reforça a violência existente na colonização, extrapolando aquilo que em Alencar era mais sutil, ao fazê-lo de uma forma caricata, estereotipada e risível, acaba por tornar ainda mais artificial todo esse ideário e imaginário, mostrando como e quanto somos produto desse passado mal elaborado e mal enfrentado.

O aspecto fundamental do filme, o apelo sexual, é notado logo que Iracema, ou melhor, seu corpo, nos é apresentado, o que ocorre quando ela sai debaixo da cachoeira, e é ainda mais explícito quando Martim olha e recusa as índias que ela lhe traz como parte do ritual de boas vindas. O olhar que o filme projeta sobre Martim, de um homem íntegro, é, ou melhor, deveria ser, diferente do olhar que a câmera lança sobre o corpo das índias. Poderia ser tímido ou constrangido como o de Pero Vaz de Caminha quando fala da vergonha das índias, mas não: tem-se um movimento de câmera revelando a nudez das índias que não é nada reservado, pelo contrário, é explícito, pornográfico.

Nesse momento do filme, Martim, apaixonado, por Iracema só teria olhos para ela; mas a câmera subjetiva ou em primeira pessoa olha também, e, sobretudo, pelos olhos do espectador, de um espectador apreciador desse gênero. Esse olhar *voyeurístico* que é a tônica do filme - ainda que seja, em certa medida, contraditório se se pensa que Coimbra quer construir Martim como um homem puro e honrado por excelência - constitui aquilo que poderíamos chamar de jogo de forças presente no filme, ou seja, a construção de um personagem exemplar e a exploração e ocupação *voyeurística* do corpo de Iracema dentro de um código romântico e erótico.

Rosa Berardo (s/d, p.2) analisa essa questão afirmando que, de modo intencional, Coimbra trabalha as pulsões escópicas do

espectador. Para ela, os espectadores são levados a se identificar com a posição de *voyeur* de Martim. Tendo como ponto de referência teórico as ideias de Laura Mulvey⁶⁷, sobretudo quando esta estuda a escopofilia no cinema, ou seja, o prazer no olhar referente à fascinação com a forma humana, Berardo (s/d, p.2) afirma que “a posse do olhar dominante masculino é uma constante no filme, uma vez que nesse gênero erótico-romântico ao qual se propôs o diretor, a mulher está sempre subjugada para poder conferir prazer ao homem protagonista e ao homem espectador”.

O corpo de Iracema, portanto, anulada toda a sua alteridade, sua cultura, sua natureza sagrada e interdita, é, mais do que em Alencar - até porque aqui o é de forma explícita e intensificada - metáfora para a ocupação do país e para a legitimação da forma como isso ocorre. O índio não é desalojado como foi visto com Silviano Santiago, na fortuna crítica de Iracema; o índio no filme, simplesmente, não é. Até porque quando é alguma coisa, é estereotipado numa visão canhestra e branca, como selvagem e vilão, caso de Irapuã e dos tabajaras que o seguem; ou então se assemelham ao europeu cristão, caso de Poti e Iracema; e, como lembra Santiago, quanto menor a sua alteridade, mais fácil a sua incorporação e aniquilação.

Tem-se, portanto, uma relação não de negação do ideário nacionalista como ocorre claramente com a *Iracema* de Bodanzky e Senna, mas uma “afirmação”, e em termos bastante confusos, que, ao se apropriar do universo de Alencar, acaba dando conta, muito

⁶⁷ Berardo cita especificamente o artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, presente em *A experiência do cinema*, organização de Ismail Xavier e o trecho: “Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência” (Mulvey in Xavier, 2003, p.445).

provavelmente sem essa ambição, das lacunas do texto fonte e do pouco consistente imaginário relacionado à formação da nacionalidade. O resultado que, desprezível do ponto de vista cinematográfico, ainda que Coimbra tenha realizado bons filmes sobre o cangaço, diz muito sobre o país e sobre a leitura do livro.

Convém lembrar aqui Randal Johnson (1982, p. 6) quando afirma que na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, o tradutor “precisa antes submergir criticamente na obra traduzida”, porque além de ser um ato de recriação, este tipo de tradução implica uma leitura crítica do texto original.

Coimbra, obviamente, fez a sua leitura tendo em vista o potencial do texto, dado o contexto da época, ou seja, pensou na possibilidade de bilheteria e na relação da censura com o filme. Foge obviamente de uma tradução mais crítica como postula Randal Johnson. No livro de Merten, Coimbra afirma que foi, sim, fiel ao livro e a lírica de Alencar, e justifica tal fidelidade alegando que não teve problemas com a censura (Merten, 2004, p. 252). Não importa aqui discutir se o filme é fiel ou não, ou o que Coimbra entende por fidelidade, questão já bastante superada, mas é curioso que ele justifique tal relação mirando a legitimação da censura, remetendo a obra de Alencar ao poder estabelecido e ignorando completamente que ela pertence ao domínio público do leitor comum como um elemento constituinte do semióforo nação tal qual apontou Marilena Chauí.

Outro ponto fundamental na leitura do filme é a construção do personagem Martim em paralelo à construção de Iracema, a sua relação de amizade com Poti e o antagonismo com Irapuã.

Martim é o protagonista do filme, que é construído sobre uma ótica masculina e para um público masculino. A primeira imagem do filme

é um plano do céu com um movimento de câmera até ele. Suas duas primeiras falas, quando ela o atinge com uma flecha, visam à conciliação sob a égide da racionalidade. A segunda fala, ainda mais reveladora, não consta no livro: “Já vivi muitas guerras, agora desejo a paz. Se Poti é inimigo do teu povo, que haja a paz entre seu povo e Poti”. Tal desejo, como se sabe, não se concretiza e os tabajaras são dizimados por culpa de Martim, ainda que ele, numa cena que não consta no livro (a morte de Caubi) sinta remorsos por ter provocado isso.

Bom moço, Martim, diferentemente do livro, se mostra integrado à nova terra e em nenhum momento pensa em partir. Logo após, a recusa de Iracema em lhe servir, justificada pela sua interdição, ele, no livro, busca a fuga. No filme, ele se banha no lago e se diverte com Iracema. Instalados em Mocaripé, ele fica no alto da duna olhando para o mar, pensando na sua terra natal e na noiva. O filme também ignora esses dados. A ausência da saudade e o fato de o filme não citar a noiva branca, modifica, e bastante, o caráter do guerreiro branco. Torna Martim um sujeito, literalmente, mais íntegro, seguro de si e totalmente dedicado à Iracema. Situação bastante diferente do livro, no qual a virgem se vê, em muitos momentos, abandonada. O filme mantém, em todo momento, o amor aceso. Amor que, no livro, oscila em claros e escuros, como se viu ao analisar o texto literário.

Um ponto chave do livro, a quebra do segredo de jurema, tem sua lógica modificada no filme. Num primeiro momento, Iracema oferece o licor para que Martim possa aliviar sua tristeza, podendo sonhar com a terra natal e revendo aqueles de quem tem saudade. No filme, como esses dados são ignorados ou minimizados, o licor serviria para Martim possuir Iracema num terreno limítrofe entre realidade e sonho, posse cuja concretização era interditada pela natureza

sagrada de Iracema. Num primeiro momento, é Iracema quem oferece o licor ao estrangeiro, e, num segundo, ele é que pede, visto que há de partir.

No filme, neste segundo momento, o licor lhe é oferecido, reforçando o erro de Iracema e a sua infração, e livrando o português de qualquer culpa. Para reforçar tal situação, Coimbra cria um banho sensual de Iracema que enlouquece Martim, com direito, como tratado anteriormente, a closes nos seios e na barriga de Iracema que potencializam a identificação entre Martim e o espectador *voyeur* por meio da câmera em primeira pessoa.

Se no livro, a relação sexual ocorre num plano intermediário entre o transe e a vida real, o que até pode eximir os dois do ato, no filme, Iracema tem um papel decisivo na infração. Tal fato, porém, não abala Martim. Não o faz culpar Iracema pelo erro que cometeram. No filme, não há falta, pois não existe a noiva branca. E só há remorso, leve e facilmente esquecido, depois que Caubi e outros tabajaras morrem devido ao antagonismo de Irapuã com Martim. Mesmo a transgressão da interdição fica em segundo plano.

Em relação à Irapuã, ele é no filme construído como um vilão na acepção mais maniqueísta do termo. Não há nele nenhuma justificativa para sua sanha que não seja o ciúme e maldade. E sem a compreensão da sua cultura, não há alteridade possível. Sem alteridade, Irapuã é visto como um bárbaro, um incivilizado que deve morrer. Exemplo maior nesse sentido é o grotesco episódio que o filme constrói com Irapuã roubando Moacir de Iracema e sendo picado por uma cobra. No livro, quem visita Iracema é Caubi, visita cordial, e carregada de lirismo. Caubi, no filme, morre no primeiro combate entre tabajaras e pitiguaras, numa alteração que só reforça a lógica do filme em esvaziar qualquer conflito étnico cultural

transformando-os em meros episódios de ações, tendo em vista a valorização do romance erótico.

Outro dado importante nessa chave de leitura é a eliminação do episódio no qual o velho Maranguab, avô de Poti, antes de morrer fala que Tupã quis que ele visse o gavião branco, Martim, junto da narceja, seu neto. Episódio carregado de simbolismo como já analisado.

Vale lembrar ainda que Coimbra não coloca no livro o batismo de Poti e nem a volta de Martim, tempos depois da morte de Iracema. Ele termina o filme com Martim partindo, mesma cena que a abre o filme. Cita a lenda contada por Alencar colocando caracteres na tela, mas não enfatiza esse ponto fundamental do livro que trata da fundação do estado do Ceará.

Concluindo a análise, vale lembrar a formulação de André Bazin (1948, p. 38) que estipula um critério central de validação das adaptações de obras literárias para o cinema. Para o crítico francês, como visto no capítulo 3, “se a honestidade e o talento do roteirista e do diretor forem grandes, o personagem é integrado da melhor maneira possível a um novo contexto estético” e isso validaria a adaptação. Não é isso que ocorre com *Iracema, a Virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra, como se procurou demonstrar nessa análise, além disso, o filme é indefensável por ser, esteticamente, um filme medíocre.

Mas, por outro viés, as opções do diretor, estéticas inclusive, na construção do melodrama erótico adolescente, são bastante significativas e reveladoras e, justamente, pela sua precariedade, por registrarem um momento histórico singular, denotando as ambíguas relações entre público e cinema no período. A triangulação filme/

livro/ público tem como elemento central o apelo sexual da atriz mote para o romance erótico, isca que serve ao filme em medida muito maior que qualquer conotação ufanista ou nacionalista que a adaptação de um romance fundador pudesse representar, ainda que tenha sido este o motivo alegado para a produção do filme. Portanto, não se busca uma “digestão”, uma síntese facilitadora, faz-se, sim, uma reescritura da obra tendo como *leitmotiv* o romance erótico, a pornochanchada *soft*. Mas Coimbra, ao fazer essa opção, revela não só muito sobre período em que o filme foi feito como aponta para a fraqueza dos mitos fundadores da nacionalidade brasileiro quando lançados num outro tempo e contexto histórico. Longe de ser uma personagem importante tendo em vista a ideia de nação, longe de ser uma heroína ou uma figura intocável, a *Iracema* de Coimbra é um corpo seminu, desejado, e os espectadores estão ávidos pela sua nudez, querendo, como Martim, e independente de tudo que cerca, apenas possui-la. Há, ironicamente, uma absurda e surda violência nessa apropriação, tal qual a cometida pelo branco europeu subjazendo toda a etnografia do índio brasileiro e de seu espaço geográfico.

4.3 A Iracema, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1974)

Imagens 33, 34 e 35 – Pôster e capas do DVD de *Iracema*. A última já sem o subtítulo.

Diferentemente da *Iracema*, de Carlos Coimbra, o filme *Iracema, uma transa amazônica*, ou simplesmente, *Iracema* - como o filme é chamado hoje (imagens 32, 33 e 34) -, feito para um programa da TV alemã ZDF, em 1974, não se relaciona diretamente com a obra literária de José de Alencar. Os diretores, Orlando Senna e Jorge Bodanzky, sempre negaram que a obra literária teve qualquer influência na feitura do filme.

No livro da Coleção Aplauso que lhe é dedicado, Bodanzky afirma ao jornalista Carlos Alberto Mattos que

não havia entre nós [os diretores] a consciência de que o nome fosse um anagrama de América, nem a intenção de fazer paralelos com a famosa personagem de José de Alencar. Iracema era, assim como Nazaré, um nome muito comum entre as moças da região (Mattos, 2006, p.159).

Orlando Senna, por sua vez, em carta a Glauber Rocha, em 1975, avisando a este do filme, da censura ao filme e de que a película iria

para o Festival de Cannes, contradiz em parte as declarações de Bodanzky:

[...] O importante é que você veja *Iracema*, cujo título está muito mais ligado ao fato de ser um anagrama da palavra América do que à explicação de que se trata daquela mesma Iracema de José de Alencar, 400 anos depois (Bentes, 1997, p. 552).

Entretanto, ao criticar “a cartilha desenvolvimentista da época”, palavras do próprio Bodanzky (Matos, 2006, p.159), usando como nome da personagem do filme o nome da famosa personagem de Alencar, a associação parece imediata e nada despropositada.

Fato é que as duas Iracemas, coincidentemente, chegariam aos cinemas na mesma época. O primeiro censurado devido à realidade que trazia e o segundo, colocando-se como uma homenagem ao sesquicentenário de José de Alencar. Se para o filme de Coimbra a associação com a *Iracema* de Alencar era uma carta branca em relação à censura, para Bodanski e Senna assumir tal filiação poderia comprometer ainda mais a obra com os censores. Cabe lembrar que o filme só foi liberado para o festival de Brasília em 1980 e para exibição comercial no ano seguinte, em 1981.

No livro, *Roteiro da Intolerância, censura a granel*, o jornalista Inimá Simões (1998, p. 203-204) explica que, quando o filme de Coimbra estava pronto em 1979, o produtor do filme teria escrito uma carta ao diretor da censura, o jornalista Rogério Nunes, “dizendo-se preocupado com as notícias a respeito da possível liberação do filme homônimo há anos interditado pela Censura Federal, que, ao contrário do seu, nada tem a ver com a maravilhosa obra alencariana”. Na carta, segundo Simões (1998, p. 204), o produtor alegava ainda que tal liberação, “com o mesmo título, poderia causar

incalculáveis prejuízos e grande confusão para o público espectador”, pedindo exclusividade no uso do título.

Como foi visto, Coimbra sempre negou essa situação e sempre se posicionou como vítima de um mal entendido, como um bode expiatório. No entanto, quando toda essa celeuma chegou ao conhecimento público, dado o passado do cineasta, que anos antes dirigiu *Independência ou Morte*, a associação do cineasta com a ditadura foi imediata. Fato que lhe rendeu, até, comparações com Leni Riefensthal, que fez filmes de propaganda para Hitler, e com o músico Wilson Simonal, que também foi acusado de ajudar a ditadura.

Em relação à associação entre os filmes, o próprio Bodanzky, no livro de Carlos Alberto Mattos, cita a questão: “Vez por outra alguém se referia a nosso filme com olhar rutilante e sorriso libidinoso. Nesses casos, eu já sabia que a pessoa estava se referindo à adaptação erótica do romance de José de Alencar, *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel*, de Carlos Coimbra, lançada dois anos antes” (Mattos, 2006, p.193).

Mesmo se não existisse o filme de Coimbra, o filme de Bodanzky e Senna seria, imediatamente, relacionado à obra de Alencar, por mais que não houvesse por parte dos diretores intenção declarada de adaptá-lo, o nome da personagem e todo o contexto do filme bastariam para que essa relação fosse feita. O caráter oficialesco e pretensamente “nacionalista” do filme de Coimbra só fez com que a questão ecoasse ainda mais.

Dado o contexto, é oportuno reforçar a explicação dos motivos que levaram a inclusão do filme no escopo da tese visto que ele não é

uma “adaptação” da obra de Alencar, e nem é reconhecido pelos seus diretores como tal.

A resposta, já construída em todo o desdobramento deste trabalho, baseia-se no texto do filme, na apropriação que se faz da personagem e como, por meio dela, o filme discute a questão da nacionalidade. Se, inegavelmente, não se trata de uma adaptação, no sentido estrito do termo; parece também difícil negar que não busque uma releitura da obra, uma reescritura dentro de outro contexto e para outros fins.

Além disso, como aponta Umberto Eco, entre outros teóricos, o alcance do significado do texto extrapola e vai além do sentido imaginado ou pretendido pelo seu autor. Se assim se procedesse, ou seja, se se levasse rigorosamente a intenção declarada do autor, além de invalidar a própria noção de texto, assumir-se-ia, por exemplo, como verdade que Coimbra estava querendo com o seu filme, apenas, fazer jus à qualidade literária de Alencar e não se aproveitar da ocasião para deleitar os espectadores com uma leitura erótica de *Iracema*.

Portanto, independente da fala de Bodanzky e Senna, não há como desvencilhar a *Iracema* deles da *Iracema* de Alencar. E a partir dessa “coincidência” de nomes é possível fazer alguns paralelos entre as personagens, o destino que lhes é configurado, a relação de *Iracema* com o personagem masculino e a relação dessas personagens com a ideia de nação.

4.3.1 *Iracema* ou *Jurema*? O que importa o nome?

O som do motor do barco se sobrepõe aos créditos iniciais. O primeiro plano é da mata fechada. Aos poucos, é revelado o curso de

um rio e um homem moreno, parecido com um índio (imagem 36), guiando o barco. O motor, o elemento moderno, representa o avanço tecnológico. O progresso sangra o espaço ainda não colonizado. O barco chama-se ironicamente “Graça a Deus”.

Imagem 36 – Um barco e o curso de um rio: primeiro plano do filme.

A sequência com o barco, a primeira de *Iracema*, marca a ida de personagem para a cidade grande, Belém. Dentro do barco, um menino, três crianças e duas mulheres. Curiosamente, a obra de Alencar também começa com uma cena de um barco, só que Iracema não nele, mas, sim, Martim e Moacir que partem depois da morte de Iracema. No filme, tem-se então outra relação, Iracema entra em contato com a cidade grande, sendo o universo ribeirinho paraense não menos primitivo que o universo indígena retratado no filme.

Aliás, Iracema (imagem 37) lembra muito uma índia. A primeira imagem que se tem dela é enquadrada pela janela do barco. O filme, ao inseri-la neste contexto novo, da nova nação fruto do milagre econômico dos anos 70, e em deslocamento, dialoga séculos depois com a obra de Alencar.

Imagem 37 – Primeira imagem de Iracema.

Iracema (Edna de Cássia) longe de possuir os atributos da Iracema de Alencar: a sagacidade, a destreza e os dons naturais, e mais longe ainda da beleza exuberante de Helena Ramos, a Iracema voluptuosa de Coimbra, ou dos traços mais europeus das outras iracemas das primeiras adaptações, é uma menina frágil, uma brasileira típica da região norte/nordeste, uma pessoa comum, igual a milhares de iracemas indiazinhas da região.

Mas a Iracema de Bodansky e Senna ainda que lembre muito uma nativa, reage violentamente quando chamada de “indiazinha”. Tal aversão da atriz - depois incorporado no processo de construção do filme à personagem, dado o processo de atuação do filme, baseado na improvisação, o que permite aos atores trazerem muito de si para a construção das personagens - fica evidente, sobretudo, quase no final do filme, quando Edna recusa atender um pedido dos diretores e levar um prato de comida para dois índios (imagem 38) - dado evidenciado nos extras do dvd do filme.

Imagem 38 – Iracema/Edna recusa-se a servir os índios.

Nos extras do dvd comemorativo do filme, realizado pelo Instituto Moreira Salles, ela revela o seu preconceito - e de muitos da região -, que não querem ser chamados de "indiozinhos", termo que soa pejorativo e que, do ponto de vista social, configura uma forma de rebaixamento. Na foto abaixo (imagem 39), Edna mostra-se desapontada com o pedido feito pelos diretores. A imagem acabou entrando no filme, mas com outro sentido, mostrando o isolamento da personagem que depois de muito vagar chega a uma cidade no interior do Pará.

Imagem 39 – Iracema/Edna desapontada por ter que servir índios.

Paulo Cesar Pereio, por meio do seu personagem Tião, usará esse preconceito para provocar Edna/Iracema numa cena em que se refrescam no rio (Imagem 40). Ele pede para que ela tire a maquiagem porque isso não fica bem ainda mais numa índia. Iracema diz que não é índia. Pereio / Tião pergunta: "você é branca?". Ela diz que é. E ele continua ironicamente: "Você é filha de 'ingrês'?" Ela responde: "Sou brasileira".

A questão colocada pelo diálogo é fundamental no filme, aponta a identidade não apenas da personagem, mas de todos os brasileiros: pensar "quem é Iracema?" significa pensar quem somos? O quanto queremos – e podemos – nos assumir como descendentes de índios e

como nos relacionamos com nosso passado e nossa identidade brasileira.

Imagem 40 – Iracema/Edna brava por ser chamada de índia.

Um pouco antes dessa cena, tal ideia é reforçada quando Tião/Pereio troca o nome dela e a chama de Jurema. Iracema/Edna reage, dizendo, brava, que se chama Iracema. Tal troca é curiosa se se lembra que Iracema é a virgem proibida na obra de Alencar justamente por deter o segredo de Tupã, ou seja, conhecer o segredo do licor mágico que é feito no bosque de jurema. Brincadeira ou coincidência, a Iracema de Bodanzky e Senna é totalmente desprovida de qualquer segredo especial. Ela representa justamente o oposto. Não é a pessoa escolhida, ou especial, é mais uma, e, como ela mesma diz, “nada entra na sua cabeça”, sua sina é correr o mundo. De forma oposta à principal atração da feira de variedades da cidade grande, a mulher que não tem corpo, graças a um truque com espelhos, o filme constrói Iracema como um corpo sem cabeça. Não à toa, Iracema (imagens 41 e 42) se espanta com esse novo e estranho mundo que começa a conhecer.

Imagens 41 e 42 – Iracema deslumbrada com a mulher que não tem corpo.

Dentro do tom realista do filme, Iracema é, portanto, a antítese da heroína, não tem poderes especiais, segredos mágicos, ou qualquer finalidade. Integra um espaço que está longe de ser o seu. Muito distante do poder que a outra Iracema teve e que lhe foi usurpado, é tão pouco especial que nem o seu nome é lembrado, e ela precisa reafirmar sempre seu nome, tem que lutar para que sua identidade seja reconhecida, ou minimamente preservada. A cena final do filme é bastante emblemática nesse sentido. Tião/Pereio não a reconhece de imediato e, novamente, ele troca seu nome: “Você não é a Jurema?”, pergunta.

Mas antes de analisar o final do filme, é preciso ver como se dá a trajetória de Iracema e como ela conhece Tião.

4.3.2 Trajetória sem sentido

Durante todo o filme, Iracema está em movimento, mas um movimento que não a leva a lugar algum, até porque ela não busca lugar algum. Não há utopia e nem distopia porque mal há nela a procura por um sentido, seja ele qual for. Ela está sempre à deriva, sem entender o que isso pode significar e sem se importar com sua vida errante.

Da comunidade ribeirinha à cidade; da Festa do Círio de Nazaré à prostituição - passagem do sagrado ao profano -; do encontro e reencontro com Tião, a trajetória de Iracema é errante porque ela tem poucas, ou nenhuma condição, de se assenhorar do seu percurso, do seu destino, da sua constituição enquanto sujeito: é corpo que se movimenta sem destino, aleatoriamente.

Diferente da amiga prostituta que, tentando sair de Belém para ir a São Paulo consegue no máximo chegar a Goiás, sendo traída pelo destino ao pegar uma carona errada que, em vez de levá-la mais próxima ao seu objetivo, faz, justamente, o inverso, ou seja, a devolve para o ponto de partida; Iracema não sonha em partir. Questionada pela amiga, se pretende se “enterrar” em Belém, ela nem responde. Seu desdém mistura apatia a uma resignação trágica com o que a vida lhe reserva. Trágica, não no sentido de um destino ligado a uma tragédia, mas na acepção filosófica pré-socrática, *nietzschiana* e rossetiana⁶⁸, de quem se deixa levar pelo acaso, provando e aprovando a vida como ela é, sem dar a ela um sentido maior e sem imaginar que ela se configure numa experiência que nos reserve outro fim que não à morte. Iracema, nesse sentido, parece saber, de antemão, que nada tem a buscar. Mas esse saber não é um saber racional, é, sim, intuitivo, primitivo, quase animal.

E é dentro dessa lógica do acaso, do fortuito, que Iracema encontra Tião. E, mais uma vez, pode-se, por meio da ideia do encontro, estabelecer uma relação entre a Iracema de Bodanzky e Senna com a Iracema de Alencar.

Ambas as obras se constituem a partir de um encontro: o encontro de Iracema com o estrangeiro. E se as iracemas, como foi visto, são

⁶⁸ Relativa ao filósofo francês Clément Rosset, autor de *Filosofia Trágica, Lógica do Pior, Princípio de Crueldade*, entre outros livros, nos quais retoma, na linhagem *nietzschiana*, a matriz trágica e dionisíaca dos gregos da antiguidade.

muito diferentes, os “estrangeiros brancos”: o guerreiro português e o caminhoneiro gaúcho são parecidos, são aventureiros, exploradores, desbravadores, colonizadores, crentes no futuro e no progresso. Mais que isso, acreditam ser portadores, missionários de um projeto teleológico. Deixando em suspenso a relação entre Martim e Tião para as páginas seguintes, quando é tratada da relação de colonização e nação, vale ver como a lógica do encontro ocorre nas duas obras.

No livro, o encontro, o choque entre as duas culturas, se dá pelo signo da conciliação, pela união romântica de Iracema e Martim, ainda que o preço a pagar seja a morte de Iracema e dos tabajaras. Essa união dá “frutos”: Martim com Poti e os Potiguaras constituiriam a nova nação, simbolizada na figura de Moacir, filho da dor e do encontro de Iracema com o homem branco. O encontro leva a um novo rearranjo de forças, é propulsor de uma nova configuração.

Já no filme, o encontro não promove mudança significativa no curso das personagens, e mesmo da obra, porque os dois personagens são personagens “desgraçados”. Iracema pouco pode proporcionar a Tião e vice-versa. Se não se encontrassem, continuariam suas vidas e teriam provavelmente o mesmo destino. Encontrariam outras pessoas parecidas e igualmente sem nenhuma força para modificar seus destinos.

A Iracema do filme não simboliza, como a do livro, a ideia de paraíso, de uma terra a ser habitada, de um espaço, belo aprazível e fértil. Longe de ser uma Eva, Iracema simboliza, sim, a ideia de atraso, de alguém que vive numa terra devassada, perdida. Não é a mãe da nação, da pátria, mas a filha, ou neta, prostituída, marginalizada desta pátria.

Fechando a digressão sobre os encontros que estruturam livro e filme, um ponto importante a destacar é o espaço em que a Iracema de Alencar e a Iracema de Bodanzky e Senna encontram o par masculino. No livro, os personagens estão num bosque, no paraíso; no filme, num “inferninho”, um puteiro. E o que é mais significativo: as paredes do prostíbulo reproduzem cenas de caça, chegando a sobrepor, num plano do filme, a figura de Pereio/Tião com a de um índio que abate uma presa (imagem 43).

Imagem 43 – Tião no prostíbulo que traz na parede um índio caçando.

Nota-se ainda, pintada na parede, uma embarcação, entre outros motivos relacionados à descoberta do país. Coincidência ou não, é curioso, ou pelo menos irônico, que o encontro entre Iracema e Tião, ocorra neste espaço. Espaço, aliás, visitado momentos antes por policiais militares. Fato que, segundo os diretores nos extras do dvd, foi uma oportuna coincidência. A soma de todos esses elementos, de todos esses signos acaba gerando um texto que vai, intencionalmente ou não, na direção oposta à da lírica poética amorosa fundadora da nação do romance de Alencar, algo como uma contranarrativa nacionalista - termo usado por Bhabha (2013, p. 242) e que será explorado no final desta tese. Neste ponto, e por esta oposição, as obras, tendo iracemas antagônicas, acabam por se aproximar.

4.3.3 Tião Brasil Grande encontra o Brasil pequeno de Iracema

O personagem vivido por Pereio, Tião Brasil Grande, encarna o discurso nacionalista e desenvolvimentista dos governos da época. Caminhoneiro que vem do sul do país, ele tem o espírito desbravador, é uma espécie de bandeirante dos tempos modernos, só que motorizado e dentro da lei, buscando novas trilhas e riquezas. Primeiro, transporta madeira e depois gado pela região menos desbravada do país, no extremo oposto do lugar onde nasceu. Tião acredita no Brasil e reproduz o diálogo ufanista dos governos militares que tinham na transamazônica um símbolo do progresso e que promoviam *slogans* como: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, frase que Tião leva no caminhão (imagem 44).

Imagem 44 – *Slogan do regime militar que Tião leva no caminhão.*

Logo, na primeira sequência de Pereio/Tião no filme, ele provoca - o termo é esse visto que o diálogo não foi escrito ou imaginado, mas improvisado, de maneira documental - uma discussão com um vendedor de madeiras, sobre o que seria natureza, mãe e nação. O vendedor de madeira diz, olhando para o rio, que “a natureza é mãe, cria todo mundo”. Pereio/Tião rebate dizendo que “a natureza não é mãe coisa nenhuma, que as pessoas ficam esperando uma correnteza para botar o barco n’ água, que a natureza é o caminhão dele, a

estrada". O vendedor diz que "natureza é a bacia que cria todo mundo". Pereio/Tião diz que "a natureza não cria nada, que está todo mundo mirrado". O vendedor diz que "todo mundo que vem para cá e se cria, que o Brasil é uma terra rica". Pereio/Tião diz que "mãe só tem uma, a mãe da gente". O vendedor, entrando no jogo da representação, afirma que "não existe só a mãe da gente, que a maior mãe nossa é a nação brasileira". Pereio/Tião concorda e afirma que "ela está crescendo, está progredindo".

Bastante emblemático, o discurso opõe, em um primeiro momento, a ideia de natureza e de civilização. O homem que vende madeira defende a ideia da evolução natural, da natureza como elemento procriador. Para o personagem de Pereio, a natureza sem o progresso, sem a civilização cria filhos mirrados. Ele defende o avanço, a tecnologia, o motor, a ação mais incisiva sobre a natureza. Caminhão e estrada, para Tião, são a natureza, "uma segunda natureza". Concordam, porém, quando surge a ideia da mãe como nação. Agregando e englobando, ou justificando, a ação do homem sobre o meio. Em nome da nação, esta ação se faz válida e com um fim pleno. O filme, depois, pela ótica de Tião, que recebe a alcunha de Tião Brasil Grande, vai ilustrar essa teoria positivista, expansionista e ufanista. Percurso que encontra na personagem de Iracema a sua sombra, seu reflexo negativo.

Na sequência, Tião, em meio à madeira, e madeira para ele é dinheiro (imagem 45), vai se apresentar: "estou atrás da grana, do dinheiro. Só não se não dá bem nesse país quem não sabe se virar, [...] só não se dá bem quem não tem cabeça. Eu sou mais eu, Tião Brasil Grande".

Imagem 45 – Tião de branco e os trabalhadores negros carregando a madeira.

O diálogo é fortemente enriquecido pelos signos visuais que compõem o plano. Pereio/Tião, todo de branco, com óculos escuros e boné, numa postura de “patrão”, jocosa e debochada, discursiva, fala de si, de como é ou como busca ser bem sucedido; à sua volta uma série de trabalhadores, muito jovens, menores, e praticamente todos negros ou pardos, carregam o caminhão ou o observam. Pereio/Tião fala de sucesso e de mérito, repete um discurso individualista clássico no Brasil, “eu sou mais eu”, discurso que prega que a chance de sucesso é igual para todos, que é “preciso ter cabeça”, algo como “ser esperto”, “levar vantagem em tudo”, a famosa e infeliz “Lei de Gerson”. Ao fundo, num barco, a bandeira do Brasil. O tom jocoso da sequência é encerrado com Tião/Pereio dizendo que depois “vai para a putaria”.

Antes de ir “à putaria”, Tião para num restaurante frequentado por caminhoneiros. Lá continua seu discurso, reforça que o “país está melhorando, que estão construindo estradas”, “[...] que com as estradas tudo vai melhorar, que o Brasil agora só vai para frente”. Cita a frase, “ninguém segura esse país” e diz que o governo está ajudando, abrindo estradas. O discurso nacionalista ou “progressista” do “Pra frente Brasil” é reforçado em vários outros momentos e por

vários outros textos: caso, por exemplo, do diálogo dos empresários/políticos/empreendedores, das locuções radiofônicas bastante presentes no filme e nas músicas que compõem a trilha sonora .

Na quarta sequência de Pereio/Tião no filme, ele vai à “putaria” e lá encontra Iracema. O discurso nacionalista, desbravador e explorador, que acredita no Brasil grande encontra o Brasil real, o Brasil pequeno de Iracema; e as duas visões de nação se amalgamam, o discurso retórico pomposo e vazio e a imagem real da miséria agora andam juntos, dividem a mesma boleia. No para-choque do caminhão, a frase: “do destino ninguém foge” (imagem 46) serve perfeitamente para Iracema, tendo ela cabeça ou não. O filme retrata então mazelas diversas: prostituição infantil, queimadas gigantes, desmatamento, grilagem de terra, trabalho escravo, extração e venda ilegal de madeira, entre outras.

Imagem 46 – No para-choque do caminhão o vaticínio: “Do destino ninguém foge”.

Como observa Ismail Xavier (2015, p.11),

Se na grande estrada, a imagem reiterada é um sem-fim com a precariedade humana em suas margens, no trajeto de Iracema também não há

ponto de chegada, onde ela encontre repouso (felicidade) e se redima. Há no horizonte um vazio: a viagem avança e a promessa do mundo é de progressiva decadência.

A indignidade, como aponta Xavier, é a marca de Iracema e a mercadoria sua forma, “transportada pelo caminhão de Tião Brasil Grande, Iracema circula como os bois ou a madeira, e sua vida útil no jogo dos valores em que se enreda está marcada pelo mesmo esquema” (Xavier, 2015, p.11). Ela é um produto, extraído, explorado, consumido e descartado num prostíbulo qualquer à beira da estrada.

4.3.4 Tião Brasil Grande e Iracema: nação e representação

Iracema e Tião Brasil Grande se reencontram apenas no final do filme, numa sequência que talvez seja a mais marcante e cruel da história do cinema brasileiro junto com o atropelamento de Macabéa em *A Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral a partir da obra de Clarice Lispector. Mas Macabéa sonha o tempo todo, Iracema não.

Iracema, agora desdentada, maltrapilha e com os cabelos desgrenhados está em uma casa abandonada na beira de estrada com outras cinco prostitutas. Elas bebem cachaça e embriagadas abordam um caminhão de gado que passa na estrada. No caminhão estão Tião Brasil Grande e outro homem.

Tião não reconhece Iracema e o filme reforça esse dado, cria uma suspensão que fortalece a ideia da pouca ou nenhuma importância de Iracema na trajetória de Tião Brasil Grande. Por outro lado, Iracema, quando Tião senta ao seu lado, parece envergonhada, virando o rosto para não ser reconhecida. Depois, acaba chamando-o pelo nome. Ele ainda não a percebe. Ela pergunta se ele não é o Tião Brasil Grande.

Ele responde: “cada vez maior, sempre para frente”. Iracema pergunta se ele não a reconhece? Ele olha para ela, diz que sim, mas mente. Diz que conhece muita gente. Depois, pergunta “se ela não é a Jurema?” Ela responde brava que não é a Jurema, que é a Iracema. Tião então lembra que se conheceram da Festa do Círio e diz: “Ih! Meu Deus, tu tá diferente. Quase não te reconheço”. Ela pergunta se está mais bonita ou mais feia? Ele diz que mais feia; já ela diz que ele quanto mais velho mais bonito fica (imagem 47).

Imagem 47 – Iracema reencontra Tião.

Tião diz que a conheceu de outro jeito. Ela pergunta por que ele está nervoso. Ele diz que não esperava ver ela assim. Deboche ou não, pela primeira vez no filme, Tião esquece o discurso e parece tocado pelo que vê, pela miséria que Iracema encarna. Ela indaga para onde ele vai e ele responde que vai para o Acre, que daqueles lados existe outro mar, o Pacífico. Ela pede para ele ficar com ela. O diálogo prossegue e tem-se o áudio dela insistindo para ele ficar com ela e ele falando sobre o Brasil grande, sobre um futuro porto naquela região que seria construído por brasileiros. Já a imagem registra as prostitutas embriagadas, uma tentando despir a outra. Num claro

contraponto, entre a retórica ufanista, escapista, do discurso vazio e a imagem concreta do Brasil pequeno.

No final da sequência, Tião se dirige ao caminhão, reforça que Iracema está diferente. Iracema pede então cinco contos a Tião que reage, pergunta se ela não está se virando. Ela diz que sim, que pega carona de um lado para o outro. Tião diz para Iracema que vence na vida quem mais caminha. Iracema volta a pedir dinheiro. Tião a xinga e ela passa a xingá-lo efusivamente (imagem 48).

Imagem 48 – Iracema faz gestos obscenos a Tião.

Terminando a sequência, e o filme, o caminhão segue pela estrada e Iracema volta para a casa com as prostitutas (Imagem 49).

Imagem 49 – Tião deixa Iracema e parte.

Ismail Xavier (2015, p. 11), a respeito da cena, vai apontar que ela registra a total rarefação, “o mundo reduzido a condições mínimas”. No reencontro à beira da estrada, afirma Xavier, “a rejeição de Tião Brasil Grande estabelece que Iracema completou o seu ciclo de mercadoria”.

Também tratando especificamente da cena, Luiz Carlos de Oliveira Jr., em artigo na edição de nº 77 da revista eletrônica *Contracampo*, publicada em 2006, afirma ser difícil esquecer a cena pela sua força e pregnância das imagens, estabelecendo uma relação que vai diretamente ao encontro do tema desta tese. Escreve ele:

Aquela jovem indiazinha, antes heroína de um regionalismo romântico, despede-se de nós ali, suja e desdentada, com uma galocha em uma das pernas, rindo como se estivesse embriagada. Atrás dela, o ponto de fuga se acha encoberto pela fumaça da terra que o caminhão levantou ao passar.

Para Oliveira Jr. (*Contracampo*, 2016, nº 77), “*Iracema* não respondia a quem cobrava o real de uma ‘construção nacional’

(horizonte identitário que parece desbotado desde a origem), e sim surpreendia através do real de um encontro – aquele entre câmera de cinema e pessoas”. Para ele, o reflexo da realidade cedeu lugar à realidade de um reflexo.

Pensando nas representações do Brasil que o cinema dos anos 70/80 trabalhava, Oliveira Jr. (Contracampo, 2016, nº 77) afirma que Iracema, por um lado, resolveria questões que no cinema novo ficavam pela metade, caso do “olhar – agora sem os vícios de culpa ou paternalismo – sobre o outro da classe-média, o imediatismo do registro como tomada de posição política, a pura presença como estratégia ficcional contrária ao decoro dos modos de representação institucionalizados”. E, “no outro ponto de amarração da sua estrutura”, afirma Oliveira Jr., Bodansky e Senna realizam

a contento uma nova estratégia para entrelaçar o estilo direto – aqui com uma animalidade nunca antes alcançada – do cinema ideia-na-cabeça-câmera-na-mão à vontade de alegoria que perpassava esse mesmo cinema.

Para o crítico, “cai certa ilusão de objetividade e também de elaboração conteudista” e “o filme vale mais pelo confronto que promove entre o alegórico-tipológico e as simples zonas de real que ele intensifica”. Tal caminho e construção, na contramão da obra ou gênero que trabalha tendo em vista o artifício - e aqui se pensa, entre tantas possibilidades, sobretudo, no romantismo nacionalista de Alencar e nos filmes que de certa forma emularam tal representação de nação - parece abarcar o país real, constituindo-se em uma forma inovadora para a época, visto que o cinema novo apostava fortemente na alegoria. Além disso, tal modelo parece se ajustar e representar melhor nossa pantanosa formação e nossa complexa realidade, e, não por acaso, serviria, posteriormente, a outro grande

filme sobre o Brasil: *Serras da Desordem* [Brasil, Andrea Tonacci, 2000], herdeiro direto e assumido do filme de Bodanzki e Senna.

Por outro lado, como afirma Oliveira Jr. (Contracampo, 2016, nº 77), *Iracema* de Bodanzki e Senna, ao trabalhar essa noção de um presente conturbado, seja pela forma como opera o registro, seja pelo registro em si, “nega, não sem veemência, o didatismo conformado dos filmes históricos pautados na solenidade cenográfica, no ‘respeito’ ao passado brasileiro – logo, na conformação ao presente”. Postura completamente contrária à de *Iracema* de Carlos Coimbra e dos filmes históricos da época, caso de *Independência ou Morte*, do mesmo Coimbra.

4.4 Cine Tapuia, de Rosemberg Cariry (2002)

Imagem 50 – Imagem da capa do dvd de Cine Tapuia.

Cine Tapuia é o sexto filme do diretor cearense Rosemberg Cariry. O *Caldeirão de Santa Cruz do Deserto*, documentário de 1982, filmado em 16mm, que tratava da comunidade religiosa do Caldeirão, liderada pelo beato José Lourenço, aniquilada em 1936 pela polícia cearense, é o primeiro longa do diretor, realizado depois de uma série de curtas. O filme, como os curtas, apresenta aquela que seria a marca do cineasta: a história do Ceará, a cultura popular cearense e o seu povo. No *site* da Cariri Filmes⁶⁹, produtora de Rosemberg, o filme é descrito como uma reflexão “sobre o poder, a liberdade e a luta pela terra”.

Mais que uma produtora de filmes, a Cariri Filmes, fundada em 1986, define-se como uma articuladora da “interação entre artistas e técnicos do Nordeste e de outras regiões do Brasil”, buscando

⁶⁹ Disponível em <<http://caririfilmes.com.br>>, acesso em 6 de abril de 2016.

proporcionar visibilidade à produção audiovisual cearense e nordestina. Trabalha, nesse sentido, em conjunto com outras produtoras de audiovisual da região, entre elas a Iluminura Filme, do filho de Rosemberg e também cineasta, Petrus Cariri.

Os filmes de Rosemberg Cariry são mais conhecidos por suas trajetórias em festivais nacionais e internacionais, mas dificilmente chegam às salas de exibição de cinema do sul e sudeste, a despeito das críticas positivas e prêmios que o diretor costuma receber no Brasil e no exterior.

A saga do guerreiro alumioso, segundo longa do diretor e o primeiro filme de ficção, feito em 1993, ganhou, por exemplo, dois importantes prêmios no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1993: o candango de Melhor Filme pelo júri Popular e o candango de melhor Ator (Emmanoel Cavalcanti), tendo sido exibido em diversos festivais internacionais. *Corisco e Dada*, de 1996, no período conhecido como retomada do cinema brasileiro, ganhou o prêmio de melhor montagem e o Grande Coral, o 3º principal prêmio, do prestigiado Festival do Novo Cinema Latino Americano de Havana em Cuba. O filme recebeu, ainda, no XXIV Festival de Cinema Latino e Brasileiro de Gramado o *kikito* de melhor ator (Chico Diaz) e teve uma carreira bastante sólida em festivais internacionais. O filme mais recente de Cariry, *Os pobres diabos*, de 2013, ganhou o prêmio do júri popular no Festival de Brasília de 2013.

Apesar dos prêmios e da enorme aceitação dos filmes, sobretudo, pelo público, como comprovam os prêmios do júri popular, o cinema de Rosemberg Cariry, como boa parte do cinema feito no nordeste, continua invisível para o grande público, para boa parcela da crítica e para boa parte dos pesquisadores de cinema. *Cine Tapuia* não foge à regra.

Em entrevista à Sylvie Debs para o *Caderno de Cinema*⁷⁰, em abril de 2013, o cineasta, filósofo de formação, comenta que fazer cinema no Ceará, quando ele começou, era considerado um “desvairio, um comportamento de alto risco”. Sobre a relação do seu cinema, com a produção nacional mais contemporânea, ele afirma:

No Brasil, hoje é quase proibido ousar e experimentar. São poucos os que têm coragem e ousadia para tentar mudar este quadro. A novíssima geração de cineastas tem pagado um preço alto demais pela ousadia de criar. No Nordeste, com as condições de produção e as dificuldades que temos, vivendo no caldo cultural em que vivemos, o possível seria projetar sombras chinesas em um lençol. No entanto, tentamos superar estas dificuldades. No meu caso, para eu citar um exemplo, eu trabalho com poucos recursos financeiros (quase todos os meus filmes foram realizados com 30, 40 ou 50% dos pequenos orçamentos projetados), por conta das dificuldades de captação de recursos no Nordeste.

Cariry, nessa mesma entrevista, define seus filmes como “*sujos, quebrados, neobarrocos, tragicômicos, picarescos, figurais, cordelescos, estradeiros, incompletos, rebeldes, rústicos* (em sua complexidade cultural)”.

Em relação ao Cine Tapuia, ele afirma, para Sylvie Debs, que o filme “tem a pretensão de abordar vários momentos de trajetória histórica do povo cearense e nordestino, indo da colonização à afirmação de um ideário místico, católico e umbandista/catimbozeiro”. O filme, segundo o cineasta, constrói

⁷⁰ Disponível em <<http://cadernodecinema.com.br/blog/rosemberg-cariry/>>, acesso em 6 de abril de 2016.

um painel, um mural de temas recorrentes que quer nos levar à reflexão sobre nossa história e cultura, no que carregam de pretérito e, ao mesmo tempo, de atualidade porque estão conectados com outras épocas, que envolvem fatos diversos e aproximações criativas da história com a arte: da espoliação dos índios à luta dos sem-terra, nos dias de hoje; do texto do romancista José de Alencar à poesia popular dos cegos cantadores. Assim, a história, o romance indianista, o cordel, a canção dos violeiros e o cinema se cruzam neste trabalho, através de uma narrativa que se faz, ao mesmo tempo, popular, alencarina, cordelesca e estradeira.

Esse mosaico de textos de diferentes épocas em variados registros, tendo como substrato elementos da fábula⁷¹ de *Iracema* de Alencar faz de *Cine Tapuia* um filme bastante inventivo. Os protagonistas do filme são Iracema e seu pai Araquém, não são índios, mas cearenses que percorrem o estado projetando filmes. Araquém é cego, numa das muitas alusões que o cinema de Cariry faz ao personagem cego Aderaldo, poeta popular que percorria o sertão compondo e cantando rimas. Além de Araquém e Iracema, o filme tem outro personagem extraído da fabula alencarina: Martim Soares Moreno.

Cine Tapuia começa com uma tela que informa ao espectador que o filme se passa no Brasil, num tempo impreciso, que o filme é uma obra de imaginação e do engenho poético, e que “qualquer semelhança com fatos ou pessoais reais terá sido mera coincidência... ou então a vida é sonho”. Na sequência, outros letrados dedicam o filme a Nelson Pereira dos Santos e, *in memoriam*, a José de Alencar, Humberto Mauro e Cego Aderaldo.

Essas informações servem não só para sinalizar quais são as referências do cineasta, como para balizar filiações importantes não

⁷¹ Usa-se fábula no sentido elaborado pelos formalistas russos, ou seja, como o ordenamento lógico e cronológico dos motivos nucleares do texto. Definição próxima a de Mieke Ball, em *Introduction to the Theory of Narrative*, que usa o termo para se referir a um dos estratos do texto, aquele que sintetiza as linhas básicas da história narrada.

só para a obra em questão, mas para toda a carreira do diretor. A justificativa das dedicatórias é, igualmente, importante. Cariry pontua que os quatro, os dois cineastas, o escritor e o cantador ajudaram a inventar a alma do povo brasileiro.

Rosemberg vai trabalhar, portanto, com vários textos, e ao cruzar essas referências cria uma trama, ou um “cordel audiovisual, musical, estradeiro e popular brasileiro”, como ele define em outro letreiro do filme, dotado de uma intertextualidade extremamente rica de sentidos. Algo fácil de notar logo no início do filme.

Nos créditos iniciais, têm-se fotos de crianças indígenas e na parte sonora, uma música do cancioneiro popular nordestino na voz de várias crianças. O plano seguinte é de uma anciã num ritual místico-religioso seguido de um *travelling* que começa no mar aberto e termina numa formação rochosa, tendo a cidade ao fundo. A terceira imagem, depois dos créditos, é uma cartela, com a mesma moldura dos filmes mudos, indicando o primeiro segmento do filme: “A tenda de Araquém”. O som e o movimento do fotograma também emulam o primeiro cinema. O plano seguinte sai do mar, num registro de cor já bastante moderno, mais saturado, para a casa de Araquém, situada no final de um pontão de madeira sobre o mar. A música da trilha sonora é “xique xique”, de Tom Zé e José Miguel Wisnik, na voz de Arnaldo Antunes, ou seja, mais um signo que trabalha o diálogo do antigo, do tradicional, com o novo. A letra faz várias alusões ao cego cantador e ao duelo de cordas de cegos cantadores no sertão. Da casa, sai o cego Araquém conduzido pela filha Iracema. Eles entram num carro, uma rural Willys, com a inscrição Cine Tapuia na porta. Passam depois por embarcações gigantescas ancoradas na praia, entram no centro da cidade de Fortaleza e o automóvel passa por uma praça, a antiga Praça Marquês do Herval, hoje Praça José de Alencar. Tem-se então um plano do famoso Teatro José de Alencar e,

depois, o diretor registra a estátua em homenagem ao centenário do escritor (Imagem 51). Nesse plano, a câmera desce do alto da estátua à sua base, e, nela, aparece um mendigo dormindo (Imagem 52). Termina assim o primeiro segmento do filme.

Imagem 51 – Estátua em homenagem a José de Alencar.

Imagem 52 – Mendigo dormindo no pé da estátua.

Referindo-se a este plano fundamental, o crítico capixaba Rodrigo de Oliveira, na revista eletrônica Contracampo (nº 84, 2006)⁷², escreve

⁷² Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes10.htm> > Acesso em 10 de abril de 2016.

três linhas que sintetizam a ideia central desta tese: “atropelado pelo tempo, aquilo que um dia significou a representação legítima da formação do país hoje está completamente destituído de visibilidade”. Pensamento que serve também ao plano final de *Iracema*, de Bodanzky e Senna, com a maltrapilha Iracema sendo deixada para trás, num prostíbulo decadente na beira da estrada. Tal reflexão é mais explorada nas considerações finais desta tese.

Voltando ao filme e à crítica de Rodrigo Oliveira (Contracampo, nº 84, 2006), ele lembra que ainda que exista no filme de Cariry “uma imensa vontade de passado” [...] “manifesta para além do que possa sugerir o retorno ao mito de fundação da nacionalidade assumido pelo romance *Iracema*”, tal mito é relativizado na sequência do mendigo, justamente pelo fato desse passado ter sua visibilidade destituída.

Para Oliveira (Contracampo, nº 84, 2006), porém, a validade deste mito

ainda se aplica a este povo brasileiro que chega aos anos 2000 caindo diante dos mesmos obstáculos de três séculos antes. Assim, reviver a relação entre uma índia brasileira e um colonizador português, agora travestidos de trabalhadora de um cinema itinerante e de camelô de discos piratas, é tentar contaminar o presente de alguma lição aprendida, mas infelizmente esquecida, tempos atrás.

Não é outro o movimento do filme, num jogo dialético com forças pretéritas e presentes na construção de um texto que busca sintetizar a alma local. Não à toa, depois deste primeiro segmento que nos apresenta Araquém, Iracema e o espaço geográfico e histórico da trama, tem-se uma nova cartela que encaminha ao momento inaugural: “no princípio era as trevas”, mas antes de se tratar do mito edênico o carro do Cine Tapuia, numa cena que lembra muito

Bye, Bye Brasil, de Cacá Diegues, passa por uma favela, a “Favela Brasil”. Pelo autofalante do carro, Araquém, com um tom de voz que mais lembra as profecias malditas dos filmes de terror Zé do Caixão, anuncia Adão e Eva, “um drama de amor, traição, vingança e morte”.

E é nesta favela real, metaforicamente chamada de Favela Brasil, que o filme apresenta o terceiro protagonista da trama: Martim Soares Moreno, um vendedor ambulante de filmes, dvds piratas. A primeira oposição entre Araquém e Iracema e Martim ocorre então no terreno do cinema enquanto arte e do cinema enquanto mercadoria. Pai e filha projetam filmes em película; Martim vende filmes estrangeiros, comerciais, ilegais. Enquanto Iracema brinca com instrumentos de percussão com as crianças e Araquém as ensina a fabricar sonhos, a construir um projetor com caixa de papelão, uma “lanterna mágica”; Martim vende a nova mídia, pronta, cobra dois reais por filme.

Iracema, porém, deixa-se seduzir pelo sorriso malicioso de Martim que lhe manda um beijo. Projetor ligado numa tela com lençol branco, as crianças brincam fazendo sombras na tela e começa o filme ao som do violão de Araquém e a voz de Iracema cantando: “quando Deus criou o mundo, tudo era amor, era paz. Distinguir não se podia o homem dos animais. O planeta era um pomar de frutas especiais”. Nesse momento, em vez de uma maçã, o filme mostra um caju. A troca das frutas tem um sentido óbvio, trazer o mito para o contexto local e contemporâneo, assim como Cariry faz com a história de *Iracema* de José de Alencar. Iracema devolve então um olhar amoroso a Martim, e a relação de Iracema e Martim com o mito edênico está feita, ou melhor, refeita, reescrita.

Cariry, habilmente, vai intercalar cenas do filme em preto e branco que registra Adão, Eva e a serpente às cenas realistas dos habitantes da favela extasiados com o filme projetado. Mostra também Martim

paquerando outra menina enquanto Iracema canta. Na tela, a maldição lançada sobre o casal, fruto do pecado original, serve como um prenúncio do terrível futuro de Iracema: Eva dá à luz, num mangue, revolve-se em meio à lama, e ali morre, fundindo-se a ao mesmo barro. Adão ergue o filho, que simboliza o início da raça humana (Imagem 53). Já a Iracema do filme repete o refrão: “embora sonhe com luz só espalha a escuridão”. O projeto se apaga devido à falta de luz na favela, os espectadores gritam, o que serve como elo para o segmento seguinte: “fez se luz”.

Imagem 53 – Morte de Eva, um prenúncio para Iracema.

“Fez se luz” começa com planos de uma feira com homens vendendo caranguejos, plano de antenas de tv num bairro pobre e, como contraponto, crianças brincando com a lanterna mágica que fizeram, projetando imagens na parede e no próprio corpo de outra criança, além de planos de crianças brincando e empinando pipa. Na dialética dos planos, há um claro discurso opondo a luz da moderna tecnologia das antenas de tv à luz da imagem lúdica e primitiva que permeia a construção do imaginário das crianças ainda em formação.

Depois, Iracema e Araquém com o Cine Tapuia caem na estrada, dirigem-se à Zona Rural e encontram o cacique Daniel. Um quarto letreiro é apresentado, “Nascimento de uma nação”. O filme

projetado para a aldeia indígena não é o filme homônimo de Griffith, mas *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro. Mais uma vez, a relação estabelecida pelo cineasta possibilita a construção via cinema de uma identidade nacional, de um percurso formativo. E Cariry coloca na plateia índios vendo a versão branca do “descobrimento”, a adaptação para o cinema da Carta de Pero Vaz de Caminho por Humberto Mauro. Iracema sonoriza o filme cantando uma canção indígena. À medida que o filme avança, os índios entram no canto de Iracema (imagem 54) como se a voz do canto fosse a voz da verdade diante da representação que a tela encarna e encampa.

Imagem 54 – Índios cantam com Iracema.

Mais uma vez, como é a tônica de Cine Tapuia, tem-se, com o filme projetado e o canto dos índios, uma cisão entre a história oficial e a história que, se para muitos pode ser residual, mas para Cariry e seu filme é uma história ainda viva, forte e pulsante, como pode ser observada no rosto dos índios que entoam o canto.

Do descobrimento do Brasil, o filme dentro do filme, passa a relação de exploração da matéria-prima brasileira e o aculturamento dos índios, via representação simbólica dos elementos cristãos que culmina com a conversão religiosa. O contraplano dos índios que assistem ao filme projetado é de outra natureza: caras fechadas, menos altivas. Num momento seguinte, a música cantada por Iracema dá conta da história de Iracema de Alencar. Tem-se agora um plano de pai e filha numa cachoeira e a letra: “[...] a índia

Iracema, o maior poema que Ceará tem...". Os versos da música tratam da família de Iracema e quando se referem ao cauim ou licor sagrado, a imagem corta para Martim na estrada com um carro utilitário mais moderno que o de Araquém e Iracema.

Os três se reencontram numa quermesse, o subtítulo do letreiro é: "O Jardim das delícias". Iracema e o pai cantam e mostram na tela a personagem popular Waldemar dos passarinhos, por meio de cenas de um curta do próprio Cariry. Depois do filme, enquanto Araquém se ocupa dos seus afazeres – como não se lembrar de cena idêntica do livro – Martim seduz Iracema, mostrando-lhe a mercadoria que ele vende como óculos escuros e bijuterias. Sutilmente, a câmera mostra que entre outros produtos, Martim vende revistas pornográficas. Num outro plano bem elaborado, a imagem, levemente desfocada, mostra em primeiro plano e de forma recortada Araquém, que parece pressentir o perigo, e ao fundo a filha se deixando seduzir pelo português.

Num tom que se esgueira entre o ingênuo e o poético, numa representação que, como lembra Rodrigo Oliveira, "tentar contaminar o presente de alguma lição aprendida, mas infelizmente esquecida, tempos atrás", Cariry vai construindo e inventariando a identidade nacional sem se precipitar num maniqueísmo fácil, mas, ao mesmo tempo, a incômoda pureza inocente desta Iracema "moderna" revela uma fragilidade permissiva, uma entrega bastante diferente das outras iracemas estudadas. Não é o amor romântico da Iracema de Alencar e nem mesmo o amor fetichizado da Iracema de Coimbra, é igualmente muito distante do amor mercadoria e prostituído da Iracema de Bodanzky e Senna, é, sim, um amor casual, ligeiro, despreocupado, pautado em uma liberdade de ação que não imagina uma violência posterior. Ainda que depois, nas cartas que troca com Martim, Iracema se mostre apaixonada, a relação sexual cujo

desfecho é a gravidez, tal qual vaticinada no filme com Adão e Eva, é anterior à paixão.

Um dado interessante de Cine Tapuia é que até essa sequência do filme, Iracema e Araquém praticamente não falaram um com o outro. Falaram e pouco com os outros, mas não entre si. A relação prescindia da fala. Assim como todo o filme, fundado numa dinâmica de fluxos, imagéticos e sonoros, mas sem uma relação denexo causal. Não parece arriscado dizer que essa dimensão estética, mais fluida e pura, passa, neste momento do filme, a ser contaminada, também, por outra natureza, mais humana, mais racional, mais problemática, mais cartesiana.

Nos episódios seguintes o filme aborda a questão dos sem terra, vê-se Martim seduzindo outras mulheres e, meses depois, mostra Iracema passando mal numa procissão, já com a barriga bastante grande. Martim e Iracema trocam algumas cartas. A carta dele tem trechos do livro de Alencar, quando descrevem a beleza de Iracema. Ela diz que tem saudade e relata a gravidez. O Cine Tapuia prossegue sua jornada, tem-se a história de Jovita Feitosa, heroína da guerra do Paraguai, e depois dentro do inventário histórico, formativo e poético do filme tem-se um segmento todo voltado à questão dos negros e da abolição e depois outro tratando do cangaço.

A trama envolvendo Martim e Iracema se desenrola paralela ao mosaico que o Cine Tapuia cria sobre o país. Martim passa a desenvolver golpes maiores, tendo como foco o potencial do turismo religioso na região. Outros trechos das cartas são revelados. Iracema lhe escreve dizendo que pensa em deixar o pai para viver com ele. Por sua vez, Martim diz que está partindo, mas que jamais se esquecerá dela. Cariry, na mesma tônica do início do filme, contrapõe o trambiqueiro Martim - que com uma retórica vazia falando do

mercado, da globalização e do progresso dá seus golpes - com o Brasil real de Araquém e Iracema que revivem, seja pelo que projetam, seja pessoalmente, o rico imaginário religioso da região.

Numa das sequências mais belas do filme, crianças de um povoado projetam com suas caixinhas mágicas cenas de filmes brasileiros de diversos períodos. Noutro, Iracema canta uma música a qual reforça o discurso do filme em relação ao cinema nacional, entoando que “não traz do estrangeiro o melhor filme que há, que não traz nem tiro, nem morte, mas traz a utopia com a graça e a rebeldia das festas do Ceará”.

No final do filme, Iracema e Araquém estão num bar e a TV traz uma notícia sobre estrangeiros envolvidos em turismo sexual e outros crimes. Entre os estrangeiros, cita Martim que fugiu para Portugal depois de ter dado um golpe num prefeito da região e deixado mais de 20 mulheres grávidas.

Na sequência seguinte, num Festival Internacional de Trovadores e Repentistas tem-se a própria atriz que interpreta Iracema, Myrlla Muniz, cantando com uma orquestra uma música que trata do infortúnio da personagem – “Tão linda Iracema perdeu a cabeça de amar a Martim, amor foi sem fim, morreu de tristeza”. A personagem Iracema assiste à cantora, sonhando um dia poder estar naquele lugar.

A cada andança de pai e filha, o número de espectadores do Cine Tapuia diminui e, no caminho de mais uma sessão, Iracema começa a sentir as contrações do parto. O parto de Moacir e a morte de Iracema são representados no filme de modo muito inventivo. Iracema sofre as dores do parto e tal sofrimento aciona o projetor de do cinema que exhibe, na tela do Cine Tapuia, o parto de Moacir

(imagem 55). Araquém ouve o choro da criança, o projetor desliga e depois quando ele tem a criança no colo, vê-se Iracema caída (imagem 56). Moacir é fruto da representação. Não é, no filme, parido por Iracema. E é Araquém e não Iracema que o nomeia como Moacir, o filho do sofrimento.

Imagem 55 – O nascimento cinematográfico de Moacir.

Imagem 56 – A morte de Iracema.

O último episódio do filme tem como cartela, "Moacir, um brasileiro". São apresentadas cenas de um ritual religioso com ênfase numa criação batucando um tambor e mulheres em transe místico. Depois uma cena na praia onde fica a casa de Araquém. Ele anda pela praia, depois olha para a imensidão do mar, tira o chapéu e os óculos. Depois do *fade*, a última cartela do filme traz o texto de Alencar: "A jandaia canta ainda no olho do coqueiro, mas não repete mais o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a terra".

5 Pós Texto

Sendo *Iracema*, de José de Alencar, um dos principais livros da literatura brasileira e obra fundamental na construção de ideia de nação, seria natural que o seu texto e os elementos que compõem a sua narrativa – personagens e fábula – aparecessem bastante em outros textos artísticos como o cinematográfico – passagem que é objeto desta tese.

Iracema vai ao cinema, no entanto, seis vezes. Na versão de 1918/1919, dirigida por Vittorio Capellaro; na de 1931, por Jorge S. Konchin; na de 1949 por Vittorio Cardinelli; na de Carlos Coimbra, em 1979, e em dois filmes que, ainda que não adaptem o texto na sua essência, trazem ou dialogam com elementos importantes do romance, caso da *Iracema* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, de 1974, e do filme *Cine Tapuia*, de Rosemberg Cariri, de 2002.

É difícil estabelecer se o número de adaptações ou reescrituras é pequeno ou grande, significativo ou não, tendo em vista a relevância do texto literário, até porque seria complicado definir um critério para estipular um número que servisse de baliza para tal juízo de valor e até porque a relevância do texto, ainda que historicamente, incontestável, é hoje menor.

Poderia se comparar o número de adaptações e reescrituras com outros exemplos, seja no Brasil ou no exterior, para se chegar a este hipotético número, mas isso demandaria, da mesma forma, uma série de complexas ponderações: uma mesma natureza do texto literário, semelhante importância histórica na relação deste texto com a construção da ideia de nação, toda uma perspectiva histórica e

cultural em torno da afirmação ou não desse texto; além de outros infundáveis temas mais propriamente relacionados ao cinema.

Feitas tais ressalvas, e ainda nessa linha de raciocínio, um dado que talvez seja mais útil é que, inegavelmente, as adaptações da obra Alencar, ainda que ele seja um dos escritores mais adaptados pelo cinema brasileiro (cerca de 40 filmes), cessam depois dos anos 80. A partir da abertura democrática, temos - e isso é fato - apenas uma adaptação, mal sucedida em termos de crítica e público, que foi a adaptação de *O Guarani*, por Norma Benguell, em 1997. *Iracema*, como visto no capítulo anterior, foi tematizado, nesse período, somente pelo cearense Rosenberg Cariry, em um filme que utiliza alguns elementos da fábula do romance.

Ampliado o escopo, e tendo em vista outros escritores do romantismo brasileiro, escritores que, de alguma forma, tangenciaram a questão da nacionalidade, ver-se-á que também eles não foram mais adaptados ou tiveram seus textos em diálogo com o cinema. Visconde de Taunay, já no período final do romantismo, teve seu livro *Inocência*, levado às telas por Walter Lima Jr. em 1983. E é uma exceção.

O fato dos livros do romantismo não serem mais objeto desse processo de releitura pelo cinema aponta, sem dúvida, para uma questão maior: teriam esses textos se tornado menos atrativos, caído numa espécie de esquecimento? Ou, formulando de outra forma a hipótese, figurariam estes textos como uma letra bem mais apagada e muito mais relegada ao aspecto histórico, tendo em vista seu caráter, hoje, nitidamente mais descolado da realidade, diante da formulação de nação que tais textos inventaram e que hoje, de certa forma, pouco ou mal representam?

Na introdução de *Paraísos Artificiais*, livro que trata da recepção crítica de Alencar, Maria Cecília Boechat (2003, p. 12) aponta que se volta a Alencar hoje “ou como o escolar que cumpre a leitura obrigatória ou como estudioso de literatura brasileira que não pode desconhecer sua importância histórica para a formação de nosso sistema literário ou cultural”.

Pensando por esses dois caminhos, parece que o cinema, depois da abertura democrática, nos anos 80, se desobrigou a ler estes textos e buscou pensar o Brasil por outros caminhos e fontes.

As adaptações de *Iracema* de Capellaro, Konchin e Cardinalli, feitas no primeiro período do cinema brasileiro e por cineastas estrangeiros, parecem, de certa forma, com as leituras escolares obrigatórias pelo caráter reverencial, e por buscarem, no processo de leitura, louvar os monumentos nacionais. Buscavam-se temas para os filmes e a literatura e as obras canônicas eram um destino certo, obrigatório e seguro no sentido de legitimar uma arte ainda impúbere e cineastas culturalmente deslocados.

Deslocamento natural, e que lembra um percurso semelhante ao dos pintores que vieram para o Brasil e buscaram retratar a paisagem local, caso da missão francesa, por exemplo, e que tiveram todo tipo de problema ao tentar dar uma cor à nossa paisagem sem, na maioria dos casos, conseguir entender a luz brasileira.

Ainda em relação aos filmes feitos por estrangeiros, ainda que não se possa fazer uma análise dos filmes, visto que não há cópia deles disponível, os material extrafílmicos permitem supor que se tratem de adaptações que legitimam o texto 1, texto alencarino, por meio dos textos 2, os fílmicos. Um dado interessante é que se o texto alencarino tem forte relação com a cultura europeia e norte-

americana, seja na forma romance, seja nos modelos imitados, ainda que buscasse uma dicção mais local; os filmes, feitos por europeus, obviamente, não têm uma dicção mais brasileira, dicção que o cinema brasileiro buscará e terá, de fato, só com o cinema novo, a partir de Nelson Pereira dos Santos, e, nesse caso, dialogando com outros escritores e outro movimento literário: a segunda geração do modernismo.

Além disso, se Alencar, mesmo estando mais próximo local e temporalmente dos fatos narrados, foi criticado por escrever sobre o que não conhecia, de escrever sem ter saído de seu gabinete, pouco se pode esperar da reescritura do livro pelos italianos Capellaro e Cardinalli e do russo Konchin, respectivamente, nas décadas de 10, 30 e 40. O imaginário indígena nas lentes destes diretores é um decalque bastante piorado da realidade buscada no texto 1. As iracemas vividas por atrizes brancas são um indicio dessa visão eurocêntrica e pouco preocupada com a cor local.

Pensando, por sua vez, nos postulados do belga Patrick Catrysse (1990, p. 32), a partir dos estudos dos polissistemas do israelense Even-Zohar, vistos no capítulo 3, que tratam do caráter primário ou secundário e a posição central ou periférica que a dita adaptação, o texto 2, ocuparia no polissistema 2, pode-se dizer que estas primeiras adaptações seguem uma posição central ou dominante, pois vão ao encontro das normas e dos modelos determinantes, sendo o centro de um sistema o ponto que coincide com o sistema de mais prestígio, ou seja, com o seu aspecto canônico.

Levando em conta a periodização proposta por Eric Hobsbawm (2013) pela qual teríamos entre 1830 e 1880 uma etapa que estabelece o princípio de nacionalidade; uma etapa de 1880 a 1918, que estabelece a ideia nacional, e outra etapa, de 1918 aos anos

50/60, que trata da questão nacional, sendo a primeira vinculada à questão do território, a segunda articulada à questão da língua, religião e raça e a terceira, enfatizando a consciência nacional. Tanto o texto 1 de Alencar, como estas adaptações giram em torno tanto da primeira como da segunda etapa.

Já o filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra, produzido em outro contexto histórico, também busca legitimar o texto 1, mas, aqui, as noções se embaralham, pois o texto 2 pode ser visto também como periférico quando pensada a questão do gênero cinematográfico, ou seja, o tom *pornô soft* que contamina o drama histórico/literário e que o leva a se enviesar pelo rasteiro melodrama erótico. Pesando no esquema de Hobsbawm, têm-se tanto as duas primeiras etapas, nos pontos de maior conjunção entre livro e filme, como da terceira, quando trata da consciência nacional, mas mais pelo que o filme revela a contrapelo, ou seja, a busca por uma liberdade sexual reprimida, ainda que estereotipada e machista, num momento de extrema censura e violência.

Coimbra faz também uma “leitura obrigatória”, estimulada por um programa de governo do período da ditadura militar que visava reforçar e ecoar o texto nacionalista da obra, mas a perverteu. Verteu para a película no processo de reescritura um texto ambíguo. Texto que expressa uma dupla violência com a personagem retratada. Assim, conseguiu uma “proeza”: não se dispôs com os que esperavam dele uma leitura obrigatória, a censura do regime militar, e conseguiu dar à sua obra um caráter de efeméride, dado o aniversário do nascimento de Alencar, conseguindo aliar os seus interesses particulares, mais comerciais que artísticos ou autorais, com a visão de nação que a ditadura pregava.

A violência simbólica do filme de Coimbra, portanto, intencional ou não, subversiva ou oportunista, dialoga por linhas tortas, nesse sentido, com a própria violência, dentro de outro contexto histórico, é claro, do próprio texto de Alencar. A violência em Alencar está presente, sobretudo, no processo de invasão e destituição do espaço e da cultura dos índios que culmina com a expiação de Iracema e o aniquilamento de sua tribo. Em Coimbra, mais que a alma de Iracema, o filme deseja o seu corpo. Transforma uma “heroína” em objeto de desejo. A posse, como já foi visto na análise do filme, se dá de forma dupla e praticamente explícita.

Relacionando tal intencionalidade à recepção, o professor da Universidade Federal do Ceará, Cid Ottoni Bylaardt, quando trata dos cuidados peritextuais de Alencar para garantir uma determinada leitura de *Iracema*⁷³, cita ideias de Antoine Compagnon, *Demônio da Teoria*, e de Hans Gadamer, *Verdade e método*, que servem também à adaptação de Coimbra, bem como a qualquer processo de recepção desta natureza.

Ao tratar, a partir de Compagnon, “da pertinência ou não de buscar a intenção do autor para a melhor compreensão de um texto”, afirma:

O contexto e a intenção podem ter sua importância, sim, mas o “querer-dizer” do autor não pode ser o guia principal para a compreensão do texto, como postulava a hermenêutica romântica, que pensava a compreensão como uma reprodução das ideias originais do autor, propondo-se a compreender um autor “melhor” do que ele se compreendia (Bylaardt, 2007, p. 218).

Tendo como base Gadamer, sustenta:

⁷³ *Intenção e recepção em Iracema de José de Alencar*, Revista SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.215-227, 1º sem. 2007, disponível em < http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20080716124302.pdf> Acesso em 18 de abril de 2016.

O sentido de um texto supera sempre as intenções de seu autor, porque os intérpretes e os leitores que virão terão uma carga de acumulação histórica adicional em relação a ele. Isso não significa que os intérpretes têm uma compreensão melhor, em que pese sua posterioridade histórica em relação ao autor, mas uma compreensão diferente, produto de uma reciclagem do texto (Bylaardt, 2007, p. 219).

Gadamer (2007, p. 404) afirma que a compreensão passa por um processo de “história efetual”, “efeito de acumulação histórica (e acúmulo de compreensão histórica) na própria compreensão da história das obras transmitidas” (Bylaardt, 2007, p. 219), ou seja, por uma leitura decorrente de um processo de fusão de horizontes.

Nesse sentido, ainda que a obra de Coimbra seja, usando uma expressão de Bazin, “esteticamente indefensável”, ela coloca a personagem de Alencar numa situação não muito distante da personagem de Bodanzky e Senna, essa, sim, assumidamente, objeto de todo tipo de violência. E, aí, reside a paradoxal importância do filme para se entender a questão da formação de uma consciência nacional que é permeada por uma violência, muitas vezes, dissimulada, mas não menos abjeta.

Na época, os espectadores se identificavam com Martim, queriam possuir a Índia sedutora que, com sua beleza virginal, “corrompia o branco puro, cristão e honrado”. Coimbra dava ao seu público aquilo que ele queria, projetava e estimulava uma violência contra a mulher, contra a natureza, que só agora, no Brasil atual, entrou na pauta de discussão e é percebida como tal. E essa mulher, Iracema era, ou foi, fortemente no romantismo, um símbolo nacional, símbolo ligado à fundação do país, sua colonização. Seria inimaginável, por exemplo, pensar numa versão de *O Guarani*, outro romance

fundador, que tornasse a branca Ceci em um objeto explícito de desejo do espectador. Que, ao contrário, fosse ela que corrompesse o fiel Peri. Afinal, Ceci era uma versão primeira da imagem da mulher que, ainda hoje, apesar de todos os avanços, se buscou cristalizar na sociedade brasileira, a mulher, para usar uma expressão mais atual, “bela, recatada e do lar”. Já *Iracema*, mesmo no filme de Coimbra, é um exemplo da violência que foi a nossa ocupação e colonização, violência contra os índios, contra a mulher, contra a natureza e contra o país. Violência presente ainda hoje na sociedade brasileira que conserva traços extremamente autoritários, como analisa Marilena Chaui em *Brasil, Mito fundador e sociedade autoritária* (2000).

Leituras mais contemporâneas de Alencar são as reescrituras de Bodanzky e Senna e a de Cariry. E contemporânea não apenas no sentido temporal, mas, também, no sentido vislumbrado por Giorgio Agamben (2009, p.62), para quem, o poeta contemporâneo é “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Perceber esse escuro seria, para o pensador italiano (Agamben, 2009, p.63), “não uma forma de inércia ou passividade”, mas implicaria uma “atividade e uma habilidade particular” que neutralizaria “as luzes que provém de uma época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”.

Contemporâneo é, portanto,

aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho das trevas que provém do seu tempo (Agamben, 2009, p.64).

Longe de buscarem uma “digestão” da obra literária, usando outro termo de Bazin, os filmes mais contemporâneos trabalhados não são filmes que vão ao encontro do livro por uma “obrigatoriedade escolar”, seguem, sim, o rumo do pesquisador que encontra ali um caminho para buscar algo maior; são projetos artísticos visando compreender ou poetizar a nossa formação. Vão ao texto de Alencar em busca das lacunas, das fissuras dessa nacionalidade.

Tais leituras aproximam-se, por este aspecto, a um movimento crítico e forte dentro da teoria literária brasileira recente (contemporânea) que, numa tendência mais pós-moderna⁷⁴ - o que implica rompimento ou, no mínimo, descrença com narrativas há séculos constituídas e que se mostram hoje esgarçadas - busca outro caminho para estudar a questão da historiografia literária brasileira.

Wander Melo Miranda, em *Nações Literárias* (2010, p. 15), por exemplo, constrói, por meio de vários ensaios, um roteiro que nos ajuda também a entender, dentro desta outra perspectiva, os motivos que levaram ao esquecimento desses textos fundadores pelo cinema. Ele associa textos como o de Alencar à imagem, utilizada por Benedict Anderson (2013, p. 35), em *Comunidades Imaginadas*, dos cenotáfios ou túmulos de soldados desconhecidos que, por mais que estejam vazios de quaisquer restos mortais identificáveis, ou almas imortais, se encontram saturados de fantasmagóricas imaginações nacionais.

Para Miranda (2010, p. 15),

as histórias das literaturas são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo ou empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma

⁷⁴ Wander Melo Miranda tem um belo ensaio sobre a questão em *Nações Literárias*. O nome do ensaio é “Pós-modernidade e tradição cultural” (2010, p. 99).

nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor-próprio e pátrio.

Elas carregam, segundo Miranda (2010, p. 15), um caráter fantasmagórico que nem a solidez de pedra da letra impressa para sempre no papel conseguem desfazer. A imagem criada pelo pesquisador, à semelhança da sequência de *Cine Tapuia*, na qual a câmera chega à estátua de José de Alencar, passeia por ela, até encontrar o sono de um indigente que jaz em sua base, não questiona apenas a atualidade do cânone, mas denota que, do antigo semióforo (Chauí, p. 12, 2000), brotam outros tipos de significação.

Miranda lembra (2010, p. 17), citando Antonio Candido, que “fazer uma nação e uma literatura são processos simultâneos”, ideia dada na primeira linha desta tese, e que o conceito de nação buscou, dentro de uma temporalidade linear e contínua, “reduzir e abolir toda a diferença” (2010, p. 15), não deixando “nenhuma brecha, nenhuma rachadura” que possibilitasse ver “o vazio enquanto lugar das projeções imaginárias do nacionalismo patológico da moderna história do desenvolvimento ocidental” (2010, p. 16).

Na mesma linha de pensamento, em *Entretempos*, livro igualmente essencial e que também trata de uma desconstrução do cânone da historiografia literária brasileira, Finnazi-Agro (2013, p. 13) aponta que a

obrigação [da nação] é reconstruir uma sequência, isto é, decretar uma história, edificar um templo da memória na terra sem espaço e sem termos que se alarga e se abisma no vazio de um espaço infinito. A nação pretende esse trabalho “glorioso” de reinvenção de um *continuum*, da costura de um tecido (crono)lógico com o qual agasalhar sua nudez.

Hoje, esse vazio ou nudez é visto e notado na dificuldade de contato com os semióforos do passado, de contato com esses textos, com essa ideia de nação, ou seja, com as lacunas destes entretempos. Voltando à imagem do texto farol, utilizada por Silviano Santiago (1982, p. 106), esse texto deixa de ter a força e luz que teve e passa agora a sinalizar, ou iluminar, pontos obscuros, desfocados que, quando (re)iluminados, demonstram mais abismos que certezas. Se a nacionalidade brasileira era antes difusa e com textos como o de Alencar buscou responder a perguntas como: “quem éramos?”. Hoje, estas perguntas reaparecem e estão, claramente, colocadas nos poucos filmes que ainda buscam diálogo com a obra alencarina, as *Iracemas* de Bodanzky e Senna e a de Cariry, e também em outra centena de filmes brasileiros recentes, a maioria deles desconhecidos do grande público, que, a partir de outros diálogos, e, geralmente, de um ponto de vista mais sincrônico, pensam o Brasil contemporâneo.

Mas, se no contexto do romantismo, e voltando a Santiago (1982, p. 106), a consciência nacional só poderia surgir “de formas de compromisso”, de um entrelugar que passava a ser definidor “não mais do puro exotismo europeu, nem da pura exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância e vice-versa”, com a valoração da ‘realidade’ (europeia) sob a ‘realidade’ que se lhe acrescenta por comparação (brasileira), numa corrosão de valores cujo resultado final era um produto impuro, mas afirmativo e positivo da nacionalidade. Hoje, este entrelugar é composto pela impossibilidade de conciliar essa visão ruínosa e lacunar do passado com um presente que se quer, e se apresenta, bem mais plural, mais multicultural e até, e porque não, totalmente impuro.

Pois, como define Finazzi-Agrò (2013, p. 66)

aquilo que resta, afinal, são apenas os restos: o difícil processo de construção de uma pátria a partir de uma ótica afastada e hipotética, de uma história marcada pelo desejo de encontrar uma voz própria e original apagando a herança de uma colonização falha e ao mesmo tempo autoritária.

Essa “dissemiNação”, como a define Bhabha (2013), está instaurada como campo de forças no filme de Bodanzky e Senna por meio do jogo dialético entre o discurso irreal de Tião Brasil Grande e o percurso real de Iracema. Rejeitando, em pleno regime militar, uma visão linear ou teleológica de nação ou de futuro, o filme exemplifica, perfeitamente, a ideia de contranarrativa de nação, também de Bhabha, que seria a “evocação de uma rasura continua das fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais –” e a perturbação daquelas manobras ideológicas através das quais as comunidades imaginadas recebem identidades essencialistas (Bhabha, 2013, p. 242).

A sequência final desse filme com a imagem de Iracema, maltrapilha à margem da estrada, numa região de fronteira, é, neste sentido, tão clarificadora como a do mendigo dormindo na estátua de José de Alencar em *Cine Tapuia*. Como o mendigo, ela representa a classe de menor prestígio social, a ralé definida por Jessé Souza (2009), tamanha a sua invisibilidade no tecido social.

Tião Brasil Grande, por sua vez, procura legitimar seu discurso no não-lugar, buscando, via Acre, via oceano pacífico, uma saída utópica para o Brasil e para si. E o filme termina ali: entre o fim do mundo de Iracema e o mundo sem lugar ou o sem fim do discurso de Tião. Não há melhor metáfora para a ideia de “DissemiNação”.

Já “Cine Tapuia” inventaria o Brasil de modo mais poético e menos realista, mas seu final não é menos emblemático. Iracema está

morta, não se sabe o paradeiro de Moacir, e Araquém, o cego, sobrevive e contempla o vazio, contempla o som e o cheiro do mar.

O olhar, ou o não-olhar, remete à bela descrição de George Didi-Huberman (1992, p. 10) para uma cena semelhante em *Ulisses*, de Joyce, quando Stephen Dedalus contempla o oceano:

[...] contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeita e indiferente; este não lhe surge nem uniforme, nem abstrato, nem puro na sua oticalidade. Para Dedalus, o mar torna-se uma bacia de humores e de mortes pressentidas, um pano [pan] horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e, ao mesmo tempo, indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno que se oferece à sua imaginação como um 'broquel de pele esticada', carregado de gravidezes e mortes por vir.

Mas, em *Cine Tapuia*, a cena é ainda mais complexa, pois o que o cego Araquém/Aderaldo vê, e o que o olha, para usar a ideia do livro de Didi-Huberman, é o Brasil real, aquilo que Francisco Alambert⁷⁵ definiu como a "figuração paulatina de uma sociedade deprimida pela própria imagem". Só que a figuração que *Cine Tapuia* constrói ao longo da trajetória de pai e filha, confluindo a história do Brasil e o imaginário cultural cearense à história familiar, projeta não o que Alambert vai chamar de "uma sociedade onde, ontem como hoje, letra, figura, fundo, plano e monumento estão à procura de um país", mas, sim, e longe da visão otimista de todo o filme, e do próprio cego, uma sociedade onde, ontem como hoje, letra, figura, fundo, plano e monumento encontram um país mal formado e, claramente, ruinoso.

⁷⁵ O texto está na orelha do livro *Sentido da Formação*, de Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese procurou mostrar como Iracema, a personagem de José de Alencar, é reconstruída em outros textos, no caso, os filmes que adaptaram ou dialogaram com o romance alencarino. Procurou discutir, por meio dessas apropriações, como tal personagem foi ressignificada em outro contexto histórico e social. E, ao traçar esse processo de passagem do texto literário para o fílmico, procurou discutir, por meio destes textos, como a ideia de nação foi pensada e repensada desde o momento que o livro de Alencar foi lançado.

As questões tratadas aqui, obviamente, não se esgotam. Há um amplo campo de pesquisa se se pensa na relação dos textos fundadores com a contemporaneidade, quando se busca entender quais novos sentidos que os textos fundadores ganham quando inscritos em outro contexto. Mas, parece inegável que essa relação é marcada mais por um processo de ruptura, de contestação do que de legitimação. É igualmente inegável que há um movimento que visa rediscutir não só o sentido desses textos, como o lugar que esses textos ocupam e, sobretudo, que país é este, que nação é essa, e qual é a nossa identidade.

Compartilha-se aqui a ideia revisionista dada logo na introdução de *A Construção Social da Subcidadania*, de Jessé Souza (2012, p. 16), na qual o sociólogo afirma que todo “mito nacional bem sucedido quer transmitir a ideia de unidade substancial”; que, ainda que o mito seja uma fantasia para fins pragmáticos de produção de solidariedade social, ele visa obscurecer todas as contradições sociais e todos os conflitos de interesses “em nome do fim pragmático de se imaginar que estamos todos no mesmo barco, e como meio de elaborar projetos coletivos de envergadura”; que, nesse sentido o mito é

“positivo”; porém, como ressalta Jesse Souza, “o problema é quando um mito que esconde contradições e conflitos sociais torna-se fundamento das ciências sociais e da interpretação dominante do Brasil sobre si mesmo” (Souza, 2012, p. 17).

Rever e repensar as Iracemas enquadra-se, de maneira bastante humilde e delimitada, nessa revisão da interpretação dominante do Brasil.

Com essa tese e com a leitura de todos os textos que gravitam em torno do texto de Iracema, como se formassem uma semiosfera, foi possível perceber que as diversas estratégias de conciliação, que culminaram em um processo de modernidade não só conservadora, mas igualmente seletiva, desembocam hoje num cenário extremamente confuso e conflituoso, para não dizer caótico, que embaralha pautas pós-modernas, com nós modernos e mal resolvidos oriundos de problemas estruturais que estão, por sua vez, lá nos nossos mitos fundadores e na nossa formação e são de ordem ainda mais complexa.

Para o amadurecimento de tal percepção e reflexão, dentro da linha adotada aqui, do confronto entre textos, serão necessários obviamente novos trabalhos, novos desdobramentos desta tese. Assim como ela é um desdobramento de uma dissertação de mestrado e de artigos que sucederam este.

Por fim, vale ressaltar a enorme dificuldade encontrada neste trabalho de tentar, ainda que não fosse esta a questão maior da tese, configurar um método de investigação que buscasse entender a relação entre textos literários e fílmicos, fugindo de simplismos ou cotejos que fossem norteados pela ideia de fidelidade, equivalência ou supremacia de um texto sob o outro.

Buscou-se, para isso, novos autores, novos estudos, novas abordagens, numa linha mais pragmática, mais voltada à enunciação, mais relacionada aos textos em si do que as estruturas que o edificam.

Muito provavelmente, essa questão meta-teórica, como apontada pelo belga Patrick Catrysse, mereça também novos olhares e desdobramentos.

É certo que nem todos os objetivos deste trabalho foram alcançados, desde o longínquo momento em que esta pesquisa foi iniciada, mas tais lacunas só corroboram a ideia última desta tese:

Sobre as ruínas, de fato, sobre os vazios que se entreabrem na compacidade ilusória do espaço e do tempo, não se pode – nunca, talvez, foi possível – construir uma história, decifrar um destino, supor uma origem única. Aquilo que resta são, de fato, apenas os restos: os míseros restos de um tempo morto e irrecuperável na sua inteireza, de um passado que só com amor e com paciência, com os dedos feridos e com o desencantamento irônico do genealogista, pode ser desenterrado e reorganizado em novas constelações de sentido, em muitas pequenas pátrias. Em figuras precárias, enfim, nas quais a razão coabita com o seu contrário, nas quais a identidade convive com a pluralidade, nas quais cada presença esconde uma ausência, nas quais o início guarda a forma antiga e enigmática de uma interrogação sem resposta (Finazzi-Agrò, 2013, p. 90).

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR.**, Benjamin & **CARA**, Salete de Almeida. **Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- AGAMBEN**, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- AGEL**, Henri. **A Estética do Cinema**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ALENCAR**, José. **Ficção completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1976.
- _____. **Iracema. Edição Crítica de M Cavalcanti Proença**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / São Paulo: Edusp, 1979.
- ANDERSON**, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE**, Oswald. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Editora, Globo, 1991.
- ARAUJO**, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ARANTES**, Otilia Beatriz Fiori e **ARANTES**, Paulo Eduardo. **Sentido da Formação**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.
- ARANTES**, Paulo. **Nação e reflexão**". In ABDALA JR., Benjamin & CARA, Salete de Almeida. **Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ARARIPE JR.**, Tristão de Alencar. **Obra Crítica**. Disponível em < <<http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibobpub&pagfis=7451&pesq=>> Acesso em 26 de novembro de 2015.
- ASSIS**, Machado. **Crônicas 4º Vol. (1878-1888)**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc Editores. 1955.
- _____. **Semana Literária**. In: Proença, M. Cavalcanti. **Edição Crítica de Iracema**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / São Paulo: Edusp, 1979.
- _____. **Iracema**. In: Proença, M. Cavalcanti. **Edição Crítica de Iracema**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / São Paulo: Edusp, 1979.
- ASSIS**, Wagner. **Ilka Soares: a bela da tela**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- AUMONT**, JACQUES. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.
- AVELLAR**, José Carlos. **Cinema e Literatura no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do livro, 1994.
- _____. **O chão das palavras. Cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

_____. **Arte da Crítica e a crítica de arte.** Disponível em http://www.escrevercinema.com/Arte_da_critica.htm>. Acesso em 02 de abril de 2016.

AZEVEDO, Álvaro. **Macário.** <Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000093.pdf>> acesso em 30 de jul de 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BALÁZS, Béla. **Evolución y esencia e un arte nuevo.** Barcelona/España: Editorial Gustavo Gili, 1978.

BALDELI, Pio. **El cine y la obra literária.** Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações – Da literatura ao cinema e à tv.** São Paulo: Annablume, 2004

BANCO DE DADOS DA CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin>>.

BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta.** Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilme, 1978.

BAZIN, André. **L´adaptation ou le cinema comme digeste.** in *Esprit*, ano 16, n° 07 Julho de 1948.

_____. **O Que é cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana (Org). **Glauber Rocha – Cartas ao mundo.** São Paulo: Editora Cia das Letras, 1997.

BERARDO, Rosa. **A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70.** Disponível em <<https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/1622/1/24171-101836-1-PB.pdf>> Acesso em 04 de nov de 2015.

_____. **A mulher índia brasileira nas produções cinematográficas da década de 70.** Disponível em <<http://www.rosaberardo.com.br/docs/rosa-berardo-artigo-rev-antropologia-e-imagem.doc>>. Acesso em 04 de nov de 2015.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BETTETINI, Gianfranco. **La conversacion Audiovisual.** Madri, 1996.

BHABHA, Homi k (org). **Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

BHABHA, Homi k. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed UFMG, 2013.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica.** Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2003.

- BORDWELL, DAVID.** *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BOSI, Alfredo.** *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix. 1994.
- _____. *Cultura in A construção Nacional (1830 – 1889) Vol 2*. José Murilo de Carvalho (coord). Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2012.
- BOWIE, José Antonio Perez (Org).** *La Adaptación cinematográfica de textos literários. Teoria y Pratica*. Salamanca/España: Plaza Universitaria Ediciones, 2003.
- _____. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca/España: Ediciones Universidad Salamanca, 2010.
- BYLAARDT, Cid Ottoni.** *Intenção e recepção em Iracema de José de Alencar*. Revista SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.215-227, 1º sem. 2007, disponível em < http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20080716124302.pdf> Acesso em 18 de abril de 2016.
- CAMILO, Vagner.** *Mito e história em Iracema*. Revista Novos Estudos (Cebap), 78, julho de 2007.
- CAMPOS, Haroldo de.** *Metalinguagem*. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 1970.
- _____. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*. Revista Usp, março/abril/maio de 1990.
- CANDIDO, Antonio.** *A Formação da Literatura Brasileira Vols 1 e 2*. B. Horizonte: Ed. Itatiaia, 1979.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2002.
- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAPELLARO, J. V. Jorge.** *Vittorio Capellaro – Italiano Pioneiro do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- CARIRY, Rosemberg.** *Entrevista a Silvy Debs*. Caderno de Cinema, 8 de abril de 2013. Disponível em <<http://cadernodecinema.com.br/blog/rosemberg-cariry/>> Acesso em 6 de abril de 2016.
- CARPEAUX, Otto Maria.** *História da Literatura Ocidental. Vol 5. O Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. Alhambra, 1987.
- CARVALHAL, Tânia. F. & COUTINHO, Eduardo F.** *Literatura Comparada - Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- CARVALHO, José Murilo de (Org).** *A Construção Nacional (1830 – 1889)*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

CASTELLO, Aderaldo. *Iracema e o indianismo em Alencar*. In: Proença, M. Cavalcanti. Edição Crítica de Iracema. São Paulo: Edusp, 1979.

CATTRYSSE, Patrick. *L'adaptation filmique de textes litteraires. Le film noir americain*. Tese de doutoramento defendida em junho de 1900 na Universidade Católica de Leuven. Disponível em: <http://independent.academia.edu/CattryssePatrick/Books/1154542/1990_Ladaptation_filmique_de_textes_litteraires_le_film_noir_americain> Acesso em 11 de out de 2015.

CESAR, Guilhermino (org). *Historiadores e críticos do romantismo*. São Paulo: Edusp, 1978.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e a sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

CLERC, Jeanne-Marie & **Carcaud-Macaire**, Monique. *L'adaptation cinematographique et littéraire*. Paris/France: Klincksieck, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada. O espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

CUGINI, Paolo. *Emmanuel Mounier e a experiência da revista "Esprit". A origem da filosofia personalista*. Disponível em <<http://mondodomani.org/dialegesthai/pcu01.htm#nota28>>, acesso em 21 de jan de 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: ed. Dafne, 2011.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EISENSTEIN, Serguei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoria dos polissistemas*. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>>, acesso em 04 de out de 2015.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Editora Cultrix e Edusp, 1969.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção. Desenvolvimento de um conceito crítico*. In revista da USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio de 1992.

FLUSSER, Villém. *A Escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: ed. Annablume, 2011.

- GAGNEBIN**, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin: estética e experiência histórica**. In: *O Pensamento Alemão no século XX*. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GALVÃO**, Walnice Nogueira. **Gatos de outros sacos. Ensaio crítico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- GADAMER**, Hans-Georg. **Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 2007.
- _____. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- GARCIA**, Alain. **L'adaptation du Roman au film**. Paris: Editions IF, 1990.
- GEDULD**, Harry M. **Los escritores frente al cine**. Madrid/España: Editorial Fundamentos, 1981.
- GENETTE**, Gérard. **Palimpsestes. La Littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GIMFERRER**, Pere. **Cine y Literatura**. Barcelona/España: Editorial Seix Barral, 2005.
- GROENSTEEN**, Thierry & **GAUDREAU**, André. **La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip**. Quebec: Editions Note Bene, 1998.
- GUINSBURG**, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- GONÇALVES**, Maurício R. **Cinema e Identidade Nacional no Brasil – 1998 – 1969**. São Paulo: Editora LCTE, 2011.
- HINGST**, Bruno. **Projeto Ideológico no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e as adaptações literárias**. Tese de doutoramento, ECA/USP, 2013.
- HOBBSBAWM**, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2013.
- IMDB**, The Internet movie database, www.imdb.org , acesso em 03 de maio de 2014.
- JAKOBSON**, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2015.
- JOHNSON**, Randal. **Literatura e Cinema. Macunaima: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1982.
- LEITCH**, Thomas. **Film adaptations and its discontents**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- LEITE**, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Editora Unesp 2007.
- LIMA**, Oliveira. **Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira**. Rio de Janeiro: topbooks, 1997.

LOTMAN, M. Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid/España: Ediciones Akal, 2011.

_____. *La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y del texto*. Madrid/España: Ediciones Catedra, 1996.

_____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa/Portugal: Editorial Estampa, 1978.

LYRA, Bernadette. *A Nave Extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995.

LUKACS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

MACHADO, ARLINDO. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas SP: Papirus Editora, 1997.

MACHADO, Irene (org). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007

_____. *Escola de Semiótica. A experiência de Tartu-Moscou para o estudo da Cultura*. Cotia/SP: Atelier Editorial, 2003.

MACHADO, Rubens. "O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933)", In: *A história do cinema brasileiro*. Fernão Ramos (org). São Paulo: Art Editora, 1990.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Edições UERJ. 2001.

MACIEL, Fabrício. *O Brasil-Nação como ideologia*. São Paulo: ed. Annablume, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzki: o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MERTEN, LUIZ Carlos. *Carlos Coimbra – Um homem raro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MEYER, Augusto. *Iracema*. In: Proença, M. Cavalcanti. Edição Crítica de Iracema. São Paulo: Edusp, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias*. Cotia (SP): Atelier Editorial, 2010.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinema*. Vol1 Les structure/ Vol2 Les forms. Paris: Éditions Universitaires, 1963.

MOREIRA, Maria Eunice. *José de Alencar e a crítica portuguesa do século XIX*. Disponível em <

<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/2263.pdf>> Acesso em 22 de agosto de 2015.

MOURA, Roberto. "A bela época (primórdios 1912) Cinema Carioca", In: *A história do cinema brasileiro*. Fernão Ramos (org). São Paulo: Art Editora, 1990.

NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 2000.

OLIVEIRA, Rodrigo. *Cine Tapuia*. Revista eletrônica Contracampo, edição de nº 84, 2006, Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/84/pgtiradentes10.htm> > Acesso em 10 de abril de 2016.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *Iracema – uma transa amazônica* (Orlando Senna e Jorge Bodansky, Brasil, 1974). Revista eletrônica Contracampo, edição de nº 77, 2006, Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/77/dvdvhsiracema.htm> > Acesso em 23 de novembro de 2015.

ORMOND, Andrea. *Cinema silencioso no Brasil*. Disponível em < <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2008/10/o-cinema-silencioso-no-brasil-um.html> >, acesso em 15 de out de 2015.

PAIVA, Salvyano de Cavalcanti de. *História Ilustrada dos filmes brasileiros 1929 – 1988*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1989.

PASOLINI, PIER PAOLO. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim. 1982.

PASTA JR. José Antonio. *Formação supressiva. Constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre docência na área de literatura brasileira. FFLCH USP, 2011.

PAZ, Octávio. *Labirinto da Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1931.

PELLEGRINI Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac/ Itaú Cultural, 2003.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine: uma aproximacion comparativa*. Madrid/España: Ediciones Catedra, 1992.

PHILIPS, W.D. *Valere Quantum Valere Potest": Adaptation in Early american cinema*. In: ALBRECHT-CRANE, Christa & CUTCHINS, Dennis (Org). *Adaptation studies. New approaches*. Madison – Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França – Perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Iracema – Edição Crítica*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / São Paulo: Edusp, 1979.

_____. *José de Alencar na literatura Brasileira*. In: ALENCAR, José. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1976.

RAMOS, Fernão (org.). *A história do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

_____, Miranda, Luis Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

- RENAN**, Ernest. *O que é uma nação?* Disponível, em < <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>, acesso em 04 de maio de 2014.
- RENAULT**, Alain (org). *História da filosofia política, vol. 3 – Luzes e Romantismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- RIBEIRO**, Renato Janine. *Iracema ou a Fundação do Brasil*, in *A sociedade contra o social. O alto custo da vida pública no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RICUPERO**, Bernardo. *Romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RODRIGUES**, José Honório. *Conciliação e Reforma no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- ROUANET**, Maria Helena. *Eternamente em berço esplendido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991.
- SADOUL**, GEORGES. *História do cinema mundial 1*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SAFRANSKI**, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SANTIAGO**, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: editora Paz e Terra, 1982.
- _____. *Uma literatura nos trópicos. Ensaaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- SARAIVA**, F.R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1976.
- SCHNAIDERMAN**, Bóris (org). *Semiótica Russa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- SCHVARZMAN**, S; **IANEZ**, M. *O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante*. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 24, p. 153-165, dez. 2012.
- SCHWARZ**, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- SERCEAU**, Michel. *L'Adaptation Cinématographique des textes Littéraires*. Liège/Belgique: Éditions du Cefal, 1999.
- SILVA**, Juliano Gonçalves. *Índio no cinema brasileiro e o Espelho Recente*. Mestrado em Multimeios, Unicamp. Campinas, SP: [s.n.], 2002.
- SILVA**, Marcel. *Cinema e Literatura no Brasil: o caso do período silencioso*, Disponível em < <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/213>>, acesso em 15 de out de 2015.
- SIMÕES**, Inimá. *Roteiro da Intolerância. A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Terceiro nome/Editora Senac, 1998.

SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação – Os romances nacionais da América Latina*. Minas Gerais: Editora da UFMG, 2004.

SOUZA, Jessé. *A Ralé Brasileira: Quem É e Como Vive*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. *A construção social da subcidadania. Para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

STAM, Roberto. *O espetáculo Interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Muticulturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In NAREMORE, James (org). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 2000.

STEINER, George. *Depois de Babel. Questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Edusp / Nanquim Editorial, 2008.

_____. *O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra*. Revista Novos Estudos Cebrap, nº 65, março, 2003, p. 141 - 151.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos, escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

VALENCISE, João Miguel. *A chegada do som aos cinemas de São Paulo segundo a Folha da Manhã (1928-1933)*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de São Carlos em 2012.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Ed Nathan, 1991.

WHITE, Hayden. *Meta-história. Imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a cena*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003A.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2003B.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo*. São Paulo: Revista Literatura e Sociedade, v.2, p.127 a 138, 1997.

_____. *O cinema verdade vai ao teatro. Palco: transamazônica*. In: Encarte do DVD de Iracema. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.