



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**REPRESENTAÇÕES DE IRACEMA NA LITERATURA E NO
CINEMA: DIÁLOGOS DO CORPO FEMININO INDÍGENA**

Luis Alberto Gottwald Junior

Escrever simplesmente que a narrativa do romance Iracema: a virgem dos lábios de mel, de José de Alencar, brota tão somente do pensamento imediato de se propagar uma imagem edênica do indígena, é cometer o erro de não analisar as ideologias que permeavam o pensamento intelectual no Brasil e na Europa do século XIX. Efetuar uma leitura histórica do cinema nacional por meio da narrativa de Iracema, sem levar em conta o contexto de sua produção, é cair no mesmo equívoco. Nas palavras de Alfredo Bosi (1994), à falta de uma definição que abrace, no contorno de uma frase, a riqueza de motivos e temas do movimento, é comum recorrer ao simples elenco destes, ocultando no mosaico da análise a impotência da síntese. (BOSI, 1994, p.91).

Além disso, ao escrever sobre Iracema e Martin, Alencar não fala sobre outros sujeitos de importância ímpar na edificação da miscigenação cultural e da formação da nação, como o negro. A gênese do Brasil na ótica alencariana é o indígena e o europeu, transmitidos dentro do discurso intelectual romântico do século XIX, como elementos integradores da identidade brasileira, ainda que de forma divergente e desigual.

Em outro contexto histórico, é possível perceber o uso do cinema para articular um resgate da memória nacional de Iracema, tratada como heroína do Ceará e como modelo ideal de feminilidade, mas também como uma produção que se objetiva na

representação da gênese da nação, tratada de forma unilateral, parcialmente harmoniosa e excludente.

Situando o contexto da produção literária da primeira geração romântica, Bosi (1994) salienta que o descontentamento com as novas estruturas decorrentes dos reflexos e consequências da Revolução Industrial, a reestruturação política e econômica na França revolucionária e o Iluminismo, atuando como questionador das antigas estruturação de poder, são influências significativas para a emergência e fixação de ideais românticos.

No que se refere ao cinema, as leituras fílmicas feitas em torno de *Iracema* são oriundas de contextos históricos diferenciados. Nessa lista de adaptações literárias para o cinema, é possível destacar que Vittorio Capelaro produziu o título no ano de 1919, quando o cinema nacional ainda dava seus primeiros passos. Jorge S. Konchin produz o mesmo título em 1931, Vittorio Cardinalli e Gino Talamo, fazem uma adaptação cinematográfica de *Iracema* em 1949 e Carlos Coimbra, no ano de 1979, efetua a última versão do clássico romântico de Alencar na linguagem cinematográfica.

Mesmo que o interesse prescrito neste artigo seja de analisar o filme de Carlos Coimbra, vale destacar que, das versões de Capelaro e de Cardinalli e Talamo não há dados visíveis, nem mesmo películas foram encontradas em domínios virtuais ou em cinematecas de Ponta Grossa e Curitiba. No caso da adaptação cinematográfica de Konchin, há um catálogo de imagens disponibilizado no acervo fotográfico da BBC¹, mas que dão conta de apreender poucos detalhes da produção.

Assim, optou-se por dialogar com esses detalhes, com a produção literária de Alencar e com o filme de Carlos Coimbra. O contexto de produção que envolve o filme *Iracema: a virgem dos lábios de mel* de Coimbra é singular. O ano é 1979, ímpar na História do Brasil, pois o general Geisel é substituído por João Baptista Figueiredo, que dá sequência a gradual abertura política iniciada pelo seu antecessor. Ainda que de forma mais branda, a censura de fins da década de 1970 ainda apreendia discos de Geraldo Vandré e proibia a reprodução cinematográfica do filme *Iracema*, *Uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky. Por outro lado, depois de 10 anos censurado, a exposição do longa-metragem *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade era permitido.

¹ Catálogo disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/000059?page=1>, Acesso em 24/09/2014.

A busca pela valorização do nacional e pela identidade patriótica de pertencimento à nação divide cineastas. Enquanto uns, como Jorge Roberto Bodanzky e Gláuber Rocha tem filmes censurados, outros, como Carlos Coimbra, recebem incentivo do INC (Instituto Nacional de Cinema) e da Embrafilmes (Empresa Brasileira de Filmes) para cobrir custos de produção, ganhar lucros com bilheteria e lançar títulos que não questionassem a ordem política vigente.

No que se refere a leitura cinematográfica do romance alencariano, Simões (1999) destaca que o filme ficou conhecido como *Iracema: a virgem dos grandes lábios de mel*, por tratar de uma atriz da pornochanchada e por apresentar um modelo de beleza indígena erótico, com a justificativa de que a nudez era habitual para as comunidades indígenas. Berardo (2013) auxilia nessa análise, esclarecendo que o padrão de beleza de Iracema e dos personagens que permeiam a narrativa, possuíam semelhanças com sociedades americanas, como os Sioux, em uma linha de gênero próxima ao *western*, o *nordestern*. Coimbra não era cearense, mas adotou a região para viver e produzir a maioria dos seus filmes, como é o caso de *A morte comanda o Cangaço* (1961), *Lampião, o Rei do Cangaço* (1964), *Cangaceiros de Lampião* (1967), *Corisco, o Diabo Loiro* (1969), *Independência ou Morte* (1972) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), entre outros, o que também nos auxilia na compreensão das preferências do diretor em filmar no Nordeste e, em especial, no Ceará.

Outro ponto de destaque da obra fica por conta do erotismo apresentado no filme de Carlos Coimbra, diferente das outras releituras analisadas. Por utilizar Helena Ramos, atriz de pornochanchadas, Coimbra possuía clareza em mostrar uma indígena cujos atributos eróticos fossem evidentes. No filme, um dos cuidados de Coimbra foi manter parte da linguagem de Alencar, visto que as falas dos personagens estão diretamente vinculadas à reedição do livro, em 1965. Por mais que tenha saído 12 anos antes do centenário de morte do escritor, a obra levou o título de “Edição do Centenário”.

Com relação a mulher indígena, os filmes de Jorge S. Konchin (1931) e Carlos Coimbra (1979) também apontam diferenças, conforme podemos perceber em algumas imagens:



Iracema, de Konchin (1931), Cardinali (1949) e de Coimbra (1979)

Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos>

Dora Freury, Ilka Soares e Helena Ramos figuraram entre as atrizes atuantes no papel de Iracema, e diferentes temporalidades. No entanto, mais do que trajetórias diferentes, essas mulheres representaram um papel adaptado a cada contexto de produção. Em 1931, Gonzaga (1996) retrata a importância do surgimento da Cinédia e os primeiros estúdios de áudio e vídeo para cinema. Além disso, o som cinematográfico era novidade e isso incrementava as produções nacionais e estrangeiras.

Mesmo com essas mudanças, a autora fala de um cinema precário, amador e que carecia de apoio financeiro estatal ou privado. Um ano depois, o Decreto nº 21.240, de abril de 1932 instituía a censura cinematográfica, o que mostra gradual importância desse artefato cultural no cenário brasileiro.

Como reflexo da sociedade, a imagem de Iracema de Konchin possui feições europeias, pele clara, maquiagem, colares de caracterização indígena e vestuário carregado de pano e plumas. A ideia de Konchin seria, portanto, retratar a narrativa, mas afastar características físicas que aproximassem a atriz de uma indígena Tabajara, em suas feições antropológicas.

A Iracema de Cardinali data de 1949, período no qual o país vivia o chamado “período democrático”. Desde 1936, já havia o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão responsável por produzir filmes com a intencionalidade de relatar aspectos da História, Cultura e Memória da sociedade brasileira. Morettin (1997) argumenta que os filmes de gênero histórico possuíam cunho moral, pois iam de acordo

com os interesses das classes dominantes. Muitos dos filmes eram realizados por imigrantes italianos que começavam a ocupar diferentes espaços no cenário cultural brasileiro, como é o caso de Vittorio Cardinali.

O cineasta lança uma Iracema interpretada por Ilka Soares, expondo de forma mais evidente a semi-nudez e trazendo, no vestuário, aspectos mais próximos a uma representação indianista. Ramos (2000) reforça essa visão, reiterando que a visão construída por Cardinali busca um diálogo com a representação física da indígena, menos vestida e com peles de onça cobrindo parte do corpo. Assim como Dora Fleury, Ilka Soares não possuía características que a assemelhassem a uma Tabajara, o que leva a pensar na ausência de interesse em se buscar mulheres indígenas para contracenar no cinema.

Na terceira leitura, outra visão predomina sobre o corpo de Iracema: o erótico e a nudez. Helena Ramos é focada em diversos ângulos, com vestimenta na região pélvica e aproximações de câmera para provocar sensualidade no olhar do espectador. O cinema vivia outro momento histórico. O ano era 1979 e a pornochanchada começava a entrar em crise, devido à chegada gradual do VHS importado. Na política, também se destacava a abertura gradual para a democracia, mesmo com a censura ditatorial atuando no cenário cultural. Nesse cenário, Helena Ramos é dirigida por Coimbra para interpretar Iracema, na tentativa de trazer a memória de uma heroína para o Ceará, e, concomitantemente, levar aos cinemas o gênero histórico com fundo moral.

Na perspectiva de análise do corpo feminino, é preciso atentar para o fato de que as três produções fílmicas dialogam com o discurso literário romântico brasileiro do século XIX, sendo produções com o objetivo de adaptar a narrativa de Alencar em imagem, som e movimento. Entretanto, cada produção está relacionada a um momento histórico diferenciado da nação e do cinema, de modo que seria equívoco comparar os filmes e esquecer suas especificidades contextuais. Conforme já visto, o cinema passa a ter gradual importância no cenário cultural brasileiro, mas, ao mesmo tempo, a mulher ganha destaque nessas produções fílmicas.

Shimidt (1998) sustenta que as mulheres já participavam do operariado brasileiro desde o final do século XIX, principalmente no setor têxtil. Entretanto, mesmo com a crescente saída da mulher ao espaço de trabalho, nos movimentos operários da década de 1920 ainda existiam discursos de reafirmação de valores dominantes, como a dedicação

ao lar, ao marido e aos filhos. Assim, percebe-se uma prática de transição entre o lar e o espaço de trabalho, cujas reflexões são expostas no cinema.

A Iracema de Konchin apresenta um modelo feminino que vem ao encontro do ideal de retorno da mulher ao espaço domiciliar, pois, além do ideal romântico já arraigado na trama de Alencar, a ocultação do corpo indígena de dá por meio do adorno com plumas ou mesmo de vestidos femininos tradicionais do período:



Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/000059>

Para Lino, a década de 1930 foi responsável por gerar discussões acerca da cultura e da identidade nacional, de modo que o cinema passa a ser um dos terrenos para a realização de tal debate. Segundo ela, “a definição de uma cultura nacional ganhou importância em detrimento de definições geopolíticas acerca do que era “ser brasileiro” e o cinema não deixou de se fazer presente nas discussões mais amplas sobre a cultura brasileira” (LINO, 2007, p.164).

Dessa forma, o cinema nacional da década de 1930 passou a adquirir um caráter educativo, mercadológico e propagandístico, o que poderia ser perceptível na mesma produção fílmica ou em obras diferenciadas, em maior ou menor escala. Assim, filmes poderiam ter cunho educativo e, ao mesmo tempo, mercadológico e propagandístico, ou mesmo poderiam possuir cada interesse de maneira isolada.

O filme possui essas três características, pois a partir da releitura de José de Alencar se efetiva como um filme educativo. No entanto, o filme foi produzido pela Metrópole Filme e rodou nos principais cinemas de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo

Horizonte, Pelotas e Curitiba², o que demonstra a busca por lucratividade na produção. Por fim, o filme relata a chegada do português a uma comunidade indígena Tabajara em tempos de colonização, mostrando a miscigenação e a formação “harmoniosa” e “mítica” do Brasil, ressaltando a natureza e tendo, portanto, fins propagandísticos de governo.

Além disso, o filme é silencioso, o que valoriza a ação do corpo e do movimento no conjunto de cenas. Para Doane (1980), “o estranho efeito do cinema mudo na era do som está em parte ligado à separação, por meio de intertítulos, entre a fala de um ator e a imagem do corpo dele ou dela” (DOANE 1980, p.36). Na perspectiva do corpo, não somente o comportamento de Iracema é modificado (o que vem de encontro ao discurso do romance), mas a forma física como esta é vista, já que é perceptível a ausência de uma modelo ou atriz para representar o papel, o que faz com que a escolha da atriz e do figurino seja mais próxima da realidade que se vive, e não da que se encena. A indígena não possuía papel efetivo no cenário artístico teatral ou cinematográfico e Jorge Konchin, cineasta russo, preferiu utilizar Dora Fleury.

No final da década de 1940 e da década de 1950, a mulher já votava e já estava inserida no mercado de trabalho de maneira mais significativa, em comparação com os anos anteriores. Pinto (2013) reitera que, após a Segunda Guerra Mundial, o operariado feminino passou a lutar em busca de direitos trabalhistas igualitários, equiparação salarial e, fora do espaço de trabalho, muitas começaram a efetuar críticas ao matrimônio e à dominação masculina. No pós-guerra, também verifica-se que a urbanização levou a um maior agrupamento humano nas cidades, devido à industrialização e os avanços no setor de serviços, como evidencia Arruda (2005).

Em seus estudos, a autora destaca que a cidade de São Paulo era uma “babel cultural” (p.138), repleta de mão-de-obra imigrante de italianos, alemães, japoneses, libaneses e muitos outros. No que se refere à imigração italiana, Arruda (2005) aponta que é equívoco pensar que a massa de trabalhadores se deslocou para o setor cafeeiro ou industrial, de modo que há variabilidade profissional nas atividades dispostas por eles na cidade.

No cinema nacional, a década de 1940 é responsável por diversificar o eixo espacial de produção fílmica, com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz,

² Informações disponíveis 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>

de modo a retirar do Rio de Janeiro a centralidade deste processo. Porém, os italianos continuam a atuar nas direções de filmes nacionais, até porque a Vera Cruz era mantida por Ciccillo Matarazzo e Zampari, dois imigrantes italianos. Em 1949, Vittorio Cardinali faz parte desse grupo de italianos a produzir obras de cunho nacional: e novamente, a produção é Iracema.

Ramos (2000) reitera que, para fazer Iracema, Cardinali decide lançar Ilka Soares no papel principal, explorando sua semi-nudez. Com essa escolha, percebe-se a mudança de perfil na construção do modelo de Iracema, mais sensualizada na versão de 1949. Após a produção de Iracema, Ilka Soares atuou em chanchadas, como Esquina da Ilusão (Ruggero Jacobbi, 1953) e Floradas na Serra (Luciano Salce, 1954), além de ter construído carreira na Rede Globo, em novelas e minisséries.

Conforme destaca Stam (2003), “o cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador” (STAM, 2003, p.34). Nesse contexto, o erotismo feminino indígena começa a ser mostrado pelo viés do colonizador, mas a partir de elementos que identificassem o indígena. Iracema aparece, em todos os registros encontrados até o momento, com uma vestimenta característica de pele de onça pintada, como uma forma de aproximar o espectador de uma visão tradicional do indígena.

Mesmo assim, a relação harmônica e unívoca de indígena e natureza não permeia a escolha de figurino de Ilka Soares, já que pressupõe ao público que o vestuário foi feito através da caça do animal. Além disso, a vestimenta usada por Iracema não cobre suas pernas, braços e ombros, o que demonstra a tentativa de evidenciar o erotismo perante o espectador.

O filme é sonoro, mas mesmo assim, busca na imagem, a reafirmação da narrativa do português Martim que chega até a comunidade Tabajara, modificando a vida de Iracema e a inserindo no contexto de miscigenação, cujo referencial remonta a obra de José de Alencar. A produtora do título, Nova Terra Filmes, foi fundada por empresários italianos e seguia a mesma linha de produção da Vera Cruz, voltando-se para os interesses da burguesia intelectual e do Estado, conforme destaca Arruda (2005).

A terceira versão analisada neste artigo é lançada em 1979, sob outro contexto político e cinematográfico. O erotismo era uma das marcas do cinema da década de 1970 e o diretor Carlos Coimbra possuía a Embrafilme, como aliada de produção.

Fazendo uma leitura do filme a partir do contexto que se encontrava o movimento feminista em fins da década de 1970, de maneira geral e conforme aponta Scott (1992), é possível perceber que *Iracema: a virgem dos lábios de mel* ia à contramão dos ideais reivindicados pelas mulheres, visto que a leitura erotizada e romantizada de uma obra literária do século XIX percebia a mulher de outra maneira, ressaltando traços físicos e culturais da mulher indígena (sem ligação com a comunidade originária) e o diálogo com o cinema de pornochanchada auxiliava a erotizar o corpo feminino, dando ao espectador uma leitura visual da obra de Alencar.

No foco da imagem, o uso da maquiagem é evidente para modificar a cor da pele da atriz Helena Ramos, para que ela se pareça fisicamente com uma indígena. Em seguida, Iracema é filmada caminhando, de modo que somente as pernas e um pedaço de tronco aparecem ao público.

Chartier (1990) considera que "são estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado" (CHARTIER, 1990, p.17). Trazendo essa discussão para o filme de Coimbra, percebe-se que o presente adquire sentido a partir de determinadas leituras do passado e que a intercalação do espaço do personagem aliado ao cenário em que este se encontra dá ao espectador uma visão do lugar social dele.

Assim, quando Iracema interage cenograficamente na mata, em cavernas, rios, na tribo ou em qualquer outro espaço que situe a indígena "naturalmente", ela também mostra ao público o seu local, seus hábitos, tradições, mesmo que estes envolvam-se com um ideal romântico europeizado, sendo por vezes absorvido automaticamente pelo espectador. Desse modo, reforça-se para quem assiste uma imagem de mulher indígena submissa, que recebe a cultura europeia de maneira harmônica e a interioriza a partir de uma nova valoração moral, defendendo o colonizador.

Ao mesclar a sensualidade com o comportamento de guerreira, Coimbra aproxima a representação de Iracema do cinema *western* americano e da pornochanchada, reunindo atributos dos dois gêneros, sem modificar a narrativa original de José de Alencar.

Sobre a sensualidade, Barthes (1999) salienta que o desnudamento do corpo feminino ocorre concomitantemente à sua dessexualização, de modo que se faz um "espetáculo do medo" através da dimensão de transgressão em que se dá o sexo fora dos

padrões matrimoniais nas sociedades ocidentais. O filme se utiliza de um desnudamento parcial da personagem (com os cortes que gradualmente se ampliam para a exposição quase total do seu corpo) para atrair o espectador até ela.

No que se refere ao comportamento guerreiro de Iracema, Berardo (2013) explicita que não era a mulher indígena tabajara que ia contatar ou confrontar povos estrangeiros, sejam eles indígenas ou não. Também não eram elas que portavam arcos e flechas ou qualquer outra arma que pudesse desferir golpes, nem eram as primeiras a defender a aldeia, no caso de um conflito armado. Sendo assim, a representação que o filme faz da mulher tabajara liga-se a dois aspectos específicos, igualmente contrastantes: uma exposição maior do corpo e da ação feminina que é protagonizada em cena.

Dessa forma, Iracema é trazida para a narrativa cinematográfica nacional da década de 1970 e 1980 com atributos que mesclam o erotismo do cinema de pornochanchada e com o discurso de heroicização do indígena por meio de uma releitura que objetiva a construção da memória. Nesse ponto, Coimbra dialoga não somente com a obra de Alencar, mas também a adapta para o mercado que ele se propunha a atuar: um filme de baixo custo, com alta lucratividade e permissivo ao sistema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra literária de José de Alencar e as diversas adaptações cinematográficas de Iracema possuem temporalidades diferenciadas de atuação, mas com pontos em comum: cada produção enfatizou um modelo de nacionalismo e a busca por um perfil identitário de patriotismo, estruturada na visão idealizada do indígena e atrelada à natureza. Entretanto, a mesma narrativa se serviu destes diferentes momentos da História Nacional para mostrar a variados públicos o indianismo literário sob o olhar memorial, erótico e mercadológico.

Assim, mais do que uma simples releitura, a trajetória de Iracema no cinema mistura-se a uma visão americanizada do indígena brasileiro, contrastando com a visão europeizada do discurso literário original de Alencar, desfocando a imagem do indígena brasileiro e conduzindo o modelo para fora do país.

Além disso, o tempo curto dispensado à elaboração do filme e a falta de conhecimento técnico e historiográfico de Coimbra também foram cruciais para a aproximação entre o indígena tabajara e comunidades Sioux americanas de filmes que

despertavam a empatia do cineasta. Também se verifica o cinema como uma forma de propaganda ideológica do Estado Nacional, que busca por intermédio de um discurso nacionalista as bases referenciais de sua atuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Jose de. Iracema – Edição do Centenário. **Rio de Janeiro**, 1965.
- ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 1, p. 136, 2005.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 13. Edição. Siglo XXI editores, 1999.
- BERARDO, Rosa. A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2, p. 63-75, 2013.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix, 1994.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext Acesso em 20/03/2014.
- DOANE, Mary Ann. The voice in the cinema: The articulation of body and space. **Yale French Studies**, p. 33-50, 1980.
- LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930. **Locus: Revista de História, Juiz de Fora**, v. 13, n. 2, p. 161-178, 2007.
- MORETTIN, Eduardo. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). **Anais do Museu Paulista**, v. 5, n. 1, p. 249-271, 1997.
- PINTO, Leonor Souza. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil–1964/1988. **Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas**, p. 75, 2013.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Ed.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. Senac, 2000.
- SCOTT, Joan Wallach. *História das mulheres*. In: BURKE, Peter (org) A es'crita da História. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp. 1992. p.63-9S'
- SIMÕES, Inimá Ferreira. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. Senac, 1998.