

## **Reflexões sobre a narrativa de fundação em 'Iracema, a virgem dos lábios de mel'**

### **Reflections on the founding narrative in *Iracema, a virgem dos lábios de mel***

*Marcelo Dídimo Souza Vieira<sup>1</sup>, Aline Rebouças Azevedo Soares<sup>2</sup>*

---

1 Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da UFC. Mestre e Doutor em Multimeios/Cinema pela Unicamp. Recentemente realizou Estágio Pós-Doutoral na Columbia University, New York. É autor do livro "O Cangaço no Cinema Brasileiro". [mdidimo@hotmail.com](mailto:mdidimo@hotmail.com).

2 Mestranda em Comunicação na UFC, na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual; bolsista da Funcap desde maio de 2015. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (2005). [reboucas24@gmail.com](mailto:reboucas24@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo elabora algumas reflexões sobre a narrativa de fundação em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Coimbra, 1979), adaptação cinematográfica da obra literária *Iracema* (Alencar, 1865). Ao relacionar o romance alencarino com a biografia de Pocahontas e a epopeia Eneida, de Virgílio, com enfoque nas personagens Camila, Dido e Lavínia, adotamos a perspectiva de que a personagem Iracema é uma heroína mítica e sua história uma narrativa de fundação. A partir deste levantamento, investigamos de que maneira o projeto de fundação de José de Alencar foi recriado em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*.

**Palavras-chave**

Adaptação cinematográfica, heroína mítica, Iracema, narrativa de fundação.

**Abstract**

The article presents some reflections on the founding narrative of *Iracema, a virgem dos lábios de mel* [Iracema, the honey lips virgin] (Coimbra, 1979), a cinematographic adaptation of the literary work *Iracema* (Alencar, 1865). We consider Iracema as a mythical heroine and her history as a foundation narrative. We relate the Alencar's novel to the biography of *Pocahontas* and the epic *The Aeneid*, by Virgil, focusing on characters Camila, Dido and Lavinia. From this survey, we investigated how José de Alencar's foundation project was recreated in *Iracema, a virgem dos lábios de mel*.

**Keywords**

Cinematographic adaptation, founding narrative, Iracema, mythical heroine.

No século XIX, com o status elevado de reino unido a Portugal, o Brasil deixa de ser colônia e torna-se o lar da corte portuguesa. Esse acontecimento marca o início de sua formação cultural, com a construção de universidades, bibliotecas, museus, etc. Rio de Janeiro, São Paulo e Recife tornam-se centros urbanos efervescentes de produção artística, literária e acadêmica (com forte influência francesa), sem falar das grandes expedições científicas realizadas por pesquisadores e artistas brasileiros e estrangeiros em regiões tropicais inexploradas em busca de catalogação e estudo de novas espécies de fauna e flora.

Na primeira metade do século XIX, temos a identidade cultural brasileira formada com forte influência do olhar estrangeiro e pela construção do ideal do homem nativo, "autenticamente" brasileiro. É quando nasce a ideia do "índio herói", ilustrada na trilogia indianista de José de Alencar (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*). Neste momento, a ideia de pátria estava intimamente ligada ao amor e conexão à natureza primitiva que somente o nosso índio saberia estabelecer.

Estas obras recontam as origens do Brasil e de nossa colonização, buscando regenerar na literatura a violência despendida contra os povos indígenas que ocupavam as terras brasileiras e a destruição de suas culturas. Para corroborar essa regeneração, a estratégia utilizada foi recorrer a um passado mítico, anterior à própria história e que, ao mesmo tempo, a legítima.

*O Guarani* fala do amor e devoção do índio Peri por Cecília de Mariz, filha do fidalgo português D. Antônio de Mariz. Trata-se da representação do índio assimilado na submissão de Peri às vontades de Ceci, bem como sua conversão ao cristianismo, ilustrando o momento histórico de colonização do Brasil de plena instalação portuguesa e missões religiosas. *Ubirajara* estaria na outra ponta da assimilação cultural. O contexto do romance é anterior à colonização, em terras brasileiras completamente primitivas. A obra conta como o índio Ubirajara, "o senhor da lança", vence uma luta com o filho do chefe de uma tribo rival e casa-se com sua irmã, unindo as duas tribos e fundando a nação Ubirajara.

*Iracema* reinventa a fundação do estado do Ceará e do Brasil por meio do amor proibido entre a índia, protagonista que dá título ao livro, e Martim, guerreiro

português que lidera a ocupação no litoral. Iracema é tabajara, filha do pajé Araquém e guardiã do segredo da jurema<sup>3</sup>; é uma virgem consagrada ao deus Tupã. Rompendo o voto de castidade, gera um filho de Martim, que, de acordo com os contornos de mito que o romance apresenta, seria o primeiro cearense. Enquanto Ubirajara incorpora o “índio puro”, isento de contato estrangeiro, e Peri representa o índio assimilado, Iracema transita os dois polos, não sendo assimilada pela cultura europeia, mas não permanecendo ao lado dos seus: não só dorme com Martim, foge com ele. Além de personificar o Novo Mundo, a concepção de Moacir faz de Iracema uma espécie de mãe mítica do povo brasileiro. De acordo com o pesquisador em literatura comparada Luis Filipe Ribeiro, Iracema é a própria personificação da América: “É com a terra que se casam os colonizadores, para dela fazer a *mãe fecunda*. Qualquer semelhança com a trama de Iracema não será, seguramente, mera coincidência...” (RIBEIRO, 1996, p. 76) [grifo do autor].

Alencar não foi o único a criar uma narrativa de fundação como projeto político. Ao norte do nosso continente temos a história de vida de uma ameríndia que mediou conflitos entre colonos ingleses e tribos indígenas que habitavam a região do estado da Virgínia. A personagem casou-se com um cristão, teve um filho e a tradição oral perpetuou seu nome na história da colonização dos Estados Unidos. Pocahontas, assim como Iracema, representa o Novo Mundo e tornou-se a mãe de um povo.

O Velho Mundo também nos conta uma narrativa de fundação escrita por Virgílio. Eneida conta a saga do troiano Enéias, que, após sobreviver à Guerra de Tróia, viaja pelo Mediterrâneo até chegar à Península Ibérica. Enéias estava destinado por Júpiter a fundar uma nova cidade, que seria o berço de Roma.

---

3 Entre as notas de Alencar após o final de *Iracema*, ele menciona a jurema e o uso de seu fruto entre os índios: “Árvore meã, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro de acre, do qual juntamente com as folhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa fruía neles melhor do que na realidade. A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos pajés”. No romance o preparo desta bebida é referido como “segredo da jurema”, o qual somente Iracema conhecia. A bebida, ainda hoje usada pelos atuais índios da região Nordeste, no livro é oferecida aos guerreiros tabajara em rituais anteriores a batalhas, para motivá-los.

A partir do tema da narrativa de fundação como fio condutor deste trabalho, perpassando Eneida, de Virgílio, a biografia de Pocahontas e a obra literária *Iracema*, desenvolvemos algumas reflexões sobre *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra, que levantam questões sobre a adaptação cinematográfica e o paradigma da fidelidade, no que concerne à maneira como foram trabalhados no filme a caracterização de Iracema e o projeto de fundação de Alencar.

### **Iracema: projeto de fundação**

*Iracema* (1865) apresenta a busca pela regeneração de um passado histórico de colonização, marcado por atos de violência extrema contra as etnias indígenas brasileiras. Um exemplo é a concepção de Martim, que sempre age de forma respeitosa e cortês com Iracema e os demais indígenas. O personagem, que representa a Europa civilizada, é destituído de qualquer traço que possa indicar explicitamente o povo europeu como intelectual e economicamente superior. Mesmo quando flechado no rosto por Iracema, Martim não reage, invocando os ensinamentos cristãos.

Em *Iracema*, o índio é idealizado, de modo a demonstrar cordialidade, passividade e gentileza, especialmente com o estrangeiro. São características que a classe dominante de um país teria interesse em difundir como referência de comportamento. Identificar esses traços em nosso "povo de origem" seria uma forma de instituir um modelo legitimado pela força do mito de fundação. A narrativa de fundação, portanto, pode constituir-se em uma ferramenta eficaz de regulação e manutenção de poder.

*Iracema* traz aspectos da heroína mítica, da beleza que personifica a graciosidade da natureza, dos atributos físicos (agilidade, velocidade e perícia com arco e flecha) e o status de sacerdotisa. Moreira (2007) afirma que sua velocidade e agilidade lembram o herói homérico Aquiles, conhecido como "pés velozes". Filha de pajé, somente ela conhecia o preparo da bebida de Tupã, que os guerreiros tabajaras ingeriam em rituais sagrados, nas noites anteriores a combates, para que tivessem sonhos de vitória. Ela guarda, portanto, o "mistério

do sonho”, atribuição que somente alguém que transita entre o sagrado e o profano poderia assumir.

Alencar exalta de forma poética a natureza primitiva da serra e litoral cearenses. Durante todo o romance, mostra os indígenas, sobretudo Iracema, imersos de forma harmônica em um cenário paradisíaco. As características dos personagens são frequentemente comparadas a atributos de alguma espécie da flora ou fauna locais, que seriam também, de certa forma, detentoras do sagrado, como a manifestação da voz de Tupã, quando o pajé Araquém move a grande pedra que fica em sua cabana<sup>4</sup>. Trata-se da visão do índio não como indivíduo, mas como parte de um cenário.

Diferentemente do perfil da heroína romântica e urbana de Alencar, Iracema possui o exotismo do corpo nu e selvagem, exposto e pronto a encantar Martim. Perfumava a si e a rede onde se deitava com o esposo. Também se banhava todas as manhãs na lagoa próxima de onde moravam. Os índios pitiguaras que a viam no banho batizaram a lagoa de Porangaba, a lagoa da beleza. As mães pitiguaras passaram a banhar suas filhas naquelas águas, porque elas teriam a propriedade mágica de dar beleza e formosura às jovens virgens. A exuberância da filha de Araquém acabou por forjar o mito da beleza.

À medida que se envolve com Martim, Iracema vai se despindo de sua autonomia, culminando no descaso com o corpo, constituindo uma metáfora eufemística de colonização – o português, amorosamente, subjuga a selvagem (MORAES, 2006). Após construir um lar com Martim, ela parece dar-se conta de que nele não havia amor. No entanto, seguindo os passos da heroína mítica, não volta atrás em sua escolha, nem demonstra arrependimentos, mesmo diante da dor e solidão.

A índia tabajara mais corajosa e bela deixa-se morrer só e lentamente, negligenciada pelo guerreiro branco, mas não sem antes garantir-lhe um filho,

---

4 A voz que seria manifestação de Tupã tem causa física explicada por Alencar em nota de rodapé. Araquém sabia que sua cabana fora construída sobre um rochedo onde havia uma passagem subterrânea que se comunicava com a várzea por uma abertura estreita. Remover uma pedra que selava a passagem causava liberação do ar em tal intensidade que Araquém se aproveitava do estridor para “anunciar a voz de Tupã”.

princípio de uma nova raça – Moacir, “filho da dor”. Cumpre seu destino, o autossacrifício, simbolizando a dominação europeia sobre a terra primitiva e a cultura indígena como condição para o nascimento da nova raça “órfã de mãe”, mas “educada” segundo as diretrizes de Martim, o “pai colonizador” (MOREIRA, 2010). Dessa forma, Alencar institui com *Iracema* um mito de fundação do estado do Ceará e do Brasil, carregando, ainda, em seu nome, as letras da América.

### **Outras heroínas, outras narrativas, traços semelhantes**

Pocahontas teria nascido por volta do ano de 1595. Era filha do cacique dos *powhatan*, que lideravam cerca de trinta tribos que somavam em torno de vinte mil pessoas que habitavam o atual estado norte-americano da Virgínia. É considerada a primeira índia norte-americana a se converter ao cristianismo e teve participação vital em mediações das relações entre colonos ingleses e indígenas. Com o tempo, sua história ganhou contornos de narrativa de fundação.

Seu nome é mencionado em uma carta do capitão inglês John Smith à rainha da Inglaterra, Anne, em 1616, onde relata que, após desembarcar no “Novo Mundo”, fora capturado por indígenas e teve sua vida resguardada por intervenção da índia junto a seu pai e demais membros do conselho de guerra. Na época, ela não teria mais do que doze ou treze anos. Smith conta que Pocahontas conquistou seu respeito, e que sempre intercedia por relações amistosas entre seu povo e os colonos. Em uma de suas visitas a Jamestown, assentamento inglês, foi capturada por colonos conspiradores e viveu em cativeiro por dois anos, até chamar atenção de John Rolfe, que a tomou em casamento. Convertida ao cristianismo, foi batizada como Rebecca e teve um filho com Rolfe.

Os responsáveis pela colônia da Virgínia, para incentivar a vinda de mais colonos e investidores, fizeram de Pocahontas (agora Rebecca) uma espécie de “cartão de visitas” e uma demonstração de que os índios poderiam ser “domesticados”. A recém-cristã viajou com o marido para a Inglaterra e participou de reuniões da alta sociedade inglesa, mas a monarquia recusou-se a recebê-la formalmente, até John Smith interceder, escrevendo à rainha Anne um testemunho

de seu bom caráter, e da sua importância nas relações de paz com os *powhatan* (MOREIRA, 2007). Durante o retorno à Virginia, em 1617, Pocahontas adoeceu e veio a falecer durante o desembarque.

As tristezas da história de Pocahontas são amenizadas quando ela se converte em mito: o envolvimento amoroso com o Capitão Smith é acrescentado pela tradição oral, e essa versão será explorada pela indústria cultural nas produções de um desenho animado dos estúdios Disney, *Pocahontas* (1995) e o filme *Novo Mundo* (2006). Mas a mitificação da vida dessa ameríndia começou antes: em 1837, Robert Dale Owen publica a obra *Pocahontas: a historical drama*, que buscava legitimar a colonização inglesa da América do Norte e a aniquilação do povo ameríndio (DUNN, 1997). Owen, assim como Alencar, busca no mito de fundação uma versão amorosa das origens da América. Invasões, mortes e estupros de ameríndios são embaçados pelo encontro entre duas culturas diferentes.

Do Velho Mundo, a pesquisadora em literatura comparada Viviane Pinto Moreira (2007) ressalta os perfis de três personagens míticas da Eneida, de Virgílio, que dialogam com características de Iracema. Quando discorre sobre Camila, a autora evidencia uma beleza que se confunde com habilidades de luta, tal como Iracema: “Ambas as donzelas, embora pertencentes a mundos tão distantes, são muito parecidas, tanto pela beleza física quanto em seus atributos capacitivos. São personagens de coragem e ousadia, que enfrentam as forças masculinas e os horrores da guerra sem, sequer, se intimidarem” (MOREIRA, 2007, p. 131). A mitologia romana conta que Camila foi criada como amazona. Em Eneida, lutou contra os troianos de Enéias, que tentavam ocupar a Itália. Vale ressaltar que ambas, Camila e Iracema, são também exímias arqueiras e que o arco e flecha é considerado uma arma de elite, propriedade de grandes guerreiros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Dido era viúva do rei Siqueu, e teria sido a primeira rainha de Cartago. É descrita por Virgílio como uma mulher extremamente bela, alegre, justa, amada por seu povo e com grande poder de liderança. Acolheu Enéias e sua tripulação após enfrentarem um naufrágio, durante uma caçada, aproveita-se do imprevisto



de uma tempestade para abrigar-se sozinha com o troiano em uma gruta, onde o seduz. Dido renuncia ao luto e vive com Enéias uma grande paixão.

O guerreiro troiano esquece a missão de fundar um império na Itália, até Júpiter enviar o deus mensageiro Mercúrio para lembrá-lo de seu destino, e ordenar que deixe Cartago o quanto antes. Oscilando entre o delírio e o sofrimento, Dido se mata com uma das espadas do troiano, e se atira em uma pira funerária que mandou fazer para si. A fumaça ainda pode ser vista do navio de Enéias. A paixão e a entrega da rainha foram tão intensas quanto a dor de ser deixada. Somente a morte – uma dolorosa morte – poderia dar conta de tamanho sofrimento.

Iracema e Dido se entregaram incondicionalmente ao seu objeto de amor. Enquanto uma abdicou da memória do seu rei e marido, a outra renunciou às atribuições de sacerdotisa de seu povo. A frustração criou uma dor tão insuportável nessas heroínas que a única saída possível pareceu residir na morte. Ambas têm em comum a sina de serem deixadas sem obter reciprocidade. Ambas ousaram desafiar as regras sociais de seu meio por amor, e por amor abraçaram a morte.

No entanto, o processo do abandono foi vivido de modo diferente pelas duas. Dido foi consumida por uma cólera que a levou à loucura. Seu suicídio, além de alento definitivo, foi também vingança, pois garantiu a inimizade entre Cartago e Roma. Iracema, por outro lado, recebeu a morte com resignação, compreendendo tratar-se de uma sina. Não há arrependimento, fúria ou rancor em sua partida, somente tristeza. O sacrifício de Dido buscou vingança, de Iracema redenção e a concepção de um novo povo.

A representação de mãe fundadora em Eneida coube à jovem Lavínia, filha de Latino, que se tornou a segunda esposa de Enéias e deu-lhe um filho, Sívio, assegurando a fundação de um novo povo pelo enlace entre troianos e latinos. Segundo Moreira (2007), Lavínia é uma personagem dependente, cujas ações estariam sempre atreladas às vontades dos pais, ou do destino. A moça é parte de uma profecia que será cumprida a um custo muito alto. Seu casamento com Enéias foi antevisto, em consulta ao oráculo de Fauno por Latino, mas a deusa Juno, esposa de Júpiter e inimiga dos troianos, decidiu intervir:

Não me é dado afastar Enéias de Latino, e os fados reservam-lhe inexoravelmente Lavínia por esposa: ser-me-á permitido, porém, exterminar povos de dois reis. Que o genro e o sogro firmem sua aliança a esse preço. O sangue troiano e o rútilo será teu dote, ó virgem” (VIRGILIO, 2005, p. 208).

Lavínia estava prometida por seu pai a Turno, rei dos rútilos. No entanto, Latino decide voltar atrás na promessa e seguir a recomendação do oráculo, de que a jovem deveria casar-se com um estrangeiro. Assim, Latino oferece a mão de sua filha a Enéias. Turno, enfurecido e incitado por Juno, inicia uma guerra contra os troianos-latinos, mas é derrotado. Enéias e Lavínia uniram os sobreviventes em um único povo, e fundaram uma nova cidade, batizada por Enéias com o nome da esposa.

Lavínia foi responsável pela fundação de um novo povo com a união entre troianos e latinos, e do filho que teve com Enéias. Constituiu também o nome de uma nova cidade, uma nova cultura. Enquanto Iracema é mãe fundadora, terra primitiva e cultura indígena que morre no parto colonizador para gerar um novo povo, Lavínia, bem antes, teria fundado uma parte do mundo europeu.

### **Iracema, a virgem dos lábios de mel: uma narrativa de fundação**

Como adaptação cinematográfica, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979) seguiu uma estrutura narrativa canônica, tendo o paradigma da fidelidade como referência – inclusive com extração de partes do texto do livro. Os principais acontecimentos seguem a ordem cronológica do romance, cuja narrativa é circular, incluindo o início, que conta a partida de Martim do Ceará, o encontro de Iracema e Martim, o envolvimento amoroso do casal no bosque da jurema, a fuga deles com o pitiguara Poti, as batalhas entre as tribos rivais, a gravidez, parto e, finalmente, a morte de Iracema e o regresso de Martim a Portugal, com o fim encontrando o começo. O filme também procura reproduzir em imagens o cenário paradisíaco descrito por Alencar, de uma natureza primitiva do Ceará no século XVI.

De acordo com Marcel Vieira (2013, p. 57), “adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível

de outro meio de expressão". Isso implica dois critérios importantes no estudo de adaptações: o texto-fonte precisa ser reconhecível, precisa ser identificado na obra, para que seja considerada uma adaptação; e a existência de um processo tradutor que envolva mudança de meio de expressão, como a obra literária (texto-fonte) adaptada para o cinema (adaptação cinematográfica). Para Robert Stam (2014), uma adaptação cinematográfica dialoga com seu texto-fonte, e acaba por recriá-lo em seu próprio tempo, atualizando-o. No entanto, essa relação não seria bilateral, pois a adaptação também cria diálogos com outros textos dos quais se alimenta, mesmo os mais subjacentes.

O paradigma da fidelidade ainda é um aspecto considerado nos estudos de adaptações, especialmente quando partem de romances. Robert Stam (2006) entende que isso em muito se deve à ideia – a qual ele considera equivocada – ainda em vigor de um sistema hierárquico entre romance e cinema, onde o primeiro teria primazia e requinte, sendo considerado expressão artística superior em relação ao segundo. André Bazin (1991) já havia ressaltado que não é porque o advento do cinema seja cronologicamente mais recente que o do romance, que um deva ocupar posição inferior em relação ao outro.

Há um problema no paradigma da fidelidade, levantado pelo próprio conceito, função e processo da adaptação: as transformações. Se adaptar implica alterar a estrutura de uma obra para adequá-la a um meio diferente, como realizar esse processo e ao mesmo tempo manter-se fiel à obra? É possível que não haja mais pertinência em valer-nos do termo "fidelidade" nos recentes estudos de adaptação cinematográfica, ainda mais quando nos atentamos para Marcel Vieira (2013), ao lembrar que o paradigma da fidelidade foi utilizado pelos representantes da alta cultura burguesa na primeira metade do século XX como uma maneira de delimitar, de um lado, as artes nobres, e de outro o cinema a popularizar, e, portanto, vulgarizar toda uma tradição literária considerada canônica.

A produção de *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, deu-se, contudo, em um contexto em que o paradigma da fidelidade no cinema vigorava com intensidade no Brasil. Mas, como uma adaptação cinematográfica vai modificar

o texto-fonte, por mais canônica que venha a ser sua proposta, tais mudanças geralmente nos contam sobre o espaço/tempo da adaptação, daí a importância em considerar seu contexto histórico-político.

O regime de ditadura militar, iniciado no Brasil em 1964 e o posterior aumento da repressão aos direitos civis, em 1968, com a imposição do Ato Institucional nº 5, interferiram significativamente na produção do cinema brasileiro. Cineastas foram perseguidos, a censura atuou de forma ainda mais rígida e, em consequência, o Cinema Novo enfraqueceu. Fazer cinema após o AI-5 implicava em produzir de acordo com os critérios estabelecidos pela ditadura vigente. O período é marcado pela criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, que produziu *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e diversas outras adaptações da literatura brasileira) em 1969, empresa que ilustra o poder do Estado no ramo cinematográfico brasileiro, tendo em vista que sua maior acionista era a própria União.

No final dos anos 1970, o Brasil passava por um momento político de incertezas: em 1979, inicia-se o mandato de João Baptista de Oliveira Figueiredo, e é promulgada a Lei da Anistia Política, que reverteu as punições a brasileiros que, entre 1961 e 1979, foram acusados pelo regime militar de crimes políticos. O pluripartidarismo é restabelecido, com a extinção do ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e a criação do PDS (Partido Democrático Social), PMDB (antigo MDB), PDT (Partido Democrático Trabalhista) e o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O governo de Figueiredo herdou uma grave crise econômica, marcada por greves e reivindicações trabalhistas.

Nesse período crítico, seria importante reafirmar a identidade nacional entre os brasileiros, e *Iracema*, como mito de fundação do país, poderia despertar nas pessoas o sentimento de pertencer a uma origem comum. Uma adaptação fílmica do romance seria proveitosa, principalmente ao considerarmos a personificação em *Iracema* na atriz Helena Ramos, na época, conhecida por atuações em filmes de pornochanchada, muito populares – ainda que controversos – e tipicamente brasileiros. É possível, inclusive, identificar em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*,

escolhas de planos e ângulos que focam seios, lábios e quadris da personagem, marca estética própria da pornochanchada.

Desta perspectiva, uma história interessante, o desenvolvimento da trama, ou mesmo o sexo, tinham pouca importância: o que importava realmente era a exacerbação das formas femininas através de angulações especiais. A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesma. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera (ABREU, 2006, p. 148).

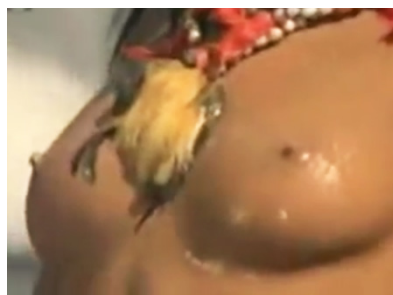


Figura 29: Captura de tela – plano fechado nos seios molhados de Iracema.

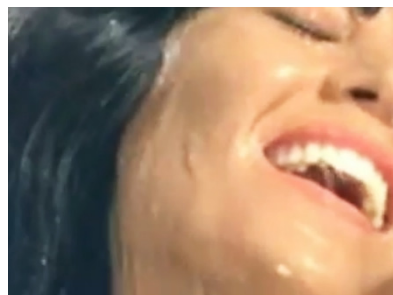


Figura 30: Captura de tela – close up do rosto de Iracema, destacando os lábios.



Figura 31: Captura de tela – Martim observando Iracema tomar banho na lagoa.

A erotização da protagonista no filme foi acompanhada de cortes que calaram sua voz em momentos de tensão, nos quais ela, no texto-fonte, se posiciona diante de figuras masculinas, como Martim e seu antagonista Irapuã. Essas escolhas enfraqueceram a personagem, tornaram-na vulnerável e passiva diante dos acontecimentos da narrativa, além de menosprezarem seus traços de heroína mítica. Temos, assim, um exemplo do que Mulvey designa de objetificação da mulher e masculinização do olhar:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'parar-ser-olhada' [...] A mulher mostrada como objeto sexual [...] sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino (MULVEY, 1983, p. 444) [grifo da autora].

Mulvey entende que a imagem da mulher passa a exercer uma dupla função no cinema *mainstream*: a de objeto de desejo, tanto para os personagens da narrativa cinematográfica como para o espectador na sala de cinema. Existiria aí uma interação entre esses dois níveis de olhar, ao passo que ambos acontecem ao mesmo tempo, que é o tempo do filme.

Além de constituir-se predominantemente em objeto de desejo masculino, Iracema teve no filme a função reprodutora ainda mais acentuada. O nascimento do filho Moacir causou a Martim tanta felicidade, a ponto de ele não conseguir notar que a esposa – de quem recebeu a criança – deitada e fraca, estava quase morta. No livro, Martim percebe a palidez e fraqueza da esposa e lamenta. Percebe também que mesmo havendo perdido quase todo o viço, ainda era bela. Aqui a adaptação parece “roubar” o olhar amoroso de Martim para a esposa em seus últimos momentos juntos.

No livro de Alencar, o arco-e-flecha de Iracema é símbolo de sua destreza e agilidade. No entanto, na passagem em que ela o utiliza para defender Martim contra o iminente ataque de Irapuã, o filme constrói a cena substituindo o

arco-e-flecha por uma lança, e ainda faz com que o índio a desarme. Situação bem diferente é contada no livro: Iracema, com arco-e-flecha mirado em Irapuã, não permite que ele ultrapasse seu bloqueio. O livro mantém a força e o "domínio de cena" com Iracema, enquanto que o filme transfere a Irapuã.

Acreditamos que a adaptação também cuidou de "lapidar" as características nobres de Martim, desde a construção da cena de seu primeiro contato com Iracema, invertendo a posição de ambos no correr da narrativa: é Iracema quem encontra e observa Martim às escondidas, enquanto, no romance, Martim a espreita tomando banho em uma lagoa. O processo de "lapidação" continua no corte da fase melancólica de Martim, ocorrida após a notícia da gravidez de Iracema. O estrangeiro afasta-se da esposa, torna-se pensativo e saudoso da pátria e das batalhas. Quando ele decide acompanhar Poti na luta contra os tabajaras e aliados, temos no filme a ideia de um homem fiel a seu amigo, mas o livro nos mostra que se trata de um pretexto para reviver dias de aventura e glória.

Acreditamos que em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, temos uma adaptação cinematográfica canônica com predominância de busca de equivalências ao texto-fonte, confirmando o projeto de fundação de Alencar, cujas modificações realizadas parecem condizer com padrões de interesse de uma classe conservadora e detentora de poder político e econômico dos anos 1970, como, por exemplo, a relação entre a mulher bela e submissa ("colonizada") e o homem honrado e destemido ("colonizador").

### **Considerações finais**

A narrativa de fundação tem função agregadora na formação de uma identidade nacional, na medida em que cria uma origem comum, que motiva as pessoas a estabelecerem vínculos entre si e com esse lugar de nascimento. A ideia de amor à pátria pode ser alimentada a partir de uma narrativa de fundação, que atua como símbolo nacional, tal como uma bandeira, um hino ou um brasão (SILVA, 2009). Um lugar como o Brasil do século XIX, após mais de trezentos anos de processo colonizador altamente exploratório e violento, precisava instituir

entre seu povo o sentimento de orgulho nacional, de amor à própria terra, agora que não mais ocupava o *status* de colônia. Era preciso construir uma identidade nacional brasileira.

*Iracema* traz elementos dos quais o brasileiro pode não somente orgulhar-se, mas criar vínculos afetivos. Temos uma heroína, que é a representação do Brasil primitivo, filha desta terra, e também uma virgem ligada ao sagrado, por meio do compromisso com uma divindade. Trata-se de um modelo exemplar de *mãe*: uma guerreira corajosa, ágil, extremamente bela e amorosa. E, como boa mãe, sacrifica-se pelo filho, o povo brasileiro, nascido de seu ventre. Ao seu lado, há um herói que também só nos mostra virtudes: Martim, militar português, honrado, valente e gentil, é o *pai* colonizador que irá educar seu filho/povo.

Instituir como origem mítica de um povo a história de amor entre esses dois heróis, que não apenas sofreram muitas vicissitudes, mas acabaram por conhecer um desfecho trágico, pode criar vínculos afetivos não apenas com as personagens, mas também com a terra, com o lugar onde tudo começou.

Assim como Virgílio criou na Eneida um herói fundador de Roma, que se somou ao mito de Rômulo e Remo no imaginário europeu; e Pocahontas tornou-se mãe mítica do povo norte-americano, *Iracema* confirmou o subtítulo do romance de Alencar, tornando-se lenda. Carregando impressas em seu nome as letras da América, personificou o Novo Mundo e constituiu uma origem mítica para o Brasil.

*Iracema, a virgem dos lábios de mel*, não só confirma o projeto de fundação de Alencar em um momento de crise política, mas parece adequá-lo em determinados pontos, principalmente no que concerne à relação entre gêneros. Os cortes de fala de *Iracema*, definidos especificamente em situações da narrativa em que a personagem manifesta autonomia e opiniões próprias, podem ser considerados um reflexo do respectivo momento histórico brasileiro dos anos 1970, que calava muitas vozes dissonantes ao governo militar, inclusive de mulheres que iniciaram o movimento feminista no Brasil.

Já a recriação de Martim reforça um paradigma ocidental mais antigo, mas sobrevivente, de que o europeu porta um modelo de civilização superior. Os



personagens indígenas Iracema, Araquém e Poti o reafirmam na forma passiva e lisonjeira com a qual se relacionam com Martim. Vale ressaltar que são modos de tratamento já presentes no romance de Alencar. No entanto, não sofreram modificações significativas no processo de adaptação.

Na realidade, parece ter sido conveniente manter a cordialidade subalterna dos tabajaras e pitiguaras à Martim, da mesma forma que pareceu também conveniente acentuar os sentimentos de raiva e vingança de Irapuã (intensificando, assim, sua função de antagonista), único tabajara que se opõe à permanência de Martim na aldeia. Por outro lado, não haveria, ao que parece, conveniência alguma, nesse contexto, em manter ou ressaltar características de Iracema que a tornam uma heroína mítica.

*Iracema, a virgem dos lábios de mel*, é um exemplo de adaptação cinematográfica que oferece mais a uma análise do que o primeiro olhar de espectador poderia mensurar. Foi possível constatar, a partir desse filme, que o paradigma da fidelidade não necessariamente impede uma adaptação de ser imbuída de elementos políticos e culturais próprios de seu tempo e lugar de produção.

## Referências

ABREU, N. C. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.

ALENCAR, J. *Iracema*. Porto Alegre: L&P, 2014.

BAZIN, A. Por um Cinema impuro. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DUNN, C. Identidades nacionais: os discursos de raça e gênero em Pocahontas e Iracema. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 71-85, 1997.

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

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

MULVEY, L. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 2008.

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2oYuNBd>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

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

VIRGILIO, M. *Eneida*. Rio de Janeiro: Tecno Print Gráfica Editora, s/a.

submetido em: 23 jul. 2016 | aprovado em: 6 out. 2016