



Iracema (de 1865 a 1981): literatura, cinema e formação da identidade brasileira

Iracema (1865 to 1981): Literature, Cinema, and Formation of Brazilian Identity

Verônica Daniel Kobs

Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), Curitiba, Paraná / Brasil
FAE Centro Universitário (FAE), Curitiba/Brasil

danielkobs.veronica@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0108-160X>

Resumo: Este artigo, por meio da metodologia da análise comparativa, objetiva fazer uma leitura do romance *Iracema* (1865), de José de Alencar, para relacioná-lo ao filme *Iracema: uma transa amazônica* (1981), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O referencial teórico abrange os postulados de Antonio Candido, Zilá Bernd, Wayne Booth, Marcel Martin, entre outros. Pelo fato de as obras analisadas corresponderem a mídias e épocas distintas, este estudo estabelece comparações concernentes à intermedialidade e aos contextos socio-históricos dos séculos XIX e XX. Com base nessa associação, é possível constatar que, apesar das diferenças midiáticas, o enredo do filme reflete questões políticas relativas à década de 1970, dando ênfase ao imperialismo, de modo a aprofundar alguns temas que a prosa romântica já utilizava, como, por exemplo, o antagonismo entre próprio e estrangeiro. Diante desses resultados, conclui-se que, no que se refere ao processo de colonização, o filme propõe nova abordagem interpretativa, por privilegiar os ideais modernistas. Dessa forma, este trabalho contempla dois momentos da história e da literatura brasileiras, focalizando nuances fundamentais na formação da identidade nacional.

Palavras-chave: *Iracema*; romantismo; colonização; adaptação fílmica; brasilidade.

Abstract: This article, using comparative methodology, aims to review the novel *Iracema* (1865), by José de Alencar, in order to relate it to the film *Iracema: uma transa amazônica* (1981), directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna. The theoretical framework includes the postulates by Antonio Candido, Zilá Bernd, Wayne Booth, Marcel Martin, among others. Due to the fact that the analyzed works correspond to different media and historical contexts, this study proposes comparisons about intermediality and 19th and 20th centuries' socio-historical aspects. Based on these oppositions, it is possible to observe that, despite the media differences, the film's plot reflects 1970s political issues, mainly the Imperialism, in order to deepen some themes that romanticism prose already used, such as, for example,

the antagonism between self and foreigner. With these results, the conclusion is that, with regard to the colonization process, the film offers a new interpretive approach, because it obeys modernist ideals. Thus, this paper covers two moments in Brazilian History and Literature, focusing on essential idiosyncrasies in the formation of national identity.

Keywords: *Iracema*; romanticism; colonization; filmic adaptation; brazilianess.

1 Introdução

Este trabalho analisa o livro *Iracema*, de José de Alencar, publicado originalmente em 1865, e o filme *Iracema, uma transa amazônica*, lançado em 1981 e dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, considerando o contexto histórico em que cada obra foi produzida. Mais de um século: esse é o período que separa a obra literária e a adaptação fílmica. Com base nessa informação, já se insinuam duas questões bastante salutares. Uma delas envolve a relação intermediária da literatura com o cinema, a qual, aliás, existe desde o início da chamada sétima arte. Artes e mídias diferenciadas exigem tratamento distinto, pois cada uma dispõe de recursos, processos e linguagens específicos. A literatura é verbal, feita da palavra, enquanto o cinema é visual e prioriza a imagem. Evidentemente, a palavra também faz parte do discurso cinematográfico, mas não é o elemento que o representa ou o identifica. A segunda questão reforça ainda mais o contraste entre livro e filme. Trata-se da distância temporal, que exige nova abordagem, afinal, a cada século o público é outro, delineado pelo contexto socio-histórico. Sendo assim, é natural que haja questões distintas para discussão, as quais envolvem mídia, linguagem e as funções da arte e da história na formação da identidade nacional.

Como discursos que privilegiam a criação e a inventividade, literatura e cinema assemelham-se pelo fato de a arte em geral, segundo Rancière (2005, p. 55), não estabelecer sua soberania em decorrência da ficção, mas de “[...] um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (RANCIÈRE, 2005, p. 55). Além disso, essa interpretação quase sempre é determinada por idiosincrasias, razão pela qual o romance e o filme em análise apresentam perspectivas variadas sobre as questões de colonização e (in)dependência cultural.

Dessa forma, o contexto da nova produção é o principal responsável pela remodelação do texto literário, que agora deve servir a outro público, a outra sociedade, por intermédio de um novo autor (ou coautor, considerando

que o filme é uma adaptação). Portanto, sob a direção de Senna e de Bodanzky, apesar de usar como base o texto literário romântico, o filme traz várias interferências do Modernismo, via Cinema Novo, e do contexto social e político da década de 1970, quando o Brasil vivia em plena ditadura militar. Esse cenário reacendeu o debate sobre o imperialismo e foi um convite claro aos diretores, pois, na nova versão de *Iracema*, eles relacionaram a construção da Transamazônica à colonização e à convivência entre o indígena (autóctone/nacional) e o europeu (estrangeiro). Robert Stam, estudioso das adaptações, faz referência a esse processo de atualização do texto literário no seguinte trecho:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. [...]. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. (STAM, 2006, p. 48)

Nessa citação, o autor menciona a importância dos aspectos sociocultural e temporal, os quais delineiam e orientam todo o processo de adaptação. Dessa forma, o novo contexto exige acréscimos e supressões, com temas mais pertinentes à época da produção filmica.

Cada autor, a seu modo, responde instintiva e criticamente às questões que precisam ser debatidas em seu tempo. Alencar seguiu o projeto nacionalista de 1820-1830, determinado pelo “desejo de autonomia literária, [...] depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar [...] a identidade, [...]” (CANDIDO, 2004, p. 14-15).

No que diz respeito ao filme, o cenário é Belém/PA, onde os dois protagonistas, *Iracema* (a indígena) e *Tião* (o estrangeiro), vivenciam “diversos problemas [...] na região amazônica, como o desmatamento, as más condições de trabalho e saúde e a venda de camponeses” (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 90). Combatendo de maneira acirrada a propaganda institucional do governo Médici (1969 a 1974), o filme contou “com recursos

de uma produtora de televisão alemã, uma vez que o governo da época [...] apenas incentivava os filmes que retratassem um Brasil de passado grande e glorioso [...]” (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 90).

Inegavelmente, com realidades tão distintas, livro e filme distanciam-se em muitos aspectos. Entretanto, em uma perspectiva mais ampla, podem ser percebidas semelhanças que, apesar do eufemismo característico da prosa romântica, em se tratando das heranças culturais referentes ao período colonial da história do Brasil, permitem ver, na adaptação fílmica, não apenas reação e oposição, mas também uma espécie de continuidade, adensando as consequências da colonização e da mentalidade que caracterizam o país. A fim de analisar esse processo, este artigo privilegia o perfil dos personagens e o foco narrativo, temas que possibilitam o duplo movimento realizado pelos diretores do filme: de continuidade e de “reacentuação” (STAM, 2006, p. 48) das questões que perpassam o texto literário.

2 A narrativa e os personagens no romance

De acordo com a teoria literária tradicional, o narrador de *Iracema* (1865) pode ser classificado como onisciente e imparcial. Entretanto, ambos os aspectos são questionáveis e relativos, na literatura. Para Wayne Booth:

Observadores e personagens-narrador, se autoconscientes ou não, confiáveis ou não, crítico ou silencioso, isolado ou apoiado, podem ser ambos *privilegiados* [...]. Privilégio completo é o que nós normalmente chamamos onisciência. Mas há muitos tipos de privilégio, e poucos narradores ‘oniscientes’ podem saber ou mostrar tanto quanto os autores podem fazê-lo.¹ (BOOTH, 2005, p. 94, grifo no original)

Com base nesse pressuposto, o narrador da obra de José de Alencar é um “observador” (caracterizado, em geral, pelo uso dos verbos na terceira pessoa, embora, no romance, também apareçam alguns trechos em primeira pessoa), porém, ele não conhece todos os detalhes da história: “O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, *não o sei eu*. Porém a virgem lançou de

¹ No original: "Observers and narrator-agents, whether self-conscious or not, reliable or not, commenting or silent, isolated or supported, can be either *privileged* [...]. Complete privilege is what we usually call omniscience. But there are many kinds of privilege, and very few 'omniscient' narrators are allowed to know or show as much as their authors know." (Todas as traduções apresentadas no corpo do texto foram feitas pelo(a) autor(a) deste artigo.)

si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara” (ALENCAR, 1941, p. 23, grifo nosso). O trecho em destaque nessa citação demonstra oscilação no uso dos verbos e, conseqüentemente, no posicionamento do narrador. Além disso, o narrador afirma não saber tudo, o que é suficiente para comprovar que não há uma relação inerente entre o narrador observador e a onisciência, como afirma Brenkman, com propriedade, neste trecho: “Não há nenhum romance sem omnisciência, contudo toda omnisciência é limitada; além disso, não há omnisciência”² (BRENKMAN, 2005, p. 420).

Entre as principais características do foco narrativo usado por Alencar, deve-se mencionar também a linguagem, típica da prosa poética, por reunir comparações e metáforas, as quais sempre enaltecem a natureza e a cultura indígena: “Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas” (ALENCAR, 1941, p. 19). Nesse mesmo trecho, fica evidente a descritividade, o que confere um ritmo mais lento à narrativa, ao mesmo tempo em que os detalhes contribuem para o alto teor imagético da obra. A cena de Iracema correndo pela paisagem exalta a cultura autóctone, aliada à flora e à fauna locais, objetivos que faziam parte do projeto oficial de literatura romântica, sobretudo na primeira fase, que privilegiava o nacionalismo: “A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio” (CANDIDO, 2004, p. 35).

Por essa razão, a linguagem usada pelo narrador apresenta inúmeros termos específicos da cultura indígena. Resgatou-se, na obra, o tupi, como modo de colocar o leitor brasileiro em contato com suas origens, a fim de tornar o povo mais consciente de sua identidade cultural. Segundo Alencar, em carta a Domingos Jaguaribe, incluída na primeira edição do romance: “O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências do seu espírito, e até as menores particularidades da sua vida” (ALENCAR, 1941, p. 209).

² No original: "There is no novel without omniscience, yet every omniscience is limited; therefore there is no omniscience."

Entretanto, na mesma carta, Alencar, dissertando sobre o modo ideal de incluir a língua autóctone na literatura, faz uma lista dos erros comuns e que devem ser evitados pelos escritores, sem se dar conta de que acabou por cometer os mesmos equívocos: “[...] pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto” (ALENCAR, 1941, p. 209). Na opinião do crítico Antonio Candido, apesar de o projeto nacionalista justificar a tentativa do romancista, a linguagem, em *Iracema*, é um dos senões do livro: “[...] José de Alencar atacou a questão da identidade pelo aspecto fundamental da linguagem. E [...] nem sempre acertou no alvo: o seu diálogo ainda é afetado e livresco, as suas descrições são excessivas e o pecado da ênfase compromete muitas das suas páginas” (CANDIDO, 2004, p. 36).

Outra função desempenhada pelo narrador do romance é apresentada em questionamentos raros e pontuais: “Mas por que, mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão? Já atravessa as florestas; já chega aos campos do Ipu. Busca na selva a filha do pajé” (ALENCAR, 1941, p. 41). O artifício é retórico, chamando o leitor para participar e opinar e, por fim, estabelecendo um elo entre o público e o narrador, pela coincidência em suas respostas. Claro que esse recurso narrativo não é predominante na história, pelo fato de a prosa da primeira fase do romantismo priorizar o ambicioso projeto americano. Nesse aspecto, o foco narrativo é estritamente planejado, para atender aos objetivos impostos pelo contexto político e pela escola literária vigente: “[...] se esta ou aquela técnica, em um trabalho particular, é apropriada a este ou àquele efeito”³ (BOOTH, 2005, p. 83).

Na constituição dos personagens, o romancista escolheu representar dois povos protagonistas no processo de colonização: o indígena e o europeu. Essa relação, de acordo com Zilá Bernd (1992, p. 18), exemplifica uma visão sacralizante, já que, conforme a autora, os textos produzidos durante o romantismo trabalharam:

[...] somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. [...]. Por outro lado, o Modernismo concebeu a identidade nacional no sentido se sua *dessacralização*, o que corresponde [...] a um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras. (BERND, 1992, p. 18, grifo no original)

³ No original: “[...] whether this or that technique in a particular work is appropriate to this or that effect.”

Contemplando essa diferença, é possível associar a perspectiva de Zilá Bernd aos temas discutidos por Ana Madalena Fontoura de Oliveira, no artigo “Os filhos de Marte na América — ‘Iracema’ e ‘Martín Fierro’ enquanto romances-símbolos de seus países”, no qual se destacam os fatos de Iracema representar a América e de sua união com o branco simbolizar o surgimento de “uma nova raça, uma nova cultura, não mais índia, porém não puramente branca, também metaforizada na narrativa em Moacir, lusotabajara” (OLIVEIRA, 1994, p. 327). Essa característica dá subsídios a Bernd, que menciona a supressão do elemento autóctone em favor do europeu, o que, segundo ela, é totalmente contrário à intenção de fazer a independência repercutir também culturalmente, na época em que o romance foi escrito.

Em suma, a obra *Iracema* costuma ser considerada antinacionalista, pela eliminação do elemento indígena ao final da história, sem que seja dada a devida atenção à idealização romântica, que trazia de volta o início do período colonização, focalizando, portanto, o período áureo ou “heroico” (PRADO, 1999, p. 71) do contato que se estabeleceu, entre os dois povos. Tratava-se de algo essencial, que era a necessidade de a obra corresponder aos ideais do romantismo. Diante disso, então, qualquer coisa que se desviasse desse objetivo, na época em que a obra foi publicada, soaria como inverossímil. Uma exaltação exacerbada do indígena serviria para transformá-lo em herói nacional, mas não levaria em conta uma relação de causa e efeito bastante importante: por razões políticas e econômicas, que repercutem na esfera cultural, é certa a sobreposição do país de maior prestígio ou dominante. A submissão parece refletir, em certa medida, a visão das cartas e dos tratados dos cronistas da literatura colonial. Enquanto Pero Vaz de Caminha é considerado, por seus relatos, o mais humanista deles, por tentar não julgar radicalmente a cultura indígena, Gândavo, parcial e tendenciosamente, descreve o indígena como verdadeiro selvagem.

De acordo com Pedro Puntoni, os indígenas eram divididos em três classes: tupi, tapuia e os índios do Maranhão. No entanto, constata-se que Alencar elegeu apenas os índios tupi para servirem de base à construção de seus personagens. Uma hipótese provável para essa opção é a atribuição de um espírito amistoso e pacífico a esse grupo. Esse recorte, porém, assumiu maior dimensão, passando a ser considerado um dos complicadores na execução do projeto americano:

Fazia parte desse “patriotismo caboclo”, como queria Varnhagen, a operação intelectual que identificava a gênese do “povo brasileiro” na ascendência tupi. Acompanhando a proposição originada da tese famosa do mesmo Martius, que tinha a história nacional como a da miscigenação das três raças (negros, brancos e indígenas) na constituição de um povo, o discurso romântico dos indianistas queria identificar nossa progênie mítica apenas nos selvagens tupi, legando ao tapuia, ou ao “índio bravo”, todo o ônus da crueldade e da incultura. (PUNTONI, 1998, p. 15, grifo no original)

Consequentemente, a escolha de Alencar favorece a hierarquia. Essa falha, percebida por vários críticos, é explicitada de modo preciso e sucinto por Zilá Bernd, que julga o “processo desigual, pois se Martim adere a alguns costumes locais, são os seus valores — valores de uma cultura hegemônica — que acabam por se impor como os valores da nação brasileira” (BERND, 1992, p. 41). Isso explica o fato de, inusitadamente, o indígena figurar na lista das vergonhas nacionais que Candido (2000, p. 122) apresenta em *Literatura e sociedade*. Ao mesmo tempo em que se elege o tipo de índio mais afeito ao heroísmo e à boa educação, desconsidera-se a reação que até o índio tupi passou a apresentar, diante dos maus tratos que recebia dos portugueses.

Ana de Oliveira, que considera os índios alencarianos extremamente idealizados, chamando-os de índios “de alma branca” e de “bons selvagens rousseauianos” (OLIVEIRA, 1994, p. 331), aponta como elemento mais inverossímil o fato de os indígenas aceitarem, sem qualquer questionamento, a superioridade do branco. Evidentemente, tal período de paz e entendimento entre índios e portugueses existiu, de fato, mas, conforme Paulo Prado, essa foi apenas uma fase da relação entre os dois povos: “Era ainda o período idílico e heróico, em que o colono aqui chegava isolado no individualismo da época, e misturava-se com o indígena, de quem aprendia a língua e adotava os costumes” (PRADO, 1999, p. 71).

Mais tarde, porém, quando também chegaram franceses e holandeses, a relação entre indígenas e portugueses se complicou, conforme relata José de Anchieta. Esse autor menciona que os portugueses não tinham “índios amigos que os ajudassem porque os destruíram todos” (ANCHIETA, 1933, p. 306). O texto “Informações” ainda vislumbra o ano de 1562, único em que os tupi revoltaram-se contra os portugueses, o que demonstra a convivência nem sempre pacífica. Indo além, o autor refere-se ao processo

de domesticação, que gerou a paz, mas em troca de violência, crueldade e da reação natural dos indígenas contra os desmandos dos portugueses:

O que mais espanta aos índios e os faz fugir dos portugueses e, por consequência, das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos, apartando mulheres de maridos, pais de filhos, ferrando-os, vendendo-os, etc. [...]. (ANCHIETA, 1933, p. 334)

Esses apontamentos de Anchieta vão ao encontro do que Alfredo Bosi menciona, quando analisa o mito sacrificial, referindo-se à relação entre índios e portugueses, posiciona-se, desta forma, diante da obra de Alencar: “Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitânicas para saber o que aconteceu), [...]” (BOSI, 1992, p. 179). Como se vê, a visão de Bosi coincide com a de Bernd, entretanto, como demonstraram as palavras de Paulo Prado e Pedro Puntoni, é necessário considerar os primeiros anos da relação que se estabeleceu entre autóctones e estrangeiros, quando ainda imperavam a curiosidade e o conhecimento mútuos.

3 A narrativa e os personagens no filme

Embora o filme *Iracema: uma transa amazônica* tenha sido lançado apenas em 1981, no Brasil, a ideia surgiu em 1968, com uma viagem à Amazônia, para fazer uma reportagem. Depois de pronto, nos meados da década de 1970, o longa-metragem foi proibido. A liberação para o lançamento no circuito comercial veio apenas em 1981:

Retratar a transamazônica de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As consequências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a que se sempre se destinara. Iracema mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil Grande”. (IRACEMA, 1981, grifo no original)

Jorge Bodanzky e Orlando Senna aproveitam o texto de Alencar para tornar mais clara a metáfora representada por Iracema: de uma terra virgem, recém-conquistada, usada e explorada pelo branco. Longe da visão

do próprio Alencar e também de Guilherme de Almeida, que prefacia a edição de 1941 do romance, os diretores, já influenciados pelo que Zilá Bernd (1992, p. 18) define como visão dessacralizante da colonização, decidem adaptar a narrativa romântica a partir de uma nova moldura: a construção da estrada transamazônica. O objetivo era neutralizar o discurso hegemônico, que tentava convencer a população de que a obra era apenas um projeto rodoviário — essencial ao progresso e desenvolvimento do Brasil —, de modo a obscurecer as demais razões e os efeitos prejudiciais do desmatamento e da desapropriação. De acordo com Rancière: “A política e a arte [...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* [...] das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59, grifo no original).

Portanto, Senna e Bodanzky, a fim de fragilizarem o discurso oficial, optam por revisitar o livro de Alencar, o que lhes permite reinserir o indígena e a natureza na história brasileira, agora marcada pelo imperialismo. Assim, promove-se uma reflexão sobre o que o governo usava como principal argumento para defender o projeto. Afinal, a estrada simbolizava, de fato, uma evolução? Qual foi o preço pago por esse progresso? Tais questionamentos opõem, no filme, desde o início: Tião Brasil Grande, personagem de Paulo César Pereio, que representa o estrangeiro; e Iracema, indígena representada por Edna de Cássia e que, portanto, simboliza o elemento nativo.

Tião, como está explícito na continuação de seu nome, Brasil Grande, simboliza o discurso oficial em relação à construção da Transamazônica, representando os acordos do governo brasileiro com outros países, em detrimento das riquezas naturais da região. Em uma de suas falas, Tião afirma: “Onde tem madeira tem dinheiro. Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar” (IRACEMA, 1981). A ideologia do personagem resgata a visão dos portugueses em relação à grande riqueza natural de nosso território, no ano de 1500. Simultaneamente, Tião opõe-se a Dr. Antônio, personagem com uma visão de esquerda, com preocupações mais ecológicas, o que, na época, representava o discurso das minorias. No filme, porém, por intermédio da preponderância de Tião, que conduz todos os diálogos, o corte de árvores é justificado pela geração de muitos empregos diretos: “Isso é uma mina de ouro que precisa ser explorada” (IRACEMA, 1981). Nesse sentido, o fato de Tião ser caminhoneiro acentua o caráter errático do enredo, razão pela qual o longa pode ser incluído na categoria *road movie*. Aliás, essa característica do

protagonista consolida a relação entre ele e Martim, o personagem alencariano, afinal ambos são estrangeiros, visitantes e representam a voz oficial. Ambos são legítimos representantes do poder hegemônico, em favor da exploração que resulta de todo processo colonizador.

Nas cenas em que Tião conversa com outros caminhoneiros, ele repete: “Ninguém segura este país” (IRACEMA, 1981). Embora a fala desencadeie a discussão planejada pelos diretores, ela não representa o filme ideologicamente. Pelo contrário: o recurso servia para comprovar o materialismo e a desvalorização das riquezas naturais que um dia identificaram o Brasil perante o mundo, pela diferença e pelo exotismo. Para completar a ironia do filme, em uma placa, à beira da estrada, pode-se ler o convite: “Visite o armazém Brasil” (IRACEMA, 1981). Isso mostra a ingenuidade (em alguns casos), o desejo de lucrar com as riquezas naturais (em outros), bem como demonstra a inferioridade e a dependência do país em relação ao capital estrangeiro. Nesse processo, as falas e os perfis dos personagens contribuem enormemente para a construção do enredo, já que, segundo Bodanzky, não havia roteiro, nem ensaio. As cenas surgiam do improviso. Os diretores interferiram o mínimo possível, para obter um resultado mais natural e próximo da realidade. Essa dinâmica insere o longa em um nicho específico, entre a ficção e o documentário: “O efeito de mostrar a encenação ‘natural’, possível na filmagem de primeira vez, acaba revelando a encenação espontânea, não programada” (BRUZZO, 2006, p. 298 grifo no original).

No que diz respeito à desconstrução da visão paternalista e romântica que Alencar imprime em seu romance, é imprescindível mencionar a cena do banho. Os diretores, em conformidade com o perfil dos protagonistas (Tião era caminhoneiro e Iracema era prostituta), enfatizam o apelo sexual e transformam o momento mais emblemático da narrativa literária. Reforçando as complexas relações de usura, durante o banho os personagens negociam o michê. No acordo, Tião pechinha o preço proposto inicialmente por Iracema, que acaba aceitando a oferta dele, depois de alguma hesitação. Além disso, a única coisa que lembra vagamente o cenário romântico de Alencar é o canto insistente de um pássaro, ao longe. No geral, o cenário é de devastação, com placas do INCRA e barulhos de motosserras derrubando árvores. Desse modo, Bodanzky e Senna acentuam a submissão do indígena (e da natureza) ao estrangeiro e a degradação desencadeada por esse (in)feliz consórcio.

Depois de combinar o preço, Tião, referindo-se à maquiagem excessiva que Iracema usa, diz: “Ainda mais uma índia ficar usando isso daí” (IRACEMA, 1981), ao que se segue este diálogo:

- Eu não sou índia, não.
 - O que que tu é? Tu é branca?
 - Sou.
 - Filha de ingrêis?
 - De inglês não, mas de brasileiro.
- (IRACEMA, 1981)

A conversa entre os protagonistas denuncia um comportamento comum ao brasileiro, em relação à sua origem, já mencionada anteriormente, nas palavras de Antonio Candido. Trata-se de uma vergonha do índio e do negro que compuseram a raça brasileira e da conseqüente busca pela identificação com o elemento dominante. Iracema em nada lembra o passado glorioso do povo indígena. Aliás, no momento em que ela conhece Tião, em uma boate pobre de Belém, a protagonista é humilhada pelo caminhoneiro, que a chama de burra, em uma mesa posicionada estrategicamente ao lado de um painel, o qual apresenta cenas de indígenas, exímios caçadores, abatendo uma onça, com o auxílio de enormes lanças. Ao longo do filme, Iracema é praticamente destruída. Do sonho de viajar o Brasil, conhecendo-o de ponta a ponta, a protagonista é degradada e sobrevive da prostituição. No final da história, Tião a reencontra, em um prostíbulo de beira de estrada, e mal a reconhece. Iracema (que ele chama ironicamente de Jurema) está feia, suja, com o cabelo desarrumado e sem alguns dentes. Interessante ainda é perceber que, enquanto ela aparece em um estado deplorável, Tião, de caminhão novo, está indo para o Acre, inaugurando nova fase nos negócios: transporte de gado. Como sinal decisivo da dependência dela em relação a ele, Iracema pede carona. Com a recusa de Tião, ela chega a lhe pedir dinheiro, mas ele também diz não.

Analisando mais detidamente esse final, convém estabelecer uma breve comparação com a obra literária, em que se lê: “Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em quem o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá” (ALENCAR, 1941, p. 179-180). Esse trecho simboliza o mito sacrificial. Iracema morre e Martim vive. Dessa forma, apesar das

idealizações próprias do romantismo, não há como negar a destruição e a assimilação de parte fundamental de nossa cultura. Em outras palavras: “O colonizado não procura apenas enriquecer-se com as virtudes do colonizador. Em nome daquilo em que deseja se transformar, obstina-se em empobrecer-se, em arrancar-se de si mesmo” (MEMMI, 2007, p. 163). No filme, o aniquilamento também ocorre, acentuando o sentido do romance, já que, no novo contexto, não havia lugar para eufemismos:

Após revê-la [Iracema] ele [Tião] parte para o Acre, [...] deixando-a mais uma vez na estrada. Assim, o caminhoneiro repete o comportamento do português Martim, da obra literária de José de Alencar, que termina se saturando da pacata vida que levava com a índia Iracema, e abandonando-a depois de tê-la seduzido e conquistado em definitivo. (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 91)

A metáfora da prostituição (e não da terra virgem e fértil, conquistada pelo branco, como quis Alencar), é outro elemento que contribui para os diretores potencializarem a crítica sobre as relações de poder, durante a época colonial. Para comprovar isso, basta atentar para o fato de que o destino de Iracema, tanto no livro como no filme, começou a mudar quando ela entrou em contato com o mundo civilizado. Na adaptação fílmica essa característica ganha ênfase, quando a personagem usa um short com o slogan da Coca-Cola, símbolo máximo da dominação estrangeira e, simultaneamente, do complexo de colônia que nos representa.

Na visão de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, o Brasil, representado por Iracema, nunca deixou de se submeter ao branco/estrangeiro, que, por sua vez, simboliza os países dominantes (especialmente Portugal, França e Estados Unidos, exatamente nessa ordem).

[...] o filme apresenta outra dimensão de reflexividade, de escolha consciente de fórmulas, quando se considera o próprio fato da escolha do nome Iracema, extraído do romance de José de Alencar. A alegoria do escritor, em sua visada romântica de um cenário fundador da nacionalidade, é retomada aqui em outra chave. Os cineastas usam o clichê do desencanto para reforçar o caráter simbólico da degradação da moça, cujo desastre não se redime na figura do sacrifício redentor, como no livro. Ela é uma personagem distante da heroína virtuosa do romancista, mulher nativa que assume seu destino em tom elevado, depois de viver o encontro simbolizador da colonização e oferecer seu amor ao cavaleiro português. (XAVIER, 2004, p. 84)

Na adaptação filmica, portanto, essa metáfora relativiza a autonomia obtida pela independência política, já que o país, a exemplo de outras colônias, parece ter conservado a mentalidade de colonizado. Ademais, isso também se relaciona ao perfil preponderante de Tião. No exemplo de diálogo do filme, dado anteriormente, percebe-se a importância do personagem de Pereio no desenvolvimento das ações e dos temas, tal como demonstram as seguintes análises:

O gesto programado e conduzido pelo ator Paulo César Pereio defronta com uma resposta do habitante local que vale como dado imanente ao mundo de referência que estava lá em sua vida própria e que o filme veio a provocar. (XAVIER, 2004, p. 76)

Tião Brasil Grande é uma espécie de entrevistador do cinema-verdade, e Pereio interpreta-o ao mesmo tempo que comenta o que ocorre, torna visível na tela a cena aberta do registro documental. (XAVIER, 2004, p. 83)

O roteiro, desconhecido pela maioria dos participantes, apresentava algumas indicações com as quais Pereio construiu um personagem caricato que instiga as pessoas em quadro, colaborando na criação de uma forma singular de entrevista dissimulada em conversa de bar. (BRUZZO, 2006, p. 297)

A experiência do ator viabiliza plenamente a proposta dos diretores. No que diz respeito especificamente às falas do protagonista, vale ressaltar que o estilo da linguagem ajuda a caracterizar o diálogo, elemento que, conforme Marcel Martin, não é estritamente cinematográfico, mas interfere decisivamente, na montagem⁴. Representando Tião, Pereio opta pelo perfeito equilíbrio entre os diferentes tipos de diálogo. Algumas falas do personagem são mais “teatrais” (MARTIN, 2005, p. 225), pela entonação. Outras, de qualidade mais “realista” (MARTIN, 2005, p. 225), priorizam as gírias, as palavras de baixo calão e outros traços constitutivos da oralidade informal. Porém, é inegável que as falas do protagonista do filme inserem-se mais na categoria dos “*diálogos literários*” (MARTIN, 2005, p. 225, grifo no original), que apresentam uma complexidade maior, pelos recursos

⁴ “[...] pode-se afirmar que o diálogo deve sempre ceder a proeminência à imagem, de que não é mais do que um dos componentes” (MARTIN, 2005, p. 226).

utilizados: “[...] a elipse, a alusão, as meias-tintas e o silêncio têm nele lugar” (MARTIN, 2005, p. 225).

O ator Paulo César Pereio, por meio do improviso, arquiteta o diálogo e, assim, comanda a narrativa. Ele é, então, coautor da história, ao mesmo tempo em que desempenha as funções de personagem e narrador. No romance de Alencar, o narrador é responsável pela progressividade do enredo, pela caracterização dos personagens, pela inserção dos diálogos e por alguns questionamentos, como mencionado anteriormente. No filme, as funções do narrador são divididas: algumas são associadas à câmera (pela escolha dos enquadramentos e dos planos); outras dependem do processo de edição e montagem; e ainda há aquelas que cabem a Tião, pelo fato de ele ser o personagem encarregado de começar as conversas e ações, sendo que todas elas são baseadas no improviso. Desse modo, os diretores, optando por determinado método, que incluía a ausência de um roteiro, facultam a Pereio o poder de dar encaminhamento à história, inclusive com críticas e provocações, em resposta às falas dos outros personagens. Evidentemente, ator e diretores precisavam combinar antes os julgamentos adequados, afinal, o posicionamento de Pereio, dada a sua fundamental importância, refrata a ideologia dos diretores e do próprio filme. Sem dúvida isso revela a presença de um esboço, uma espécie de pré-roteiro, relativizando a função do improviso no filme. Havia um projeto e a intenção clara de reagir ao sistema. Sendo assim, tudo precisava se estabelecer de modo coeso, para provocar determinados efeitos: “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. [...] cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

De acordo com Wayne Booth: “A narração em terceira pessoa é apenas um modo entre muitos, satisfatório para alguns efeitos, mas mais incômodo e até mesmo prejudicial quando outros efeitos são desejados”⁵ (BOOTH, 2005, p. 89). A partir dessa perspectiva, é possível entender por que os diretores optaram pelo modelo descrito acima. Não bastaria que Pereio apenas conduzisse os diálogos, preciso que o ator fizesse comentários, questionamentos e ironias. Era necessária a parcialidade própria de outro tipo de narrador, que não o de terceira pessoa, para desencadear o efeito desejado por Senna e Bodanzky. Cada detalhe é importante, na hora de

⁵ No original: "The third-person reflector is only one mode among many, suitable for some effects but cumbersome and even harmful when other effects are desired."

delinear o foco narrativo: “[...] ‘algumas partes da ação são mais adequadas para serem representadas, e outras para serem relatadas.’ Mas relatadas por quem? Quando? Com que duração? O dramaturgo tem que decidir, e a decisão dele será baseada, em grande parte, nas necessidades particulares da obra em questão”⁶ (BOOTH, 2005, p. 85, grifo no original). A experiência de Paulo César Pereio era um pré-requisito importante, pois era exigido que o ator escolhesse o momento, a duração e o tom exatos para suas falas e interferências, a fim de reforçar ou contrapor o que os demais personagens faziam ou falavam.

Do mesmo modo que o ator, a câmera também exerce uma função narrativa, impondo “diversos pontos de vista ao espectador” (MARTIN, 2005, p. 38), pois: “Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoronomizar’ são recursos tipicamente narrativos” (CANDIDO, 2007, p. 22, grifo no original). Jacques Aumont compartilha dessa afirmação, ao mencionar que um enquadramento pode traduzir “um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc.” (AUMONT, 2002, p. 156).

Aliada às imagens que são mostradas no filme está a duração de determinada cena ou sequência. Uma cena longa equivale a uma descrição detalhada e corresponde a uma preocupação específica do narrador, afinal, uma coisa é mostrada de modo mais lento que outras por um motivo. Na concepção de Marcel Martin, planos longos ocorrem quando: “O valor dramático toma [...] a dianteira em relação à descrição simples” (MARTIN, 2005, p. 47). Para exemplificar esse processo, em *Iracema, uma transa amazônica*, é indispensável citar o plano longo das queimadas, com duração de quase dois minutos, enfatizando a paisagem que Tião e Iracema veem do caminhão, enquanto seguem viagem. O cenário desolador, à beira da estrada, ressalta as árvores secas e sem vida, já raras no local, em virtude da construção da Transamazônica. Ismail Xavier também analisa essa sequência, ressaltando o efeito de verossimilhança que ela desencadeia no filme:

⁶ No original: “[...] ‘some parts of the action are more fit to be represented, some to be related.’ But related by whom? When? At what length? The dramatist must decide, and his decision will be based in large part on the particular needs of the work in hand.”

Há um movimento de autenticação da imagem e do som registrados *in loco* quando vemos, por exemplo, um gigantesco incêndio na floresta: um longuíssimo movimento de câmara cobre uma vasta extensão de terra para deixar claras as dimensões do incêndio pela duração do plano, pela ausência de montagem. (XAVIER, 2004, p. 77).

Nesse caso específico, o fato de não haver cortes engrandece a sequência. Além disso, também é importante perceber que o plano longuíssimo é parte da montagem. Dessa forma, é salutar que a imensa queimada interponha-se na narrativa, em contraste com as demais ações, em geral mais breves. Dessa forma, a sequência em análise impressiona o espectador, tanto em sua forma isolada como no conjunto. Nas palavras de Jacques Aumont: “[...] existem dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: o primeiro, na imagem única, e o segundo, na sequência de imagens” (AUMONT, 2002, p. 245). Comentando a montagem cinematográfica, Martin aprofunda essa questão, ao afirmar que o realizador fotografa a realidade, “mas, ao fazê-lo, ‘recorta’ nela uma dada significação. As suas fotografias são, incontestavelmente, a realidade. Mas a montagem dá-lhe um sentido... A montagem não mostra a realidade, mas a verdade – ou a mentira” (MARTIN, 2005, p. 184, grifo no original). Nesse aspecto, as afirmações de Marcel Martin vão ao encontro dos postulados de Jacques Rancière, para quem:

[...] o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. [...].
Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. [...] o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte do que o cinema de “ficção” [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 57, grifo no original).

Devido ao fato de haver vários tipos de montagem, cada qual com uma função específica, constata-se, no filme de Senna e Bodanzky, a predominância do paralelismo, definido por Marcel Martin como “a montagem ideológica propriamente dita”, a qual “pode basear-se que sobre uma analogia [...], quer sobre um contraste” (MARTIN, 2005, p. 195). A analogia ocorre, em *Iracema, uma transa amazônica*, no final, quando Tião

reencontra Iracema, em um prostíbulo de beira de estrada. As cenas que abrem e fecham a sequência e que apresentam o lugar, isolado, em trecho ainda sem asfalto, sob a poeira e em situação de miserabilidade, estão em perfeita sintonia com aquelas que mostram Iracema em primeiro plano, e que evidenciam sua decadência. Em outras palavras: “Sua degradação é símbolo da degradação da própria Amazônia e de sua população pelos ávidos e agressivos interesses externos, que nunca se preocuparam em cuidar efetivamente do espaço [...], mas sim em explorá-lo, prostituindo-o, [...]” (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 100).

Por outro lado, o paralelismo que se constrói, a partir do contraste, apresenta-se na cena da boate, quando Tião e Iracema se conhecem. O casal, em primeiro plano, conversa em uma mesa, tendo como fundo o painel com pinturas que representam o heroísmo indígena, enfrentando onças ferozes, tal como mencionado anteriormente. Nesse instante, convém lembrar que Tião subestima e desvaloriza Iracema, em ação completamente oposta àquela representada no painel. Enquanto o indígena da pintura é bravo e valente, Iracema é tratada com desprezo e desrespeito por Tião. Nesse momento, ela não reage. Ela apenas fica em silêncio, orgulhosa por ter sido a escolhida pelo branco estrangeiro. Tratava-se, então, de uma oportunidade, de progresso e vida nova. Tião poderia levá-la pela promissora estrada, rumo ao Brasil Grande.

4 Considerações finais

A partir deste trabalho, foi possível observar o aspecto social da arte, tendo em vista que tanto o romance como o filme estão intrinsecamente ligados ao contexto e às expectativas do público de cada época. Na concepção de Jacques Rancière: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Essa associação demonstra a utilidade das artes na revisão de algumas certezas que vigoraram por algum tempo, mas que, se forem pensadas sob outra perspectiva, proposta por indivíduos, sociedades e épocas distintos, têm a possibilidade de reparar grandes equívocos, corrigindo o curso da História e redefinindo a identidade nacional.

Aliás, nesse ponto, o conceito de adaptação torna-se duplamente importante. O romance usa como base um argumento histórico e, na transição do factual para o universo da ficção, algumas alterações são necessárias, já que: “Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar

um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade” (CANDIDO, 2007, p. 51). Exatamente por isso, não apenas o romancista mas também os diretores optaram, respectivamente, pela lenda de formação do Ceará e pela metáfora da construção da Transamazônica.

A nuance ou a diferença que se cria entre fato e ficção é inerente ao discurso artístico, razão pela qual Antonio Candido refere-se ao tipo ideal de personagem: “[...] de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; [...]” (CANDIDO, 2007, p. 52, grifo no original). Sob esse ponto de vista, tanto na escrita do romance como na adaptação do texto literário para o cinema, produção e recepção estão vinculadas e correspondem ao contexto histórico, afirmação corroborada por Robert Stam, neste trecho: “Ao invés de ser mero ‘retrato’ de uma realidade preexistente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente” (STAM, 2006, p. 24-25, grifo no original). Atualmente, a questão da fidelidade não é mais parâmetro para qualificar uma adaptação fílmica. Contudo, Stam vai mais além, mencionando que, na maioria das vezes, alterações são absolutamente necessárias. Em outras palavras, a adaptação ganha maior liberdade, pois, teoricamente, seu compromisso com o contexto de produção é maior do que o vínculo que mantém com o texto literário: “Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p. 43, grifo no original).

Dessa forma, no intrincado processo da adaptação, o sentido às vezes permanece, mas isso não é uma regra. Em geral, o significado, resultado de uma releitura, sofre uma mudança considerável de tom. Considerando a distância temporal entre o romance e o filme analisados neste artigo, a crítica torna-se inevitável. Contextos e públicos distintos exigem nova perspectiva, marcando ideologicamente a atividade reinterpretação que norteia a adaptação fílmica. Portanto, o sentido do texto literário varia, podendo ser reforçado ou atenuado. Nesse processo, o público, por meio do viés comparativo, pode perceber o processo de formação da identidade brasileira de modo mais amplo, sendo levado a refletir sobre a história do país e sobre a influência do tempo nas artes e nas questões sociais e políticas.

Referências

- ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- ANCHIETA, J. de. *Cartas, Informações, fragmentos históricos e Sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933. Disponível em: <http://www.purl.pt/155/1/P297.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2002.
- BERND, Z. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- BOOTH, W. Distance and point of view: an essay in classification. In: HOFFMAN, M. J; MURPHY, P. D. (Eds.). *Essentials of the theory of fiction*. Durham; London: Duke University Press, 2005. p. 83-100.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRENNMAN, J. On voice. In: HOFFMAN, M. J; MURPHY, P. D. (Eds.). *Essentials of the theory of fiction*. Durham; London: Duke University Press, 2005. p. 411-442.
- BRUZZO, C. Iracema... de Bodanzky e Senna: uma ficção pouco comportada. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 27, n. 94, p. 295-299, jan./abr. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302006000100014. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, A. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/SP, 2004.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COIMBRA, M. da S.; COUTINHO, E. de F. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19161>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- IRACEMA: uma transa amazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil: Orlando Senna e Wolfgang Gauer; Embrafilme, 1981. 1 DVD (90 min); son.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OLIVEIRA, A. M. F. de. Os filhos de Marte na América — “Iracema” e “Martín Fierro” enquanto romances-símbolos de seus países. In: ANTELO, R. (Org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 323-332.

PRADO, P. *Retrato do Brasil*. Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PUNTONI, P. Tupi ou não tupi? Uma contribuição ao estudo da etnohistória dos povos indígenas no Brasil colônia. *Ethnos*, Recife, ano 2, n. 2, p. 5-19, 1998. Disponível em: https://www.academia.edu/38826170/Tupi_ou_n%C3%A3o_tupi_Uma_contribui%C3%A7%C3%A3o_para_o_estudo_da_etnohist%C3%B3ria_dos_povos_ind%C3%ADgenas_no_Brasil_col%C3%B4nia. Acesso em: 17 jul. 2021.

RANCIÈRE, J. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. In: RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org; 34, 2005. p. 52-62.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

XAVIER, I. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 70-85, jan./dez. 2004.