



Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro

Ismail Xavier

Escola de Comunicação e Artes da USP

Resumo: Após breve discussão dos problemas implicados na relação entre imagem e referente no cinema, o artigo analisa *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, filme sugestivo para a reflexão devido a sua estratégia exemplar de mistura de estilos e gêneros, envolvendo a encenação teatral e o olhar voltado para um registro documental. A alusão irônica a procedimentos de investigação como a entrevista e o caráter provocativo desse teatro engendram uma forma cinematográfica capaz de produzir um peculiar “efeito do real”. Este não se apóia na ilusória isenção que tomaria o documentário como ciência inocente, mas encontra seu lastro na *explicitação das relações de poder* que se efetivam na sucessão dos encontros entre o aparato do cinema e os agentes locais (no caso, população da Amazônia).

Palavras-chave: Cinema moderno. Reflexividade. Efeito do real

Nos anos 60 e 70, teóricos do cinema lançaram um ataque radical às premissas do ilusionismo cinematográfico, empenhados em demonstrar um hiato intransponível entre a imagem e o real. Cineastas de vanguarda, como Straub e Godard, e críticos com eles afinados passaram a vincular a militância política e a análise da sociedade a um gesto concomitante de crítica endereçada ao próprio dispositivo do cinema. Alguns o fizeram com a idéia de questionar qualquer cinema, outros com a idéia de eliminar de um cinema político o que consideravam os resíduos da ontologia realista da imagem, tal como encontrada em André Bazin, ou os resíduos do “estranho realismo” (a expressão é de Theodor Adorno) de Siegfried Kracauer, para citar dois nomes de peso na tradição da crítica moderna que começou pelo elogio ao neo-realismo italiano¹.

A idéia da nova crítica e do novo cinema, nessa fase mais desconstrutiva, era descartar toda pretensão de legitimidade que se apoiasse na crença de uma vocação especial do meio para revelar a verdade sobre o mundo. Em termos das ciências humanas, tratava-se do descarte da idéia de objetividade do documentário, fossem quais fossem seu método e sua linguagem. Tal postura radicalizava uma crítica do positivismo já em curso num âmbito mais geral, no entanto, um positivismo que se julgava poder se insinuar, de novo, no caminho do antropólogo ou do historiador caso um pesquisador apelasse para a “evidência do registro cinematográfico” para sancionar uma interpretação dos fatos (dentro da premissa de que o fato é objetivo, antecede a interpretação, e que o acontecido está lá, impresso na película).

Sabemos que essa crítica ao positivismo, associada também ao ataque feito à idéia de isenção do cineasta-pesquisador, vinha desde os anos 50; afinal, depois do trabalho seminal de Jean Rouch os postulados de objetividade do registro e de isenção do cineasta estavam questionados na prática. No entanto, a versão mais extremada dessa crítica se configurou somente em torno de 1968-69, quando o antiilusionismo passou a não ver *nenhuma diferença essencial entre a ficção e o documentário como formas de impositação do discurso*, ambos marcados pela articulação de sons e imagens como

¹ Sobre Bazin e Kracauer, ver XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, [1977] 1984, e BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

fatos inerentes ao domínio da linguagem. A frase “todo filme é filme de ficção” marcou época (pronunciada até por Christian Metz, embora fosse ele sempre acusado de resíduos bazinianos em sua semiologia).

Reconhecendo o fato de que ficção e documentário são dois gêneros cuja distinção resta sempre complicada, o argumento era que ambos estariam igualmente impregnados de operações de discurso e manobras retóricas que, embora próprias de cada esfera, seriam a marca de um estatuto equivalente no plano do valor de verdade das imagens e dos sons articulados. A batalha contra a idéia de que o cinema teria uma aliança mais ou menos secreta com o real era expressa em fórmulas lingüísticas do tipo “um filme fala” ou “discursa”, nas quais estaria implicado que as imagens e os sons do cinema não portariam nenhuma outra ligação com as coisas além daquelas que são já próprias às palavras. No entanto, mesmo dentro dessa tendência crítica, a questão do documentário sempre despertou muita discussão no que concerne ao “efeito de real” das imagens, dado que nesse gênero é mais complicado resolver o confronto entre o estatuto do filme como discurso articulação de signos pela montagem e o que observamos, no filme, de indicial, dada a propriedade da imagem fotoquímica de reagir à luz e depositar em si um rastro do que, em certo momento, colocou-se diante da câmara. Como Roland Barthes dizia, a imagem é depósito e atesta uma existência, mesmo que retrospectivamente; o que nos permite dizer “isto foi” diante da foto que examinamos².

Posto isso, reconhecidos os méritos incontestes dessa crítica desconstrucionista, deve-se observar que o recurso a essa redução do mundo da imagem ao mundo do discurso (analisado com instrumental emprestado da lingüística) tem seus limites, ou melhor, coloca tudo num plano tão genérico que torna impossível detectar e explorar as diferenças que são nítidas quando observamos formas distintas de agenciamentos afirmadas no campo do cinema. Não é preciso endossar a ontologia da imagem fotográfica (Bazin) para reconhecer que, de fato, os signos do cinema têm outros vínculos materiais com o real que não os da palavra e, por isso mesmo, imagem e som geraram (e ainda geram) uma discussão que

² A discussão do problema da função indicial da imagem como um atestado de existência do seu referente tem como premissa o estado das técnicas da imagem em 1974, ano de produção de *Iracema*, foco central do texto. Sabemos que os termos da discussão mudaram a partir da viabilização da imagem digital e dos esquemas de pós-produção utilizados no cinema mais recente. O artigo original, “*Iracema: transcending cinémathèque*”, publicado por Julianne Burton em sua antologia *The social documentary in Latin America* (Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1990), que agora traduzo e modifico, traz uma argumentação que leva em conta essas coordenadas. De qualquer modo, as questões aí levantadas estão longe de estar dissolvidas quando se discute a produção de documentários nos dias de hoje.

não me cabe aqui continuar em abstrato, mas tomá-la como pano de fundo para matizar os argumentos e reconhecer que a diferença entre os gêneros, e mesmo entre os estilos dentro de um mesmo gênero, produz uma diferença no estatuto das imagens em sua conexão com o real (que não é de simples espelhamento, mas ocorre).

Assim, vou mobilizar aqui um exemplo que evidencia um encontro notável de duas tradições, a do documentário e a da ficção; exemplo capaz de produzir um senso de autenticidade justamente porque faz conviver duas posturas que diferem em natureza, e não apenas em grau.

Há, obviamente, um arsenal de mediações no documentário. O processo de edição, por exemplo, pode conectar o som de “aplausos” à imagem de um determinado líder político que pronuncia um discurso, com isso criando uma falsa impressão de apoio. Muitos processos de mistificação (mediante artifícios conotativos, sem falar na falsificação gritante) utilizam a composição e a montagem para conferir significado específico (ou espúrio) a registros empíricos, como na seqüência de abertura de *O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl, em que a aparição do Führer no céu adquire conotações míticas. Tanto as análises textuais como nosso conhecimento sobre o modo como operam os signos no cinema confirmam as reticências dos vários anti-ilusionismos teóricos. Tomo isso como razão maior para elogiar os bons exemplos de um cinema moderno reflexivo que leva tais questões em conta e sabe explorar os “efeitos do real” que nos mostram que há um aspecto dessa conexão com o mundo que permanece como forte premissa em nossa reação a determinadas imagens projetadas na tela, sem o que muitos filmes perdem algo de seu valor e certos traços de estilo perderiam sentido.

O filme *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, compõe um desses momentos em que o “efeito do real” faz parte do jogo, sem que seja necessário assumirmos a hipótese da ontologia de Bazin em todas as suas conseqüências. Trata-se de um caso que evidencia que, embora saibamos que a imagem trai uma “maneira de ver”, que há um sujeito e um ponto de vista por trás dela, que há códigos que limitam a

percepção, formas de agenciar as imagens que nos fazem confundir fato e interpretação, devemos reconhecer que diferentes modos de produção, envolvendo circunstâncias específicas e métodos variáveis de registro, não resultam em repetições do mesmo engodo; há diferenças de efeito correlatas a diferenças de fatura. Se é variável o sentido da “captura” de imagens, e existem formas específicas de interação entre o gesto do cineasta e os fenômenos, algumas dessas formas são mais capazes de incorporar o que há de problemático na relação entre imagem e referente, tirando proveito disto. Ou seja, o ato de denunciar a representação, submetê-la à análise, não deveria nos impedir de reconhecer que há uma presença peculiar do referente no cinema, e que isto faz parte do jogo. O filme não é apenas uma sucessão de imagens diante de mim na sala de projeção, momento em que minha percepção pode examinar estruturas, relações; é também a história de uma produção que, socialmente, constrói uma identidade, uma condição fortemente marcada pelo indicial (o rastro do mundo empírico na imagem) que, reconhecido, precisa ser assumido, não como a verdade total do jogo, mas como parte integrante dele. Há diferenças, portanto, a se reconhecer, para se evitar uma supressão do problema pela raiz, sem resolvê-lo. E tais diferenças exigem a análise do modo como cada filme se posiciona entre natureza e artifício, registro e manipulação, dado empírico e interpretação. Em outros termos, torna-se imperativa a análise da forma, pois é por meio desta que o cineasta nos sinaliza como quer modular a convivência, na tela, do espontâneo e do simulado, da presença e da representação; como quer acentuar ou esconder os embates entre o olhar e a cena. A força do cinema vem do que ele inventa a partir da hipótese indicial e de seus problemas, notadamente quando traz à tona o processo de produção da imagem, opção formal que marca trabalhos decisivos do cinema moderno. Ser sensível a essa opção e analisá-la em sua originalidade são os objetivos deste texto dedicado a *Iracema*, filme que, de resto, se insere na tradição do choque de culturas, da invasão predatória do cinema em determinado contexto, de modo a quebrar protocolos de relação dos homens entre si e com a natureza. Há muita coisa nele que envolve as preocupações do antropólogo, sem que se revele aí qualquer intenção de inscrever a obra em um campo disciplinar.



Iracema é o exemplo lapidar de uma mistura de gêneros que desafia nossos hábitos de leitura, põe em cotejo premissas da ficção e do documentário clássicos, trabalhando com ironia a relação entre imagem e real, sem renunciar a uma busca de efeitos de verdade derivados da clareza com que expõe as regras de seu próprio jogo. Dessa maneira, sem se limitar à questão do documentário, gênero no qual, em sentido estrito, não se encaixa, o filme a solicita em profundidade, inserindo-se no terreno das indagações sobre a objetividade e a isenção feitas acima.

Seu olhar e sua escuta desenvolvem-se num percurso de viagem no qual se descortinam um espaço natural e certas formas de apropriação desse espaço (incluída a que vai sendo feita pelo próprio cinema). Há na sucessão das imagens um fio de história vivida por personagens interpretadas por atores que, no entanto, estão o tempo todo mobilizados em sua errância por encontros com pessoas e lugares da Amazônia que terminam por constituir uma dimensão essencial da diegese criada, ao mesmo tempo que são documentos notáveis da interação entre a equipe de filmagem e os habitantes da região. O aqui-agora da captação de imagem e de som torna-se aí não uma asserção ingênua das técnicas da entrevista, quando o “dar voz” a um sujeito é entendido como puro testemunho e verdade, mas uma peça de explicitação do jogo de poder que se faz no momento do confronto entre os cineastas e aqueles com quem conversam, um desvelamento de regras que faz o mundo focalizado adquirir distinção e relevo pelo contraste com outras formas de exposição derivadas de gêneros tradicionais. Como resultado, a cada momento do filme há uma situação complexa, feita da interação entre dois registros (o da ocorrência do aqui-agora e o da construção da cena imaginária que abriga as personagens). 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. Há uma mistura de pose e presença que explicita na forma mesma de instituição da cena o que está em jogo na experiência da produção do

filme como parte de um processo maior de apropriação do espaço natural e social em foco. Por isso mesmo, reforça a oposição entre atuação (jogo) e comportamento ingênuo; explorando o contraste, revela o sentido em direção a uma compreensão mais profunda da simulação. O efeito se faz mais original porque o olhar que documenta a simulação depara-se com uma incongruência que é interior à cena, pois os atores ostentam, pelo “à vontade” de Pereio e pelo desajeito de Edna de Cássia, um estilo que nada tem do realismo tradicional. Há uma ironia no desempenho deles que rebate sobre a zona de confronto entre a cena demarcada e o mundo. Essa zona é sublinhada pelo filme, pois sua regra é expandir-se pelos espaços abertos, forçar as zonas de proibição, para tornar cenário o que era espaço natural ou fato social fora da vista³.

Caminha-se ao longo de uma área de ocupação recente, por força da construção da estrada, o que dá ao registro o valor de documentação crítica, compondo um primeiro grau de relações entre imagem (na sala de cinema) e mundo focalizado. Nesse nível, a intensidade dos “efeitos de real” depende de traços recorrentes de um estilo disposto a acentuar o lado indicial da imagem. *Iracema* quer demonstrar sua efetiva presença no espaço de certas ocorrências. 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. Ao filmar a festa religiosa em Belém, com milhares de fiéis reunidos sob os olhos vigilantes de clérigos e policiais, os realizadores comportam-se como repórteres que se dissolvem na multidão. A câmara na mão capta imagens e o gravador registra discursos em uma descrição fragmentada da procissão, apta a sugerir os limites do olhar de quem está imerso no evento. Aqui, em contraste com o exemplo anterior, a montagem passa ao primeiro plano e a descontinuidade destaca o fato de que os cineastas, embora usem as vantagens de equipamento e de técnica, sinalizam que seu olhar está ancorado num corpo imerso no aqui-agora das ocorrências registradas, sem transcendê-las.

³ Iracema foi filmado na Amazônia durante um período em que a ditadura militar utilizava a censura dos meios de comunicação para projetar uma imagem de controle interno e desenvolvimento acelerado. O ufanismo da abundância da natureza era revisitado numa campanha de propaganda que convertia cada local geográfico em prova material da vocação do país como potência. A construção da Transamazônica era um marco do regime e atravessava uma região concebida como zona de segurança nacional. Documentar o processo efetivo de transformação brutal da região era um contrapeso valioso à retórica do governo. E Bodansky e Senna foram muito além da reportagem. A ditadura identificou a força crítica do filme e o proibiu. A liberação só veio em 1980, como decorrência do processo de abertura que, a partir de 1979, havia definido a lei de anistia e permitido o retorno dos exilados.

Sendo a autenticidade dos espaços e das situações um imperativo, *Iracema*, em sua veia documental-indicial, acentua a extensão dos deslocamentos ao longo da Transamazônica e suas estradas vicinais. Seu itinerário transforma-se numa coleta de dados empíricos que fornece um perfil do enorme terreno afetado pelos impulsos do “progresso”. O efeito da acumulação das imagens é passar o sentido de um desastre ecológico, de uma exploração brutal do trabalho em certos bolsões que funcionam como verdadeiros cárceres privados. O que se vê ora confirma as suspeitas bem próprias do que circulava como correio subterrâneo da época (as invasões ilegais de terra, o contrabando de madeira preciosa), ora causa espanto e valoriza o filme pela sua novidade, na medida em que faz visíveis novos tipos de circulação de bens e de seres humanos que chegam ao limite da escravidão. Não é necessária a atenção às personagens que protagonizam a história narrada em *Iracema* a mesma que costura o inventário do espaço para que se desenhe o inferno da grande empreitada oficial cujo produto revela-se um rasgo no coração da floresta que não leva a parte alguma.

Dentro dessa moldura, em que vale o olhar-testemunha dirigido às engrenagens da ocupação, vem encaixar-se o teatro de *Iracema*, que em verdade não deixa tal moldura de observação intacta. A cena não se atém aos limites da interação entre os atores, ela força esses limites e produz uma contaminação recíproca entre a ocorrência “fora de controle” e a ficção que segue um roteiro. Esse supõe duas personagens centrais: Iracema, a jovem nativa que encontramos logo na primeira seqüência, quando acompanhamos sua viagem de barco a partir de uma aldeia ribeirinha até chegar a Belém; e Tião Brasil Grande, o caminhoneiro gaúcho que se insere na engrenagem da circulação ilegal de riquezas extraídas da selva. É deles o terreno do jogo de cena assumido por contrato, em que é plena a dualidade ator-personagem, vivida de forma calculada. Afora o eixo formado por essa dupla instituidora de um enredo, há outras cenas que, de forma fragmentada, compõem um quadro de ações acessórias envolvendo outras figuras que, nem bem encontramos, logo descartamos. Essas figuras são protagonistas de diálogos encenados para sugerir a experiência dos invasores como um programa, algo que se calcula à distância, faz parte de

estratégias econômicas e políticas, de modo a conectar o projeto da rodovia e o da criação de infra-estrutura com o que se concebe como área nova de “livre investimento” do capital que vem de longe (do sul do Brasil e do exterior).

Dentro desse método de apresentação, o filme combina o registro documental e a encenação para sustentar um ponto de vista que não se apóia no encobrimento da representação que ele produz, mas na ênfase contrária, ou seja, nesse gesto de escancarar a contaminação recíproca dos dois pólos, fazendo da mistura de gêneros sua estratégia central que insere a própria produção do filme no terreno daquilo que deve ser examinado. O confronto de Iracema e Tião tem uma feição clássica no eixo das relações entre sexo e poder: vale aí o esquema em quatro fases reconhecimento, exploração, exaustão, rejeição ajustado ao prazer do homem e ao “consumo” da figura feminina. Essa estrutura clássica não expulsa, ao longo do percurso, os encontros fortuitos e a interação entre a equipe do filme e os habitantes da região, os quais ocorrem como parte da experiência da dupla, até que esta encontre seu desfecho. Há, sem dúvida, algo que se identifica com um fim nessa história de queda irremediável. A figura inocente paga o alto preço de afastar-se de sua comunidade próxima à natureza, em favor de uma suposta aventura no “mundo civilizado”. Assumindo tal enredo como um clichê que não tem sua força pelo que é mas pelo que passa a significar em sua interação com o registro documental, o filme comenta duas tradições: primeiro, uma linhagem da ficção que nos oferece uma história da literatura e do cinema que desemboca em suas personagens; segundo, uma linhagem do documentário envolvido no encontro-choque de culturas que está aí implicada, referida, na forma de seu contato com os habitantes que incorpora, melhor dizendo, engole em sua engrenagem.

A seqüência de abertura de *Iracema*, quando saímos dos cursos de água mais tranquilos da Amazônia e nos movemos em direção ao porto de Belém, torna-se, em retrospecto, um momento efêmero de inocência jamais recuperado. Logo que desembarca na grande cidade, a moça é travestida na corrupção urbana que faz sinônimos modernização e pros-

tituição. Ela absorve humilhações cada vez mais graves sem abandonar a convicção fatalista de que seu destino é “correr mundo”. Seu desejo de incorporar-se a uma rede mais ampla de relações resulta numa perda de referências sem compensações. A face desfeita vai tornando-se seu signo; e a mercadoria, sua forma. Tião Brasil Grande vem do Sul próspero para reforçar a circulação de bens. Ele transporta madeira ao longo da rodovia na esperança de ficar rico e não mais voltar a esse “fim de mundo”. Julga-se superior à moça que ele encontra em meio à festa religiosa; não esconde o desdém pela sua inocência desajeitada. Ela não passa de uma diversão passageira que não demora a fazer-se inconveniente, o que resulta no abandono sumário em certa parada. Transportada para lá e para cá, mudando de caminhão e de tutor, Iracema circula como madeira e gado; sua vida útil no mercado segue o padrão normal de qualquer bem. Abandonada, desce fundo na deterioração precoce do corpo e do espírito. Depois de muito vagar e de tentativas frágeis de fixação que poderiam ser uma saída, ela se vê perdida num posto avançado à beira da estrada, quando então ocorre o reencontro inesperado com Tião. O gaúcho quase não a reconhece e, quando toma ciência do estado de sua ex-pupila, combina certa dose de simpatia com novo olhar de desprezo. Termina por deixá-la, novamente, agora tonta, desfeita na aparência, dividida entre o riso e o xingamento grotesco, entre a comédia em que zomba de si mesma e o desespero maior. Na cena final, Tião se vai, indiferente, e o desolado trecho da estrada que permanece à nossa vista é um emblema do abandono onde ainda ressoa a voz de Iracema deixada só nesse fim de mundo. Nosso olhar despede-se dela, junto com o dele, pois estamos em sintonia com o vaivém da ocupação. O ciclo de Iracema como mercadoria rentável está encerrado; o Brasil Grande não tem mais uso para ela.

Esse é o último lance de uma narrativa implacável, que exhibe a crueza própria de um naturalismo de cores fortes que afasta qualquer resíduo de idealização, não poupando nem mesmo a figura oprimida, pois faz parte de sua condição efetiva esse horror de chamar a si o ônus da exploração, exhibir as marcas de seu percurso no corpo. No entanto, não se trata de melodrama e comiseração, pois a forma da deterioração da aparência é irônica; os sinais visíveis de bancarrota social

são extremados, e sua teatralidade grotesca funciona como um efeito de estranhamento que as imagens documentais, registradas *in loco*, vêm reforçar, sublinhando a metáfora que liga a mulher à selva, como dois corpos submetidos à violência, em benefício de uma expansão que fala a linguagem da redenção nacional. Embora o palco desse drama social seja novo se comparado com a tradição do cinema político brasileiro (estamos longe do sertão nordestino, por exemplo), o caráter da narrativa como clichê da dominação é patente, e seu mérito é não disfarçar tal condição, pelo contrário. Tirando partido do padrão conhecido, os realizadores não precisam esmerar-se numa trama consistente, aprofundar motivações ou acompanhar em detalhe a trajetória de Iracema. Em vez disso, compõem a seco a seqüência das “estações” da sua queda sem carregar no drama. Ativam um esquema paratático como ordem de sucessão: “isto e depois aquilo”, de modo que, a seco, cada novo episódio sinaliza a mesma lógica já conhecida e implacável. Se há, portanto, o dado da repetição nessa história, há em conexão com ele o marco da originalidade no olhar. É na errância guiada pelos embates entre Tião, Iracema e os interlocutores encontrados no caminho que se tece o trabalho de desdramatização, patente nos gestos e nas falas. Embora junto aos corpos, tal olhar permanece “clínico”, pouco solidário em seu registro sem compaixão, disciplinado e impassível diante da cena, por mais absurdo que seja o teatro de Tião e Iracema. O estilo documental desse olhar e de toda a equipe do filme acentua o faz-de-conta consciente de si que se encarna nos atores, combinando de forma original a cena teatral e a natureza, a continuidade da história e a interação episódica entre filme e população local, esta mesma trabalhada de modo a produzir um senso de incongruência, o choque.



A interação entre os estilos tradicionalmente associados à ficção e ao documentário não era novidade no cinema em 1974, em particular na América Latina, onde se tornou uma estratégia preferida durante os anos 60 em vários países. Antes do advento do som direto e do gênero “cinema-verdade”, o neo-realismo havia oferecido um momento de autenticação para a narrativa ficcional pela incorporação do espaço da

cidade ou da aldeia. O princípio básico dessa inserção era a continuidade, um método de fundir o desempenho teatral e o ambiente natural de modo a disfarçar a “articulação” ou passagem do faz-de-conta ao cenário natural. Tudo destinava-se a dar a impressão de que o ambiente e os atores pertenciam ao mesmo mundo homogêneo. Nos anos 60, os cineastas criaram novos métodos de combinar registro documental e encenação. Mediante o uso da montagem descontínua, fizeram dos hiatos, das costuras visíveis, da justaposição confessa, um traço característico dos filmes modernos. Em 1974, a colagem já se havia tornado um subcódigo estável para filmes de autor, em que era freqüente a mistura de estilos, a justaposição de gêneros, o enxerto documental em preto-e-branco em meio a imagens coloridas envolvendo atores. O método de *Iracema*, no entanto, não é o da colagem, do enxerto, da montagem descontínua. Ao contrário, consiste em uma combinação nova de estratégias documentais; a tradição do cinema-verdade se faz presente e estranhada mediante a intervenção irônica do ator principal (Pereio) no mundo de “pessoas reais” surpreendidas pela câmara. *Aqui, a heterogeneidade não é efeito da montagem, mas se constrói no fluxo interno de cada cena.* O comportamento do ator subverte a contemplação natural do olhar, destruindo a suposta separação entre a cena teatral e a reação espontânea. Pereio articula todo o processo, define seu tom e estilo, pois conversa com as pessoas fazendo questão de permanecer na pele cínica da personagem Tião Brasil Grande. O toque boçal dessa personagem desautoriza, para a platéia, o regime militar que ele tanto elogia e afaga em seu apelido, e a ironia do ator absorve em seu gesto tudo o que há de obscuro na invasão da selva. Se essa é mundo exposto ao olhar, isto se deve a um poder que torna esta prática de observação possível, poder que se faz presente no próprio dinamismo de cada cena, afastando do horizonte qualquer ilusão de uma dimensão puramente contemplativa do cinema, de isenção do cineasta. Se a estratégia da colagem implicaria blocos justapostos, segmentos homogêneos em si mesmos, que produziriam estranhamento quando confrontados, em *Iracema* esse efeito opera-se na relação entre olhar e cena, graças à mediação magistral de Pereio que instiga as pessoas às palavras e à ação, contaminando com seu teatro a experiência bruta e fazendo da experiência alheia uma parte

constitutiva do seu teatro. 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. Dada a ambigüidade das falas, encontro peculiar de declaração espontânea e representação, certo jogo de cena do cinema-verdade, normalmente assumido como algo a minimizar (no limite, ocultar), passa aqui a ser exibido, vem a primeiro plano. A estratégia ventríloqua, a manipulação potencial de cada entrevista como a voz outorgada e mascarada do cineasta, tudo isso sofre exposição irônica em *Iracema*. A assimetria de poder que marca o diálogo se faz explícita. A dominação social, econômica e cultural não é apenas o tema do discurso, assunto ligado a um documentário sobre a Amazônia; ela é o princípio organizador, a lógica do próprio processo projetada na cena visível.

A intervenção de Pereio, figura da citação e do estranhamento em parte inspirada em Brecht, contribui para excluir, de um lado, qualquer demanda de identificação, melodrama, compaixão. E, de outro, qualquer ilusão de objetividade entendida como aquela observação que não interfere nas coisas que “estão aí” intocadas, disponíveis para o conhecimento. Por sua própria bizarrice, Pereio desloca nossas emoções, e a máscara de preocupação humanitária cai diante de nossa admissão de um olhar cúmplice. Com tal mediação, fato e representação convergem nesse teatro que internaliza, no seu método, o processo de invasão, convertendo em artifício o que seria natureza e em documento revelador o que seria performance calculada.

Tal dialética de contaminações instala-se com maior clareza na interação entre os dois atores, Pereio e Edna de Cássia. O esquema dramático que envolve Tião Brasil Grande e Iracema exige que esses dois intérpretes se movam em direções opostas. Ele é o simulador (desenvolvido) que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande e, ao mesmo tempo, continuar a mostrar-se Pereio. Ela é a atriz que procura interpretar seu papel (a da moça Iracema), mas não consegue dominar a representação e vê seu trabalho desajeitado converter-se em uma citação de si mesma, de sua condição real de origem, enquanto tenta ser

a personagem. A representação, como muitos outros jogos, é imposta a ela, ou seja, ao pólo amazonense desse trabalho de encenação. É ela quem tem de subordinar-se aos atores que vêm de fora da região, muito mais versados nas regras do jogo. Na ficção, Tião Brasil Grande é o motorista de caminhão que leva Iracema pela estrada; no filme, Pereio é o ator que conduz Edna de Cássia para dentro do espaço da representação. Em ambos os níveis há o jogo de oposições dominador/dominado, malícia/inocência. E o par principal da cena imaginária transforma-se na instância mais típica do dado real da invasão e da imposição de regras.

Explorando o contraste agudo entre essa confissão irônica da representação e os indicadores de “realismo autêntico”, 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. O conquistador dessa Iracema cinematográfica é a essência do *kitsch* afinado ao estilo Brasil Grande e à euforia do chamado milagre brasileiro, e sua autonegação cafona é referência paródica à propaganda oficial do início dos anos 70. Esses e outros elementos intertextuais convertem o registro documental numa coletânea de emblemas que condensam uma alegoria da modernização conservadora, composição de uma nova Iracema emblemática, agora em chave grotesca. A franca teatralização do cinema-verdade faz de cada cena reveladora que não deixa de dizer: “isto está ocorrendo hoje” um espaço de alegoria que sinaliza o percurso que acompanhamos como repetição de um paradigma. A observação empírica não perde sua condição de registro atual, aqui e agora, mas mostra-se, no mesmo movimento, o encontro renovado com um esquema predatório já conhecido em sua estrutura. Há o instante presente da

filmagem, mas imagem e som, sem perderem sua densidade como material obtido por meio da interação entre técnica fílmica e vivência concreta, recusam a idéia de observação desinteressada e desarmada. A realização maior de *Iracema* é essa síntese de impacto documental e artifício, notável capacidade de afirmar um ponto de vista pela qualidade reflexiva que se reparte igualmente em seu olhar (associado ao estilo documentário) e em sua cena (teatro escancarado).

Nessa medida, se há “efeito do real”, este não se dá como observação isenta de um referente lá disponível, o real como construção de uma ciência positiva, mas como efeito da forma com que se expõem as relações de poder que envolvem a equipe que se desloca para contar uma estória (clichê) e a população com que ela se defronta.



Filmografia

BODANZKY, Jorge; SENNA, Orlando. 1974. *Iracema*. Brasil/ Alemanha Ocidental/ França. Cor. Alemanha: 91 min.

RIEFENSTAHL, Leni. 1934. *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*. Alemanha. P&B, 110 min.

Résumé: Après une brève discussion des problèmes impliqués dans la relation entre image et référent au cinéma, cet article analyse *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky et Orlando Senna, film suggestif pour la réflexion en raison de sa stratégie exemplaire de mélange de styles et de genres, mettant en relation la mise en scène théâtrale et le regard tourné vers un registre documentaire. L’allusion ironique à des procédés d’investigation tel que l’interview et le caractère provocateur de ce théâtre engendrent une forme cinématographique capable de produire un “effet de réel” singulier. Celui-ci ne s’appuie pas sur l’indifférence illusoire que prendrait le documentaire en tant que science innocente, mais qui rencontre ses traces dans la manière de rendre explicites des relations de pouvoir qui deviennent effectives dans la succession des rencontres entre les mécanismes du cinéma et les agents locaux (dans ce cas, la population de l’Amazonie).

Mots-clés: Cinéma moderne. Réflexivité. Effet de réel.



Abstract: After a brief discussion around the problems implied on the relations between image and referent on cinema, the article analyzes *Iracema* (1974), by Jorge Bodansky and Orlando Senna, suggestive film for reflection because its exemplary strategy of mixture of styles and genres, evolving the theatrical acting and a documentary register look. The ironic reference to investigation procedures such as interviewing, and this theater’s provocative character produce a cinematographic form capable of producing a peculiar “effet de réel”, which is not supported by the illusionary exemption taken by the documentary as innocent science, but finds its ballast on the moviment of showing the power relations. They are accomplished on the succession of the cinema’s apparatus’ and local agent’s (in this case, the Amazon population) meeting.

Keywords: Modern Cinema. Reflexivity. “Effet de réel”.