



IRACEMA DE JOSÉ DE ALENCAR E IRACEMA UMA TRANSA AMAZÔNICA DE JORGE BODANZKY E ORLANDO SENNA: A TRANSFIGURAÇÃO DO INDÍGENA BRASILEIRO COMO PERSONAGEM LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO

Prof. Dr. Francisco Lima Bacaⁱ

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaesⁱⁱ

RESUMO – A relação do filme de 1970, **Iracema uma transa amazônica**, com o romance **Iracema**, de José de Alencar no século XIX, permite problematizarmos um diálogo entre duas narrativas que derivam do documental ao ficcional. Os personagens das duas obras se tornam metáforas que se constituem na representação poética do projeto literário nacionalista, no caso de Alencar, e de uma personagem vinculada com a realidade distópica do indígena brasileiro num “docudrama” do século XX. A pertinência de comparar duas representações distintas nos permite uma crítica ao projeto literário no século XIX, a partir da sequência narrativa de um filme focado no século XX. O paralelo entre um romance do romantismo e um docudrama do cinema moderno reconfigura no cinema a literatura brasileira,

colocando em diálogo dois períodos diferentes no tempo, mas vinculados pelo viés do problema da identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE – Iracema; Literatura; Cinema; Comparação; Poética; Metáfora.

ABSTRACT – The relation between one movie from the seventies like **Iracema uma transa amazônica** with the nineteenth century novel **Iracema**, by José de Alencar, is possible in the dialogue of both narrative fictions. The characters of these two works are both metaphors, the poetic depiction of a literary project, in the case of Alencar, and, on the other hand, with one personage who has an intimacy relation with the reality of one “docudrama” in the movie’s case. The pertinence of making one comparative



analysis of two different fictional representations gives us the opportunity to show the critic to one political project in the XX century starting with the sequence of the narrative of one literary project of the XIX century. The comparative work between one romantic novel and one docudrama shows us the extemporal value of two perspectives of

reality developed in the fiction of the cinema and in the literature created in Brazil in two different historical periods, and at the same time, closely linked in their narrative.

KEYWORDS – Fiction; Docudrama; Comparative; Poetic representation; Film; Novel.

Introdução

O diálogo entre um romance do século XIX e um filme do século XX, retomando o personagem indígena que serviu de modelo para o nacionalismo romântico, nos permite compreender a relação entre a literatura e o cinema, a partir das metáforas identitárias criadas em ambas manifestações. A analogia entre a narrativa literária e a fílmica, no caso brasileiro, aborda dois projetos ficcionais diferentes; o fundacional, no caso de José de Alencar na segunda metade do século XIX, e no crítico moderno do docudrama filmado por Orlando Sena e Jorge Bodanzky na segunda metade do século XX. A arte transfigurando a realidade e apresentado uma crítica dos acontecimentos como utopia e como distopia, no caso da literatura nacionalista e do cinema nacional-popular, que mostram os contrapontos das contradições identitárias do discurso nacional, que definem o progresso da modernidade como vetor do projeto de nação.

A reflexão desenvolvida neste ensaio pretende estabelecer:

a) *O diálogo entre a literatura e cinema na transfiguração artística da realidade*, um contraste entre dois horizontes ficcionais diferentes, o romance e o filme. Para isso, as leituras de autores como Walter Benjamin, Roman Ingarden, Edward Said e Andre Bazin foram essenciais para estabelecer um ponto de encontro entre duas concepções estéticas diferentes. As análises das narrativas literária e fílmica permitiram considerar os personagens das duas expressões artísticas como metáforas poéticas, configuradas num romance ficcional e num filme documental, que expõem as contradições do nacionalismo do século XIX, e da modernidade no século XX;

b) *Metáfora e diálogo entre o romance Iracema e o filme Iracema uma transa amazônica*; e

c) *O indígena na metáfora histórica e social da política literária e cinematográfica* aprofundam as categorias desenvolvidas por Paul Ricoeur no seu livro: **A metáfora viva**, ao



discutirmos as diversas edições do romance *Iracema* na celebração do centenário da sua primeira publicação, tomando ainda os comentários de Roger Bartra nos livros **El mito del salvaje** e **Los salvajes en el cine**, e os de Edgar Teodoro da Cunha, na sua obra: **Índio imaginado. A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 1970**. No último capítulo, 4, discutimos as dimensões poéticas e éticas de *Iracema*, no romance de Alencar e no filme de Orlando Sena e Jorge Bodanzky, estabelecendo um vínculo entre os conceitos apresentados como alicerces da estrutura do romance em sua relação com a linguagem fílmica, aproveitando as opiniões dos diretores do filme no programa de TV **Provocações**.

O diálogo entre a literatura e cinema na transfiguração artística da realidade

Para analisarmos as tensões nas confluências demarcadas ou veladas do diálogo entre o romance indianista de José de Alencar (1865) e o filme de Jorge Bodanzky e Orlando Sena (1976), consideramos que o cinema, e por extensão a literatura, acionam os dispositivos da ilusão ficcional sobre a realidade, mas quando a ficção experimentada pelo espectador e pelo leitor assumem um caráter realista, a duração do tempo que representa esta realidade possibilita a compreender outra noção do real.

Cinema e literatura são artes que se avinham por uma singularidade da

experiência com o tempo da duração, através desta singularidade os espectadores e leitores entram em contato com o mundo ficcional através de atos da sua consciência cotidiana e esferas do inconsciente despertadas pela representação.

Uma das razões da identificação do espectador com o tempo da narrativa fílmica e a simultaneidade, que a literatura clássica inspirou com o paralelismo da escrita, e, mais tarde, a literatura moderna aperfeiçoa o diálogo aprofundando a escrita como uma técnica da montagem cinematográfica.

Andre Bazin (2014), em **O que é cinema?**, define a fotografia cinematográfica para além da imagem das coisas situadas no espaço. Para ele, o imaginário da narrativa fílmica constrói uma noção de permanência duradora do tempo manipulado pela montagem; algo semelhante ao que na literatura Eisenstein (2002), no texto “Dickens, Griffith e nós” (2002), define como a perspectiva da observação de certos romances, sendo uma “qualidade ótica” da literatura de alguns escritores.

Quando os espectadores estão diante de um filme ou de uma série de reproduções cinematográficas, ficamos envolvidos com a narrativa da história, e, a partir das imagens passamos a refletir sobre seus discursos. Uma obra cinematográfica estabelece um vínculo com aquilo que o diretor quer nos mostrar, mas também com o que o



expectador é capaz de ver com seu olhar mobilizado pelas cores, movimentos e ruídos traduzidos pelos ângulos da câmara e pelas perspectivas do olhar do diretor dimensionado na representação da narrativa fílmica.

Walter Benjamin (2017) no texto: “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (p. 7) descreve a maneira como o espectador capta uma figuração ficcional, ao assistir um filme e interpretá-lo, a partir daquilo que ele redefine como a desaturação da arte clássica e a construção de uma outra “aura”¹ da imagem-em-movimento:

Com a fotografia a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que veem através da objetiva. Como o olho apreende mais de pressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala. Ao “rodar” o filme no estúdio o operador cinematográfico fixa as imagens com a mesma rapidez com que o ator fala. (BENJAMIM, 2017, p. 12-13)

Walter Benjamin (2017) propõe o que podemos entender como o devir histórico da fotografia na cinematografia, uma

evolução das reproduções imaginárias que são concebidas, primeiro na pintura, depois na fotografia e finalmente nos filmes, configurando, segundo o autor, a maneira como o espectador atinge os fatos e interpreta-os, a partir da percepção da história descrita em imagens móveis.

Como já dissemos, a narração fílmica baseia-se numa série de ações técnicas, que simulam a realidade reconfigurada na narrativa cinematográfica, que, segundo Walter Benjamin (2017), representa a soma de questões técnicas que transformam a linguagem em percepção visual.

Baseados nessas ideias, podemos pensar que o diretor faz uma seleção dos acontecimentos que se transfiguram a história narrada na representação documental ou ficcional, para que o espectador contemple e compreenda pontos-de-vista sobre o que é mostrado em fotogramas, buscando a intencionalidade da narrativa a partir destas imagens e movimentos associados aos sons e articulados pelas dimensões técnicas cinematográficas, que revolucionam a linguagem:

Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela

¹ Walter Benjamin assinala no texto: “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” que a aura de uma obra representa a essência ou o

caráter espiritual e transcendente que uma obra pode ter baseado na sua autenticidade.



existência em massa. E na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido. Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição [...] O seu agente mais poderoso é o cinema. O seu significado social, mesmo na sua forma mais positiva, e justamente nela, não pode conceber-se sem o seu lado destrutivo, catártico; a liquidação do valor de tradição da herança cultural. (BENJAMIN, 2017, p. 15)

Neste sentido, a linguagem cinematográfica, para Walter Benjamin (2017), inspira um otimismo da modernidade, mas também traz um aspecto de pessimismo quanto a técnica é captura para pelo caráter destrutivo do “movimento de massas”, que, abole a tradição, a partir da imagem-movimento que se constitui no processo de comunicação massificado, que tem no cinema um potencial novo de existir para e pelos aspectos visuais e imediatos.

A crítica ambivalente que o autor faz em relação ao cinema é pertinente para se compreender as diversas transformações estéticas que o cinema impulsiona. Para Walter Benjamin (2017), se a “reprodutibilidade técnica” altera a sensibilidade em massa e ganha um sentido político, da mesma maneira a cinematografia cria novas formas de percepção ontológica da vida e, para além da técnica da imagem destruir as heranças culturais ou as tradições, ela possibilita o desenvolvimento de outras

interpretações dessas mesmas categorias, segundo um diálogo com as novas tradições da modernidade, por exemplo, entre a literatura e as expressões cinematográficas.

Na pesquisa de Claudio Novaes (2014), no livro intitulado: **Literatura e cinema. Amar, verbo intransitivo, Menino de engenho. Adaptações brasileiras** (2014), o autor realiza uma reflexão sobre o vínculo entre a literatura e o cinema nas adaptações das obras literárias em filmes brasileiros, analisando obras consideradas modelos estéticos do modernismo e do cinemanovismo; no capítulo: “Literatura e cinema: política das adaptações” (2014, p. 25), o autor faz uma análise comparativa de como os diretores dos filmes conceberam a realidade ficcionalizada nas obras cinematográficas, e estabeleceram outro tipo de vínculo do cinema moderno com as expressões literárias das quais fizeram as adaptações, segundo ele:

Comparar é mais do que identificar as peculiaridades de cada linguagem e as relações entre elas. É importante analisar a autoria pela força dos exercícios de estilo, assim como analisar o papel do receptor nas peculiaridades sincrônicas e diacrônicas que anulam o modelo comparativo clássico hierarquizador. (NOVAES, 2014, p. 26)

A comparação entre o filme e o romance, deve estabelecer uma relação para além da hierarquia entre duas concepções artísticas, segundo as reflexões de Claudio Novaes



(2014), construindo um diálogo entre semelhanças e diferenças entre as duas expressões artísticas. Nesse sentido, o romance interpretado numa reprodução cinematográfica tem uma nova significação ao narrado, por que a nova linguagem se baseia num primeiro olhar horizontal sobre as imagens literárias, para posteriormente criar uma interpretação vertical, que reconfigura em novo imaginário constituído da matriz estética literária, mas interpretada a ponto de reescrever a obra para os espectadores. A obra literária e a cinematográfica derivada se tornam metáforas autônomas que dialogam enquanto vivências do leitor/espectador marcado por experiência da letra impressa e da reconfiguração em imagem, a partir do olhar que percebe a realidade transfigurada na expressão artística como uma extensão da realidade, que não é uma, mas uma multiplicidade.

Apoiados nessas reflexões podemos pensar que o diretor do filme inspirado na literatura faz uma seleção de imagens da obra matriz, para transfigurar a história numa reconfiguração narrativa, que o expectador contempla e busca a intencionalidade ou não do diálogo com a história literária, a partir de imagens, sons, movimento e outros recursos que a narrativa

cinematográfica apresenta como sucessão de metáforas.

Da mesma maneira que o diretor cinematográfico, o romancista já “transfigura a realidade” na ficção literária, pois ele nos mostra, com base na linguagem, a sua percepção fundada na concepção ideológica sobre o real. O romancista se torna aquilo que Antônio Cândido (2015) define como “arbitrio transfigurador”, como ele diz no texto **Iniciação à literatura brasileira** (2015). O conceito de “arbitrio transfigurador”², o autor articula para compreender o processo histórico ocupação das regiões geográficas latino-americanas; segundo Antônio Cândido (2015, p. 24), no primeiro olhar dos conquistadores se apresenta uma transfiguração da realidade baseada na ideia do mundo que eles tinham da região desconhecida. Os sujeitos históricos concebem os fatos fazendo uma seleção do que eles querem mostrar aos leitores, por assim dizer, eles desenvolvem uma maneira de representar o mundo como um fenômeno literário e artístico.

Dando continuidade a essa reflexão, o crítico literário Edward Said (2004) descreve esse processo de seleção da realidade a partir de duas categorias: “filiação” e “afiliação” (2004, p. 39), na sua obra: **El mundo, el**

² Antônio Cândido estabelece no texto *Iniciação a literatura brasileira* uma reflexão que faz referência ao processo histórico da formação de uma literatura no Brasil. O homem, em tanto sujeito histórico, social e

político “transfigura a realidade” no momento de transferir todo o seu conhecimento ao descobrir uma nova realidade.



texto y el crítico (2004). O processo de filiação, está vinculado com o contexto histórico, social, político e ideológico, que determina, marca e define o olhar do romancista, do poeta ou do diretor de filmes, como “preso” ao discurso que determina a sua visão sobre a realidade.

Esse horizonte que, segundo Edward Said (2004), está determinado pelo contexto cultural, estabelece a perspectiva da realidade do sujeito alicerçado no seu tempo, na sua linguagem e no conhecimento de outras línguas e literaturas³ que determinam a filiação do artista. Mas também, da mesma maneira que o artista está de alguma maneira “preso” ao contexto, o autor e criador se define pela liberdade estética, filosófica e política que articula ao processo de “afiliação”, sendo as ideias que o artista desenvolve fundamentado na sua liberdade de enunciação individual envolvida pelo contexto de recepção coletiva.

Metáfora e diálogo entre o romance *Iracema* e o filme *Iracema uma transa amazônica*

Fundamentado na reflexão anterior é pertinente fazer as seguintes perguntas: Qual é a relação entre um romance do século XIX, como *Iracema* de José de

Alencar (1865), com o filme: *Iracema uma Transa Amazônica* (1976)? Como podemos fazer dialogar a linguagem literária do romance do século XIX com a linguagem do cinema do século XX? Quais são as propostas de cada autor e como elas põem em diálogo diferentes períodos de tempo cronológica e de memória histórica do Brasil? Como o romance nacional do século XIX oferece matrizes conotativas para pensar um projeto cultural e uma crítica política ao projeto nacional?

Podemos considerar a obra de José de Alencar (1865) como um conjunto ou corpo complexo de ideias políticas, históricas e estéticas, que determinam um projeto literário no Brasil no século XIX. Os prefácios: “Benção paterna” (1872), “Como e porque sou romancista” (1873), as notas de rodapé dos romances históricos e indianistas e de maneira particular as chamadas “Cartas” (2007) da resposta ao poema de Gonçalves Magalhães, *A Confederação dos Tamoios* (1854), marcam aquilo que Braga Montenegro (1965) na edição do centenário do romance *Iracema*, estabelece como uma proposta poética de Alencar (1965: 33). Essa visão poética tem a ver com todo um construto histórico e arqueológico que envolve a concepção dos personagens indígenas como

comparados para estabelecer, no análises das expressões literárias, as divergências políticas e culturais envolvidas na ficção e na cosmovisão dos autores.

³ No documento *El mundo, el texto y el crítico*, Edward W. Said faz um trabalho comparativo de várias obras literárias para fundamentar o processo de criação na concepção ideológica dos autores que são



parte da proposta. Especificamente, o romance **Iracema** cria a complexidade poética da história, ao desenvolver um romance indianista cujos personagens Iracema, princesa indígena da tribo Tabajara, e o português Martim representam o processo de colonização português.

O romance **Iracema** teve várias edições comemorativas, uma delas é a Edição Comemorativa do Centenário da Imprensa Universitária do Ceará, a qual utilizamos, onde encontramos o texto de Braga Montenegro (1965), que enfatiza o projeto literário de Alencar como uma proposta poética no romance. Da mesma maneira que Braga Montenegro, Alceu Amoroso Lima (1965), no ensaio: “José de Alencar. Esse desconhecido?” publicado na edição do centenário do romance editada pelo Instituto Nacional do Livro e pelo Ministério da Educação e Cultura, no ano de 1965, descreve três dimensões na obra de Alencar: “O estético (**O Guarani**); o nativista (**Iracema**) e o cósmico (**Ubirajara**)” (1965, p. 61). Para Alceu Amoroso Lima (1965), a obra indianista de Alencar é parte de um conjunto que delineia de forma estética e mítica o indígena na história do Brasil; **O Guarani** (1857), por exemplo, descreve o indígena como parte da miscigenação religiosa e cultural, representando um modelo cavalheiresco na floresta brasileira, e é esse romance que representa a primeira proposta estética do indígena configurado como personagem

literário. Já **Iracema** (1865) é nativista, pois, segundo Alceu Amoroso Lima (1965), o romance expõe a semente da nova nação fundada na personagem complexa Iracema, que em **Ubirajara** (1874) terá a versão cósmica do conjunto de romances que se apresentam como a epopeia das nações indígenas sem a intervenção dos conquistadores. As três obras podem ser consideradas como metáforas literárias dos indígenas na obra de José de Alencar, porém **Iracema** é muito importante porque o personagem principal, a princesa indígena da tribo Tabajara, possui várias dimensões que a definem como personagem esférica.

Por que o romance de José de Alencar (1865) se singulariza como uma metáfora? Qual é o vínculo dessa categoria metafórica com o filme **Iracema, uma transa Amazônica** (1975)? Paul Ricoeur (2015), no texto: **A metáfora viva** (2015), descreve o sentido desse termo com início na sua história como ciência e da relação que ela tem, a partir das concepções da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles com a construção de um discurso (retórica) e da poesia e suas manifestações (poética):

A poética, arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é eloquência. Ela não visa a persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham



assim dois universos de discursos distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura consistir apenas em uma única operação de transferência de sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, por tanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética. (RICOEUR, 2015, p. 23)

A metáfora, segundo a reflexão de Paul Ricoeur (2015) é parte da retórica e tem uma estrutura narrativa coerente e lógica, e poética, ao dar eloquência e sentido a essa construção argumentativa. A dupla natureza da metáfora nos permite estabelecer uma relação com as obras literárias de ficção pois elas pertencem a esse duplo universo, quer dizer, que, pensando no romance como expressão estética, é torna-se uma metáfora de natureza dupla: a argumentativa, ao descrever uma história com os recursos da retórica, e a poética, ao desenvolver uma eloquência de caráter humano na sua descrição. A metáfora tem três traços que definem o seu vínculo com a linguagem e a representação narrativa. O primeiro, segundo Paul Ricoeur (2015), é que “é algo que acontece ao nome”, o segundo traço

assinala que a metáfora é determinada em “termos de movimento”, e o terceiro é aquele baseado nas ideias de Aristóteles, ao definir a relação entre a construção retórica do discurso e a poética. A metáfora é “a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho” (allotrios), isto é, “que designa alguma coisa” (2015, p. 30-32)⁴.

A citação desses três pontos ou traços nos permite compreender a analogia entre a imagem representada num filme e a concepção do romance, como uma configuração da realidade baseada na escrita e na imagem. A realidade representada num romance, o que Paul Ricoeur (2015) define no terceiro traço, apresenta as características específicas que permitem entender a afinidade entre a linguagem e o mundo representado como base da estilística, que é acentuada a partir de uma “uma teoria geral dos desvios”, onde a ideia positiva do empréstimo, naquilo que é a mitigação do real na linguagem, se configurada próprio (p. 33-34)⁵. As características do terceiro traço envolvem dois pontos importantes: o empréstimo e a substituição do mundo real na linguagem e na construção poética de uma obra literária:

⁴ As definições citadas se encontram em Paul Ricoeur, *A metáfora viva*: “Primeiro traço: a metáfora é algo que acontece ao nome”; “Segundo traço: a metáfora é definida em termos de movimento”; “Terceiro traço: a metáfora é a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho” (allotrios), isto é, “que designa alguma coisa” (p. 29 – 32)

⁵ As definições citadas se encontram em Paul Ricoeur, *A metáfora viva*: “Aquilo que se define como a estilística”; “Uma teoria geral dos desvios”; “A ideia positiva do empréstimo”; “O passo do figurado ao próprio”. Pp. 33 – 34



[...] a palavra metafórica vem tomar o lugar de uma palavra não metafórica que teria sido possível empregar (se ao menos ela existe); ela é sempre duplamente estranha, por empréstimo de uma palavra presente e por substituição de uma palavra ausente. Estas duas significações, embora distintas, parecem constantemente associadas na teoria retórica e no próprio Aristóteles; assim os exemplos de deslocamento de sentido são frequentemente tratados como exemplos de substituição: Homero diz de Ulisses que ele praticou ‘milhares de belas façanhas’ *em vez de (anti)* muitas (1457 b 12); da mesma maneira, se a taça está para Dioniso como o escudo está para Ares, pode-se empregar em quanto termo ‘em vez’ (anti) do segundo e reciprocamente (1457 b 18). Aristóteles quer dizer que o empréstimo de uma palavra metafórica presente é sempre acompanhado pela substituição de uma palavra não metafórica ausente? Se sim, o desvio seria sempre uma substituição e a metáfora seria uma variação livre à disposição do poeta. (RICOEUR, 2015, p. 35-36)

A reflexão que Paul Ricoeur (2015) desenvolve, exemplificando a maneira como a realidade é representada na literatura, ao fazer referência à representação dos deuses e dos heróis na literatura grega, nos permite compreender os pontos de empréstimo e substituição na imagem do mundo concebida na obra literária a partir da linguagem. Porém, o processo que se dá entre o autor, a linguagem e o mundo representado na escrita estabelece a ideia de que a metáfora, como configuração da

realidade, é a representação figurada do mundo que o autor desenvolve como discurso retórico e poético, comungando a complexidade da linguagem na obra de arte.

Roman Ingarden (1973) no texto **A obra de arte literária**, faz uma reflexão sobre a obra literária de expressão complexa na linguagem, caracterizando-a como uma forma de compreender o mundo configurado na ficção; este mesmo autor, de forma específica, discute a relação entre a complexidade da obra literária e a cinematografia, no capítulo titulado: “O espetáculo cinematográfico” (1973), no qual ele descreve o contexto da representação dramática, expondo a maneira como os artistas interpretam um texto baseado nas representações do corpo. O crítico assinala ainda qual é o sentido da representação cinematográfica e o vínculo dessa expressão tem com a imagem que interpreta o mundo. Segundo ele:

O que um filme nos oferece? Uma multiplicidade variada de «imagens», multiplicidade descontínua, mas ocultando essa sua descontinuidade, cada uma das quais é uma reconstrução por meios fotográficos de um aspecto visual de um determinado objeto ou de uma determinada situação objetiva. Na medida em que estas «imagens» se seguem umas às outras provocam o aparecimento de determinadas objetividades quase como se constituíssem um quadro, embora de uma maneira essencialmente mais ampla e modificada uma vez que na sua



sequência e confluência elas fazem aparecer *acontecimentos* desenvolvidos temporalmente *em toda sua marcha concreta*. (INGARDEN, 1973, p. 354)

Ingarden (1973), da mesma maneira que Walter Benjamin (2017), resolve um ponto importante: a maneira como é representada a realidade na imagem da cinematografia; mas singularizando a relação do filme com a obra literária na representação de acontecimentos.

Paul Ricoeur (2015) descreve como um ponto essencial da metáfora é a complexidade da linguagem, porque envolve questões históricas, filosóficas e estéticas formando a tessitura textual, conforme concebida pelas definições de Aristóteles e Platão; já falamos sobre esse sentido da metáfora e o vínculo com a obra literária, a partir da conjunção entre a retórica e a poética, mas Ricoeur (2015) sintetiza isto no seu “Estudo II. O declínio da retórica: a tropologia” (2015, p. 78), onde desenvolve de forma esquemática⁶ o sentido da metáfora como uma representação complexa da realidade. Mais do que um ornamento, ele coloca a metáfora como conjunção da linguagem para interpretar e configurar a realidade social e histórica nas expressões literárias.

⁶ Paul Ricoeur no subcapítulo titulado: “1. O modelo retórico da tropologia” (2015: 78) o autor faz uma análise descrevendo a complexidade do termo pelo fato de ter questões históricas, sociais e políticas

O indígena na metáfora histórica e social da política literária e cinematográfica

O indígena, como personagem literário do século XIX, e cinematográfico no século XX, pode ser considerado a partir da metáfora da realidade configurada nas narrativas do romance e do filme, inserido no percurso histórico como imagem artística, social, histórica e identitária. Nos livros de Roger Bartra (2011)⁷ intitulados: **El salvaje en el espejo** e **El salvaje artificial**, o autor descreve o devir histórico e ideológico da imagem do selvagem, desde a perspectiva do colonizador europeu. Roger Bartra (2011) compara as diversas figuras indígenas representadas na pintura, na escultura e na literatura para descrever uma efígie do que se tinha na Europa sobre estes seres que não pertenciam ao conceito de civilização. O selvagem, nesse sentido, significava todo aquilo que era desconhecido, brutal, animal e incivilizado, segundo os padrões histórico, filosófico e teológico eurocêntricos, e podemos até dizer, arqueológico, pois o selvagem aparecia como mítico e histórico. O indígena, desde o século XVI, entrava nessa perspectiva, pois, num primeiro momento, como assinala Wilson Martins (1968) em seu

envolvidas na linguagem como concepção ideológica do homem em quanto sujeito histórico.

⁷ O texto referido se titula: *El mito del salvaje*, nesse documento se encontram as duas obras que serão citadas: *El salvaje en el espejo* e *El salvaje artificial*.



ensaio: “A literatura e o conhecimento da terra” (1968, p. 110), havia um imaginário configurado na escrita dos primeiros europeus que chegaram na terra nova, sendo essa a concepção do mundo descrita na obra de Roger Bartra (2011), a que definia o desconhecido como selvagem e incivilizado.

O indígena, como personagem e metáfora tem uma serie de interpretações, a partir dos processos históricos coloniais e nacionais, chegando a configuração metafórica do indígena como personagem híbrido de selvagem e modelo nacional no século XIX, que absorve aspecto da civilização associada a herança da antiguidade histórica e arqueológica, constituindo assim a imagem mítica do sujeito nacional configurado na poética romântica. No caso da cinematografia, a metáfora do selvagem como personagem, tem, segundo Roger Bartra (2018), no livro: **Los salvajes en el cine. Notas sobre un mito en movimiento** (2018), um devir semelhante, constituindo-se na figura do incivilizado ou monstruoso, mas incorporado à nova realidade moderna na imagem em movimento, reconfigurando a metáfora do “selvagem”.

No texto **El Salvaje Artificial**, Roger Bartra (2014) cria uma série de categorias

para considerar esta virada histórica e antropológica do índio; no subcapítulo: “Los sueños del Leviatán”, o autor estabelece que “o selvagem” é uma “contrucción imaginaria” (2014, p. 309). Essa categoria nos permite compreender como o selvagem se configura como metáfora ideológica, envolvida pelo crivo religioso, político, econômico, filosóficos e estético dos séculos XVI, XVII e XVIII. Na literatura do período barroco⁸, por exemplo, o selvagem se torna o personagem que estabelece o equilíbrio com a natureza, pois ele detém um conhecimento zoomórfico e pode fazer a leitura da natureza, flora e fauna, e dos astros, acomodando uma imagem do universo a ser representada na ficção. Baseado nessas reflexões Roger Bartra (2014) aprofunda a reflexão sobre diversas expressões históricas e artísticas, que nos permitem compreender uma concepção singular da metáfora do selvagem.

As diversas interpretações e leituras do conceito desenvolvido por Roger Bartra (2014) nos ajudam a pontuar o diálogo do romance de José de Alencar (1865) com o filme **Iracema, uma transa amazônica** (1975). No livro: **Los salvajes en el cine** (2018), Roger Bartra (2018) descreve a

⁸ Roger Bartra desenvolve uma comparação entre o selvagem das representações históricas e a obra de teatro de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, descrevendo a percepção que se tinha do selvagem como figura literária de uma peça teatral. Isso nos

permite desenvolver uma comparação certa entre a imagem do indígena de um romance e de um filme a partir do diálogo de expressões artísticas e projetos nacionais.



imagem do “selvagem” no cinema, pois a imagem em movimento apresenta sujeitos “reais” (2018, p. 25) visualizados na expressão cinematográfica, reconstituindo o mito do selvagem com o aparato tecnológico da modernidade no século XX, aproximando-o dos espectadores. As ideias de Roger Bartra (2018) ressaltam o potencial do diálogo ficcional entre a literatura e o cinema, onde o indígena do filme é representado como metáfora duplicada do mito “selvagem” (2018, p. 33).

Edgar Teodoro da Cunha (2018) no texto: “Índio imaginado. A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 1970” (2018), faz uma análise histórica, social e política da maneira como o indígena foi configurado na concepção artística e literária. Nos capítulos: “1. A trajetória de um tema, a construção de um imaginário” e “2. Etnografia dos filmes” (2018, p. 17-61), o pesquisador, da mesma forma que Roger Bartra (2018), elenca algumas categorias e análises que descrevem a perspectiva do indígena configurado no discurso histórico da conquista, do vice-reinado, do romantismo e do modernismo, até chegar ao cinema. Para o autor, a comparação entre o índio imaginado do romantismo,

especificamente do romance **Iracema**, de José de Alencar (1865), com o filme **Iracema, uma transa amazônica** (1975) se define no distanciamento entre o indígena como personagem idílico e um indígena como personagem real de um “docudrama”, que mostra a realidade desromantizada dos indígenas da região amazônica na década de 1970 (2018, p. 68). No subcapítulo: “Cinema verdade vai à Amazônia” (2018, p. 81), o personagem principal do filme, Iracema, uma jovem indígena da região amazônica, torna-se uma alegoria do mito romântico, podendo ser comparada com a narrativa literária, a partir do vínculo entre o roteiro do filme e a construção narrativa do romance, ambos configurando metáforas poéticas.

As dimensões de Iracema no romance de Alencar e no filme de Orlando Sena e Jorge Bodanzky

Retomando o texto de Roman Ingarden (1973): **A obra de arte literária**, no subcapítulo: “O espetáculo cinematográfico” (p.353), vemos que sua reflexão estabelece um vínculo entre a complexidade do literário com outras manifestações artísticas, entre as quais, a

⁹ Jorge Bodanzky no programa Provoações define que o “Docudrama” é: “Trabalhava a realidade o filme encarou o real, e encarou o real de uma forma interessante, eu coloquei dois atores dentro de uma situação real e isso, vamos dizer, criou um docudrama que na época não era usual, não se fazia isso

né.”: Antônio Abujamra, Provoações - Jorge Bodanzky, publicado no dia 14 de agosto de 2016, no site: <https://www.youtube.com/watch?v=X-p4v8j2Bvo> Pergunta, minuto 3:31



cinematografia, como um teatro no qual o cenário e os personagens são interpretados pelo olhar. “A peça de teatro” (1973, p. 349), como define Ingarden, utiliza a expressão literária do teatro com a imagem do ator, sendo o intérprete, nesse sentido, a representação que encarna os valores da expressão narrativa configurada na peça teatral, assim, nesse primeiro nexos entre a obra de teatro e o caráter, o autor estabelece um acoplamento com o vínculo existente entre a obra literária, a representação do ator e a imagem fílmica onde se conjugam todos esses elementos.

Simplesmente, numa obra cinematográfica tem de dar ênfase a acontecimentos visíveis, toda a história apresentada tem, se possível, de se desenrolar a través deles. [...] Sim, quando se trata do valor artístico de um filme ele depende, em primeiro lugar, da seleção dos aspectos reconstruídos, das suas qualidades decorativas e outras esteticamente relevantes e só em segundo lugar de momentos correspondentes das objetividades representadas. (INGARDEN, 1973, p. 356-357)

O personagem da longa-metragem fílmica se torna um corpo narrado como

representação metafórica, mobilizando as características literárias da reprodução simbólica do filme.

A comparação entre o romance **Iracema** (1865), de José de Alencar (1865), e o filme **Iracema uma transa amazônica** (1976), leva em consideração que o personagem indígena do romance e do filme são representados como metáforas que dialogam a partir da estrutura ideológica das narrativas, seja, no caso de Alencar, num projeto nacional no século XIX, e, no caso do filme, numa crítica ou “docudrama” que mostra a imagem de uma mulher indígena como personagem real que se configura num filme.

O romance **Iracema** teve várias edições comemorativas pelos cem anos da primeira edição impressa. Nessas edições¹⁰ pesquisadores e romancistas publicaram ensaios referentes ao romance, considerado o mais “significativo” ou “importante” da complexa criação literária¹¹ de José de Alencar. As edições consultadas para a comparação entre o romance e o filme foram as da Imprensa Universitária do Ceará (1965), a do Instituto Nacional do Livro (1965), e a edição *fac-similar* da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

¹⁰ As edições que foram consultadas do romance *Iracema* foram as edições do centenário do Instituto Nacional do Livro de 1965, a edição fac-similar da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo do ano 2003, a da Editora da Imprensa Universitária de Ceará de 1965 e a edição da Editora Jose Olympio de 1965.

¹¹ O projeto literário de José de Alencar abrange as questões urbanas, indianistas, históricas e regionais configuradas nos ensaios: Como e porque sou romancista e Benção paterna. Nesses textos Alencar desenvolve uma proposta para compreender o que é o Brasil a partir da literatura e para conformar uma obra de caráter nacional.



(2003); foram selecionadas essas edições porque, a primeira, traz o estudo de Braga Montenegro (1965), onde o autor desenvolve uma reflexão crítica que mostra o valor histórico, linguístico e arqueológico do romance e mostra como José de Alencar cria a poética complexa, onde diversas áreas do conhecimento são articuladas na estética de uma narrativa literária¹² que demonstra na linguagem o conhecimento que os artistas brasileiros tinham das manifestações culturais. A edição feita pelo Instituto Nacional do Livro tem o ensaio de Alceu Amoroso Lima (1965), que analisa a obra de Alencar em três dimensões configuradas nos romances indianistas: a fase estética, a nativista e a cósmica na criação de personagens indígenas. De forma particular, o romance **Iracema** entra na etapa nativista, ao fazer a reconstrução histórica do processo de colonização do Brasil e, nesse sentido, a personagem principal conjuga, como metáfora, uma dimensão poética e simbólica no drama representado no romance.

As análises escritas por diversos especialistas nos permitem expor outras características que, além de dialogar com as leituras teóricas realizadas, podemos perceber outros aspectos com os quais os críticos da literatura brasileira caracterizam o

personagem do romance que dialoga com o filme. Por exemplo, que Iracema, como personagem romântico, tem quatro fases no processo narrativo: a) a fase de princesa, sacerdotisa e guerreira, já que nos primeiros capítulos do romance, Iracema luta contra Martim, depois defende o português de outras nações indígenas inimigas, e, graças a sua posição como filha do Pajé da tribo, e pelo fato de ser virgem, pode guardar o “segredo da Jurema”, que é uma pranta alucinógena que possibilita sonhos e visões do presente, do passado e do futuro; b) a fase de mulher apaixonada; a paixão de Iracema por Martim é a quando o personagem se define pela complexidade narrativa romântica do romance, já que Iracema assume ações na trama disposta a abandonar tudo em troca do amor ao homem; c) e a terceira fase de Iracema é a de esposa e mãe, que culmina de maneira esquemática com a fase anterior, já que de mulher apaixonada ela transcende a esposa e mãe, estabelecendo com isso uma nova postura da personagem; d) a última fase é o ponto culminante da personagem, a Iracema mártir. O que a define como personagem martirizada no romance de Alencar é ela assumir a morte como resposta ao abandono pelo esposo, que parte para a guerra e deixa a família¹³. A personagem

¹² Braga Montenegro na edição referida descreve que um dos pontos mais importantes da obra de Alencar é o fato de criar uma proposta poética complexa que abrange as questões históricas,

arqueológicas e linguísticas para configurar com isso uma estética original.

¹³ Na tese de doutorado intitulada **La representación del indígena en tres novelas**



indígena assume o martírio e morre, culminando com essa ação as quatro dimensões anteriores, que definem a personagem de Alencar como complexo e profundo, como afirma Braga Montenegro, assumindo uma totalidade poética que sublima a natureza nas imagens descritas do cenário e na complexidade do personagem feminino.

A complexidade de *Iracema* mostra o que foi definido pelos escritores do século XIX como a necessidade de criar um projeto nacional na literatura nacional, não só no Brasil, com a “missão” de definir os costumes, a história, a sociedade, a política e a arte, a partir da estética e da ética literária. Jorge Ruedas de la Serna (2014) na apresentação do livro: **La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX** (2014: 9), define os elementos fundamentais para se entender a função da literatura no século XIX, no México, com extensão para os países pós-coloniais. Os elementos apresentados definem a importância de melhorar a sociedade, depurar os costumes, robustecer a moral pública, valorizar o patrimônio geográfico e cultural, para afirmar uma identidade e fortalecer um sentimento nacional, a partir da literatura. Nesse sentido, o projeto de Alencar (1865), com o romance *Iracema* (1865), estabelece a necessidade de uma

literatura brasileira que defina o conjunto de valores na complexidade da narrativa de um romance nacional.

Por fim, como dialogam estes elementos do projeto literário romântico com um filme documental moderno **Iracema uma Transa Amazônica** (1975)?

O filme de Orlando Sena e Jorge Bodanzky (1975): **Iracema uma Transa Amazônica** (1975), descreve a história de uma adolescente indígena na década dos anos setenta, quando a floresta está sendo devastada pelo avanço dos projetos de anexação dos territórios ainda não incorporados e explorados no Brasil. O roteiro do filme segue o trajeto da rodovia denominada transamazônica idealizada pelo governo militar para atravessa a floresta e ligar o país por via terrestre aos países fronteiriços. O título do filme, *transa amazônica*, faz um jogo crítico entre o drama idílico do olhar romântico sobre o indígena e a realidade trágica que a rodovia de integração nacional trouxe como impacto para as populações indígenas remanescentes da região amazônica. A destruição da floresta, a invasão dos últimos territórios aborígenes preservados e destruição das culturas com as doenças dos brancos, a exploração do trabalho e a prostituição das jovens representadas pela *Iracema* cinematográfica.

latino-americanas: Netzula de José María Lacunza; *Iracema* de José de Alencar y Aves sin nido de Clorinda Matto de Turner (2015), é configurada essa

complexidade de *Iracema* como um personagem redondo e que, no romance, tem maior relevância em relação com os outros personagens da obra.



O roteiro indígena do filme parte das definições da narrativa de José de Alencar (1865), começando a história do filme com as imagens da família da índia Iracema no rio Amazonas, mas no lugar idílico aparecem as desigualdades sociais e raciais entre os indígenas, que vendem os seus produtos extraídos da floresta, e os comerciantes brancos, que se aproveitam dos seus conhecimentos e da sua força de trabalho.

No filme nos é apresentado o personagem Sebastião da Silva, que no transcurso da narrativa é chamado de “Tião Brasil Grande”, ele é um comerciante capitalista, dono de um caminhão novo, que está à procura de dinheiro, fazendo negócios ilícitos, como a compra e venda da preciosa madeira extraída ilegalmente da floresta. Neste universo degradado do capitalismo entra em cena a história de Iracema, moça de quinze anos, que deixa a família e começa a “correr mundo”, nos mercados, nas férias e no mundo da prostituição nos barracos e nos bares, onde conhece Tião Brasil Grande.

O reconhecimento entre os dois personagens deriva num relacionamento que culminará com o abandono de Iracema num bar de estrada, pois ela representar um gasto que Tião Brasil Grande não pode sustentar, porque seus negócios se complicam na tentativa de ganhar dinheiro de forma rápida. O abandono de Iracema, por Tião, nos remete ao abandono da Iracema de Alencar, por Martin, mas na

narrativa literária significa o martírio da heroína trágica, enquanto o filme representa o martírio dramática de uma realidade, pois Iracema começa a sofrer a violência e a rejeição em todos locais onde procura pouso, chegando ao final do filme sem nenhum heroísmo, quando é apresentada uma imagem de Iracema como uma prostituta de beira de uma estrada, degradada e machucada moral e fisicamente, até se encontrar novamente com Tião Brasil Grande, personagem que, ao contrário de Martin, que desaparece e abandono a mulher pelo amor à guerra, no filme eles se reencontram, ambos degradados, ela prostituída e ele ladrão de gado, transitando a alegoria inicial do aventureiro capitalista traduzido no nome “Tião Brasil Grande”, para uma ácida ironia do projeto equivocado de nação.

Da mesma maneira que o romance de José de Alencar (1865), o filme cria uma poética das imagens, ao narrar a realidade de sociedades indígenas no âmbito dos projetos nacionais, tendo em Iracema a metáfora principal dos trágicos e dramáticos enredos de identidade nacional brasileira. Robert Stam (2008), no seu texto: **Multiculturalismo Tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros** (2008), desenvolve uma reflexão sociológica e histórica sobre a cinematografia brasileira do século XX, construindo uma análise nesta direção sobre



o filme **Iracema uma Transa Amazônica** (1976), segundo ele:

O título de *Iracema* (1975), dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna faz referência explícita ao clássico indianista de José de Alencar, mas só para virar seu idealismo pelo avesso. A história do romance, em estilo Pocahontas, entre índia virginal e o nobre português se transforma aqui num encontro brutal na rodovia Transamazônica entre um cínico caminhoneiro branco e uma adolescente índia forçada a se prostituir. No livro, Iracema morre, mas o filho que teve com o nobre português sobrevive; no filme, não há nem filho, nem amor. Os personagens não geram a ‘semente’ da nação. (STAM, 2008, p. 401-402)

O que Robert Stam (2008) define como o “avesso” da narrativa do filme é que definimos como o contraponto entre a tragédia heróica de José de Alencar e o drama anti-heroico com a degradação do personagem feminino no filme. Iracema não se transforma em mártir ou mãe, nem é uma princesa, sacerdotisa ou guerreira, Iracema amazônica é a moça/floresta que se degrada e se torna produto de exploração pelo estrangeiro, muitas vezes este estrangeiro é o cidadão da sua própria pátria. Mas, o filme estabelece uma poética, como o romance de Alencar, com uma representação da realidade a partir do que Bodanzky define como “docu-drama”, ao ser entrevistado no programa *Provocações*:

Antônio Abujamra – O que *Iracema uma Transa Amazônica* tinha de diferente do cinema que se fazia no Brasil há trinta e cinco anos?

Jorge Bodanzky – Trabalhava a realidade o filme encarou o real, e encarou o real de uma forma interessante, eu coloquei dois atores dentro de uma situação real e isso, vamos dizer, criou um docu-drama que na época não era usual, não se fazia isso né. O cinema brasileiro trabalhava dentro de uma fantasia por causa da censura e de outras razões, mas o que nós fizemos foi o contrário, nós realmente encaramos a realidade.

Antônio Abujamra – Me parece que a palavra realidade não é tão boa como o que eu vou falar. Eu acho que vocês encararam a imaginação e então a realidade se aproveitou da imaginação.

Jorge Bodanzky – Pode ser. (2016: minuto 3:31)

O fato de “encarar o real” estabelece um diálogo com a poética do romance *Iracema*, pois essa representação da natureza, da sociedade e da personagem indígena do filme, tem a mesma complexidade narrativa do personagem literário, mesmo que no sentido ético inverso, apontando um discurso nacional vazio e baseado na exploração dos recursos naturais e na devastação da natureza, apresentando dois personagens que se degradam inspirados em muitos acontecimentos reais que a experiência de ocupação da floresta amazônica envolvia.

Assim como José de Alencar definiu seu projeto nacional em textos polêmicos e



jornalísticos, os diretores do docu-drama Iracema definem a crítica ao projeto nacionalista de expansão capitalista rumo ao coração da floresta, como fica claro no prólogo de apresentação do filme:

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 sempre se destinara.

IRACEMA mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o que era na época, quando a estrada ainda simbolizava o sonho do “Brasil grande”. (1976: minuto 1:22)

Alencar nos diversos prólogos dos seus romances criou um programa nacionalista, para definir a literatura brasileira nacional, tentando abranger na representação ficcional as questões históricas, regionais, com os personagens indianistas e urbanos do Brasil na literatura do século XIX. Todos os prólogos, além das notas de rodapé, têm como proposta explicar o Brasil na sua complexidade cultural. Nesse mesmo sentido, o docu-filme também tem como projeto “mostrar a realidade” complexa brasileira na “ficção cinematográfica”, desvelando as contradições do discurso nacionalista encarnado na figura do personagem Tião Brasil Grande, em

contraponto com a degradação das populações atingidas pela rodovia “transamazônica”.

As duas metáforas femininas encarnadas no personagem do romance no século XIX e na do filme no século XX revelam a configuração simbólica de dois projetos narrativos, o primeiro, baseado no reconhecimento da língua, da cultura, da reconstrução histórica e de uma poética literária original de uma nação que nasce da literatura; o segundo, o filme, que utiliza como roteiro a estrutura simbólica do romance invertida, cuja imagem da heroína da tribo Tabajara, passa pelo “arbitrio transfigurador” da película que apresenta a indígena da região amazônica, configurada com outra dimensão real degradada da guerreira, da virgem, da sacerdotisa, da amante, da mãe e da mártir, a imagem que talvez seja a mais correlata com toda a história do genocídio indígena desde a colonização ao período nacional, imagem degradada na história real que foi idealizada pelo romantismo.

Neste sentido, concluímos com a convicção de que as duas Iracemas é uma só: a primeira a idealização poética da personagem histórica degradada desde a primeira cartada da ocupação colonial, a segunda, a versão poética atual e não idealizada desta degradação real.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUMAJARA, ANTÔNIO. **Provocações - Jorge Bodanzky**, publicado no dia 14 de agosto de 2016, no site: <https://www.youtube.com/watch?v=X-p4v8j2Bvo>
- ALENCAR, JOSÉ DE. “Benção paterna”. M. Cavalcanti Proença (intr.). José de Alencar. **Obra completa** (Volume 1. Romance Urbano). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- ALENCAR, JOSÉ DE. “Como e porque sou romancista”. M. Cavalcanti Proença (intr.). José de Alencar. **Obra completa** (Vol. 1. Romance Urbano). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- ALENCAR, JOSÉ DE. “Cartas”. Maria Eunice Moreira e Luís Bueno (orgs.). **A Confederação dos Tamoios edição fac-similar da polêmica sobre o poema. Domingos José Gonçalves de Magalhães**. Paraná: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2007.
- ALENCAR, JOSÉ DE. **Iracema** (Reprodução fac-similar da primeira edição de 186). São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- AMOROSO LIMA, ALCEU. “José de Alencar. Esse desconhecido?”. Augusto Meyer e Afrânio Coutinho (dirs.). José de Alencar. **Iracema** (Edição do centenário). São Paulo: Instituto Nacional do Livro; Ministério da Educação e Cultura, 1965.
- BATRA, ROGER. **El mito del selvaje**. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. **Los salvajes en el cine**. Notas sobre un mito en movimiento. México: Fondo de Cultura Económica; Instituto Nacional de Antropología e Historia; La jaula abierta, 2018.
- BAZIN, ANDRÉ. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, WALTER. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. João Barrento (ed.). Walter Benjamin. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica. Filōbenjamin, 2017.
- CANDIDO, ANTÔNIO. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- EISENSTEIN, SERGEI. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.



INGARDEN, ROMAN. **A obra de arte literária** (trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

MARTINS, WILSON. “A literatura e o conhecimento da terra”, in Afrânio Coutinho (dir.). **A literatura no Brasil** (Volume 1. Introduções. Barroco, Neoclassicismo, Arcadismo). Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

MONTENEGRO, BRAGA. “Iracema – um século”. Braga Montenegro (ed.) José de Alencar. **Iracema** (Lenda do Ceará). Edição comemorativa do centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

NOVAES, CLAUDIO. **Literatura e cinema. Amar, verbo intransitivo, Menino de engenho. Adaptações brasileiras**. São Paulo: Annablumme, 2014.

RICOEUR, PAUL. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

RUEDAS DE LA SERNA, JORGE. “Presentación”, in Jorge Ruedas de la Serna (org.). **La misión del escritor**. Ensayos mexicanos del siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Coordinación de Humanidades Programa Editorial, 2014.

SAID, EDWARD. **El mundo, el texto y el crítico** (Trad. Ricardo García Pérez). Argentina: Debate. Referencias, 2004.

SENA, ORLANDO e BODANZKY, JORGE). **Iracema, Uma Transa Amazônica**. Produção Stopfilm, 1976. No site: <https://www.youtube.com/watch?v=CQM9kaD00eQ&t=475s>

STAM, ROBERT. **Multiculturalismo Tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros** (trad. Fernando S. Vugman). São Paulo: Universidade de São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TEODORO DA CUNHA, EDGAR. **Índio imaginado. A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 1970**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

LUMEN ET VIRTUS
REVISTA INTERDISCIPLINAR
DE CULTURA E IMAGEM

VOL. XI N° 29 DEZEMBRO / 2020
ISSN 2177-2789



ⁱ Professor Doutor em Estudos Latino-americanos (UNAM). Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) – Projeto de Pós-doutorado. Departamento de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Área de investigação: Literatura, Memória e Representação Identitárias. Salvador da Bahia, Brasil.

flimaba@gmail.com

ⁱⁱ Doutor em Ciências da Comunicação, pela USP; Mestre em Estudos Literários, pela UFBA; Professor da Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS, no Departamento de Letras e Artes-DLA; Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PROGEL; Coordenador do Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema-NELCI.