
Pornochanchada ou filme histórico? Uma análise do erotismo em Iracema: a virgem dos lábios de mel – 1979

Pornochanchada or historical film? An analysis of erotism in Iracema: a virgem dos lábios de mel – 1979

*Luis Alberto Gottwald Junior**

Resumo: No cinema nacional da década de 1970, diversos gêneros cinematográficos ganharam destaque, quer no âmbito popular, entre os intelectuais, quer em festivais de cinema no Brasil ou no Exterior. Dentre os gêneros cinematográficos, este artigo buscou perceber elementos da pornochanchada no filme *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra, produzida em 1979. Pelo fato de o cineasta trabalhar em obras filmicas de cunho histórico, o trabalho aqui desenvolvido buscou mostrar como diferentes gêneros podem aparecer na narrativa cinematográfica, viabilizando a possibilidade de angariar interesse por parte de diferentes públicos, usando estratégias para obter lucratividade e dialogando com o discurso nacionalista, que se evidenciava na ditadura militar no campo cultural.

Palavras-chave: Patriotismo; pornochanchada; Coimbra.

Abstract: In National Cinema on the 1970s, many film genres gained prominence both in popular framework among intellectuals or at film festivals in Brazil or abroad. Among the film genres, this paper aims to realize elements of the film *Iracema: A Virgem dos Lábios de Mel*, Carlos Coimbra, produced in 1979. Because the filmmaker working in film works of historical nature, the work sought to show here how different genres can appear in film narrative, enabling the possibility of attracting interest from different stakeholders, using strategies for profitability and dialoguing with nationalism which aimed at military dictatorship in the cultural field.

Keywords: Nationalism; pornochanchada; Coimbra.

* Mestrando em História, Cultura e Identidades pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.
E-mail: junior.gottwald@yahoo.com.br

Discurso nacionalista, pornochanchada e indianismo fílmico

Em estudo prévio acerca das representações da sexualidade feminina indígena no cinema nacional da década de 1970, percebeu-se a necessidade de interrogar as formas de erotismo que caracterizam o corpo feminino indígena no título *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra, produzido em 1979. Em primeiro lugar, é importante salientar a dimensão cultural que a pornochanchada adquiriu às massas, principalmente ao público masculino, visto que suas narrativas raramente se chocavam com aspectos políticos normativos do regime militar e constantemente ressaltavam a nudez corporal feminina nas relações com outros sujeitos ou em espaços de intimidade.

Em segundo lugar, conforme Sales Filho (1995) ressalta, havia alta lucratividade em razão do baixo orçamento de produção desses filmes, o que fazia com que diversos diretores os utilizassem mercadologicamente. Dessa forma, a nudez passa a ser uma tendência cinematográfica nacional da década de 1970.

Por outro lado, Carvalho (2004) enfatiza o surgimento de temáticas cuja intencionalidade era apregoar um discurso de valorização do território e da história nacional, de modo que o cinema passava a ser incorporado nessa lógica, fazendo com que filmes, cuja narrativa fosse inspirada em eventos históricos oficiais, fossem produzidos. Nesse cenário, o indígena passou a ser representado em diversas produções fílmicas do período.

O chamado “milagre econômico” brasileiro, criado no governo Costa e Silva e estendido ao de Médici, assentou as bases sociais para apreensão desse discurso, pois possibilitou ao governo a propagação de uma cultura de massa voltada para os interesses nacionais. Nesse âmbito, a cultura midiática, que se pretendia veicular estava diretamente ligada aos interesses do governo, que se materializavam, entre outras áreas,¹ no cinema. Segundo França (2002), os discursos de valorização da nação, presentes nos filmes, podem ser traduzidos na conjunção entre a produção artística e o mercado que ela abrangia: “o ufanismo, os grandes momentos históricos e as adaptações de obras literárias são tratados pelo cinema com fins mercadológicos”. (FRANÇA, 2002, p. 4).

Fico (1999) destaca que a propaganda política é uma das formas de compreender o discurso nacionalista de valorização da população, da natureza e da “missão civilizadora” pela qual os militares eram direcionados. O discurso de um país que não possuía problemas internos

era evidenciado nessas propagandas, com frases de impacto e imagens de negros, indígenas, crianças loiras, que conviviam pacificamente, mostrando um país que caminhava em direção ao progresso.

Além disso, o ano de 1979 é singular, na história do Brasil, pois o Gal. Geisel é substituído por João Baptista Figueiredo, que dá sequência à gradual abertura política iniciada pelo seu antecessor. Ainda que de forma mais branda, a censura de fins da década de 1970 ainda apreendia discos de Geraldo Vandré e proibia a reprodução cinematográfica do filme “Iracema, Uma Transa Amazônica” (1974), de Jorge Bodanzky. Por outro lado, depois de 10 anos censurada, a exposição do longa-metragem Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, era permitida.

Dessa forma, é preciso refletir sobre a atuação da censura no reforço ideológico do Estado. Sobre isso, Kushnir atenta para o fato de que, “sob a capa do ‘resguardar a moral e os bons costumes’ ou defendendo questões de interesse da nação, a censura, sempre política, é atemporal. Mas, a cada instante, as peculiaridades ditam suas especificidades”. (KUSHNIR, 2001, p. 36).

Dessa forma, a censura exercida no período da ditadura não foi exclusivamente um ato contextual, visto que, segundo a autora, a censura é atemporal e ditada pelas especificidades da época analisada. Para ela, a censura² está arraigada na mentalidade e transcende limites temporais preestabelecidos.

Por outro lado, também havia incentivo financeiro para a produção de obras filmicas de cunho patriótico. A Lei 4.131/62 especificava as formas de captação de dinheiro para este tipo de financiamento:

Cf. Lei 4.131/62, que disciplina a aplicação do capital estrangeiro e as remessas de valores para o exterior e que em seu art. 45 refere-se especificamente à remessa de lucros dos filmes importados, e o Decreto 52.405/63, que regulamentou a Lei, facultando ao contribuinte a opção de aplicar 40%, dos 40% do imposto retido, na produção de filmes nacionais. A não aplicação após 36 meses reverteria a sua conversão em receita da União. Com a criação do INC, este montante, quando não aplicado em 18 meses na produção, era revertido em favor do órgão. A medida estendeu-se também aos pagamentos no exterior de filmes adquiridos a preço fixo (Decreto-Lei 43/66). (PINTO, 2008, p. 15).

Nesse contexto, percebe-se que o incentivo governamental a produções cinematográficas, que passassem pelo crivo da censura, possibilitava aos cineastas desenvolverem seus trabalhos com mais estabilidade e com lucratividade assegurada, visto que a aprovação do INC também significava a garantia de bilheteria. Como o INC era responsável por aprovar ou reprovar um roteiro, alguns cineastas produziram narrativas que valorizavam aspectos edênicos da nação e da “origem nativa” do País, contribuindo com o discurso patriótico que se divulgava midiaticamente na década de 1970.

Como exemplos da representação do indígena no cinema nacional da década de 1970, é possível citar *Pindorama*,³ produzido por Arnaldo Jabor em 1971; *Como era gostoso o meu francês*,⁴ de Nelson Pereira dos Santos, produzido em 1971, e *Iracema: a virgem dos lábios de mel*,⁵ de Carlos Coimbra, filmado em 1979.

Vale lembrar que *Iracema* possui enredo original na literatura romântica alencariana do século XIX, e que já teve roteiro adaptado para o cinema em outros contextos históricos e por outros diretores, como é o caso de Vittorio Capelaro em 1919, Jorge S. Konchin em 1931, Vittorio Cardinalli e Gino Talamo, em 1949. Dessa forma, a obra fílmica de Carlos Coimbra se insere na releitura do filme em outro contexto histórico, no qual a nudez fazia parte do eixo cinematográfico massificado, e o discurso nacionalista se chocava com um Estado que, gradualmente, se abria para a redemocratização.

Além disso, a produção fílmica de Carlos Coimbra estava assentada sobre revisões nacionalistas e ufanistas de determinados processos históricos, que é o caso de filmes como *A morte comanda o cangaço* (1961), *Lampião, o rei do cangaço* (1964), *Cangaceiros de lampião* (1967), *Corisco, o diabo loiro* (1969), *Independência ou morte* (1972) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), entre outros, o que também nos auxilia na compreensão das preferências do diretor em filmar no Nordeste e, em especial, no Ceará.

Cenas de nudez não eram raras em filmes de Carlos Coimbra, mas a narrativa da indígena que encontra o português Martin, cujas histórias centralizam-se em torno da trama central, constitui especificidade nessa análise. Em algumas cenas, há ênfase na construção corporal da personagem, interpretada por Helena Ramos, conhecida por filmes de pornochanchada. No caso de Helena Ramos, destaca-se o uso da maquiagem para tornar mais próxima a representação da indígena que exigia o papel.

Assim, com um ideal de reprodução histórica (confundida, por vezes, com memória), alguns filmes obtiveram espaço privilegiado nos cinemas de todo País, angariando público e alcançando lucratividade significativa. Nesse contexto, também é importante citar o surgimento e a efetivação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a criação da Empresa Brasileira de Cinema (Embrafilme), como órgãos normatizadores desse discurso nacionalista.

Acerca disso, Pinto comenta:

Logo, o filme histórico era um gênero em que os interesses da ditadura e dos cinemanovistas se encontravam. Contudo, tanto para os governos quanto para os cineastas, se estabelecia uma indistinção entre memória e história no momento de se eleger os temas a serem representados em tais obras. Enquanto para os governos, a mobilização da memória servia a moldar uma história mais palatável e de acordo com suas perspectivas sobre o passado nacional, para os cineastas essa mesma promiscuidade entre as duas áreas, ganhava contornos contestatórios: a memória serviria a corrigir a história. (PINTO, 2013, p. 66).

O autor aborda que o gênero histórico era um ponto de encontro entre interesses de produção dos cineastas do Cinema Novo e dos ideais defendidos pela ditadura, o que indica que a mera divisão entre cineastas de esquerda ou de direita não poderia ser aplicada no Brasil. Entretanto, havia outro gênero cinematográfico popular no País: a pornochanchada.

Para Lamas (2013), a pornochanchada está inserida em um contexto permeado pela censura, sendo proibida em festivais internacionais, mas recebendo liberação para exposição em cinemas locais. Ao se permitir esse tipo de gênero cinematográfico, o governo minimizava a ação da censura e mantinha, em cartaz, filmes que não questionavam a política ou as ações militares no âmbito nacional. Como as produções possuíam alta lucratividade em período curto de tempo, sua produção foi permitida pela Embrafilme e pelo INC. Até porque o título⁶ da maioria dos filmes do gênero tinha intenção mercadológica de chamar o espectador para as salas de cinema, mas não garantia a exposição de nudez.

Lyra (2010) salienta que a pornochanchada surgiu da crise do cinema nacional da década de 1960 e se refletiu na precariedade tecnológica e de produção. Segundo ela, a partir das chanchadas e, mais especificamente, da erotização destas, o Bairro da Luz, em São Paulo,

passou a ser um dos centros desse tipo de produção cinematográfica. Dentre as características desse gênero, delinea-se, ainda, a restrita variação cenográfica, a simplicidade narrativa e a exposição da nudez, em grande parte, feminina.

Avellar (apud SENNA; SARNO, 1979) ressalta que a pornochanchada não foi um cinema organizado, pois não se construía um sentido filosófico em torno dos filmes, para que se caracterizasse uma escola de cinema ou um gênero planejado. No entanto, sexo trazia dinheiro e público, o que levou a pornochanchada a adquirir uma linha de produção voltada ao interesse de exposição da sensualidade e do erotismo.

Outro aspecto dessa discussão é destacado por Freitas (2013) e refere-se às formas femininas trabalhadas nos filmes. As mulheres eram as protagonistas e, por vezes, também antagonistas nesses filmes. Eram freiras, colegiais, empregadas domésticas, secretárias, modelos, prostitutas que, com a popularização dos filmes, ficaram conhecidas nacionalmente e até internacionalmente. “Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Nicole Puzzi, Adele Fátima, Aldine Müller, Claudette Joubert e Zilda Mavo, Adriana Prieto e Leila Diniz” figuram como protagonistas, antagonistas ou coadjuvantes nesses filmes que, em grande parte, possuíam finais moralmente aceitáveis. (FREITAS, 2013, p. 5).

Pinto (2013, p. 68-69) ainda argumenta que alguns cineastas⁷ utilizaram-se do épico e de releituras literárias para a construção de enredos fílmicos, o que auxilia na explicação de que obras como *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, se inserem em uma linha de gênero próxima à do Cinema Novo da década de 1970. Por transitar entre estes dois gêneros, verifica-se a especificidade necessária de esclarecimento por meio deste artigo.

Erotismo em Iracema: uma visão cinematográfica

A maioria dos filmes do paulista Coimbra foram feitos no Ceará, local em que viveu durante muitos anos. Dentre os filmes, destaca-se *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, uma das últimas obras de destaque do cineasta. Coimbra era simpatizante do cinema americano *western*, o que o ajudou na divulgação midiática de seu trabalho, como sendo de gênero *nordestern*, ou seja, as narrativas específicas da representação americana no chamado “Velho Oeste”, no espaço do Nordeste brasileiro. Por esse motivo, Iracema e outros personagens do filme assemelham-se, em figurino, a indígenas americanos, como os Sioux.

Segundo Merten (2004), Coimbra era um intelectual não reconhecido do cinema brasileiro, já que escreveu, dirigiu e montou a maioria de suas obras fílmicas. Com gosto por cores fortes e personagens, pela vida no Nordeste e por personagens femininas, Coimbra imprimiu tom de personalidade à *Dadá de Corisco*, ao *Diabo Loiro*, à *Marquesa de Santos*, e à *Imperatriz Leopoldina*, em filmes cuja produção é acentuada no cinema nacional. Para Merten (2004), na reconstrução destes modelos, Coimbra buscava uma identidade feminina brasileira que se ligava a aspectos patrióticos da nação, de modo a acentuar a ação das mulheres que representava.

No caso de *Iracema*, Coimbra decidiu construir uma personagem cuja personalidade fosse de obediência e defesa do marido, desafiando as tradições indígenas e o destino em nome da miscigenação. Além disso, o cineasta queria trazer a imagem de uma “heroína” para o Ceará: “qualquer pessoa que visite o Ceará, percebe a importância que tem, para o Estado, o culto a *Iracema*, a heroína criada pelo escritor José de Alencar.” (MERTEN, 2004, p. 87).

No filme, são apresentados cenários de vegetação, grutas, praias e outras paisagens, filmadas com o intuito de inserir o espectador na narrativa espacial fílmica, mas também de valorizar o território cearense. *Iracema* defende sua terra de indígenas e abandona a própria tribo para seguir Martin. Berardo (2013) destaca que as mulheres Tabajaras não afrontavam os inimigos nem mesmo portavam arcos e flechas, o que contraria o discurso fílmico. Este preserva a imagem de uma mulher que protege sua terra dos inimigos e morre depois de deixar um filho.

No entanto, *Iracema* não possui a intenção de perpetuar a tradição indígena em que está inserida. Prefere constituir contato afetivo com Martin, perder a virgindade, abandonar a tribo, engravidar e estender sua geração por meio de um descendente europeu. O modelo da ordem e da vinculação com o estrangeiro é reforçado, e uma representação harmônica de amor entre o indígena e o “outro” é enfatizada.

Por outro lado, seis anos antes da produção de *Coimbra*, Bodanzky havia dirigido o docudrama *Iracema: uma transa amazônica*, que trazia a representação de uma prostituta adolescente, já permeada por uma relação mais conflituosa com a natureza, com a política e com o homem. Assim, Coimbra faz uma releitura próxima a do romance, mostrando uma narrativa que não evidenciava problemas sociais e políticos e que, ao mesmo tempo, trazia a imagem de uma mulher indígena que

representava heroísmo. “O romance entre Iracema e Martin é um pano de fundo para a construção de um gênero pornográfico “disfarçado” sob um romantismo acrítico, próprio da época de José de Alencar”. (BERARDO, 2013, p. 9).

Além disso, assim como no discurso alencariano do século XIX, há um desvio da norma comportamental para se atingir um final moralmente aceitável, ressaltando, na origem indígena, o nascimento do País. A beleza física da atriz Helena Ramos pode ser uma forma de destacar a beleza de origem da nação.

O filme também conta com sequências em que há predomínio da nudez erótica feminina e de relações sexuais “imaginadas”, de maneira que fica clara a intenção de Carlos Coimbra demonstrar o corpo feminino e torná-lo sensual em alguns momentos, bem como naturalizá-lo em outros. Percebe-se que, em algumas cenas, a câmera movimenta-se próxima ao corpo da indígena, detalhando ao espectador o seu corpo, o que enfatiza contornos sensualizados dela no espaço da natureza cearense, como objeto de fetiche masculino. Em sequências de batalha, na maternidade ou em movimentações habituais no cenário, a câmera distancia-se da personagem, o que garante a diferenciação ao erotismo e a uma aproximação com a imagem do cotidiano.

No caso das imagens eróticas e pornográficas, Barthes (1999) sustenta que a exposição da nudez gradual da mulher tende a dessexualizá-la, da mesma forma que a nudez total corresponde à total dessexualização desta. Para ele, “a duração do despir, apenas ela, transforma o público em voyeur, mas aqui, como em qualquer cenário mistificador, o cenário, os acessórios e os estereótipos contrariam a provocação inicial e acabam por submergi-la na insignificância”. (BARTHES, 1999, p. 93).

Além disso, o autor reitera que esse desnudamento, por mais imoral que seja visto em algumas sociedades, é necessário, pois “se vacina o público com um pouco do mal, para em seguida o mergulhar mais facilmente num bem moral doravante imune”. (BARTHES, 1999, p. 94). Sendo assim, compreende-se que, mesmo em regimes ditatoriais, o erotismo pode ser parcialmente permissível, visto que este passa a servir como elemento de transgressão branda da sociedade, o que a mantém alienada das ações políticas e a diversifica culturalmente. Portanto, manter o erotismo é também “tranquilizar a carne”, de modo que os indivíduos

centram-se apenas em torno do espetáculo, que pode vir em forma de revista, filme, quadrinho, literatura, entre outras mídias.

Trazendo esse discurso para o cinema, Bazin e Gray (apud XAVIER, 1983) afirmam que “a psicologia do espectador do cinema é semelhante à do indivíduo que sonha” (BAZIN; GRAY apud XAVIER, 1983, p. 137) e que não há nada mais censurado e pré-determinado que o sonho. Os autores consideram que o erotismo se torna mais evidente em governos⁸ que adotam a censura como forma de preservação moral e controle social.

Assim, Iracema é visualizada, em grande parte do filme, com os seios à mostra e com uma pequena vestimenta sobre a região pélvica, cobrindo parcialmente as nádegas. Porém, são necessárias estratégias específicas para que Carlos Coimbra traga o erotismo indígena até o espectador. Um dos momentos em que essa estratégia é percebida se dá quando Iracema revela a Martin o local onde prepara o “licor da Jurema”, bebida que possui característica ritual na narrativa fílmica.

Na cena, Iracema retira alguns adornos das orelhas e entra gradualmente nas águas para se banhar. Martin retira o chapéu e passa a observar o corpo da indígena Tabajara. Na cena, o erotismo se faz presente tanto no ato de Martin, em observar o corpo da indígena, quanto na ação de Iracema em olhar fixamente para Martin enquanto se banha. Ela joga água pelo corpo e o português levanta-se, o que demonstra interesse no ato visual erotizado. A câmera volta-se individualmente para os dois protagonistas, mostrando nele um olhar estupefato e nela o desejo de exposição sexual.

Na mesma cena, a câmera volta-se para os seios, adornados por plumas envolvidas em um colar, mostrando-os molhados pela água que a indígena joga. Iracema sorri enquanto se banha, o que aguça o fetiche de Martin e, em seguida, a câmera fecha *in close* em sua boca, pela qual escorre a água. A câmera volta para os seios, mas agora sem o colar do plano anterior, de modo que, ao ato da câmera de descer até a região vaginal, há o corte da cena.

Os enfoques dados à câmera disponibilizam ao espectador, além da dimensão erótica, os pontos que Martin olhava na indígena. Martin, em atitude disciplinadora, desvia o olhar dela. Em seguida, o português volta um olhar incômodo para ela, que passeia uma flor amarela entre os dois seios. Ela sorri extasiada passando a flor pelo seu rosto e ele distancia-se do local. Em seguida, Iracema dirige-se até Martin e, logo depois, Martin pede para beber o Licor de Jurema, entrando em transe.

A partir das análises teóricas de Mulvey (1983) aplicadas ao filme, Iracema passa a fazer parte do atributo erótico que dá corpo à cena, enquanto Martin passa a fazer parte da manifestação do ego do espectador e do desejo de semelhança com as ações dele em cena. Então, no mesmo enlace entre os personagens, visualiza-se a representação da mulher-objeto, passiva, obediente, por parte dela, e narcisista e centralizador por parte dele, de modo que tanto a representação do corpo da indígena como a atitude de disciplina é assimilada pelo espectador.

Em um segundo momento da cena, Martin não resiste à representação do corpo erótico de Iracema e acontece uma relação sexual, de modo que a vegetação rasteira do cenário oculta parte do corpo de Iracema, na altura dos seios. A concepção de espaço passa a ser um traço do cenário, no caso a própria vegetação, que interage com o corpo erotizado, de forma a ocultá-lo perante o espectador. O erotismo da cena é parcial, pois mesmo que a cena sexual se insinue, em nenhum momento Martin aparece sem as calças, o que denota o aspecto intencional de Coimbra em colocar no espectador o jogo da relação sexual que se desenrolava.

Figura 1 – A relação sexual com Martin em transe e vestindo as calças



Fonte: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025017?page=18>>.

Acerca desse contato que Mulvey chama de “imagizado” (1983, p. 443), o erotismo simula uma relação “que não leva a objetividade empírica a sério”, visto que a intenção se procede nas atitudes dos personagens, mas há elementos (como o fato de Martin permanecer de calças) que confirmam a estratégia de censura, de modo a deixar com o espectador a pressuposição do erotismo, o que também isenta o filme de censura ou pelo menos reúne argumentos para a liberação da produção.

A partir da análise dos estudos de Seligman (2003), verifica-se que, na pornochanchada, o sexo é apenas suposto ou encenado, ficando a critério do espectador a imaginação da cena. No caso de *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, Coimbra buscou evidenciar aspectos da sexualidade, sem mostrá-los nitidamente ao espectador, o que o aproxima da pornochanchada.

Entretanto, o fato de o cineasta produzir um filme de veiculação nacional, com o corpo indígena em evidência, em um contexto no qual o discurso patriótico se constituía no campo político e se ampliava para a esfera cultural e sob a releitura de uma obra de autoria clássica na literatura brasileira, faz com que as características do filme se tornem mais complexas. Alia-se a isso, ainda, a censura, que apesar de agir de maneira mais branda em 1979, ainda se fazia presente na esfera da mentalidade e de algumas instituições normativas.

Nesse sentido, o corpo da indígena adquiriu contorno escopofílico, o que, segundo Mulvey (1983), se dá através do prazer e do desejo do olhar, de forma voyeurística e eroticamente atrativa. A escopofilia é um conceito freudiano, mas através da análise de Mulvey, passou a adquirir feição ligada à visualização do feminino no cinema. Na leitura da autora, a escopofilia consiste na base erótica de se olhar o outro como objeto de prazer. No filme, a indígena não apresenta comportamento sensualizado somente para Martin, mas estende-se para a recepção que o espectador tem de seu corpo, de forma que este a veja como símbolo de prazer erótico.

À primeira vista, o cinema pareceria estar distante do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desprevenida e relutante. O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. (MULVEY apud XAVIER, 1983, p. 441).

O cinema produz, a partir de sua própria lógica narrativa, que por sua vez está ligada a uma temporalidade e localidade específica, além de um projeto de legitimação ou crítica dos valores apresentados. Sendo assim, por mais que a história se desenrole no campo ficcional, há elementos (como a sexualidade, por exemplo) que interagem com o espectador, de modo que este passe a observar a cena e, por vezes, sentir prazer com o que nela se demonstra. A autora também salienta que a falta de iluminação no auditório contribui ainda mais para isolar os espectadores da realidade fílmica, e uns dos outros, dando a ideia de que este espiona um mundo privado, que se exhibe para ele de forma exclusiva durante o filme.

Iracema é vista por meio da escopofilia e do voyeurismo que Mulvey (1983) evidencia, o que ressalta os aspectos eróticos do corpo da atriz, personificados na personagem e na representação que esta exerce na narrativa fílmica. Assim, a maneira como esta foi retratada pelo cineasta permeia uma série de discursos, que se apresentam com a representação que ele tem do corpo indígena, a leitura antropológica e laboratorial da personagem, os recursos que possui, entre outros aspectos que podem auxiliar a aperfeiçoar ou desviar o erotismo da figura indígena, para uma representação de mulher fora da comunidade.

Analisando o filme, Berardo (2013) utiliza a nomenclatura de “mulher sagrada”, que atribui a Iracema como se ela estivesse arraigada ao território, à cultura e às tradições indígenas, dando ao europeu a chance de interiorizar parte desta identidade, para poder conhecer melhor Iracema. Por ser uma leitura aproximada da obra de José de Alencar, Coimbra incorporou a aculturação, a ideia de contato pacífico e outras construções de estereótipos étnicos, para construir a sequência cinematográfica de *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, modificando apenas a concepção erótica e, mesmo esta, ainda naturalizada pelo olhar e pelas ações que representam inocência na personagem.

Em outra cena, Iracema sai de um rio e o código fetiche se percebe no movimento de sensualidade que ela faz no ato. Além disso, o *atrator*⁹ da cena fica por conta das flores colocadas no cabelo da personagem e nos seios à mostra, parcialmente molhados. É importante evidenciar que Martin não se encontra como espectador do corpo da indígena, de maneira que o espectador passa a ser somente o público, denotando a este exclusividade sobre a ação voyeurística do corpo dela.

Figura 2 – Iracema banha-se no rio sem a presença de Martin



Fonte: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025017?page=19>>.

A base erótica, na qual se constrói o corpo de Iracema, está assentada não só em um discurso de atração ao espectador pelos seus mecanismos visuais de fetichismo, como também está relacionado com as operações de sentido, que se processam no próprio público espectador, de maneira que este se sinta atraído exclusivamente e que o olhar da atriz se dirija diretamente a ele. Desse modo, Mulvey (1983) salienta que o prazer de olhar e a libido indicam uma forma de representação, pela qual, mesmo sem um protagonista, se visualiza a mulher como objeto sexual, de modo que cada aspecto do cenário (as flores, o rio, a interação da natureza com o corpo) é pensado de forma erótica na produção do filme:

A base psicanalítica é relevante ao prazer e ao desprazer oferecidos pelo cinema narrativo tradicional. O instinto escopofílico (prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico), e, em contrapartida, a libido do ego (formando processos de identificação) atuam como formações, mecanismos, sobre os quais esse cinema tem trabalhado. A imagem da mulher como (passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura de representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ideologia da ordem patriarcal, da forma em que é operada em sua forma cinematográfica preferida – o filme narrativo ilusionista. (MULVEY apud XAVIER, 1983, p. 452).

Assim, as relações que se estabelecem entre Iracema e o espectador levam até este uma determinada representação da indígena, que aqui se processa no terreno da sexualidade, levantando uma imagem que já se fazia presente nos escritos de Gilberto Freyre e nos relatos de viajantes que aportavam em terras brasílicas. Não se trata de problemas nem de conflitos inter-étnicos, já que a relação entre Iracema e o espectador é sempre harmoniosa.

Considerações finais

Perante as cenas expostas, é possível aproximar o filme da pornochanchada, mas verificando a trajetória de Carlos Coimbra no cinema, bem como o discurso nacionalista e obras anteriores que fazem releituras de eventos históricos, pode-se atribuir o filme a um discurso histórico. Entretanto, também se pode concluir que o filme apresenta os dois gêneros conjuntos, visto que a nudez indígena pode ter sido utilizada para chamar o público masculino até as bilheterias, o que se constituiria de um uso estratégico da pornochanchada, para se chamar ao discurso nacionalista.

O filme não sofreu censura, o que pode auxiliar na explicação de que a liberação da nudez se deu por questões de incentivo para atração de um público maior, o que se explica no cartaz publicitário do filme:

Figura 3 – Cartaz do filme Iracema: a virgem dos lábios de mel



Fonte: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025017>>.

Assim, por mais que o nome do filme não caracterize duplo sentido, comum em pornochanchadas, a imagem deixa clara a exposição de nudez e a relação de proximidade entre os personagens, o que mostra a intencionalidade em ir além da tentativa de mostrar ao público uma obra fílmica, que faz releitura do clássico alencariano da primeira geração romântica, chegando até o contato sexual.

Desse modo, as especificidades de gênero cinematográfico aproximam, com certo cuidado na expressão do termo, o histórico da pornochanchada, de maneira parcial e complexa, assim como o é a produção cinematográfica brasileira da década de 1970. Sobre isso, Ferro (1992) destaca que se deve atentar para uma leitura histórica do filme, sem esquecer a leitura cinematográfica da História, interrogando, desta

forma, a relação entre os dois no campo de construção do conhecimento histórico.

Assim, para se compreender o cinema como um discurso historicamente construído, é necessário não só verificar o período histórico de produção, edição e veiculação do filme, mas também compreender quais são as representações de indivíduo e sociedade, que se refletem em personagens, espaços, narrativas, bem como as formas de gênero cinematográfico e público nas quais estão inseridos, o que se buscou, genericamente, estabelecer aqui.

Ferro (1992) ainda ressalta que a linguagem cinematográfica é especial porque seu discurso não é eminente e inconscientemente inocente, pois, mesmo sem a intenção do cineasta, alguns artifícios, movimentações, interpretações podem ser verificados pelos espectadores. Nesse sentido, é preciso atentar para o fato de que, na construção de um filme, podem ser construídas montagens e misturas de gêneros, de modo que estes produzam, em sua comunicação, o falseamento ou/a afirmação de uma determinada realidade.

Assim, é preciso tornar complexa a visão do cinema nacional na década de 1970, e seus múltiplos diálogos contextuais e culturais, não dividindo o filme através de gêneros cinematográficos, mas percebendo que cada cena pode conter elementos diferenciados de cada gênero, assim como verificado em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*.

Notas

¹ Além do cinema, a televisão, o rádio e a mídia impressa também veiculavam ideologias de apoio à nação. Acerca dessa temática, ver: FRANÇA, Jacira Silva de. *Indústria cultural e ditadura militar no Brasil dos anos 70*. Recife: Faculdade Sumaré, UFPE, 2002.

² Oficialmente, a censura vigorou até 3 de agosto de 1988, quando a Constituição Nacional foi aprovada. No entanto, teóricos como Fico (1997) defendem que a ditadura militar possuiu fases em que houve maior ou menor repressão aos meios de comunicação e ao cidadão. A fase de maior repressão se dá entre 1968 (data de publicação do AI-5) e 1974 (Início do processo de Abertura Política).

³ PINDORAMA. Arnaldo Jabor. 1971. Embrafilme, Companhia Cinematográfica Vera Cruz Ltda. 35mm, COR, 95min, 2.600m, 24q, Eastmancolor, Longa-metragem / Sonoro / Ficção, Port.

⁴ Como era gostoso o meu francês. Nelson Pereira dos Santos. 1971. Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda. 35mm, COR, 79min, 2.160m, 24q, Eastmancolor, Longa-metragem / Sonoro / Ficção, Port.

⁵ Iracema, a virgem dos lábios de mel. Carlos Coimbra. 1979. Embrafilme. 35mm, COR, 98min, 2.690m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37 Longa-metragem / Sonoro / Ficção, Port.

⁶ Como exemplo de títulos da pornochanchada, exemplifica-se: *O poderoso garanhão* (1974), de Antonio Bonacin Thome e *O bem dotado* (1979), de José Miziara.

⁷ Carlos Coimbra, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Bruno Barreto e Maurice Capovilla estão entre os cineastas que produziram épicos ou releituras de obras clássicas da literatura.

⁸ Além da pornochanchada brasileira, destaca-se o cinema argentino, com filmes como *Fuego* (1969) e *Intimidades de una cualquiera* (1974), de Armando Bo. Também merece destaque o cinema americano, com obras como *Garganta profunda* (1972), de Gerard Damiano.

⁹ Conceito utilizado por Massimo Cavenacci (2008), e que pode ser sintetizado na sedução do espectador e nos mecanismos que fornecem uso a esse erotismo. Para o autor, os atratores têm dimensão semiótica, na medida em que dialogam com a concepção histórica de beleza, com a identidade do sujeito e com o contexto no qual ele se insere. Tendo por base a mulher, indígena, o atrator tem por objetivo tornar o corpo examinável e avaliável pelos espectadores, conforme o voyeurismo já evidencia.

Referências

- AVELLAR, J. C. O velho e o novo. In: SENNA, Orlando e SARNO, Geraldo. *Coronel Delmiro Gouveia*: roteiro do filme. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- BAZIN, André; GRAY, Hugh. The ontology of the photographic image. *Film Quarterly*, v. 13, n. 4, p. 4-9, 1960. In: XAVIER, Ismail (Ed.). *A experiência do cinema*: antologia. Florianópolis: Graal, 1983.
- BERARDO, Rosa. A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. *Comunicação & Informação*, v. 5, n. 1/2, p. 63-75, 2013.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 13. ed. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais*: corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CARVALHO, Cid Vasconcelos de. Aspectos do nacionalismo no cinema brasileiro. *Ciberlegenda*, n. 13, 2004.
- FERRO, Marc. *História e cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1997.
- FRANÇA, Jacira Silva de. *Indústria cultural e ditadura militar no Brasil dos anos 70*. Recife: Faculdade Sumaré, UFPE, 2002.
- FREITAS, Marcel de Almeida. *Filmes da pornochanchada*: um possível reflexo da sociedade brasileira? Goiânia: UFG, Medialab, 2013.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. 1975. IN: XAVIER, Ismail (Ed.). *A experiência do cinema*: antologia. Florianópolis: Graal, 1983.
- LYRA, Bernardette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão-Comunicação e Cultura*, v. 6, n. 11, 2010. Disponível em: <<http://ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197>>. Acesso em: 9 jun. 2014.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Relatos fantasmas: os filmes históricos cinemantvistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/d3.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2014.
- SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Comunicação & Educação*, v. 1, n. 3, 1995.
- SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n. 9, p. 38-40, 2003.