

SIGNOS INDICIAIS (INVENTIVOS) EM IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)

Rafael Wagner dos Santos Costa*
Vithória Cristina Borges Barreto**

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo tecer uma análise semiótica acerca dos signos cinematográficos encontrados no filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974). Para tanto, utiliza-se os aportes teóricos de Charles Sanders Peirce, compreendido na concepção de sua fenomenologia, bem como na formulação de seu signo triádico e suas respectivas tricotomias, tendo como eixo os signos indiciais presentes na obra de Jorge Bodanzky e Orlando Sena. Através da análise de fotogramas, conclui-se que tais signos indiciais possuem um caráter mais inventivo do que propriamente representativo quando os personagens comuns do filme recriam suas próprias realidades no ambiente amazônico dos anos 1970, mas que ainda mantém sua contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema. Semiose. Índice. Invenção. Amazônia.

INDICIAL SIGNS (INVENTIVES) IN “IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA” (1974)

ABSTRACT

This work aims to weave a semiotic analysis about the cinematographic signs found in the film *Iracema, uma transa amazônica* (1974). For that, it uses the theoretical contributions of Charles Sanders Peirce, understood in the conception of his phenomenology, as well as in the formulation of his triadic sign and its respective trichotomies, having as axis the indicative signs present in the film of Jorge Bodanzky and Orlando Senna. Through the analysis of photograms, it is concluded that such indicial signs have a more inventive character than properly a representative one when the common characters of the film recreate their own realities in the Amazon region of the 1970s, which still remains contemporary.

Keywords: Cinema. Semiosis. Index. Invention. Amazon.

SEÑALES INDICIALES (INVENTIVAS) EN IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo tejer un análisis semiótico de los signos cinematográficos encontrados en la película *Iracema, uma transa amazônica* (1974). Para ello se utilizan los aportes teóricos de Charles Sanders Peirce, comprendidos en la concepción de su fenomenología, así como en la formulación de su signo triádico y sus respectivas tricotomías, teniendo como eje los signos indiciales presentes en la obra de Jorge Bodanzky y Orlando Sena. A través del análisis de fotogramas, se concluye que estos signos indiciales tienen un carácter inventivo más que representativo cuando los personajes comunes de la película recrean sus propias realidades en el entorno amazónico de la década de setenta, pero que sigue siendo muy actual en el tiempo contemporáneo.

Palabras-clave: Cine. Semiosis. Índice. Invención. Amazonia.

*Professor Adjunto IV do curso de Jornalismo Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), mestre em Comunicação pela Universidade de Marília (UNIMAR) e graduado em Comunicação Social - habilitação em Relações Públicas pela Universidade da Amazônia (UNAMA).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2978-8041>

E-mail: rafaelcosta@unifap.br

**Discente do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Bolsista de Iniciação Científica/CNPQ da UNIFAP.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3651-4604>

E-mail: vithoriabarreto3@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Variadas e distintas são as discussões que norteiam debates e questionamentos sobre o cinema em todos os lugares do mundo. Discussões quanto aos gêneros cinematográficos e quanto à utilização das novas tecnologias estão entre as mais recorrentes nos dias de hoje.

No que tange à introdução das novas tecnologias, em especial o uso do digital em substituição à película no cinema, alguns críticos, como Gerbase (2003), confiam que se trata apenas de uma forma mais econômica da realização cinematográfica, não prejudicando a vitalidade cinematográfica. Parente (1993) e Machado (1997), porém, acreditam que a introdução do digital possibilita razoáveis mudanças no cinema. Questões referentes à montagem cinematográfica, à narrativa do cinema, à linguagem cinematográfica, à realidade, à impressão de realidade e à verdade da imagem também são veementemente exploradas nos dias atuais.

A utilização da teoria semiótica para a análise cinematográfica também é assunto recorrente. Nesse sentido, dentre as teorias semióticas, são justamente as de cunho peirceanas que adquirem a hegemonia nesses debates e a que foi escolhida para tal empreitada. “A semiótica peirceana é, antes de tudo, uma teoria sónica do conhecimento que desenha, num diagrama lógico, a planta de uma nova fundação para se repensar as eternas e imemoriais interrogações acerca da realidade e da verdade” (SANTAELLA, 2000, p. 90):

Um projeto semiótico não tem pretensões a conclusões gerais ou a fechamentos contundentes. Normalmente, busca o alargamento de possibilidades, fator estritamente ligado à proliferação dos sentidos. Assim, escancarar a complexidade que se esconde por detrás da aparente simplicidade das manifestações do objeto de pesquisa é uma atitude semiótica tão autêntica quanto mapear tal complexidade de forma a manter sob algum controle ou organização seus efeitos e repercussões. Esse controle, entretanto, não circunscreve ou encarcera o objeto: antes, admite que ele possa circular independentemente de eventual controle, sendo, portanto, passível de sofrer efeitos imprevisíveis daqueles que jamais poderiam ser imaginados quando do projeto inicial (IASBECK, 2009, p. 196).

O presente trabalho tem como proposta desenvolver uma análise semiótica acerca dos signos cinematográficos encontrados no filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), em especial, os signos indiciais que na obra de Jorge Bodanzky e Orlando Sena atestam um caráter mais inventivo do que propriamente representativo, característica básica de filmes documentais, como é o caso deste longa-metragem.

Para tanto, foi realizada a análise de alguns fotogramas do filme, com o intuito de mostrar como ocorrem os processos de semiose nessas cenas e, principalmente, demonstrar o porquê de acreditar que os signos indiciais encontrados adquirem um caráter mais inventivo do que representativo. Essa análise terá como base os aportes teóricos de Peirce, especialmente no que concerne as suas categorias fenomenológicas (de primeiridade, secundidade e terceiridade) e na segunda tricotomia de seu signo, que classifica a relação do signo com seu objeto em ícone, índice e símbolo.

Tal procedimento é importante para manifestar a possibilidade de novas leituras sobre o cinema, sobretudo no que tange a linguagem cinematográfica. Outro importante desafio é mostrar que a abordagem semiótica pode constituir uma rica e inesgotável fonte de discussões a respeito da imagem, e não somente a cinematográfica.

2 APRESENTAÇÃO DO FILME IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (1974)

Dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, *Iracema, uma transa amazônica* é um filme produzido na cidade de Belém do Pará, no ano de 1974. Porém, o longa-metragem foi censurado pelo Governo Militar e só foi liberado no Brasil em 1979, sendo lançado comercialmente em março de 1981.

Apesar de sua proibição, a obra teve seu mérito amplamente reconhecido, ganhando diversos prêmios no Brasil e na Europa, dentre os quais o *Prix George Sadoul* (Paris, 1975), o *Adolf Grimme Preiss* (Alemanha, 1975), o *Encomio Taormina* (Itália, 1976), o *12º Reencontre Filme et Jeunesse* (Prêmio Especial do Festival de Cannes de 1976), o prêmio de Melhor Filme do Ano de 1978 pela Associação dos Críticos Cinematográficos de Minas Gerais e o Melhor Filme do Festival de Brasília, em 1980, após sua liberação.

Filmado às margens da rodovia Transamazônica (BR-230), no contexto da Ditadura Militar, o filme foi considerado uma produção inovadora para a época, pois mistura procedimentos documentais e ficcionais em seu enunciado fílmico:

Ficção, sem dúvida, mas também documentário feito para ser exibido na TV alemã, sobre desmatamento, contrabando de madeiras nobres, trabalho escravo, prostituição de beira de estrada etc. Conjugam-se, sem entrar em choque, os dois olhares, aquele que é abastecido pela imaginação e o que registra acontecimentos reais no momento em que ocorrem. Esse é um dos inúmeros méritos de *Iracema* – o de ter realizado uma tardia mas extraordinária atualização do cinema ficcional brasileiro, abrindo suas portas para o livre uso de procedimentos documentais (ESCOREL, 2005, p. 264-265).

Através das personagens, a narrativa exhibe um paralelo entre dois “Brasis”, o da utopia desenvolvimentista, projetado em Tião Brasil Grande, interpretado pelo conhecido ator Paulo César Pereio, e o Brasil da realidade, miserável e de futuro incerto, concebido na jovem Iracema, interpretada pela desconhecida menina Edna de Cássia.

Bodanzky e Senna buscam cruzar o caminho desses personagens através da Rodovia Transamazônica, uma “obra faraônica” construída para integrar o Norte ao resto do Brasil e que ainda hoje apresenta precariedade pela execução nunca finalizada. “Além disso, a integração social, regional e cultural do Brasil serviu mais às elites e aos latifundiários do que aos pobres que viviam a margem da estrada” (MEDEIROS, 2018, p. 211).

A Transamazônica foi amplamente difundida como símbolo de progresso pela Ditadura Militar de 1964. Miséria, prostituição juvenil, trabalho escravo, desmatamento e as queimadas na Amazônia formam um cenário que contrapõe a propaganda do então Governo Militar. Os diretores exibem tudo isso de forma documental, ainda que o aspecto ficcional possua predominância na narrativa do filme.

A história é contada a partir de duas personagens de origens totalmente diferentes, Iracema e Tião. Iracema é uma menina ribeirinha de 15 anos que chega de barco com a família à Belém do Pará com o objetivo de pagar uma promessa no Círio de Nazaré. No primeiro momento, a imagem da garota ribeirinha curiosa é explorada com ingenuidade, porém esse padrão se rompe quando Iracema entra em contato com a vida urbana. Sem motivo aparente na história, a personagem permanece sozinha pela cidade. Iracema então inicia na “fase adulta” mais cedo, adentrando o mundo da prostituição. Para a menina, seu destino é “correr mundo”.

Encontrar uma protagonista que não era atriz, de fato, ofereceu mais naturalidade ao filme. Na época, Edna de Cássia tinha 15 anos e foi descoberta pelos diretores em um programa de auditório, quando matava aula, em, em Belém. Ali nasceu uma protagonista nativa da região amazônica e sem muita experiência profissional ou de vida.

Tião Brasil Grande é um caminhoneiro sulista que leva a vida dirigindo pelas estradas do Brasil, transportando madeira ilegal. Para ele, a Transamazônica representa o progresso e desenvolvimento do país:

Com Tião sendo o representante do discurso nacionalista e oficial sobre a Transamazônica, é muito interessante o choque que os diretores promovem entre o que é propagado pelo governo, o que é dito nas entrevistas com os não-atores e as cenas produzidas durante a viagem, as quais apresentam grandes áreas da floresta sendo derrubada e queimada para extração ilegal da madeira.” (MEDEIROS, 2018, p. 212).

O caminhoneiro se envolve com Iracema, que o acompanha durante um tempo pela rodovia, até ser deixada por ele em um prostíbulo na beira da estrada. A partir de então, o destino de Iracema de “correr mundo” se transforma em sua decadência, pela sucessão de problemas que permeiam a vida dessa personagem amazônica tão emblemática. Tempos depois, Tião Brasil Grande, que permanecera o mesmo desde a última vez que viu Iracema, fica surpreso em reencontrá-la e ver o que se tornou: uma pedinte da beira da estrada, sem dentes e maltrapilha.

Tião é um dos personagens que reproduz o pensamento coletivo de que a Amazônia é um território de exploração e, conseqüentemente, progresso. Interagindo com uma personagem não-ator no início do filme, ele ousa ironizar e desqualificar a região Amazônica por ser fluvial, o que instiga os outros a respondê-lo com a opinião dele. Pereio, sendo um ator experiente, assume com essa personagem um papel muito importante. Ele é uma espécie de personagem intermediário entre os diretores do filme e o mundo em cena. O personagem encarrega-se, então, de uma função de condutor da narrativa, peça chave para os diretores expressarem exatamente o que eles queriam com o filme. É Tião quem vai provocar as reações das personagens e instigar os comportamentos desejados por seus autores.

3 A TEORIA SEMIÓTICA DE CHARLES S. PEIRCE

A semiótica, que também pode se chamar lógica, é a ciência que estuda todas as linguagens existentes. A sistematização peirceana, relativa ao autor norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), é considerada o estudo mais completo no que se refere à semiótica.

Peirce foi um cientista e filósofo além de sua época. Nascido no berço da intelectualidade, era filho de um dos mais relevantes matemáticos de Harvard, Benjamin Peirce. Desde muito cedo já havia se familiarizado com a filosofia e as ciências, e como um nômade dos campos de estudo, se interessava por muitas as áreas de conhecimento, destacando-se em matemática, física, química e astronomia. Formou-se em química em Harvard e continuou contribuindo com a ciência. Junto a Willian James e Oliver Wendell Holmes Junior, Peirce cunhou o Pragmatismo como corrente filosófica, firmando um grande legado para a filosofia.

Diferente da Semiologia, estudada por Ferdinand de Saussure, que também classifica e estuda signos, mas de forma verbal, sobretudo priorizando a linguística na sua concepção, a semiótica propõe estudar signos verbais e não-verbais, abrindo espaços para amplas possibilidades de estudos acerca dos processos sógnicos que ocorrem na natureza e na cultura: “Nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar” (SANTAELLA, 1983, p. 10).

Desta maneira, a semiótica peirceana se mostra adequada por sua fundamentação e análise de absolutamente tudo que possa se apresentar à nossa consciência. Os estudos de Peirce os levaram à compreensão de que há três e somente três categorias universais de percepção de todo e qualquer fenômeno, atribuídas por ele como primeiridade, secundidade e terceiridade, que constituem suas categorias fenomenológicas ou faneroscópicas, como o próprio autor assim denomina:

A primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. A secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. A terceiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro (PEIRCE, 1975, p. 136).

A primeiridade equivale a algo de novo, baseado em sentimentos ou qualidades, totalmente passivo, a primeira impressão que temos de algo, uma pré-abstração. A secundidade sucede então a primeiridade, com um caráter de absorção da existência, ou ação e reação, “qualquer sensação já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do eu para com o estímulo” (SANTAELLA, 1983, p. 48). A terceiridade é o contexto completo da abstração, a resolução, a regra ou o entendimento e compreensão de tudo, “que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 1983, p. 51).

A apreensão dessas categorias fenomenológicas é indispensável para a compreensão do signo triádico de Peirce, constituído pelo *representamen* (o próprio signo para quem o percebe), objeto (o que é referido pelo *representamen*/signo) e interpretante (o efeito que o signo produz na mente de um intérprete):

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen* (PEIRCE, 1975, p. 94).

Não obstante a importância da tríade sógnica na apreensão dessas semioses, também se faz primordial o conhecimento das tríades, formuladas por Peirce, que dizem respeito ao signo em relação a si mesmo, em relação com o objeto e em relação ao interpretante, que formam suas três tricotomias principais. “Essas três tríades tornaram-se mais conhecidas provavelmente porque a elas ele dedicou maior atenção, dado o fato de que elas devem ser as mais importantes” (SANTAELLA, 2008, p. 93).

Na primeira tricotomia, que classifica o signo em relação ao *representamen*, ou seja, em relação a si mesmo, Peirce (1975) afirma que o signo pode constituir uma qualidade (quali-signo), algo concreto (sin-signo) ou lei geral (legi-signo):

Quali-signo é uma qualidade que é um Signo. Não pode, em verdade, atuar como um signo enquanto não se corporificar; contudo, a corporificação nada tem a ver com seu caráter como um signo. Um sin-signo (onde a sílaba sin significa “uma única vez”, como em “singular”, “simples”, no latim semel, etc.) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Só pode sê-lo através de duas qualidades; de sorte que envolve um quali-signo ou, antes, vários quali-signos. [...]. Um Legi-signo é uma lei que é um Signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legi-signo (PEIRCE, 1975, p. 100-101).

O segundo nível, considerado o mais importante desta tricotomia específica de Peirce, investiga e classifica a relação do signo com o seu objeto em ícone, índice (ou indicador) e símbolo:

Um ícone é um signo possuidor de caráter que o torna significativo, ainda que seu objeto não existisse; tal como um risco de lápis representando uma linha geométrica. Um indicador é um signo que perderia, de imediato, o caráter que faz dele um signo, caso seu objeto fosse eliminado, mas que não perderia aquele caráter, caso não houvesse interpretante. [...] Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna signo se não houvesse interpretante. Tal é qualquer modulação de fala que significa apenas por se entender que tem aquela significação (PEIRCE, 1975, p. 131).

Nesta segunda tricotomia, nota-se que enquanto no ícone ocorre uma relação de similaridade entre o signo e o objeto por ele representado, no índice esta relação se dá por contiguidade, como uma relação de causa e efeito. “O índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto” (COELHO NETTO, 2003, p. 58). Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, ele apresenta uma qualidade comum com o objeto, “não deixa de ser um tipo de ícone, um ícone especial, embora não seja isto que o torna signo, mas sim, o fato de ser modificado pelo objeto” (COELHO NETTO, 2003, p. 58). Tal premissa atesta a força da primazia que o objeto detém sobre o signo (*representamen*) na relação indicial. Afinal, o índice é um indicador do seu objeto.

No entanto, uma mudança nesse processo de apreensão *signica* se faz perfeitamente inteligível, apoiado na premissa de que o signo é um primeiro em relação ao objeto. Assim, o índice sofreria alterações, em que seria preservada sua condição de correlação, mas agora expressando uma relação bem mais temporal do que propriamente espacial entre signo e objeto. Tal possível leitura, que se encontra em devir na própria semiótica de Peirce, é o que se pretende demonstrar neste artigo.

Por fim, a terceira tricotomia considera o signo em relação ao seu interpretante. Segundo esta classificação, um signo pode ser um rema, um dicissigno (ou dicente), ou um argumento. Peirce (1975, p. 102) diz que “um rema é um signo que, para seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representando tal e tal espécie de objeto possível”. Já o dicissigno “é um signo que, para seu interpretante, é signo de existência concreta” (PEIRCE, 1975, p. 102). É um signo de fato, que possui existência real. Por sua vez, um *argumento* é um signo de lei, “um signo que se entende representar seu objeto em seu caráter de signo” (PEIRCE, 1975, p. 103).

4 A INDICIALIDADE “INVENTIVA” DA IMAGEM EM IRACEMA

Expostas as considerações introdutórias para o entendimento da semiótica de Peirce, faz-se necessário analisar alguns fotogramas do filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), em que os cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Sena documentam de forma contundente a interação entre a equipe de filmagem e os habitantes locais da Região Amazônica.

No início do filme, Tião Brasil Grande chega para carregar o seu caminhão com madeira e conversa com o encarregado da venda (figura 01). Nesse momento, a cena se efetiva a partir dos elementos qualitativos do filme. Ora, para Peirce (2005), “qualidade” é o que constitui sua categoria de primeiridade, que também designa “possibilidade”. Assim, temos aqui um quali-signo, constituído pela paisagem natural que a obra exhibe: o vasto rio, os barcos e as figuras dos dois personagens que encarnam o sin-signo do fotograma, aptos a gerar legissignos, expressos nos discursos nacionalistas de ambos, fazendo coro a retórica da Ditadura Militar.

Figura 01 – Tião conversa com vendedor de madeira



Fonte: IRACEMA... (1974)

“Tião: *Como é que tá a coisa aí pelo rio?*
 Vendedor: *Tá maravilhosos!*
 Tião: *É?*
 Vendedor: *Ótimo!*
 Tião: *E a natureza?*
 Vendedor: *A natureza é mãe, cria todo mundo.*
 Tião: *A natureza é mãe coisa nenhuma. A natureza é o meu caminhão, a natureza é a estrada.*
 Vendedor: *A natureza é essa baía, que tá vendo tudo maravilhosos.*
 Tião: *Não cria nada, vê como tá todo mundo mirrado*
 Vendedor: *Tá criado tudo. Todo mundo vem pra cá e se cria aqui. Isso é uma terra rica!*
 Tião: *Que nada!*
 Vendedor: *O Brasil é uma terra rica! É tudo cheia de tudo quanto!*
 Tião: *Vai ficar uma terra rica!*
 Vendedor (risos): *Vai e ela já é, uma terra rica!*
 Tião (pausa): *Mãe só tem uma, mãe é a mãe da gente. Não tem nada desse negócio de natureza mãe não.*
 Vendedor: *Mãe, não é só aquela mãe que a gente nasce. Nós temos as outras. A maior mãe nossa é a nação.*
 Tião: *A nação brasileira. Essa nação que tá crescendo, que tá progredindo*
 Vendedor: *Tá crescendo, tá progredindo! Viu? Essa que é a mãe! A verdadeira mãe!”* (IRACEMA, 1974).

Com efeito, o filme mostra os dois polos dramáticos de interpretação que envolvem os dois protagonistas e que os levam para direções contrárias. Tião Brasil Grande é o agente provocador, representa o meio de aproximação, o agente cinematográfico, o responsável pela interação entre a equipe de filmagem e os habitantes locais. “O motorista de caminhão feito por Paulo César Pereio nada tem que ver com as demais figuras que povoam a fita. Como homem da cidade, contrasta com os habitantes da mata” (RAMOS in LABAKI, 1998, p. 101). Iracema, por sua vez, representa a outra ponta: a dos habitantes da Amazônia. É o que a equipe de filmagem procura; constitui o florescer do comportamento visado por eles. E é justamente esse encontro que compõe a fronteira a ser filmada:

Ele é o simulador (desenvolvido) que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande e, ao mesmo tempo, mostrar-se Pereio. Ela é a atriz que procura interpretar seu papel (de moça Iracema), mas não consegue dominar a representação e vê seu trabalho desajeitado converter-se em uma citação de si mesma, de sua condição real de origem, enquanto tenta ser a personagem (XAVIER, 2004, p. 83).

A cena que segue (figura 02) assinala o primeiro contato entre os personagens de Tião Brasil Grande e a menina Iracema. É também o encontro entre ator profissional e atriz amadora. “Pereio é o ator que conduz Edna de Cássia para dentro do espaço da representação” (XAVIER, 2004, p. 84). Na cena, Tião é o agente provocador (designação do signo) da ação (objeto) de Iracema, que se inventa prostituta (interpretante):

Figura 02 – Tião e Iracema



Fonte: IRACEMA... (1974)

“Tião: *Quantos anos você tem?*
 Iracema: *Vinte e um.*
 Tião: *(risos)*
 Iracema: *O que tu tá rindo?*
 Tião: *Você nasceu aqui mesmo?*
 Iracema: *Nasci.*
 Tião: *Tô rindo porque é mentira sua.*
 Iracema: *Mentira por quê? Como tu sabes?*
 Tião: *Mentiroso (pausa). Mas qual é a tua idade mesmo?*
 Iracema: *Quinze anos.*
 Tião: *Eu sabia.*
 Iracema: *Sabia por quê?*
 Tião: *Porque você é burra.*
 Iracema: *Burra por quê?*
 Tião: *Porque ninguém acende cigarro no fósforo dos outros. Ninguém pergunta se alguém tem o corpo fechado*” (IRACEMA, 1974).

Nesse ponto, é necessário mais uma explicação semiótica. Quando Peirce ressalta que o signo é determinado pelo objeto, faz-nos pensar que o objeto detém primazia ontológica sobre o signo, como já foi afirmado anteriormente. Todavia, não se deve esquecer de que o signo é um primeiro em relação ao objeto: “O objeto deve ser colocado como anterior ao signo logicamente, pois é a ele que está se buscando, mas é sempre um segundo em relação ao signo, pois apenas o que é acessível dele já é signo” (SILVA; ARAÚJO, 2011, p. 08). Daí, vislumbramos a possibilidade de um novo agenciamento, uma vez que o próprio ordenamento do signo em si já viabiliza a tentativa de estabelecimento de outro tipo de relação, que pode se perpetrar logicamente. O próprio Peirce (2005, p. 161) não esconde essa possibilidade: “o objeto de um signo pode ser algo a ser criado pelo signo”. É o que observamos nessa e em outras cenas de *Iracema, uma transa amazônica*, em que vislumbramos um aspecto indicial menos representativo e mais inventivo.

Para deixar claro tal processo, é necessário distinguir os dois tipos de objetos que compõem o signo. O Objeto Imediato é o objeto tal como está representado no signo, que depende do modo como o signo o representa. O Objeto Dinâmico é o objeto que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, podendo apenas indicá-lo, cabendo ao intérprete desvendá-lo por experiência colateral[1].

Portanto, no processo de semiose entendemos o objeto como segundo em relação ao signo, pois o objeto dinâmico só aparece mediado pelo signo, através do objeto imediato, o que vai suscitar a ruptura de um modelo representativo, em favor de um modelo mais inventivo. No entanto, é válido esclarecer que ambos os modelos constituem índices, sejam estes atuando como rastros (representativo) ou como flechas (inventivos), que apontam para frente, como acontece na referida cena, onde a personagem Iracema se inventa prostituta.

Mais adiante, temos uma outra imagem (figura 03) em que Tião/Pereio, de forma irônica, instiga um habitante local no filme, como querem os diretores. “Trata-se de uma improvisação, na qual o ator cria um determinado clima e o impõe aos que figuram ao lado dele na cena, como uma espécie de ‘alter ego’ da direção” (RAMOS in LABAKI, 1998, p. 101). A utilização de um personagem-intercessor mau-caráter, nacionalista, ufanista, que representa o discurso governamental da época, supõe a visão crítica que os diretores possuem sobre o regime político do Brasil naquele período. É a maneira do cineasta tecer seu ponto de vista:

Figura 03 – Trabalhador instigado por Tião



Fonte: IRACEMA... (1974)

[1] É a noção de um conhecimento prévio que se possui do objeto do signo, necessário para que o signo faça a mediação entre o objeto e o interpretante.

“Tião: *Me chamam de Tião Brasil Grande*
 Morador: *Tião Brasil Grande? Você já andou o Brasil todo é?*
 Tião: *Já andei o Brasil todo e acredito no futuro no meu país. Eu tô falando nisso o tempo todo. Como falo muito, sabe como é que é; de gozação me botaram esse nome. Mas eu até gosto.*
 Morador: *Ah é?*
 Tião: *(pausa) Tá bom o estabelecimento, aí?*
 Morador: *Tá mais ou menos.*
 Tião: *(risos). Com o tempo né? Vai botando uma paredinha e tal, né?*
 Morador: *É, vou fazer mais afastado da estrada, sabe.*
 Tião: *Por causa da poeira, né?*
 Morador: *Por causa da poeira e mesmo agora com esse desmatamento aí, pode atingir a gente, né” (IRACEMA, 1974).*

A ironia e o cinismo do personagem de Tião Brasil Grande evitam qualquer tipo de identificação por parte do público, desautorizando qualquer empatia com o personagem. Ao contrário, somos convidados a não sentir qualquer compaixão, muito menos simpatia por seu personagem cínico, irônico, boçal e convencido:

A intervenção de Pereio, figura da citação e do estranhamento em parte inspirada em Brecht, contribui para excluir, de um lado, qualquer demanda de identificação, melodrama, compaixão. E, de outro, qualquer ilusão de objetividade entendida como aquela observação que não interfere nas coisas que “estão aí” intocadas, disponíveis para o conhecimento. Por sua própria bizarrice, Pereio desloca nossas emoções, e a máscara de preocupação humanitária cai diante de nossa admissão de olhar cúmplice. Com tal mediação, fato e representação convergem nesse teatro que internaliza, no seu método, o processo de invasão, convertendo em artifício o que seria natureza e em documento o que seria performance calculada (XAVIER, 2004, p. 83).

Mais uma vez aqui temos o agente provador Tião/Pereio, instigando uma atuação por parte do habitante local que ao narrar de maneira ficcional suas próprias vivências, também se inventa e, ao invés de estabelecer somente indícios de sua sofrida experiência de vida, esse personagem age e intervém sobre esse vivido, corporificando a premissa semiótica de Peirce que evidencia a anterioridade lógica do signo sobre seu objeto. É por isso que essa imagem, esse sin-signo é, sem dúvidas, indicial, documental, porém possui um caráter menos representativo e mais inventivo.

E todo o enunciado filmico é permeado por essa sensação de secundidade peirceana, do aqui agora de uma relação indicial inventiva, em que as personagens ao ficcionarem suas próprias vivências criam novos mundos, novos sentidos, novos significados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresenta uma análise de cenas indiciais presentes no filme *Iracema, uma transa amazônica*, sob o viés semiótico peirceano. Nesse sentido, conclui-se que esses signos (indiciais) possuem um teor mais inventivo do que propriamente representativo, que é a característica marcante da imagem documental.

Assim, assinala-se que ao invés de constituir rastros de uma realidade amazônica dos anos 1970, que permanece ainda atual, esses signos indiciais apontam para a frente, funcionando como flechas, possuidoras de um caráter inventivo. Por isso, é afirmado que as pessoas/personagens comuns do filme ao ficcionarem suas próprias vivências, acabam se inventando (comerciantes, agricultores, prostitutas) diante da câmera de Jorge Bodanzky e Orlando Sena.

Por fim, acredita-se que o estudo empreendido pode fornecer novas e convenientes opções de leitura cinematográfica. Vale ainda acrescentar que os aportes semióticos de Charles S. Peirce também se mostram como um caminho interessante para a compreensão da complexa realidade amazônica, mesmo que a partir da análise de obras ficcionais.

REFERÊNCIAS

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ESCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 258-277.

GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. Método semiótico. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção Jorge Bodanzky e Orlando Sena. Produção: Wolf Gauer. Roteiro: Orlando Sena. Intérpretes: Edna de Cássia, Paulo César Pereio, Conceição Sena, Rose Rodrigues, Lúcio dos Santos. Brasil: Stopfilm Ltda, 1974. 1 DVD (95 min), son., color.

LABAKI, Amir. **O cinema brasileiro**. São Paulo: Publifolha, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas-SP: Papirus, 1997.

MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha. Iracema. **Faces da História**, v. 5, n. 2, p. 209-225, 2018.

PARENTE, André. **Imagem-máquina**. São Paulo: ED 34, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução: Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. Semioses do movimento e do tempo no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 34. 2011, Recife. **Anais [...]**. Recife: UNICAP, 2011.

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

Artigo recebido em: 30 mar. 2021. | Artigo aprovado em: 27 maio 2021.