

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA: UMA AVENTURA ESTÉTICA DE FORÇA POLÍTICA INVENTADA EM “CINEMA DIRETO” NA AMAZÔNIA¹

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA: AN AESTHETIC ADVENTURE OF POLITICAL FORCE INVENTED IN “DIRECT CINEMA” IN THE AMAZON

Naara Fontinele²

RESUMO Realizado em 1974, dez anos após o início da Ditadura Militar Brasileira e no auge da euforia desenvolvimentista do dito “milagre econômico brasileiro”, *Iracema, uma transa amazônica*, co-dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1974), coloca em cena um grande projeto do “Plano Nacional do Desenvolvimento” situado em região de Segurança Nacional, a inacabada rodovia Transamazônia. No gesto de abordar os problemas da região e de produzir imagens dotadas de um ponto de vista crítico, irônico e contestador, o filme define uma atitude de contra-informação fílmica. Diante das diversas problemáticas e caminhos de leitura suscitados por *Iracema, uma transa amazônica*, interessa-nos observar alguns momentos fortes do filme que proponho nomear, a partir de Jean Epstein, “momentos de verdade”. Através dessa via heurística, o artigo aborda algumas sequências do filme cujos “momentos de verdade” são matéria de reflexão crítica.

PALAVRAS-CHAVE Cinema Brasileiro; Cinema Direto; Invenção Formal; Contra-informação Fílmica; Transamazônica.

ABSTRACT *Conceived in 1974, ten years after the beginning of the Brazilian Military Dictatorship and at the height of the developmental euphoria of the so-called “Brazilian*

¹ O presente artigo é um desdobramento da dissertação de Mestrado intitulada “Du reportage à l’invention, de la vie à la mise en scène. Le jeu entre réel et fiction dans *Iracema, uma transamazônica, Gitirana* et *Terceiro Milênio*”.

² Naara Fontinele é pesquisadora, professora, educadora e curadora de cinema. Doutora em Estudos cinematográficos e Audiovisuais (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e UFMG) e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG) e do Laboratoire International de Recherches en Arts (Paris 3). E-mail: fontinele.naara@gmail.com

economic miracle”, Iracema, uma transa amazônica co-directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna (1974), puts on the scene a major project of the “National Development Plan” located in a National Security region, the unfinished Transamazônia highway. In the gesture of addressing the region’s problems and producing images endowed with a critical, ironic and contesting point of view, the film defines an attitude of film counter-information. In view of the various problems and paths of reading raised by Iracema, a transa amazônica, we are interested in observing some strong moments in the film that I propose to name, after Jean Epstein, “moments of truth”. Through this heuristic approach, the article addresses some sequences of the film whose “moments of truth” are matters of critical reflection.

KEYWORDS *Brazilian Cinema; Direct Cinema; Formal Invention; Cinematic Counter-Information; Transamazônica.*

UM FILME DE “MOMENTOS DE VERDADE”

Iracema, uma transa amazônica, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, é daqueles filmes essenciais na experiência do cinema brasileiro. Um filme que nos alimenta intelectualmente e emocionalmente, que nos oferece uma perspectiva crítica e política tanto da história do nosso país quanto da história de uma cinematografia que se propõe a pensar sobre ele. *Iracema, uma transa amazônica* é também daqueles filmes que têm por princípio a proposta de aliar imaginação e real, de agregar as formas documentárias ao jogo da ficção, de confrontar diferentes modos de fazer cinema, suscetíveis de gerar nas imagens e suas associações um pouco de verdade a despeito de uma certa realidade.

A realidade visada por *Iracema* não tem nada de trivial: trata-se precisamente da atualidade histórica do Brasil em 1974, quando o regime militar completava dez anos, momento em que os militares regiam muito bem as técnicas de dissimulação (e mesmo de aceitação) do autoritarismo e da repressão ao seduzir a população através do discurso do “milagre econômico brasileiro”³. Ao colocar esse contexto da euforia do desenvolvimento em perspectiva como construção, o filme torna sensível uma certa experiência histórica e muito nos ensina a respeito de um cotidiano amazônico de exploração e de miséria nos

3 Entre 1967–1975, as taxas de crescimento do PIB médio brasileiro foram muito elevadas, atingindo cerca de 10%. O momento é marcado pela passagem da sociedade de produção à sociedade de consumo. Para muito observadores da época, o Brasil tomava ali o caminho dos países ditos “desenvolvidos”. Porém esse desenvolvimento se produziu acompanhado de empréstimos dos “países desenvolvidos”, bancos e organismos internacionais, razão pela qual muitos pesquisadores contemporâneos percebem nesse crescimento acelerado a acumulação de uma enorme dívida externa para o país.

“anos de chumbo”⁴ — momento em que a floresta amazônica estava começando a queimar.

Para os jovens Jorge Bodanzky e Orlando Senna, fazer esse filme significava acolher o incerto, explorar outras vias de representação da “tristeza brasileira” e ter a audácia de, pelo testemunho, confrontar os discursos oficiais a respeito do que acontecia nos entornos da Transamazônica. A exploração se dá lançando mão de práticas talvez não muito distantes do que haviam feito e visto até então: embaraçando os fios do modo alegórico afinado pela modernidade cinematográfica brasileira (Cinema Novo e Cinema Marginal), com aqueles da prática fílmica atrevida e inventiva dos cineastas paulistas da “Boca do Lixo” e com os fios gerados das experiências da “Caravana Farkas” (tanto sobre o deslocar-se para interpretar o Brasil de perto, quanto sobre a ilusão de objetividade do regime documentário). Para além disso, a forma inovadora de *Iracema* resulta da conjugação improvável entre a reportagem e a encenação, oriunda das experiências de Jorge Bodanzky como operador de câmera em reportagens para a televisão alemã e em filmes brasileiros⁵, e de Orlando Senna no campo da dramaturgia e do jornalismo investigativo⁶. Não por acaso a estrutura “documentário-ficção” de *Iracema*, como diziam os co-cineastas na época, opera uma potente conjugação entre os procedimentos historicamente desenvolvidos no cinema-verdade ou na reportagem

4 “Anos de chumbo” é o termo utilizado para designar o período mais repressivo da ditadura (1969–1974), que termina após a desintegração definitiva dos movimentos armados de oposição à ditadura. Durante esses cinco anos, as experiências de vida clandestina, detenção, desaparecimento, exílio ou expulsão resultam de um aprimoramento dos organismos repressivos de uma ditadura decidida a aniquilar todas as sortes de “processos subversivos”.

5 *Iracema, uma transa amazônica* não é o primeiro longa-metragem de Bodanzky como câmera e diretor de fotografia. Ele participou, como diretor de fotografia ou como assistente, de diversos documentários e filmes do Cinema Marginal, como *Copacabana me engana* (1968) de Antônio Carlos da Fontoura, *O profeta da fome* (1969) de Maurice Capovilla, e *Hitler III Mundo* (1970) de José Agripino de Paula. Em 1971, Bodanzky co-realiza *Caminhos de Valdez*, seu primeiro curta-metragem, dividindo a direção com Hermano Penna. Trata-se, de acordo com Bodanzky, de uma primeira experiência articulando documentário e ficção. *Iracema, uma Transa amazônica* é o primeiro longa, seguido das ficções *Gitirana* (1975, co-dirigido com Orlando Senna), *Os Mucker* (1978, co-dirigido com Wolf Gauer), *Jari* (1979), *Terceiro Milênio* (1980), e de filmes mais recentes nos quais ele não porta mais a câmera. É de se notar que a questão da devastação da Amazônia atravessou a obra de Bodanzky e continua sendo a sua maior preocupação enquanto artista e cidadão brasileiro.

6 Em 1974, Orlando Senna já havia abandonado o curso de Direito e finalizado o de Teatro, e tinha experimentado os ofícios de crítico de cinema, dramaturgo (a começar pela peça *Teatro de Cordel* em 1965), jornalista e cineasta. A primeira experiência foi o média-metragem *Rebelião em Novo Sol* (1963), documentário sobre as Ligas Camponesas co-dirigido com Geraldo Sarno, seguido do longa de ficção *69 – A construção da Morte* (1968–69). Ambos os filmes desapareceram nos primeiros anos da Ditadura (o documentário foi destruído por um general durante interrogatório e o copião original da ficção, escondido pelo produtor Braga Neto, acabou desaparecendo). Quando começou a colaboração com Bodanzky em *Iracema e Gitirana* (1975), Orlando Senna atuava, sobretudo, como jornalista correspondente internacional (Jornal do Brasil e agências de notícias), cobrindo as ditaduras na América Latina e as Guerras de Libertação na África, em textos que ele descreve como um “entrelaçamento de reportagem e crônica” — ele foi correspondente internacional até 1981.

televisiva (entrevista, câmera observadora, câmera na mão, *zoom*), e determinadas práticas e experimentações do cinema moderno de ficção (improvisação, procedimentos brechtianos, trabalho com não-atores).

Esse primeiro filme de Bodanzky e Senna foi objeto de vários textos críticos e de estudos minuciosos, a exemplo do artigo de referência de Ismail Xavier “Iracema, o cinema verdade vai ao teatro” (Xavier, 2004)⁷, da análise comparativa de José Carlos Avellar intitulada “O nacional, o estrangeiro e o estrangeiro nacional” (Avellar, 1986), de estudos internacionais como “Metaphor and Difference: Iracema” de Zuzana M. Pick (Pick, 1993), e de análises mais recentes como a pesquisa de Ana Paula Pacheco (Pacheco, 2017), fundamental para uma compreensão materialista do filme em novos tempos de autoritarismo nacionalista, sob o signo do neoliberalismo. O presente texto não pretende analisar o filme em detalhes, como efetuado por esses pesquisadores, tampouco elaborar uma proposição teórica a partir da obra. O intuito é somente pontuar aspectos relevantes do processo de criação fílmica e observar, em vias de conclusão, alguns momentos fortes do filme que proponho nomear, a partir de Jean Epstein, “momentos de verdade”. Em 1947, Epstein escreve “Virtudes e perigos do acaso”, texto no qual ele comenta que o cinema da época manifestava uma tendência a desenvolver um gênero de filmes que poderíamos chamar de “verismo ou — e melhor — verídico”, utilizando ao máximo os “elementos fotogênicos, pitorescos, dramáticos” tais como estes se apresentam naturalmente e livremente na nossa vida real. Ao abordar um determinado estilo cinematográfico que abre as portas ao acaso, ao imprevisto e ao insólito, Epstein evoca o potencial do cinema em compor uma “expressão verdadeira na tela” e apreender “momentos de verdade”. A respeito dessa busca, Epstein escreve:

No registro de uma realidade bruta, aparecem com frequência aspectos inesperados, movimentos, seres e coisas, combinações de imagens e de sons, correspondências e oposições, que o realizador não havia preconcebido e que ele jamais poderia imaginar previamente, porque ignorava até então a possibilidade de um momento de verdade (Epstein, 1947, minha tradução)⁸.

7 O texto foi publicado pela primeira vez com o título “O cinema vai ao teatro. Palco: transamazônica” na Revista Filme Cultura n. 37 de Janeiro 1981. Em 1990, ganhou versão em inglês sob o título “Iracema: transcending cinema vérité”, compondo capítulo do livro *The social documentary in Latin America* organizado por Julianne Burton pela University of Pittsburgh Press. A Revista Devires – Cinema e Humanidades republica o texto em Dezembro 2004, em versão relativamente retrabalhada.

8 No original: “*Dans l’enregistrement d’une réalité brute, sans cesse apparaissent des aspects inattendus, des mouvements, des êtres et des choses, des combinaisons d’images et de sons, des correspondances et des oppositions, que le réalisateur n’avait pas préconçus et qu’il n’aurait pas pu imaginer d’avance, parce qu’il en ignorait jusqu’à la possibilité d’un moment de vérité*”. O texto “Vertu e danger du hasard” data de 06 de março de 1947, republicado em *Écrits sur le cinéma 2* (editora Seghers, 1985, p.84-86) e em livro organizado por François Niney em 2000, intitulado *L’épreuve do monde, entre réel et fiction*.

É essa reflexão de Epstein que proponho adotar como via heurística tanto para revisitar aspectos do processo de feitura de *Iracema, uma transa amazônica* quanto para abordar algumas passagens do filme cujos “momentos de verdade” são matéria de reflexão crítica. Trata-se de, descrevendo e lembrando brevemente alguns fragmentos do filme, apontar traços logísticos, operacionais e expressivos da representação da experiência amazônica que oferece *Iracema*. Nesta leitura do filme, parte-se da ideia, já conhecida, que talvez seja ao estabelecer um sistema de reciprocidade entre documentário e ficção tanto no âmbito narrativo quanto estético, misturar seus percursos criativos de diversas maneiras, engajar uma colaboração com o acaso, que o filme de Bodanzky e Senna conquista seus enunciados críticos mais significativos. Paralelamente, tais enunciados significativos, arrancados em grande parte pela brilhante atu(ação) de Paulo César Pereio, incidem sobre o sentido das imagens documentais entrelaçadas às situações encenadas, constituindo assim uma descrição macabra, tanto quanto reveladora, do programa modernizador de construção da Transamazônica.

A FLORESTA QUE QUEIMA, O PAÍS DO MILAGRE, UM CINEMA SOB INFLUÊNCIA

Iracema, uma transa amazônica se abre com uma imagem sublime por entre as árvores, ajustada à cadência e à perspectiva da pequena embarcação motorizada que avança lentamente. A composição mostrando arbustos, troncos negros, folhas com formas diversas refletidas na água dá lugar a um homem pescando e duas mulheres cozinhando um peixe, todos dentro do pequeno barco carregado de cestas de açaí. Da contemplação da selva e de vestígios do modo de vida tradicional, o filme dá a ver o processo de venda do açaí, uma das principais fontes de renda da população ribeirinha na época. Bodanzky filma a atuação tímida e desajeitada dos não-atores em plano-sequência e câmera na mão. Claramente “montada”, a cena traz a performance de moradores da região encenando uma situação corrente em suas vidas (o transporte e descarregamento das cestas de açaí e a venda injusta do fruto, enunciada como uma troca por cerveja imposta pelo “comprador”, sem negociação possível). Em seguida, o barco segue viagem até abarcar no porto de Belém, onde a jovem *Iracema* inicia seu percurso de (de)formação.

O filme conta a trágica andança de *Iracema*, uma jovem indígena que deixa sua comunidade ribeirinha para tentar a sorte na cidade. A migração para Belém sem qualquer suporte material e a inserção da moça na prostituição é praticamente imediata. Movida pelo desejo de “correr mundo”, *Iracema* segue viagem pela estrada Transamazônica ao lado de Tião Brasil Grande, caminhoneiro oriundo do sul do Brasil que toma para si tanto os slogans patrióticos da propaganda oficial quanto o programa de governo de inscrição do capitalismo selvagem na Amazônia, posicionando-se como parte da empresa desenvolvimentista, apesar de ser um homem das classes baixas⁹. Tião Brasil Grande, interpretado pelo já

9 Em “*Iracema-1974, cinema, malandragem e capitalismo*”, Ana Paula Pacheco faz um análise certa da

reconhecido ator Paulo César Pereio, tira seu sustento do transporte e contrabando de madeira recuperada nas linhas e ramais (estrada de chão ilegal) nos arredores da estrada em construção. Iracema, interpretada pela estudante belenense Edna de Cassia, torna-se rapidamente mercadoria de baixo custo, desgastada a cada nova etapa de sua andança. É penetrando a paisagem amazônica em transformação, através das situações encenadas em “locações reais” e dos encontros provocados por e para o filme entre atores e locais, que *Iracema* desponta o avesso do eufórico “milagre econômico” brasileiro: a devastação social e ambiental, o desmatamento, o extrativismo descontrolado, a prostituição, a exploração do trabalho informal, a miséria, a grilagem, a maneira como a estrada incide e transforma os modos de vida dos povos indígenas e das comunidades tradicionais.

Se *Iracema, uma transa amazônica* não se consagra à denúncia da ditadura, da censura, da tortura (como parte da produção cinematográfica de cunho político entre os anos 1960–70), sua narrativa é fortemente voltada à empreitada de colocar em cena a ideologia modernizadora e ufanista de direita¹⁰, assim como a ilusão do desenvolvimento econômico, situando-os no insólito cenário que foi o grande projeto do “Plano de Integração Nacional” lançado pelo governo Médici: a inacabada rodovia Transamazônica. Lembremos que o governo do General Médici (1969-1974) foi marcado pela instauração de um projeto desenvolvimentista, o “Plano Nacional do Desenvolvimento”, e do “Plano de Integração Nacional”, que tinha como símbolo a construção do cenário real do filme de Bodanzky e Senna, a gigantesca rodovia que atravessaria o Brasil do Norte ao Nordeste, da Amazônia ao Atlântico, percorrendo uma distância de 4.977 km. Além de pontuar ironicamente diversos mecanismos do discurso construído pelo aparelho de propaganda do Estado — discurso fundado nas aparências do crescimento econômico que influenciou diretamente sobre a adesão da sociedade ao regime militar —, o filme elabora uma descrição de uma terra sem lei, dando a ver como se perfilava a destruição humana e não-humana num tempo de poucas políticas de Estado voltadas à proteção ambiental e aos direitos socioambientais de povos indígenas e comunidades tradicionais da Amazônia. O filme é tão eficaz nesse sentido que podemos afirmar, sem grandes riscos, estar diante de um dos mais preciosos documentos audiovisuais dotados de vestígios históricos raros de um tempo em que era ainda mais fácil

maneira como a personagem de Tião oferece uma síntese das contradições brasileiras expostas pelo filme. Para a autora, Tião encarna a figura do malandro em tempos de uma sociedade dessolidarizada, num quadro em que malandragem e ordem estabelecida (Estado) se dão as mãos. (Pacheco, 2017).

10 O “ufanismo” designa um patriotismo excessivo. O termo se refere ao livro de Afonso Celso, de 1901, intitulado *Porque Ufano do meu país*. Cabe notar que ao longo da ditadura, e sobretudo no intervalo da imposição de um regime militar não-democrático e do endurecimento do poder autoritário (período de aplicação do AI-5, 1968–1978), o Estado desenvolveu uma política contínua de propaganda institucional, investindo fortemente na propagação de uma ideologia patriótica, a exemplo dos famosos slogans “Brasil ame-o ou deixe-o” e “esse é um país que vai pra frente”. Tais objetos de propaganda, eficazes, foram significativos para a formação de uma onda nacionalista ainda viva.

deixar “passar a boiada” dos grandes projetos de infraestrutura¹¹, tal qual a construção da estrada nomeada Transamazônica.

Quando, em 1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna realizam *Iracema, uma transa amazônica*, as virtudes técnicas do “cinema direto” já haviam suscitado um vasto movimento de reinvenção estética e narrativa no campo do cinema. O método de filmagem da “câmera observadora”, inaugurado por Richard Leacock e Frederick Wiseman, já havia inscrito novos códigos para a mise en scène do cinema documentário. Jean Rouch já havia rompido com a imposição de uma representação realista em suas “etno-ficções” e demonstrado a força da “câmera participante”, aquela que intervém no desenvolvimento da ação, que não somente penetra num lugar, mas que também provoca situações e favorece um outro comportamento dos sujeitos filmados. Os princípios formais da “observação” e da “participação” vinculados ao cinema direto/cinéma-vérité (ambos trabalhando em câmera na mão com som sincronizado) já haviam se expandido para o cinema de ficção: *L'amour fou* de Jacques Rivette (1969), *Faces* de John Cassavetes (1968), *Le Règne du jour* de Pierre Perrault (1967), *Portrait* de Jason de Shirley Clarke (1967) e *The edge* de Robert Kramer (1968) são exemplos da rica experimentação fílmica, marcada pela incorporação das técnicas do “Direto” e por articular figuras de estilo da ficção e do documentário (até então extremamente delimitados). Nesse momento de efervescência criativa, inúmeros cineastas passaram a visar o real, ao invés de tentar representá-lo; e demonstraram, através de seus filmes, as potências formais, estéticas e por vezes políticas da prática cinematográfica que se liberta do roteiro sistemático, da progressão narrativa e da encenação rígida dos atores.

Iracema, uma transa amazônica é sem dúvida um dos filmes brasileiros que melhor se inscreve nesse contexto de reinvenção da prática e da estética cinematográfica. Como muitos filmes do “desvio pelo Direto”¹² (Comolli, 1969, p. 53), *Iracema* foi filmado em 16mm (filme Kodak 7247) e com som sincronizado (Nagra), com a câmera na mão (Éclair AGL e um zoom Angénieux 12-120) e pouco uso de iluminação (kit Lowel). Como os “filhos do Direto” mencionados acima, *Iracema* se realizou em manifesta negligência das hierarquias e do modo de produção instaurado pela indústria cinematográfica. A separação das tarefas e das funções de direção ocorreu, segundo os co-cineastas, de forma pragmática: “Jotabê, fotógrafo, e eu, roteirista, dividimos as funções tradicionalmente englobadas no Cinema como ‘direção’: trato de flagrar ou provocar situações, Jotabê filma com sua Éclair” (Senna, 1979, p. 178). Enquanto Orlando Senna se ocupava de tramar o quadro das situações filmadas e de orientar os atores e figurantes, Bodanzky tratava de filmá-las. “Havia sobretudo uma

11 Para mais informações sobre o surgimento da expressão “passar a boiada” no debate político brasileiro contemporâneo ver: Bronz et al., 2020.

12 Título de artigo de Jean-Louis Comolli na revista *Cahiers du Cinéma*, 1969. No artigo, Jean-Louis Comolli demonstra como o cinema direto “(conta)mina o cinema de representação” e reflete sobre a forma como as técnicas do direto abriram o cinema para um “novo horizonte, fazendo-o mudar de objeto – e nesse processo, de função e de natureza”. (Comolli, 1969, p. 52).

integração em torno de uma aventura e de uma responsabilidade comum a todos”, relembra Bodanzky em biografia (Mattos, 2006, p. 149).

Conversas com os cineastas¹³ permitem intuir que o desejo comum que deu sentido à aventura era de experimentar uma forma de cinema crítico capaz de levantar questionamentos relacionados à ideologia ufanista e às ilusões do “milagre econômico”, experimentação que fez do filme o laboratório de vários métodos de filmagem inovadores para o contexto brasileiro. Para descrevê-lo em linhas gerais, voltemos à maneira como esse “laboratório” foi comentado na época, através do seguinte trecho de uma matéria publicada em jornal paraense¹⁴, contemporânea à filmagem de *Iracema*:

Utilizando pela primeira vez no Brasil a mais sofisticada técnica cinematográfica europeia, a *Stopfilm* de São Paulo realiza em Belém o filme longa-metragem “Iracema”. Trata-se de uma ficção documental em cores, objetivando o registro da atualidade Amazônica. (...) Sendo um filme de captação direta e imparcial da realidade, “Iracema” utiliza poucos intérpretes profissionais (...). A equipe da *Stopfilm* compõe-se apenas dos elementos absolutamente necessários para a realização de um filme onde a rapidez e a mobilidade são primordiais. (...) Um “cinema total” onde todos estão disponíveis, onde todos se ajudam mutuamente, onde não existem a rígida e burocrática hierarquia do velho cinema. (...) Os diálogos são basicamente improvisados e os poucos intérpretes têm absoluta liberdade na composição de seus personagens, entrosando-se automaticamente na concepção aberta e criativa da obra (O Liberal, 1974).

Por mais que os co-cineastas não tivessem um pensamento afinado sobre as experimentações que colocaram em prática na época, não é arriscado afirmar que tanto Bodanzky quanto Senna se sentiam atraídos por uma forma de fazer cinema em que o filme é o resultado da interação entre os acasos da filmagem — mais ou menos improvisada com os protagonistas principais — e a realidade que o atravessa, até mesmo o modifica, assim como modifica a vida de seus protagonistas. É consenso entre a pequena equipe do filme a lembrança viva da filmagem como uma aventura coletiva: um mês de viagem, 15 dias na cidade e 15 dias percorrendo o interior em uma “Kombi”, desbravando as “linhas” e casas de prostituição nos arredores da Transamazônica. Na verdade, a aventura começou bem antes das filmagens, pois o gosto pela improvisação não excluiu da iniciativa fílmica o longo processo de pesquisa para a concepção de uma história ficcional ancorada na realidade.

Segundo Bodanzky, a ideia de fazer um filme situado na região amazônica surgiu durante

13 Durante o processo de pesquisa de Mestrado, tive a ocasião de entrevistar Jorge Bodanzky (em 03 de agosto de 2010 e 09 de agosto 2011) e Paulo César Pereio (agosto 2011). Posteriormente, entrevistei Orlando Senna em 17 de novembro 2015.

14 O recorte de jornal em questão encontra-se no acervo do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, acesso P.456.

a realização de uma série fotográfica para a revista *Realidade* sobre a construção da estrada Belém-Brasília, momento em que observou pela primeira vez as relações entre jovens em situação de precariedade e caminhoneiros. Nesse primeiro momento da criação, tendo a ideia das bases do enredo a desenvolver e diante da hipótese de financiamento do canal de televisão alemão ZDF, Jorge Bodanzky, acompanhado de Orlando Senna e Wolf Gauer (produtor alemão), realizaram uma viagem de pesquisa percorrendo parte do Norte do Brasil. Munidos de cadernos de notas, câmera fotográfica e em Super 8, e de um gravador de som, o objetivo da viagem era investigar o ambiente e as vidas que tinham intenção de filmar. Orlando Senna carregava o gravador no bolso para registrar, sempre que possível, as conversas que inspiraram parte das situações encenadas no filme — tanto os assuntos abordados quanto alguns termos significativos reapropriados por Pereio e Edna de Cassia em diálogos. Senna descreve esse processo da seguinte maneira:

O que havia era o tema da Amazônia em plena ditadura militar, o grande interesse da Europa e dos Estados Unidos sobre o tema e a confiança da TV alemã ZDF na câmera de Jorge Bodanzky, um fotógrafo excepcional. Tínhamos de encontrar o filme e fomos caçá-lo. Nos metemos em um fusca, nós dois e mais o produtor alemão Wolf Gauer, e partimos de São Paulo em direção a Brasília, fizemos toda a Belém-Brasília, exploramos Belém do Pará e o Amazonas (os igarapés, a baía de Marajó) e nos metemos pela Transamazônica, do rio Araguaia até a região de Marabá. Viagem longa, parando em todo lugar, conversando muito, uma pesquisa minuciosa. (...) Parávamos nos pontos dos caminhoneiros, nas quitandas dos igarapés, nos bares onde se reuniam os madeireiros, nos bordéis. Uma vivência bem visceral, em alguns momentos perigosa, com uma polícia militar onipresente e altamente desconfiada, com malfeitores suspeitando de nossos equipamentos e nossas perguntas. A exploração de Belém e do grande rio nos deu uma visão aguda dessas duas realidades entrelaçadas. Mas foi na Transamazônica que nossas sensibilidades foram tocadas mais fundo. (...) Queimadas gigantescas, prostituição miserável, a angústia dos nativos sendo expulsos para longe da estrada, contrabando de madeira, grandes corporações nacionais e multinacionais se instalando e destruindo a floresta, trabalho escravo. A obra que o governo ditatorial apresentava ao País e ao mundo como a jóia da coroa do milagre econômico era uma mescla de prostíbulo e covil se estendendo por milhares de quilômetros, com alta deterioração ambiental e humana e altíssimo índice de violência. Embora Jorge já trouxesse de São Paulo algumas ideias, o impacto desse universo em convulsão foi a semente real do filme e a decisão foi mostrar o conflito que ali existia, diretamente, e reforçar a informação com uma história emblemática, com uma história que contivesse a dimensão desse conflito em uma relação humana, em uma relação emocionada (Leal, 2008, p. 209-212).

O método de Bodanzky e Senna consiste em conceber o roteiro como uma investigação sociopolítica que vincula o primeiro ato de criação a um procedimento de estudo e interrogação das coisas in loco. Ou seja, um método muito mais próximo da reportagem jornalística do que da interpretação da realidade através do saber acadêmico — este que pautou boa parte

dos filmes brasileiros de não-ficção realizados entre 1960–70. Sabemos, no entanto, que o roteiro, longe de ser seguido “à risca”, constituiu sobretudo um plano de filmagem, ao qual os atores tiveram acesso aos poucos. Paulo César Pereio e Edna de Cassia receberam instruções de filmagem e orientações temáticas antes de cada cena, de forma a oferecer-lhes grande liberdade na elaboração dos diálogos e de suas performances. Isso implica que, à improvisação perspicaz de Pereio, responde-se com a espontaneidade aguçada de Edna de Cassia. Para a jovem atriz não-profissional, realidade filmada e realidade vivida se cruzam e se confundem. A construção de sua personagem, assim como de “Tião Brasil Grande”, se concretiza no presente da filmagem, na progressão de suas reações perante as situações provocadas e propostas pelo filme. Nesse sentido, o processo de filmagem definiu-se como uma aventura de criação tanto para os co-diretores Bodanzky e Senna, quanto para os atores e, cabe lembrar, para o câmera Bodanzky que concebia instantaneamente seus planos em função das movimentações (dentro e fora de campo). Nesse sentido, como veremos adiante, as situações encenadas compondo *Iracema* são desdobramentos da improvisação dos atores e do operador de câmera Jorge Bodanzky, cada um inventando sua mise en scène no tempo presente, num espaço dotado de elementos significativos. Afinal, o objetivo de cada cena improvisada é de pôr em cena parte da realidade amazônica e, sobretudo, de questionar a descoberta da Amazônia como mercadoria.

IMAGENS DESTINADAS A TESTEMUNHAR, EM CONTRAPLANO

Faltavam imagens da destruição da Amazônia, razão pela qual a iniciativa fílmica tinha como programa a proposta de criar imagens da destruição ambiental e social, humana e não-humana. Como diz Bodanzky em biografia, “(...) não havia uma reportagem, uma imagem sequer sobre o desastre irreversível que essa ocupação estava provocando. A estrada, o maquinário, a derrubada da floresta, tudo era visto como coisa positiva, e não como uma grande devastação” (Mattos, 2006, p. 162). Os co-cineastas lançaram mão de procedimentos diversos para representar a experiência real da empreitada desenvolvimentista: escolha minuciosa dos lugares e paisagens nos quais os atores desenvolvem suas performances (em função do intuito discursivo de cada cena); uso de planos abertos que permitem tanto mostrar a paisagem visada quanto inscrever os personagens nos espaços reais; a inserção, na montagem, de imagens documentais em meio ao fluxo da ficção — procedimento que se aproxima da ideia da “montagem de atrações” de Sergei Eisenstein, mas que poderia ser pensado, em nossos tempos, através da reflexão de “montagem obrigatória” (*montage obligée*) de Serge Daney (1991), na medida em que certas imagens mostradas tornaram-se da ordem do “visual” e precisam ser montadas para serem significadas. Este apelo que qualquer plano faz a sua exterioridade espacial do qual fala Daney se revela, por exemplo, no campo de forças travado pela montagem na introdução inesperada de um plano-sequência mostrando uma

“queimada” à beira da estrada, que é articulado à imagem de Iracema observando a paisagem pela janela do caminhão. Esse procedimento articulando plano documental e contraplano ficcional também é utilizado para a inserção de uma imagem aérea que dá a ver a dimensão do desmatamento da floresta em nova perspectiva¹⁵. No filme, a longa vista aérea surge em meio à sequência na qual Iracema e uma companheira de estrada (interpretada por Conceição Senna) são levadas de avião a uma fazenda repleta de trabalhadores escravizados. As “imagens-documento”, registradas *in loco*, são assim “subjetivizadas” quando articuladas ao contexto narrativo.

Em outra sequência memorável, a devastação é mostrada em ato, de dentro da floresta¹⁶. A sequência se abre com uma descrição contundente de “derrubada” da floresta, do corte dos galhos da árvore a ser derrubada até a manipulação de alavancas para colocar a enorme tora de madeira no caminhão. Aqui, a atitude documental que atravessa e circunda o filme toma as aparências da reportagem e do “*nobody’s shoot*” nos modos da linguagem televisiva. O último plano dessa passagem composta de “imagens-documento”, que se fecha com um movimento de câmera dando a ver a dimensão da árvore derrubada, é associado a um plano aberto em que vemos o caminhão de Tião Brasil Grande entrando num depósito de madeira.



Figura 1: Fotogramas do filme *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, mostrando imagens documentais de “derrubada” dentro da floresta seguidas de situação encenada em depósito de madeira.

O imenso depósito repleto de toras da madeira é o cenário de uma transação comercial ilegal, na qual Tião Brasil Grande negocia a compra de “madeira de lei”, cuja venda é proibida. Como dirá Ana Paula Pacheco, “além da denúncia de atos ilícitos”, além de “desvelar a informalidade brasileira”, a inscrição do diálogo em tal paisagem dá “peso real

15 De acordo com Bodanzky, essas “imagens-documento” foram vendidas como arquivo e reutilizadas em diversas reportagens televisivas na Europa.

16 Trata-se da sequência de desmatamento que Ismail Xavier relaciona à violência sofrida pela personagem Iracema. Segundo Xavier, “a metáfora que liga a mulher à selva, como dois corpos submetidos à violência, em benefício de uma expansão que fala a linguagem da redenção nacional” (Xavier, 2004, p. 80).

à fantasmagoria ideológica do progresso” (Pacheco, 2017, p.14). Ou seja, a paisagem, ao passar pelas inflexões da narrativa, da ficção, da encenação, torna sensível as contradições e perigos da modernização da Amazônia. É da maneira como a paisagem aparece e participa da cena, a cada novo plano, que emerge o “momento de verdade” dessa sequência cuja dimensão crítica é reforçada pela inserção de “imagens-documento” no plano da narrativa.

DAS VITÓRIAS DO IMPREVISTO

O filme também apreende seus “momentos de verdade” do registro de situações de conversas entre atores e locais, momentos nos quais o encontro com a população local traz para a ficção aspectos inesperados, diálogos imprevistos, gestos, relatos, posicionamentos, essenciais para a elaboração de um argumento forte capaz de confrontar a (des)informação engenhosamente construída pelos organismos oficiais (e sustentada pela mídia dominante aliada e pelo grande capital). Trabalhadores, caminhoneiros, prostitutas, costureira, lavador de carro, camponeses, estes são os “locutores sinceros” de *Iracema, uma transa amazônica* que alimentam a representação realista com seus corpos, gestos, modos de falar e de pensar sua própria condição social. Para além de alimentar o discurso fílmico com seus “enunciados verdadeiros” – isto é, a palavra de indivíduos pertencendo à realidade em questão –, esses homens e mulheres dão vida ao espaço da representação. A “estética do contra” de *Iracema* deve muito à maneira como o filme integra, em sua ficção, através das conversas que atravessam o filme, diferentes pontos de vista e experiências da alteridade. Esse outro do Norte, que até hoje tem pouca voz no ambiente midiático nacional, adquire presença em *Iracema*. É através das conversas que o filme atualiza uma prática importante na história do documentário (brasileiro e mundial) – a tentativa de “dar a palavra” aos sujeitos filmados através do recurso da entrevista –, e reinventa a maneira como a “voz do outro” emerge dentro do filme.



Figura 2: Fotogramas de *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, extraídos de sequência de conversa entre Tião Brasil Grande e gerente da serralheria.

Dentre as diversas situações de conversa que atravessam o filme, lembremos da cena de introdução de Tião Brasil Grande na narrativa, na qual Pereio/Tião inaugura seu papel de “entrevistador”, ou melhor, de mediador entre o filme e o mundo, que viabiliza o encontro entre a equipe do filme e a população local dentro do movimento fílmico¹⁷. Essa cena é exemplar da maneira como, no momento das filmagens em si, o ator Pereio assume a posição de diretor — no sentido daquele que dirige a cena. Nas diversas situações de conversa do filme, a câmera de Bodanzky é, muitas vezes, um olhar documental que observa a ficção agenciada por Pereio.

Os elementos de base da cena em questão são a espontaneidade e a “interpretação natural” de um personagem real, o gerente da serralheria, durante uma conversa real com uma personagem da ficção, Tião. No início da conversa, a imagem traz à tela o gerente “posando” para a câmera, visivelmente pouco à vontade. Ele coloca as mãos na cintura, gesticula, olha para os lados. A interação entre Tião e o gerente começa então a fluir. Na medida em que Tião avança com suas perguntas e comentários, o gerente passa a entrar no jogo e a reagir com mais naturalidade. “A natureza é mãe, cria todo mundo”, diz o gerente. Tião contrapõe: “a natureza é mãe coisa nenhuma (...) natureza é meu caminhão, a estrada...”. Acompanhamos então a câmera de Bodanzky que se lança em um passeio pelo espaço, trazendo à imagem os trabalhadores da serralheria, que movem e organizam as tábuas de madeira. A câmera abandona subitamente os corpos ao trabalho logo que os interlocutores introduzem na conversa o espírito ufanista e as reconfigurações do mito do desenvolvimento do país:

(Gerente) — O Brasil é uma terra rica.

(Tião) — Vai ficar uma terra rica. (Pausa) Mãe só tem uma, é a mãe da gente.

(Gerente) — A maior mãe nossa é a Nação!

(Tião) — É a Nação brasileira. Essa nação que tá crescendo, tá progredindo.

(Gerente) — Tá crescendo, tá progredindo, viu? Essa que é a mãe. A verdadeira mãe.

É fingindo uma conversa que Pereio/Tião consegue arrancar do gerente um “enunciado sincero” que oferece uma síntese de alguns discursos oficiais contestados, sorrateiramente, ao longo do filme: o interesse econômico “legítimo” de exploração da natureza, o progresso, o amor à pátria e à Nação brasileira. Sorrateiramente, porque o filme pronuncia sua crítica em silêncio, jogando com os elementos da realidade (sem a ingenuidade do mimetismo e do objetivismo), encontrando nos “momentos de verdade” a liberdade da elaboração de um discurso contra-informativo que não se restringe aos modos do “cinema político”. Quer dizer, *Iracema* denuncia sem demonstrar expressamente seu intuito de denúncia.

17 Retomamos aqui a perspectiva analítica proposta por Xavier (2004).

IMPROVISAZÃO E ESPONTANEIDADE NA ESTRADA DA “TRANSAMARGURA”

Impossível caracterizar os “momentos de verdade” de *Iracema, uma transa amazônica* sem evocar a sequência do filme em que a liberdade de criação, pautada em elementos reais, alcança seu mais elevado potencial expressivo. Trata-se da emblemática cena de reencontro entre Tião e Iracema na beira da estrada, que figura, sob as forças da improvisação, mais um componente da “tristeza brasileira” desvelado pelo filme, recusando qualquer simplificação. O desfecho no plano narrativo em nada surpreende: enquanto o destino da jovem indígena não pode ser outro além da prostituição e da mendicância nas estradas da “transamargura”, Tião segue seu percurso de ascensão, prosperando na informalidade como o capitalismo prolifera na floresta.

Embora a cena transborde a energia de uma criação no tempo presente, é interessante ressaltar que parte de seus elementos significativos, em termos de discurso, não emergem somente da “realidade filmada”, mas também da “realidade vivida” pelos co-cineastas durante a viagem de pesquisa. No ensaio¹⁸ *Xana – Violência internacional na ocupação da Amazônica* (Senna, 1979), publicado cinco anos após a realização de *Iracema*, Orlando Senna relata um episódio vivido durante a viagem de pesquisa para o filme, por ele descrita como “missão de reconhecimento”. Retomemos um fragmento do relato que poderia facilmente ser confundido com uma descrição da cena final do filme:

Prostitutas de estrada pedem aos gritos que paremos. Quando passamos por aqui em direção à inatingida Marabá estas mesmas mulheres nos fizeram sinais, uma delas mostrando as nádegas nuas. Agora resolvemos parar. São 5 mulheres em uma casa grande coberta de palha, a Boate do Prazer. As prostitutas mais sujas, mais miseráveis, mais fisicamente arruinadas que já vi. Todas descalças, os pés da cor da terra, semi-embriagadas, 2 delas com lambusada maquilagem sobre o rosto oleoso e impregnado de poeira. As roupas – saia e blusa – rasgadas e enodoadas. Ainda não saltamos e o bando de mulheres mal cheirosas cerca o carro, rindo.

_Carona pra gente – pede uma delas. – É só inté o rio aqui a mil e 300 metro, né longe não.

**_Vocês não moram aqui? – Moramo sim. Mas a gente quer tomar banho no rio. (...)
Todas riem muito, por tudo ou sem qualquer motivo: desde que paramos o carro estamos envolvidos por esta orquestra de risos papalvos, dissonantes, imbecilizados. (...)**

**_Aquele lá é índia, é a mais descarada da gente tudo. Mete com ela pra ceis ver.
Dirijo-me à mulher indicada, muito magra, muito triste, o riso tolo pregado na face como um disfarce, a coxa marcada por longa cicatriz.**

18 Trata-se de uma compilação de escritos nos quais Senna descreve e rememora criticamente sete viagens em “missão jornalística e cinematográfica” pelo norte do Brasil. Segundo Senna, “Xana é, sobretudo, uma reflexão pessoal sobre a ocupação da Amazônia” expressa através de “uma nova forma do romance brasileiro”.

- _Você é índia mesmo?
 _Não sei.
 _De onde você é?
 _Maranhão. Me dá um dinheiro.
 _Me dá um dinheiro.
 _Me dá um dinheiro.
 _Me dá um dinheiro... (Senna, 1979, p. 140-142).

A tradução da experiência vivida em forma fílmica se manifesta em *Iracema* com a mesma consistência da escrita de Senna. No filme, a situação se formaliza primeiro como um registro documental das quatro jovens se divertindo na beira da estrada e desliza em ficção quando Tião entra em cena. Pereio, Edna de Cassia e as mulheres, assim como a câmera de Bodanzky, atuam sob as forças da improvisação, e o aspecto desolador e desprovido de vida do cenário real onde eles desenvolvem suas performances reforça a violência social que a progressão da narrativa consegue escoar, invariavelmente, no corpo da protagonista Iracema.



Figura 3: Fotogramas da sequência final de *Iracema, uma transa amazônica* de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1974).

Embora seja uma cena previamente preparada (os co-diretores escolheram o lugar de filmagem, convidaram três jovens prostitutas a participar do filme, aprontaram a aparência da atriz não profissional para o grande desfecho), sua filmagem investe em um método que confia profundamente no que será inventado pelos sujeitos filmados (sejam atores ou não). A improvisação, de acordo com Gilles Mouellic, é uma maneira de “desafiar e de perturbar o controle formal para deixar entrar no plano ou na sequência um momento de verdade que não poderia existir na rigidez da escrita de roteiro ou nas repetições” (Mouellic, 2011, p. 129, minha tradução)¹⁹. Mas instaurar a dinâmica da improvisação num “set” de filmagem para acolher esses “momentos de verdade” não é uma tarefa fácil. Sobretudo quando esses

¹⁹ No original: “L’improvisation peut apparaître au cinéma comme un moyen de contester et d’ébranler la maîtrise formelle pour laisser entrer dans un plan ou dans une séquence un moment de vérité qui ne peut exister dans la fixation de l’écriture ou dans les répétitions”.

“momentos de verdade” informam o discurso fílmico, como no caso de *Iracema*.

Para a filmagem dessa cena, Bodanzky, câmera na mão, capta na desordem da situação, os movimentos imprevistos dos corpos em cena. Em conversa com o diretor-câmera, Bodanzky detalhou esse método de filmagem: “Eu não posiciono as pessoas em função da câmera, é a câmera que se posiciona em função das pessoas. As pessoas estão lá, do jeito delas, e eu tenho que acompanhá-las para registrá-las²⁰”. O método visa uma fuga da interpretação que soa “falsa” para buscar uma expressão mais “verdadeira”. Como testemunha Bodanzky: “Nesse tipo de filmagem, não dá pra repetir a cena, porque se repetimos acaba ficando exagerado, soa falso. Por isso, se uma cena não funciona, criamos uma outra situação²¹”. Ou seja, nesse modo de filmagem, cada tomada é um evento em si e não a representação de um evento. Talvez seja por isso que cada plano da cena integra reações instantâneas: gestos, olhares, gritos que surgem na tela com persuasão. Uma conjunção de “momentos de verdade”, essa sequência final de *Iracema* aponta, a cada quadro, um novo horizonte para o realismo no cinema brasileiro, em que a preocupação não é mais o equilíbrio da beleza da representação, mas a manifestação da verdade na desordem da realidade filmada.

DOS DESDOBRAMENTOS DA “ESTÉTICA DO CONTRA”

A eficácia dessa “estética do contra” trabalhada em *Iracema* desdobrou a realização de um segundo filme pouco conhecido, *Gitirana* (1975), co-dirigido por Bodanzky e Senna. No ano seguinte à realização de *Iracema, uma transa amazônica*, os co-cineastas tentaram prolongar os procedimentos de criação fílmica experimentados na Amazônia para questionar outro grande projeto do “Plano Nacional do Desenvolvimento”: a construção da barragem e da usina hidroelétrica de Sobradinho, localizada no rio São Francisco, a aproximadamente 50 km à montante da cidade de Juazeiro (BA). Também situada em região de Segurança Nacional, a barragem de cerca de 320 km causou o deslocamento de cerca de 12.000 famílias de suas terras e casas situadas às margens do rio e nas áreas de influência da barragem. Em *Gitirana*, os cineastas tentam expor dificuldades que a população enfrenta em decorrência dessa obra desenvolvimentista, os despejos forçados, o confronto entre a construtora das usinas e a classe trabalhadora, a ocupação do campo por multinacionais e industriais estadunidenses. Apesar de visar os mesmos procedimentos logísticos e práticos trabalhados em *Iracema*²², o segundo filme co-dirigido por Bodanzky e Senna não é atravessado pela

20 Extraído de conversa com Jorge Bodanzky realizada em 03 de Agosto 2010, em São Paulo.

21 Extraído de conversa com Jorge Bodanzky realizada em 03 de Agosto 2010, em São Paulo.

22 Diferente de *Iracema*, em que as cenas, os diálogos, os cenários reais são desdobramentos de pesquisas *in loco* e do esforço de compreensão da realidade à filmar, *Gitirana* deriva de um processo inverso: sua narrativa tem como ponto de partida o enredo fantástico de uma peça de teatro de Orlando Senna, composta por quatro histórias de cordel. Enquanto em *Iracema* os dois regimes de representação do real, documental e ficcional, reagem um sobre o outro, se alteram, se transformam, enriquecem de sentidos o

intensidade dos “momentos de verdade” que animam o discurso de cunho crítico do filme amazônico. Observar o problema estrutural e a falta de “momentos de verdade” em *Gitirana*, é constatar, mais uma vez, a singularidade de *Iracema, uma transa amazônica* e sua capacidade figurativa, invariavelmente atrelada à maneira como o filme acolhe a paisagem e a vida local, apreendendo-as como elementos significativos da elaboração discursiva.

O tempo que nos separa do momento de realização de *Iracema* permite perceber com mais clareza que pela vontade de produzir imagens críticas, irônicas e contestatórias, os co-cineastas definem com esse gesto fílmico uma atitude de cinema de contrainformação corajosa e contundente. Para além de uma lição de cinema direto que vem da Amazônia²³ (para retomar a formulação da Jean Rouch), *Iracema* é também uma lição sobre como contestar os discursos dominantes lançando mão de “momentos de verdade”. Lição esta que o cinema brasileiro contemporâneo brasileiro está reatualizando de letra, da beira do Pajeú no Ceará à Ceilândia, passando pela periferia de Belo Horizonte e pela zona portuária de Manaus²⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. “O nacional, o estrangeiro e o estrangeiro nacional”. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 273-309.

BRONZ, Deborah; ZHOURI, Andréa; CASTRO, Edna. “Passando a boiada: violação de direitos, desregulação e desmanche ambiental no Brasil”. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 40, 2020, p. 8-41.

COMOLLI, Jean-Louis. “Le détour par le Direct” (1). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 209, fev. 1969, p. 48-53.

DANEY, Serge. *La recrudescence des vols des sacs à mains: cinéma, télévision et information*. Paris: Aléas, 1991.

EPSTEIN, Jean. “Vertu et danger du hasard”. In: NINEY, François (org.). *L'épreuve du monde*,

discurso crítico proposto, em *Gitirana* as situações do mundo real e o universo do cordel não se entrelaçam, o que torna difícil a passagem das encenações do cordel à realidade política da região — que se dá sem fluidez, como ruptura

23 Faço referência ao texto “Uma lição do cinema-direto que vem da Amazônia”, de autoria de Jean Rouch, escrito na ocasião do ciclo “Jorge Bodanzky – cinéaste brésilien” na Cinemateca Francesa em 1983. No texto, Rouch elogia o método de filmagem de Bodanzky, integrando-o ao grupo dos grandes cineastas mundiais que, desde Robert Flaherty, dirigem e operam a câmera de seus filmes. O texto foi publicado em fac-símile e em português na revista *Devires – Cinema e Humanidades*. (Rouch, 2009, p.39).

24 Penso nos filmes *Pajeú* de Pedro Diógenes (2020), no trabalho de Adirley Queirós, Affonso Uchoa, André Novais, e no filme *A Febre* de Maya Da-rin (2019).

entre réel et fiction. Paris: Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, 2000, p. 15-16.

FONTINELE, Naara. *Du reportage à l'invention, de la vie à la mise en scène. Le jeu entre réel et fiction dans Iracema, uma transamazônica, Gitirana et Terceiro Milênio*. Dissertação de Mestrado em Estudos cinematográficos e audiovisuais, Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012.

FONTINELE, Naara. “*Iracema, uma transamazônica: Une leçon de cinéma direct qui vient d'Amazonie*”. *Débordements*, Paris, 6 abr. 2015. Disponível em: <https://www.debordements.fr/Brasil-1>.

LEAL, Hermes, *Orlando Senna, O homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky, O homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplausos, 2006.

MOUELLIC, Gilles. *Improviser le Cinéma*. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011.

NINEY, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris-Bruxelles: Klincksieck, 2009.

O LIBERAL. [Sem identificação de autoria e de título], Belém, 12 out. 1974.

ODIN, Roger. “Lecture documentarisante, film documentaire”. In: LYANT, Jean-Charles, ODIN, Roger (Orgs.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: C.I.E.R.E.C./Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-278.

PACHECO, Ana Paula. “Iracema-74: cinema, malandragem, capitalismo”. *Nova Síntese*, Portugal, v. 12, 2017. p. 219-236.

PICK, Zuzana. “Metaphor and Difference: Iracema”. In: *The New Latin American Cinema: A continental Project*. Texas: University of Texas Press, 1993, p. 137-143.

ROUCH, Jean. “Jorge Bodanzky: uma lição de cinema direto vindo da Amazônia”. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, jan.-jun. 2009, p. 34-39.

SENNA, Orlando. *Xana, Violência Internacional na ocupação da Amazônia*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979.

XAVIER, Ismail. “Iracema, o cinema-verdade vai ao teatro”. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, jul.-dez. 2004, p. 70-85.