



Modulações Entre o Documentário e a Ficção no Filme *Iracema, Uma Transa Amazônica*¹

Gustavo Soranz Gonçalves²
Centro Universitário do Norte, Manaus, AM
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

O presente artigo faz uma análise do filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, buscando apresentar como o filme desenvolve uma estrutura narrativa dialética onde convenções típicas do cinema documentário e convenções típicas do cinema de ficção se imbricam. Usaremos aqui como conceito operacional a ideia de modulação, segundo a qual a estrutura narrativa do filme oscila entre o registro documentário e o registro ficcional, de modo a obter seu resultado estético original.

Palavras-chave

Iracema, uma transa amazônica; Jorge Bodanzky; documentário; ficção

No auge da ditadura militar brasileira no final da década de 1970 a Amazônia foi tomada como região de segurança nacional pelo governo, que para ela destinou uma série de projetos de cunho intervencionista que buscavam “integrá-la” à proposta desenvolvimentista nacional. Entre um dos grandes projetos estava o da rodovia transamazônica, que cruzava a Amazônia de modo transversal. Ainda que a propaganda oficial do governo fosse ufanista em relação às propostas dos projetos, a verdade é que eles revelaram-se equivocados no sentido em que buscavam implantar na região empreendimentos que ignoravam sua realidade geográfica, social e cultural, de tal modo que os resultados nem sempre foram satisfatórios ou duradouros. Ao invés do progresso iminente anunciado, no caso da rodovia transamazônica, o que se viu foram as fraturas do projeto militar para a Amazônia, traduzidas na prostituição, precarização do trabalho, na devastação acelerada da floresta e na desilusão quanto o futuro, sintomas de uma sociedade marginalizada em relação ao Brasil central. É nesse contexto que Bodanzky e Sena vão rodar *Iracema, uma transa amazônica*, um marco do cinema moderno

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 01 a 03 de maio de 2013.

² Doutorando em Multimeios pela Unicamp com bolsa da Fapeam. Professor e Coordenador do curso de Comunicação Social do Uninorte.



brasileiro e um caso exemplar para pensarmos a relação dialética entre documentário e ficção no cinema.

Jorge Bodanzky - Os Anos de Formação na Alemanha

O interesse por fotografia leva Jorge Bodanzky para a Alemanha em 1966, mais especificamente para Ulm, onde ele acaba no *Institut für Filmgestaltung*, departamento de cinema da *Hochschule für Gestaltung*, então dirigido por Alexander Kluge, local onde ele se envolve com a cinematografia e inicia seus trabalhos com cinema, operando a câmera para os jovens diretores que criariam o chamado “Novo cinema alemão”.

No momento de realização de *Iracema*, Jorge Bodanzky já era um experiente e requisitado fotógrafo e cinegrafista. Como diretor de fotografia trabalhou com importantes nomes do cinema brasileiro no final da década de 1960, como Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Hector Babenco, período em que acabou optando definitivamente pelo cinema. Seus trabalhos oscilavam entre a direção de fotografia para longas ficcionais e o trabalho com documentários e institucionais em curta metragem. Como diretor de fotografia sempre imprimiu uma característica pessoal aos trabalhos, consolidando um estilo, identificado pelo uso de planos sequências e pela câmera no ombro, leve, acompanhando a ação. Acumulou vasta experiência de viagens ao interior do Brasil, como ao Pantanal e à Amazônia, entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, assim como viagens ao exterior, sobretudo à Alemanha, país com o qual consolidou vínculos, trabalhando como cinegrafista para diversos projetos junto à televisão alemã. Tais experiências seriam fundamentais para o desenvolvimento do filme *Iracema, uma transa amazônica*, nosso objeto de interesse mais direto neste ensaio.

A Origem de Iracema, Uma Transa Amazônica

A ideia do filme nasceu de uma ida do diretor à Amazônia para cobrir a construção da estrada transamazônica para a revista Realidade, semanário para o qual Bodanzky era fotógrafo *free-lancer*, no ano de 1968. Ao observar a situação que se conformava nas beiras de estrada da região, o diretor notou ali, naquela realidade longínqua de um Brasil profundo, uma metáfora para o país de então, onde a exploração sexual de meninas por caminhoneiros vindos das mais diferentes regiões do país



encenava a tragédia do projeto desenvolvimentista da ditadura militar para a Amazônia. Se a propaganda oficial divulgava progresso, a realidade mostrava a devastação acelerada da floresta e a degradação dos modos de vida da região.

O filme conta a história de Tião Brasil Grande, caminhoneiro do Sul do país, que viaja à Amazônia em busca de madeira, inicialmente, e depois de gado. Em suas viagens à região ele conhece a jovem Iracema, que veio do interior para viver em Belém e acaba se tornando prostituta, vivendo de caronas pela região. Trata-se de um *road movie* pela estrada transamazônica, que estava em plena construção. A trama é constituída de uma série de sequências que apresentam a evolução das personagens em uma forma um tanto fragmentada, valorizando a interação entre a equipe e a realidade encontrada nas locações, assim como o acaso.

O financiamento para a produção de *Iracema* veio de um acordo com o canal de televisão alemão ZDF, que mantinha um programa chamado *Das Kleine Fernsehspiel*, que abria espaço para documentário e ficção experimental, por onde já haviam passado Win Wenders e Rainer Werner Fassbinder, entre outros, o que garantiu ao filme visibilidade na Europa mesmo antes de estrear no Brasil, o que aconteceu somente em 1981, após alguns anos proibido pela censura.

A equipe do filme era bastante reduzida. Além do diretor, que também foi o cinegrafista, contava com o codiretor Orlando Sena; Conceição Senna, atriz que teria o papel de preparadora da estreada Edna Cássia, jovem que interpretou Iracema; o produtor Wolf Gauer, e Achim Tappim, técnico de som. Já em Belém, juntou-se à equipe o assistente Francisco Carneiro. O único ator profissional (com exceção de Conceição Senna) era Paulo César Peréio, que interpretou o papel do caminhoneiro Tião Brasil Grande, ao qual juntaram-se alguns atores do teatro amador da cidade de Belém.

O filme foi realizado com uma câmera Eclair 16 mm com som sincrônico, captado por um gravador Nagra, praticamente sem utilizar iluminação artificial, que se resumia a uma caixa de luzes com seis cabeças Lowell. (MATTOS, 2006)

Bodanzky já se declarou admirador do cinema de John Cassavetes, sobre quem se interessa especialmente pelo modo como encenava livremente com os atores e também de Jean Rouch, sobretudo do filme *Cocorico, Monsieur Pollet* (1974), citado pelo diretor em palestras e festivais como sendo um modelo definitivo para o estilo de filmagem de *Iracema*.



Iracema, a análise

Antes de procedermos à análise propriamente dita do filme em questão vamos explicitar o conceito operacional de modulação, que será utilizado para pensar como o filme se utiliza de estratégias que fazem oscilar na narrativa a presença do romanesco e a presença da não-ficção. Segundo o Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (on-line), modulação é o “*ato ou efeito de modular*”. Tomado em relação a música significa a “*passagem de um tom a outro*”; em relação a física, “*processo que envolve dois sinais ondulatórios, no qual uma variação na amplitude, frequência, intensidade ou fase de um deles implica uma mudança correspondente no outro sinal*”; em relação às telecomunicações, “*método pelo qual um parâmetro de uma onda é modificado pela ação da intensidade de outra onda*”, ou ainda “*matiz, gradação, nuança de cores ou tonalidades*”. Assim, em nossa análise, o conceito de modulação indica como o filme estrutura sua narrativa entre o registro documental e o registro ficcional, sendo que ambos se imbricam e se modificam mutuamente, resultando em um filme que se constrói na fronteira entre os gêneros, operando passagens de idas e vindas que acabam por construir uma unidade que se dá nessa relação entre o ficcional e o documental, não entre um ou outro de modo separado, mas exatamente naquilo que se situa na passagem entre um e outro, na mistura entre eles.

O filme se inicia com uma família de ribeirinhos saindo de um igarapé, um braço de rio, rumo a cidade de Belém, em uma típica embarcação regional, carregando cestas de açaí para serem negociadas em um mercado próximo. No barco está Iracema, que aqui inicia uma trajetória que será sua derrocada rumo à perda da inocência, do mundo rural da Amazônia ribeirinha para a vida suburbana de beira de estrada. Apresentação da personagem principal. Modulação ficcional. Com exceção da personagem Iracema, interpretada por Edna Cássia, tudo nesta cena inicial é autêntico e conseguido no local da filmagem no exato momento em que ela ocorria. O recolhimento do açaí para a embarcação, a preparação artesanal da polpa do fruto, a negociação do produto com o atravessador no pequeno mercado flutuante, as casas construídas sobre palafitas na beira do rio, o banho no rio, são todas cenas reais ou improvisadas na hora, não preparadas previamente, colhidas ali naquele momento, de acordo com as necessidades da ficção que se desenhava com o registro da realidade. Os corpos dos homens tomam a cena e a câmera acompanha como observadora o ritmo da vida ribeirinha na Amazônia. Não se trata da encenação de uma vida inventada simplesmente, mas da revelação de um modo



de vida que se dá na improvisação da vida cotidiana, improvisação esta captada pela câmera. Registro do mundo histórico. Modulação documentária.

A chegada à cidade de Belém capta o movimento no mercado Ver-o-Peso, onde o registro documental da vida na Amazônia se impõe ao argumento prévio da ficção. O real se impõe ao projeto de ficção do filme invadindo a tela e deixando o arco dramático da trama ficcional de lado por certo tempo. Iracema chega ao Porto de Belém. A câmera, em movimento, vai furtivamente registrando os rostos, as feições da população, junto à qual a atriz vai se misturar. Porém, a câmera de Bodanzky não se detém em seguir seus passos, ela se interessa pelo registro documental do mercado Ver-o-Peso, demonstrando uma fuga da ficção em rumo ao documentário, procedimento este que vai retornar em outros momentos do filme, com maior ou menor intensidade. O diretor abandona, por alguns segundos ou minutos, a encenação que se está a desenvolver e deliberadamente registra o mundo histórico que se impõe ao seu projeto de ficção. O filme joga nessa chave, vai modulando seu interesse ficcional e seu interesse documental, apresentados de modo imbricado, miscigenado. Para XAVIER (2004, p. 76)

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

Tal operação de busca pelo mundo histórico no exato momento em que a encenação ficcional está ocorrendo, não decidida previamente, mas sim fruto da ação deliberada do cinegrafista, só poderia acontecer de tal modo e com tal intensidade como em Iracema em casos raros no universo do cinema. Essa postura do cinegrafista só é permitida pois é ele mesmo o diretor. Através da objetiva da câmera ele vai forjar seu projeto de ficção embebida no real, operando tais modulações entre o registro romanesco e o registro não-ficcional, conforme sua própria sensibilidade no momento, não há ponto marcado previamente na cena para que o procedimento aconteça. Podemos notar tal situação em diversas passagens do filme, por exemplo, na cena do almoço no bar, onde Paulo César Peréio, interpretando Tião Brasil Grande, almoça com alguns



caminhoneiros, momento em que iniciam uma conversa sobre as estradas pelas quais eles cruzam a Amazônia. A conversa, improvisada e provocada por Peréio, vai se prolongando, e a câmera, em certos momentos, deixa de registrar a conversa e passa a registrar os rostos de outros clientes que estão no restaurante, efetuando um registro documental daquele momento. Ignora o ator e os não-atores que conversam para o filme e passa a registrar a ação que transcorre espontaneamente no bar. Esse olhar que se evade da cena de ficção e busca o real marca um momento de intensa modulação entre o registro ficcional e o documental, marca de certos diretores que praticam um tipo de cinema que duvida das convenções, assim como duvida das diferenças entre os gêneros. Isso lhes confere uma espécie de autonomia criativa sem intermediação em relação ao registro dos eventos, encenados ou não, marcando essa notável diferença na fatura dos filmes. Jean Rouch notou essa característica em Jorge Bodanzky, conforme podemos ler em um pequeno texto publicado por ocasião de uma mostra dos filmes do diretor brasileiro em Paris, publicado recentemente no Brasil no catálogo da Mostra Jean Rouch, que percorreu algumas cidades brasileiras em 2009. Segundo ele, (SILVA, 2009, p. 41) “*desde Robert Flaherty, os americanos chamam de “film-makers” os cineastas que são ao mesmo tempo diretores e seus cinegrafistas. Somos, no máximo, uns vinte no mundo, de Ricky Leacock a John Marshall, de Vittorio de Seta a Ermano Olmi, de Michel Brault a Jorge Bodansky.*”³

Em diversas cenas as pessoas que circulam pelos ambientes onde ocorre a filmagem, os transeuntes, os populares, insistem em dirigir seus olhares para a câmera, que não se importa com esse olhar detido que denuncia a quebra do ilusionismo do aparato cinematográfico, tal como desejado pela ficção clássica. Ao contrário, o evento real invade o filme de ficção, provocando as modulações entre a ficção e o documentário, que acabam por determinar a fatura original do filme. “*A cada momento do filme há uma situação complexa, feita de interação entre dois registros (o da ocorrência do aqui-agora e o da construção da cena imaginária que abriga as personagens).*” (XAVIER, 2009, p. 76).

A atuação da personagem de Paulo César Peréio é outro traço distintivo digno de nota no filme. A todo tempo improvisando, ele recebia uma concepção bastante vaga do que deveria ser encenado e partia para perscrutar esse mundo histórico, abordando as pessoas que estão em cena em uma espécie de reinvenção das técnicas de entrevista,

³ O catálogo assinala que no original a grafia do nome de Ermano Olmi estava como Eduardo Olmi. Na citação mantivemos a grafia do nome Bodansky com a letra “s”, conforme publicada no catálogo.



estratégia típica do universo do cinema documentário. Registrando a interação entre o ator e a população, “*eis então como a ficção convoca o real a se manifestar.*” (GUIMARÃES, 2011, p. 73)

No desenrolar da história a personagem Iracema vai seguindo seu caminho rumo ao interior da Amazônia, deixando cada vez mais para trás a inocência da sua origem ribeirinha para se embrenhar nas beiras da estrada e se corromper com os apelos do “progresso” que chega junto com a estrada de rodagem. Nesse percurso a câmera registra também esse momento único do mundo histórico, como que revelando a história que acontece diante da lente da câmera. Podemos citar aqui a cena na estrada filmada em um longo *travellig* que registra uma vasta área de floresta ardendo em chamas, puro registro documental do momento pelo qual passava a Amazônia naqueles anos. O mesmo ocorre com a festa do Círio de Nazaré, invadido pela câmera do filme, que vai em busca do close das pessoas, em busca das feições do povo local, registrando suas manifestações de fé e seu sacrifício físico para pagar as promessas atingidas. Espaço social e espaço natural invadidos pela ficção, inscritos na cena. Modulações da ficção e do documentário.

No fim de sua jornada Amazônia adentro, cada vez mais afastada de sua origem ribeirinha, *Iracema* está abandonada em um prostíbulo de beira de estrada, fisicamente deteriorada, assim como a floresta que, invadida pela estrada, passou a sofrer com a devastação acelerada. Ela encontra novamente Tião Brasil Grande, o caminhoneiro que personifica o ideal de progresso do governo militar para a Amazônia. Antes interessado na retirada de madeira da floresta, Tião agora transporta gado, marcas da exploração da região. A câmera que iniciou o filme saindo do meio da vegetação das árvores para encontrar a família de Iracema no pequeno barco a caminho de Belém, agora se fixa na estrada de terra para perder de vista ao longe o caminhão que transporta o gado para os confins de um país que segue seu rumo em direção ao futuro incerto do “progresso” inexorável.

O filme *Iracema, uma transa amazônica* é marcado pela dialética entre o cinema romanesco e o cinema documental, evidenciada pela inscrição do mundo histórico na encenação ficcional de modo muito intenso. As modulações entre sua estratégia ficcional prévia, que esboça uma estrutura dramática como fio condutor para a história, e sua estratégia documental, que se abre para o embate com o real, imiscuindo-se dele, conferem ao filme uma fatura original que coloca em xeque as convenções dos gêneros cinematográficos. Como lembrou GUIMARÃES (2011, p. 70)



Com efeito, a distinção entre documentário e ficção tem sido algo variável, histórica e epistemologicamente, submetida às interrelações particulares mantidas entre os dois registros e amparadas, de maneiras diversas ao longo da história do cinema, por quadros teóricos e perspectivas críticas particulares. É possível que essa distinção só possa ser apreendida de acordo com a especificidade das inflexões teóricas e críticas que, a cada vez, tanto repõem quanto deslocam, em graus diversos, as diferenças e as aproximações entre os dois domínios, à maneira de cartógrafos que divergem quanto à demarcação dos territórios.

Pensar a maneira como o filme estabelece essa dialética entre ficção e documentário ainda hoje permite que esboçemos novas formulações para essa relação que marca desde o início a história do cinema.

Referências Bibliográficas

FIESCHI, Jean-André. *Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch*. IN: Devires, Belo Horizonte, V.6, nº01, p. 12-29, 2009.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas,SP: Papirus, 2011.

GUIMARÃES, César. *A cena e a inscrição do real*. IN: Revista Galáxia, São Paulo, nº 21, p. 68-79, 2011.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky – o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RENOV, Michael. *The “real” in fiction: Brecht, Medium Cool, and the refusal of incorporation*. IN: *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

XAVIER, Ismail. *Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro*. IN: Devires, Belo Horizonte, V.2, nº01, p. 70 a 85, 2004.

_____. *O moderno cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.



Filmografia

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