



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

**IRACEMA – UMA TRANSA AMAZÔNICA**  
ENTRE A CENSURA E A ACLAMAÇÃO. EXPERIÊNCIAS E REPRESENTAÇÕES  
SOBRE A AMAZÔNIA (1974-1981)

**LEANDRO CALDAS DA SILVA**

ORIENTADOR: ANTONIO MAURÍCIO D. COSTA

Belém-PA  
2020

**IRACEMA – UMA TRANSA AMAZÔNICA**  
ENTRE A CENSURA E A ACLAMAÇÃO. EXPERIÊNCIAS E REPRESENTAÇÕES  
SOBRE A AMAZÔNIA (1974-1981)

**LEANDRO CALDAS DA SILVA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa (PPHIST/UFPA), para obtenção do título de mestre em História Social da Amazônia.

Belém-PA  
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S586i Silva, Leandro Caldas.

IRACEMA - Uma Transa Amazônica entre a censura e a aclamação : experiências e representações sobre a Amazônia. (1974-1981) / Leandro Caldas Silva. — 2021.

141 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em História, Belém, 2021.

1. Amazônia. 2. Cinema. 3. Regime militar. 4.  
Representação. 5. Experiência. I. Título.

CDD 981.1

---

## AGRADECIMENTOS

Ao pensar em todas as pessoas que foram importantes para que esta pesquisa fosse possível, minhas memórias sobre os caminhos que percorri até aqui se configuraram neste breve texto de gratidão. Portanto, começo agradecendo alguém que foi fundamental pelos resultados conquistados nesta dissertação: o meu orientador e Prof. Dr. Antônio Maurício D. Costa. Suas orientações me abriram novos horizontes historiográficos, me influenciando não apenas em como passei a enxergar este trabalho, mas também em como poderei conduzir futuros projetos – artigos e a tese de doutorado – além de ter sido muito companheiro, compreensivo e flexível em todas as minhas limitações.

Agradeço também o Prof. Dr. Edilson Mateus C. Silva, meu orientador na época da graduação, pelo apoio e contribuições teóricas fundamentais para meu artigo de conclusão de curso, que foi parte inicial desta pesquisa, para obtenção do diploma de Licenciatura em História pelo Centro Universitário FIBRA.

Também sou grato ao meu amigo Me. Renato Sinimbu pelo companheirismo e apoio dado durante minha trajetória acadêmica; inclusive me apresentando à fotógrafa e Me. Paula Sampaio, que me colocou em contato com o cineasta Jorge Bodanzky para que eu pudesse entrevistá-lo. Sem esta fonte não seria possível alcançar os resultados almejados. Portanto, um agradecimento especial à Sampaio.

Um muito obrigado ao Prof. Me. Walter Pinto pelas contribuições teóricas nas aulas das disciplinas Linha de Pesquisa I e II do mestrado, pela indicação de leituras e também por ter me sugerido caminhos para obter fontes importantes. Sendo assim, também sou grato ao professor que ministrou uma dessas disciplinas, Dr. Aldrin Moura Figueiredo, cujo suas considerações sobre meu trabalho foram valorosas.

Agradecimentos aos meus professores do mestrado, onde suas contribuições em sala de aula foram importantes para formar a concepção teórica e a estrutura da escrita desta dissertação: Prof. Dr. Karl Heinz Arenz, Prof. Dr. José Maia Bezerra Neto, Prof. Dr. Márcio Couto Henrique e o Prof. Dr. Pere Petit.

Também não posso deixar de reconhecer a importância que meus docentes da graduação tiveram para minha trajetória: Prof. Dr. Geraldo Neto Menezes, Prof. Dr. Luana Bagarrão Guedes, Prof. Me. Alik de Araújo, Prof. Dr. Patrícia Cavalcanti, Prof. Me. Aldo Sampaio e o Prof. Dr. Raimundo Diniz.

Um muito obrigado ao Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno, pelas sugestões de leituras, e à Prof. Dr. Ana Lúcia Lobato, que infelizmente faleceu neste ano difícil que foi 2020, por suas orientações sobre como conduzir este trabalho.

Agradecimentos também aos meus entrevistados Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, Orlando Senna, Chico Carneiro, Maria Luzia M. Álvares e Pedro Veriano. Todos contribuíram significativamente, sempre com muita cordialidade e gentileza, para o levantamento destas fontes orais.

Reconheço com muita gratulação a importância que meus amigos e amigas tiveram por todo apoio me dado durante o percurso desta pesquisa: Leonardo Reis, Lívia Maia, Laisa Kaos, Michely Ribeiro, Renata Machado, Naiana Palheta, Marcelo Barge, Vítor Hugo, Raíssa Barbosa, Taissa Bichara, Luciano González, Dandhara Victória Sousa, Emily Maia, Alana Albuquerque, Brenda Tainã Torres, Odilon Caldas e Karoliny Caldas. Agradeço também a minha amiga Luiza Foltran, que me auxiliou a revisar rigorosamente estas 141 laudas de texto. Mas este trabalho não seria possível sem o apoio, carinho e oportunidades fornecidas pelos meus pais, Angela do Socorro Caldas da Silva e Sebastião Gomes da Silva, e pela minha avó Angela Maria Caldas. Os três foram meus pilares, e a elas dedico esta dissertação.

## RESUMO

Em 1968, um jovem fotógrafo chamado Jorge Bodanzky se deparou com casos constantes de exploração sexual de meninas entre doze e quinze anos, que se prostituíam nas proximidades da rodovia Belém-Brasília. Nesse contexto de desigualdades sociais existentes na Amazônia, região para a qual os militares haviam prometido a entrega do PIN (Plano de Integração Nacional), o jovem fotógrafo enxergou contradições no dito “progresso” e partiu para construir o projeto cinematográfico de *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Um resultado criativo, não apenas de Bodanzky, mas também da direção de Orlando Senna e da produção de Wolf Gauer. Inspirado na etnoficção dos documentários de Jean Rouch e na verossimilhança do *Neorealismo Italiano*, a obra apresenta um discurso sobre a Amazônia pautada nas desigualdades socioambientais causadas pelo desmatamento desenfreado devido à liberdade de exploração concedida, principalmente, às agroindústrias pelo governo militar. Devido à sua temática controversa, o filme foi censurado no Brasil em 1975. Durante seis anos, foi aclamado por críticos e festivais na Europa, enquanto no Brasil, circulava de forma clandestina em cineclubes. Visibilizado nas manchetes da imprensa brasileira entre notícias sobre o seu sucesso no exterior e narrativas sensacionalistas que buscavam desqualificar os realizadores do filme. Este trabalho busca compreender como *Iracema – Uma Transa Amazônica* estava inserido em uma conjuntura de transformações sociopolíticas na Europa, e como sua censura no Brasil representava uma reação às ideias emergentes que contradiziam as concepções conservadoras e nacionais-desenvolvimentistas do regime militar.

**Palavras-chave:** Amazônia; Cinema; Regime militar; Representação; Experiências; Identidade.

## ABSTRACT

In 1968, a young photographer named Jorge Bodanzky observed constant cases of sexual exploitation of girls between the ages of twelve and thirteen, who prostituted themselves along the Belém-Brasília highway. In this context of social inequality in Amazonia, which, in Bodanzky's perception represented contradictions to the so-called "progress" that the military promised to deliver to the region through the PIN (Plano de Integração Nacional), that the young photographer decided to create the cinematographic project for *Iracema – Uma Transa Amazônica*. The creative outcome involved not only by Bodanzky, but also the direction of Orlando Senna and the production of Wolf Gauer. Inspired by the ethnographic appeal of Jean Rouch's documentaries and the hybrid genre of Italian Neorealism, the work presents a discourse on Amazonia based on socio-environmental inequalities caused by rampant deforestation due to the freedom of exploitation granted, mainly, to agro-industries by the military government. Due to its controversial theme, the film was censored in Brazil in 1975. For six years, was acclaimed by critics and festivals in Europe, while in Brazil circulated semi clandestine movie-clubs and was featured in the headlines of the Brazilian press among news about its success abroad and the sensational elements that, in a way, sought to disqualify the filmmakers and the producer. This work seeks to understand how *Iracema - Uma Transa Amazônica* was inserted in the portrait of socio-political transformations in Europe, and how its censorship in Brazil represented a reaction to ideas emerging from abroad that contradicted the conservative and national-developmental conceptions of the military rule.

**Keywords:** Amazonia; Cinema; Military Regime; Representation; Experience; Identity.

## **LISTA DE SIGLAS**

AEA - Associação de Empresários da Amazônia

AI-5 – Ato Institucional n.º 5

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

ARD - Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands

ASI – Assessorias de Segurança e Informação

BASA – Banco da Amazônia S.A.

BN - Bund Naturschutz in Bayern

CEE – Conselho Estadual de Educação

CDU - Christlich-Demokratische Union Deutschlands

CPB – Certificado de Produto Brasileiro

CPC – Centro Popular de Cultura

CVRC – Companhia Vale do Rio Cristalino

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

EMBRAFILMES – Empresa Brasileira de Filmes

FDP - Freie Demokratische Partei

FNM – Fabrica Nacional de Motores

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

FWU - Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht

INC – Instituto Nacional de Cinema

INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo

INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

LAN - The Landesausschuss für Naturpflege in Bayern

NASA - National Aeronautics and Space Administration

ONU – Organizações das Nações Unidas

ORTF - Office de Radiodiffusion Télévision Française

OPEP – Organização dos Países Produtores de Petróleo

PAC – Plano de Ação Cultural

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCdoB – Partido Comunista do Brasil

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

PIN – Programa de Integração Nacional

RAI – Radiotelevisione Italiana

SDS - Sozialistischer Deutscher Studentenbund

SPD - Sozialdemokratische Partei Deutschlands

SPVEA – Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia

SUDAM – Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia

TPE – Teatro Paulista dos Estudantes

UNB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

ZDF - Zweites Deutsches Fernsehen

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem I – Foto tirada em um dos alojamentos da UNB	49
Imagem II – Propaganda da Ultragaz na revista <i>Realidade</i>	60
Imagem III - Chegada a Belém-Brasília	70
Imagem IV – Residente do lugar	70
Imagem V - Outro residente	70
Imagem VI - “Pecuária” na estrada	70
Imagem VII – Abertura do cine jornal	71
Imagem VIII – Chegada à Transamazônica	74
Imagem IX – Fusca utilizado durante a expedição	74
Imagem X – Gauer e Senna na Transamazônica	74
Imagem XI – Ribeirinho nas proximidades	74
Imagem XII – Beira Rio	74
Imagem XIII – Vila Ribeirinho	74
Imagem XIV - Edna de Cássia em uma das cenas iniciais da viagem	83
Imagem XV – Primeiro quadro do filme	88
Imagem XVI – Elementos costumeiros	88
Imagem XVII – Apresentação de Tião Brasil Grande	88
Imagem XVIII – Bastidores da filmagem no bar	90
Imagem XIX – O Círio de Nazaré	91
Imagem XX – Cássia na multidão	91
Imagem XXI – Filmagem de Gauer	91
Imagem XXII – Jarbas Passarinho	91
Imagem XXIII – Cena final	99
Imagem XXIV – Iracema e seu short da <i>Coca-Cola</i>	102
Imagem XXV – Segunda cena de desmatamento do filme	107
Imagem XXVI – Desmatamento I	115
Imagem XXVII – Desmatamento II	115
Imagem XXVIII – Desmatamento III	115
Imagem XXIX – Desmatamento IV	115
Imagem XXX – Tião ouvindo os depoimentos	126
Imagem XXXI – Tião e Iracema	126
Imagem XXXII – Um dos homens discutindo com Tião no bar	126

Imagem XXXIII – Cena final I	132
Imagem XXXIV – Cena final II	132
Imagem XXXV – Cena final III	132
Imagem XXXVI – Última cena	132

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>CAPÍTULO 01: OS REALIZADORES</b>	22
1.1- Primeiras formações políticas	24
1.2- Efervescências culturais nos anos de 1960	30
1.3- Tensões políticas transnacionais	42
<b>CAPÍTULO 02: A REALIZAÇÃO</b>	55
2.1- Percorrendo a Amazônia	55
2.2- A busca por Iracema	75
2.3- Filmagens na floresta	87
<b>CAPÍTULO 03: ACLAMAÇÃO E CENSURA</b>	104
3.1- Circulação na Europa	106
3.2- “Iracema não é um filme brasileiro”	115
<b>CONCLUSÃO</b>	130
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	133
<b>JORNAIS E REVISTAS</b>	138
<b>FONTES AUDIOVISUAIS</b>	139
<b>FONTES ORAIS</b>	140
<b>ENDEREREÇOS ELETRÔNICOS</b>	140
<b>DOCUMENTOS “OFICIAIS”</b>	141

## INTRODUÇÃO

*Iracema – Uma Transa Amazônica* é sobre uma época de transformações sociais, econômicas e políticas em uma Amazônia inserida no contexto dos novos rumos que ocorriam na geopolítica global da Guerra Fria, década de 1970, quando surgiam os primeiros vislumbres de debates ecológicos/políticos internacionais, sendo a forma como o filme foi recepcionado na Alemanha Ocidental, um sintoma. Tendo em vista o amadurecimento das causas ambientais, da década de 70 aos dias de hoje, com o desenvolvimento de organizações políticas protagonizadas pelas comunidades tradicionais em defesa da Amazônia, sem embargo boa parte dos problemas sociais retratados pela obra são semelhantes a elementos da conjuntura atual da região. Portanto, esta pesquisa orbita esse clássico<sup>1</sup> do cinema nacional.

Os eventos políticos ocorridos na década de 1960 resultaram no fortalecimento das esquerdas, definidas por organizações de juventude, que questionaram, não apenas modelos econômicos vigentes, mas, também, valores morais hegemônicos pautados no branqueamento e na padronização de sexualidade e gênero. O estopim foi nos EUA com os protestos antibelicistas contra a Guerra do Vietnã, o movimento por direitos civis e a revolta de *Stonewall*; na França foram as manifestações de maio de 1968, que influenciaram globalmente a juventude da época; inclusive no Brasil com estudantes que foram às ruas protestar contra as arbitrariedades da ditadura militar, o que levou a reações violentas do governo e o fechamento do regime com o AI-5 em dezembro de 1968. Enquanto uma “nova esquerda” se fortalecia em meio a essas manifestações, o *establishment* soviético apresentara seus primeiros sinais de enfraquecimento devido ao fortalecimento da social-democracia na Europa e as lutas internas pela descentralização política soviética sob os demais países comunistas do Leste. A Primavera de Praga, ocorrida na Tchecoslováquia em 1968, foi sintomático.

De todas as pessoas que vivenciaram esse período, estava um jovem fotógrafo *freelancer*, que trabalhava para diversos veículos jornalísticos, chamado Jorge Bodanzky. Suas experiências com o movimento estudantil e com a classe artística em São Paulo, entre os anos de 1950 e 1960, lhe proporcionaram uma visão de mundo humanista sobre as contradições do capitalismo. Suas lentes, na maioria das vezes, estavam direcionadas para regiões e grupos sociais oprimidos pelos setores dominantes, como veremos no decorrer do

---

<sup>1</sup>HBO. Episódio sete da primeira temporada. In: *50 Grandes filmes brasileiros*, Brasil, 2014.

XAVIER, Ismail. O cinema verdade vai ao teatro. *Filme Cultura*, n° 37, janeiro/março, 1981.

MIRANDA, Risoleta. “Os 20 Melhores Filmes Brasileiros”. *Diário do Pará*, pp. 14, Belém, 10 de julho de 1988.

trabalho, utilizando a fotografia como uma forma de “resistência”, de uma arte que buscava a transformação e a emancipação social. É possível conferir suas tendências apenas observando suas produções iconográficas e cinematográficas. Foi esta maneira de enxergar o mundo que Bodanzky olhou para o que estava acontecendo na Amazônia no início dos anos de 1970, e através de suas lentes buscou construir uma representação cinematográfica crítica dessa realidade pautada na trajetória de uma jovem fictícia que representava inúmeros traços da vivência de centenas de meninas na região.

Bodanzky, na época apenas um fotógrafo e *cameraman* que nunca tinha dirigido um longa-metragem, se juntou ao cineasta e dramaturgo Orlando Senna (que possuía acúmulo de experiências tidas com a efervescência política e cultural na Bahia nos anos de 1950 e 1960) e com o cineasta Wolf Gauer (que vinha com estofamento das escolas de cinema na Alemanha Ocidental e do fortalecimento da mentalidade de esquerda no país em decorrência das manifestações estudantis alemãs dos anos de 1960); juntos os três desenvolveram a ideia central para a presente obra.

*Iracema – Uma Transa Amazônica* foi produzido pela *Stopfilm* (pequena produtora fundada por Bodanzky e Gauer) com coprodução alemã pela *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF). Depois de quatro anos de censura federal, foi liberado em 1979 no Brasil para participar em festivais, inclusive conquistando, em 1980, premiações no Festival de Brasília, dentre elas: melhor filme, melhor montagem, melhor atriz para Edna de Cássia e atriz coadjuvante para Conceição Senna. Foi lançado nos cinemas brasileiros entre 1980 e 1981<sup>2</sup>. Para quem acompanhava as notícias internacionais, desde 1975, a obra era muito comentada e prestigiada em vários festivais na Europa, ganhando prêmios em Berlim, Paris, Sicília e Cannes em 1976.<sup>3</sup> Suas repercussões iniciais se deram após sua primeira exibição oficial no *Das Kleine Fernsehspiel*, programa de televisão que era exibido por volta das 22h após o noticiário *Heute Journal* exibido pela ZDF.<sup>4</sup>

*Iracema* deveria estrear nos cinemas brasileiros em 1975, mas foi impedido pela Embrafilme<sup>5</sup>, pressionada pelo governo federal, que utilizou como justificativa oficial a montagem da obra por uma produtora alemã e, conseqüentemente, não apresentando os requisitos para receber o CPB (Certificado de Produto Brasileiro), algo totalmente indispensável ainda hoje pela Ancine para um filme nacional ser distribuído no Brasil. Mas ao contrário do que disse a imprensa na época, o CPB foi apenas uma oportunidade burocrática

<sup>2</sup> Iracema: finalmente liberado. *Correio Braziliense*, pp. 25, variedades, 10 de novembro de 1979.

<sup>3</sup> Base de dados da Cinemateca Brasileira disponível em: bases.cinemateca.gov.br

<sup>4</sup> NOTÍCIÁRIO. *Heute Journal*. Alemanha: ZDF, 30 de outubro de 1975. Programa de TV.

<sup>5</sup> Empresa estatal, fundada em 1969, responsável pela distribuição e fomentação do cinema brasileiro.

que a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) encontrou para oficializar o impedimento do filme; como prova um parecer emitido pelo órgão em 1977, que analisaremos no terceiro capítulo. Mas afinal, para os leitores desta dissertação que nunca assistiram *Iracema*, sobre o que ele trata?

Um breve resumo da trama: Iracema (Cássia) é uma jovem de quinze anos que viaja do interior do Pará a Belém em busca de melhores condições de vida. Em meio às dificuldades, acaba entrando para a prostituição onde conhece um cliente que mudaria o seu destino. Tratava-se de Tião Brasil Grande (Paulo Cesar Pereio), um caminhoneiro gaúcho, com forte personalidade, individualista, mau caráter, que acredita no projeto político da ditadura para o país, inclusive com os Planos de Desenvolvimento da Amazônia. Influenciada por sua amiga, que tinha ambição de sair de Belém e buscar melhorar de vida em São Paulo, Iracema pega uma carona com Tião rumo ao sul do país. Os dois cruzam parte da Belém-Brasília e da Transamazônica, se deparando com diversos sujeitos e conflitos. A trama utiliza esses dois personagens fictícios, inspirados em caminhoneiros e em meninas que subiam nas boleias dos caminhões, como ponto de partida para realizar comentários sociais e políticos a respeito dos impactos socioambientais na região. Questionando a ideia de “progresso” vendida pelo governo militar à Amazônia – definida pelos investimentos em infraestrutura, capitalização dos meios de produção e da entrega das nossas florestas ao capital estrangeiro – ao retratar suas mazelas sociais existentes: conflitos por posse de terras, trabalho “escravo”, prostituição infantil e invasão de terras indígenas (este último sugerido sutilmente pelo filme).

*Iracema* é um *Road Movie*, gênero cuja trama se desenvolve a partir dos encontros e desencontros entre personagens no percorrer de uma viagem, que nem sempre é literalmente através da estrada, tendo o arco do protagonista se cumprindo ao chegar ao seu destino, que nem sempre é o desfecho buscado por ele. Com influências do *Neorealismo Italiano*<sup>6</sup> e do trabalho de Jean Rouch<sup>7</sup>, os diretores realizaram um drama-documental ou docudrama. Os dois personagens fictícios protagonistas interagiram com situações não ficcionais em Belém,

---

<sup>6</sup>Corrente cinematográfica que surgiu na Itália logo após o fim da segunda guerra. Seus filmes possuíam uma estilística de filmagem e narrativa muito específica. Normalmente não eram estrelados por atores profissionais, e geralmente os poucos personagens fictícios que continham interagiam com pessoas reais nas ruas. Dentre os seus maiores expoentes estavam os cineastas Roberto Rossellini, que dirigiu *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, Ano Zero* (1948); Luchino Visconti, que dirigiu *A Terra Treme* (1948) e *Belíssima* (1951); e Vittorio De Sica, que dirigiu *Vítimas da Tormenta* (1946) e *Ladrões de Bicicleta* (1948).

<sup>7</sup>Cineasta francês que se especializou em documentários etnográficos, criando gêneros como a etnoficção. Realizou muitos filmes sobre o continente africano, inclusive encabeçando um debate político em defesa do processo de descolonização de algumas dessas regiões. Rouch foi influência fundamental para a *Nouvelle vague*. Dirigiu documentários como *Eu, um Negro?* (1958) e *Crônica de um Verão* (1961).

nas proximidades da Belém-Brasília e da Transamazônica. Foram poucas cenas roteirizadas<sup>8</sup>, sendo muitas delas realizadas com diálogos improvisados pelos atores que provocavam, em espécie de entrevistas, as falas dos personagens não fictícios.

Mas por que realizar um trabalho sobre *Iracema – Uma Transa Amazônica*? Primeiramente, não se trata de uma pesquisa apenas sobre os bastidores da produção, *making off*, mas em utilizar o filme e os eventos conectados a ele como ponto de partida para analisarmos comparativamente as tendências sociopolíticas/ecológicas que começavam a circular tanto na Alemanha Ocidental quanto no Brasil com a visão colonial nacional-desenvolvimentista que os militares tinham para a Amazônia. Portanto, embora nosso recorte histórico sobre esse contexto, no qual nossa problemática está inserida, abrange análises principalmente do âmbito da História Econômica, obviamente porque os planos de desenvolvimento para o território, em essência, focavam no desenvolvimento da infraestrutura e, conseqüentemente, da economia regional; esta pesquisa se centralizará nas questões culturais no âmbito das representações e das experiências, tendo as análises econômicas sobre o período como parâmetro de contextualização para preencher eventuais lacunas nas discussões que serão desenvolvidas. Esses parâmetros são trabalhos publicados sobre o tema, tendo alguns clássicos como referência em consonância com pesquisas mais atuais: *Amazônia: estado, homem e natureza*<sup>9</sup> de Violeta Loureiro; *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará pós-1964*<sup>10</sup> de Pere Petit; e a tese *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia (1955-1985)*<sup>11</sup> de Iane Batista.

Se um filme é o ponto central desta dissertação, então estamos nos referindo a uma representação complexa que expõe uma visão coletiva de mundo. Toda obra cinematográfica cumpre essa função, mesmo aquelas que tentam se desprender da verossimilhança. As concepções mais básicas de roteiro, como os propostos por Syd Field<sup>12</sup>, induzem o roteirista, ao construir seus personagens, a se aprofundar nas questões interiores (biografia que revele as complexidades do sujeito) para sustentar as exteriores (ações executadas pelo sujeito em tela). Desta forma, os personagens ganham multidimensionalidades. Todos esses elementos ajudam a construir representações ancoradas ao mundo material, o que faz do cinema um tipo de

<sup>8</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

<sup>9</sup>LOUREIRO, Violeta. *Amazônia: estado, homem, natureza*. 3 ed. Belém: Cultural Brasil, 2014.

<sup>10</sup>PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará pós-1964*. Belém: Editora Paka-Tatu, 2003.

<sup>11</sup>BATISTA, Iane Maria. *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), Belém.

<sup>12</sup>FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 1979. pp. 28-29.

representação em meio a esse mundo de representações. A partir do momento em que a humanidade passou a interpretar a realidade em sua volta, entender a natureza e a diferença que existe entre determinados objetos; desenvolvemos sistemas de classificações que davam significados a todos as coisas existentes. Essas codificações foram se desenvolvendo ao longo do tempo através da linguagem e da representação. Por exemplo: ao observarmos as diferenças existentes entre pedra e areia, atribuímos codificações através da linguagem que diferem uma coisa da outra.<sup>13</sup> Com o desenvolvimento cultural da humanidade, esses sistemas de classificações ficaram mais complexos. De acordo com Chartier<sup>14</sup>, as representações coletivas – a forma como codificamos as nossas ações – condicionam divisões e organizações sociais que produzem a dinâmica do mundo social.

Sujeitos produzem representações. Um filme é resultado de um processo criativo pautado em agentes que desenvolvem suas visões de mundo através do acúmulo de seus experimentos com eventos aleatórios, circunstanciais e inter-relacionados. Experiências são formas como nos relacionamos e compreendemos o mundo material de acordo como ele se apresenta. Ou seja, são as nossas repostas sensoriais aos acontecimentos. Através delas podemos compreender as ações humanas, inclusive em suas particularidades e contradições, o que diferencia de uma perspectiva apenas estruturalista de sociedade.<sup>15</sup> Portanto, ao falarmos sobre *Iracema*, devemos considerar suas agências internas e externas. Ou seja, as experiências de Bodanzky, Senna e Gauer que resultaram na existência dessa obra e as contradições envolvidas nisso.

Entender sobre os sujeitos envolvidos na produção, sobre a realização e circulação do filme, no Brasil e na Europa, neste trabalho faz parte de um processo de compreensão sobre questões relacionadas à mídia e sociedade. Ou seja, como a mídia cinematográfica, através de representações sobre a Amazônia, mobilizou reações, sentimentos e demonstrou cenários de conflitos de uma época: sendo aqui como a conjuntura socioambiental da nossa região representada no filme mobilizou ideias distintas em locais diferentes do globo devido às especificidades culturais e políticas de cada nação ou região; e como essas reações se entrelaçaram no escopo conjuntural das conexões globais. Portanto, a conexão que *Iracema*

---

<sup>13</sup> HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*. 22(2): 15-46, jul./dez. 1997. pp. 28

<sup>14</sup> CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. Texto publicado com permissão da revista *Annales* (NOV-DEZ. 1989. n° 6, pp. 1505- 1520). *Estudos Avançados* 11 (5), 1991. pp. 183.

<sup>15</sup> THOMPSON, Edward P. *A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros. Uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. pp. 15-17.

estabelece entre a Alemanha Ocidental e o Brasil é o ponto central para respondermos esta problemática.<sup>16</sup>

A estrutura narrativa deste trabalho está dividida nas fases produtivas de *Iracema*, dando enfoque aos sujeitos da produção - principalmente aqueles que estiveram envolvidos mais diretamente em seu processo criativo - relacionando-os com questões específicas do nosso recorte, sendo elas: a Amazônia, a ditadura, a contracultura, o amadurecimento dos debates ecológicos em âmbito internacional, o cinema e a geopolítica da Guerra Fria. A ordem cronológica dos capítulos segue as sequências temporais dos eventos históricos dos anos de 1950, 1960, 1970 e início dos anos de 1980 quando a obra foi finalmente exibida nos cinemas comerciais brasileiros.

Além de um pequeno tópico de introdução e outro de conclusão, esta dissertação está dividida em três capítulos organizados em tópicos, sendo o primeiro intitulado *Os Realizadores*, que se trata de uma análise sobre os sujeitos destacados em nossa história; sendo eles: Jorge Bodanzky, Orlando Senna e Wolf Gauer. Seus subtópicos estão organizados da seguinte forma: *Primeiras Formações Políticas, Efervescências Culturais nos anos de 1960 e Tensões Políticas Transnacionais*. O segundo capítulo se concentrará em analisar o contexto da produção do filme, com o título *A Realização* e com os seguintes subtópicos: *Percorrendo a Amazônia, A Busca por Iracema e Filmagens na Floresta*. O foco do terceiro é a problemática central, tendo em vista todo o desenvolvimento realizado nos capítulos anteriores, em buscar compreender alguns traços do desenvolvimento da mentalidade político-ecológico, que emergia naquele momento na Europa e no Brasil, em contradição com o projeto nacional-desenvolvimentista<sup>17</sup> da ditadura militar brasileira e suas relações com empresas alemãs. Ou seja, uma análise sobre posições e contradições em um cenário onde a Amazônia se inseria mais enfaticamente nas redes mundiais de comércio e nos debates

<sup>16</sup>Boa parte deste debate sobre mídia e sociedade ao longo da dissertação está embasada principalmente nas concepções teóricas dos estudos culturais britânicos, principalmente autores como Raymond Williams e Stuart Hall, para compreender algumas noções sobre identidade abordadas ao longo do trabalho. Outros autores importantes para esta pesquisa foram Douglas Kellner, que dialoga com Hall e Williams; e historiadores brasileiros que deram, principalmente a partir dos anos de 1990, contribuições teóricas importantes para reflexões sobre a relação entre Cinema e História.

<sup>17</sup>O desenvolvimentismo, enquanto faceta ideológica, esteve muito presente nos cenários políticos brasileiros principalmente a partir do início da primeira república. Se formos definir amplamente o termo, podemos entender como projeto para o “progresso” focando na industrialização e no desenvolvimento econômico a partir da gerência do estado. O nacional-desenvolvimentismo seria uma subcategoria, onde existe um maior papel do estado no financiamento de bens de consumo. Ou seja, um capitalismo altamente gerenciado pelo poder público com pequenas relações com setor privado. Se formos delimitar a história da ideologia nacional-desenvolvimentista desde a primeira república até dias de hoje, encontraremos variantes: desde um fortalecimento do mercado interno e das estatais, aos incentivos às empresas privadas e dependência do capital estrangeiro, como ocorreu durante a ditadura. Portanto, o contexto dessa concepção ideológica que estamos nos referindo aqui é o da abertura ao capital internacional e alinhamento as políticas liberais estadunidenses. (PRUX e SALOMÃO, 2015, pp. 06, 07 e 24).

políticos internacionais. *Iracema – Uma Transa Amazônica* é ponto chave deste debate, levando em consideração suas relações com o Brasil e com a Europa, principalmente a Alemanha Ocidental. O capítulo está intitulado *Aclamação e Censura*, sendo os subtópicos: *Circulação na Europa* e “*Iracema não é um filme brasileiro*”.

Partes do primeiro e do segundo capítulo são baseados no artigo *Antes de Iracema: Memórias de um Pré-Cineasta na Ditadura Civil-Militar*, que faz parte do livro *Recortes do Cinema na Amazônia*<sup>18</sup> (organizado pelo historiador Maurício Costa), que publiquei em 2018, sobre as experiências de Jorge Bodanzky como estudante da UNB nos anos de 1960 e suas primeiras relações com a região amazônica. Após a publicação do artigo em 2019, Bodanzky em 2020 lançou seu novo documentário *Utopia/Distopia* justamente sobre esses anos em que esteve em Brasília, apresentando relatos mais completos e exclusivas imagens de arquivo sobre essa época em que estudou na UNB.

O primeiro capítulo dedica-se a analisar os principais sujeitos idealizadores e realizadores de *Iracema*, entendendo como suas visões de mundo foram produtos de suas experiências relacionadas com os eventos históricos dos anos de 1950, 1960 e 1970. Desta maneira, poderemos compreender quais ações desses sujeitos foram ou não condicionadas pelas tendências e eventos da época em âmbito macrossocial político; buscando estabelecer as conexões existentes de pequenos fenômenos com macro escalas. Este primeiro capítulo é importante para entendermos como *Iracema – Uma Transa Amazônica* é resultado de uma série de experiências e redes desenvolvidas ao longo das conjunturas sociais e políticas de uma época. Embora o foco seja estes três sujeitos, daremos uma atenção maior a Bodanzky, tendo em vista que o projeto inicial do filme surgiu em decorrência de suas vivências iniciais na região Amazônica; considerando também que as situações vividas por ele nos anos de 1960 estavam relacionadas com eventos ocorridos no Brasil e na Alemanha Ocidental. Diferentemente de Gauer que se concentrava mais na Alemanha e Senna no Brasil.

O segundo capítulo se centralizará em duas análises paralelas. A primeira delas sendo os eventos ocorridos durante a produção, e como ela dependeu de uma série de interações desenvolvidas através de laços estratégicos e afetivos para acontecer. Como *Iracema* foi originalmente concebido para televisão, sendo produzido por executivos da ZDF, micro poderes que penetram o filme perpassam pelo perfil da emissora pautados em suas exigências e expectativas em relação ao produto; são questões que devem ser levadas em consideração

---

<sup>18</sup>COSTA, Maurício (Org.). *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: Nepan Editora, 2019.

quando nos debruçamos em análises fílmicas como representação ou documento histórico.<sup>19</sup> A segunda análise se pautará neste contexto de produção para buscar problematizar as representações sobre a Amazônia contidas no corte final da obra. Compararemos os objetivos dos realizadores, o que eles pensavam para o filme, com a natureza polissêmica do cinema; perpassando também pela opinião dos críticos especializados e pela interpretação deste autor aqui quem vos fala. Para além da temática principal de *Iracema*, podemos também desenterrar das imagens do audiovisual outras vozes sociais contidas à margem do seu discurso central. Possibilidades contidas majoritariamente em documentos fílmicos.<sup>20</sup>

O terceiro capítulo se concentrará na problemática que apresentamos anteriormente, dividido em dois subtópicos, onde analisaremos a aclamação majoritária do filme na Europa e sua censura no Brasil. Através desses eventos, poderemos realizar a análise comparativa proposta para identificar traços de diferentes tendências ideológicas da época.

Todos os capítulos estão sustentados em diversos tipos de fontes. Audiovisuais: um cine jornal produzido pelo governo militar, onde compararemos seu discurso com o de *Iracema*; entrevistas televisivas em que Bodanzky apresenta algumas percepções sobre seu filme; e uma filmagem realizada por Bodanzky, Senna e Gauer na Belém-Brasília e na Transamazônica, que serviu como material para o projeto do filme, que nos ajudará a entender elementos da pré-produção. Jornais: uma lista de matérias contendo críticas sobre o filme, que serão úteis para entendermos sobre sua circulação na Europa, sobre a vida pessoal e profissional de Edna de Cássia (atriz protagonista), sobre a vida profissional de Bodanzky e sobre a censura da obra; reportagens realizadas pelo próprio Bodanzky, que nos ajudarão a delimitar parte de sua trajetória; e matérias sobre as ações desenvolvimentistas do governo na Amazônia, onde analisaremos seu discurso sobre suas intervenções nessa região; artigos publicados na época (críticas sobre o filme), também com o objetivo de entender sua circulação na Europa. Documentos institucionais, dentre eles o parecer de censura do governo federal, para problematizarmos suas razões oficiais. Por último, longos depoimentos orais produzidos, através de entrevistas, por este autor desta pesquisa, com intuito de entendermos as experiências dos sujeitos envolvidos na produção.

De todas as entrevistas feitas, não constam com a atriz Edna de Cássia, que interpretou *Iracema*, e com o ator Paulo Cesar Pereio, que interpretou Tião Brasil Grande. Infelizmente não pude entrevistar Cássia. Embora seu depoimento seja importante, a ausência dele não

---

<sup>19</sup>BARROS, José d' Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge. BARROS, José d' Assunção (Org.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. pp. 68.

<sup>20</sup> Idem. pp. 64.

compromete este trabalho, absolutamente. Existe uma justificativa para esta falta que será problematizada ao longo da dissertação. Uma ausência que não significa negligenciar a sua voz, pelo contrário, a enfatizaremos como sujeito fundamental para esta narrativa problematizando o seu silêncio. Também foi possível recorrer a outras fontes para sustentar as ideias que serão defendidas aqui a respeito da atriz.

A entrevista com Pereio também não pode ser realizada por limitações encontradas nas tentativas de contatá-lo. Mas esta falta também não será problema, considerando que temos acesso a documentações e produções bibliográficas a respeito do ator, que puderam sanar lacunas que surgiram. Portanto, praticamente todas as entrevistas necessárias foram realizadas, documentadas em áudio e vídeo, e transcritas para serem problematizadas levando em consideração as complexidades da memória.

Não estamos falando aqui apenas sobre um filme, mas sobre um passado brasileiro que ainda se faz muito presente na conjuntura atual (2020); não apenas no que concerne ao desequilíbrio socioambiental da Amazônia, mas também às perseguições a todos os grupos que se manifestavam criticamente a realidade que os cercavam, especificamente, o cinema brasileiro cujo sua história é cercada de censuras, boicotes e de corrosões de suas instituições de fomento.

## CAPÍTULO I OS REALIZADORES

Quem são os nossos realizadores? São homens provenientes de famílias da classe média que conquistaram prestígio em meio à classe artística, o que proporcionou a produção de muitos documentos sobre suas vidas: jornais, arquivos audiovisuais e fotografias. São sujeitos que tiveram suas vozes ouvidas por muitos grupos. Foram agentes engajados politicamente através da arte como instrumento de enfrentamento à hegemonia. Boa parte deste trabalho, principalmente este primeiro capítulo, está sustentado por fontes orais; e talvez surjam contradições em torno da necessidade desta sustentação, tendo em vista que existem muitas outras documentações que poderiam possivelmente suprir os questionamentos levantados aqui.

Alessandro Portelli, historiador que trabalha com história oral, afirmou que as fontes orais possuem mais utilidade para analisar classes não hegemônicas, considerando que grupos sociais que não exerceram o domínio da escrita, ou simplesmente não tiveram muita visibilidade social, não deixaram muitos vestígios em fontes mais “clássicas” para a historiografia. Portanto, a memória acaba se tornando útil para suprir a ausência de outras documentações.<sup>21</sup>

As visões de mundo e ações dos sujeitos protagonistas deste trabalho os comprometiam a posições na sociedade que não eram necessariamente hegemônicas, mas que, dada as suas trajetórias prestigiadas, de reconhecimento artístico, os condicionaram a posições de alta visibilidade e, portanto, de produção de muitos vestígios. Os depoimentos orais serão utilizados aqui para suprir, não a ausência de outras documentações, mas as lacunas deixadas por estes; ou seja, utilizar como forma de extensão para compreender tomadas de decisões, pensamentos e sensações que não foram e nem poderiam ser descritas em outros tipos de fontes<sup>22</sup>. A memória, levando em consideração suas limitações, será utilizada de duas maneiras (primeiro, para investigar eventos específicos do passado; segundo, para entender questões internas dos sujeitos entrevistados, utilizando algumas questões teóricas de biografias históricas, para compreender como os mesmos reinterpretem seus passados). Não que este trabalho possa ser considerado uma biografia, absolutamente, apenas utilizaremos

---

<sup>21</sup> PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Proj. História*, São Paulo, 14 de fevereiro, 1997. pp. 27

<sup>22</sup> Idem. pp. 32.

produções biográficas como referência para pensar formações/ações dos sujeitos e como elas foram condicionadas pelos eventos históricos da época.

Sobre o primeiro método: algumas memórias aqui analisadas serão de indivíduos que não terão destaque central para esta narrativa. Foram entrevistas com pessoas, que de alguma forma participaram dessa conjuntura que envolve o filme, e suas lembranças ressignificadas nos trazem elementos importantes para entender as redes que a obra estava envolvida e algumas das ações dos sujeitos centrais, mas vista por outros olhares.

Para que não haja confusões e acusações de uma possível visão determinista em meu trabalho, percebam que utilizo a palavra “condicionamento”, que faz toda a diferença. Podemos falar sobre influências, imposições e construções sociais, mas nada disso é determinado. Embora Raymond Williams trabalhasse, em partes, com concepções estruturalistas através da noção de base e superestrutura, de forma alguma o autor era determinista; suas noções fogem à perspectiva clássica do marxismo determinista da Escola de Frankfurt, por exemplo, e entende a dinâmica entre base e superestrutura como uma relação circular, de mediação, de estruturas condicionantes.<sup>23</sup> Sujeitos possuem escolhas. Por exemplo: mesmo que alguém cresça em uma sociedade majoritariamente cristã, não significa que essa pessoa se torne cristã; as escolhas existem, o que não quer dizer que as possibilidades sejam amplas. Portanto, o que podemos fazer é delimitar o grau de limitação, mas não com exatidão, das possibilidades de escolhas existentes em uma realidade.

Baseados nessas concepções, pensaremos sobre as experiências de Jorge Bodanzky, Orlando Senna e Wolf Gauer. Parte deste capítulo bebe na fonte de Eric Hobsbawm e sua obra *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. O autor fez uma longa análise de sua trajetória no decorrer do século XX, passando por sua formação acadêmica, política (visão de mundo), suas frustrações e tomadas de decisões; todas pautadas em suas experiências condicionadas por eventos históricos. A obra não é perfeita, existem alguns problemas metodológicos sobre o uso da memória, aparentemente utilizada como se fosse uma espécie de armazenamento de informações, como se ocupasse um espaço físico, mas o que possui são padrões de ativação que, quando estimulados por fatores externos, acionam uma determinada informação ou sensação do passado. Essas lembranças não são registros, mas interpretações, ressignificações, que normalmente são influenciadas pelo tempo presente.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 46.

<sup>24</sup> LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. 1ª edição. Campinas: Unicamp, 1990. pp. 423-483.

Em algumas passagens da obra, Hobsbawm chega a ser eficiente na forma como interpreta o passado comparando com a maneira como ele pensava no seu tempo presente, outrora afirmava acontecimentos que estavam embasados apenas em sua vivência, sem questionar os fatores limitantes que isso envolve, como por exemplo: as várias contaminações que a memória sofre dos agentes que corroboram uma ressignificação do passado, produzindo uma memória coletiva, que pode não condizer com a verossimilhança dos eventos históricos. Talvez fosse necessário, algo que realizei ao longo desta dissertação, um maior rigor com as fontes, fazendo mais cruzamentos com outros documentos para não transparecer uma grande dependência do trabalho em reminiscências do autor.<sup>25</sup> Mesmo com problemas, o método de análise de Hobsbawm, sendo a forma como ele realizou as conexões de suas experiências com eventos históricos do século XX, algo que particularmente me interessa para este trabalho. Sob estas perspectivas, pesaremos sobre quem eram os principais realizadores de *Iracema*: Jorge Bodanzky, Orlando Senna e Wolf Gauer.

Este filme é uma obra coletiva que conta com participação de outros sujeitos para além dos mencionados até aqui. Mas darei destaque neste capítulo aos três por serem mais que o suficiente para compreender as agências e experiências que resultaram na existência de *Iracema*, tendo em vista que são os principais realizadores de grande parte de sua idealização criativa. Portanto, este capítulo buscará entender como esses sujeitos estavam conectados à conjuntura macrossocial e política da Guerra Fria: de quais formas foram afetados pela ditadura militar nos anos de 1960 e, através deles, quais eram as tendências políticas, acadêmicas e artísticas a qual estavam relacionados na época.

### 1.1- PRIMEIRAS FORMAÇÕES POLÍTICAS

O conceito de política que utilizo aqui não se restringe apenas a esfera institucional, mas ao sentido mais amplo que atinge todos os setores da sociedade, estando presente em todas as experiências humanas. Quando falamos sobre nossos sujeitos, também estamos analisando experiências que envolvem conflitos políticos no âmbito macro e micro social. Portanto, condicioná-la apenas a esferas sociais bem delimitadas é errôneo analiticamente, ao mesmo tempo em que ao observá-la como algo presente em todos os lugares pode acarretar crises de identidade, como foi apontado por Peter Burke, ao se embasar em concepções teóricas de Michel Foucault, quando afirmou, ao falar sobre a Nova História em seu texto introdutório no livro *Escrita da História: Novas Perspectivas*, que os historiadores estavam cada vez mais

---

<sup>25</sup> HOBBSAWM, Eric. *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

engajados em discutir conflitos e relações sociais não apenas nas instituições de poder, mas em cenários micros sociais como, por exemplo, a família. Burke identifica a política como algo presente na totalidade social.<sup>26</sup> Sendo assim, também identificada no âmbito intelectual e artístico, que foram importantes nas formações desses três sujeitos.

Antes de Iracema, Jorge Bodanzky era um jovem fotógrafo que havia estudado cinema em um programa de pós-graduação na universidade de Ulm no sul da Alemanha Ocidental. O seu interesse pela sétima arte surgiu em decorrência de diversos fatores. O primeiro deles estava relacionado à formação intelectual/política advindas do seu seio familiar. Seus pais, Hans e Rosa Bodanzky, eram judeus austríacos que imigraram para o Brasil em 1937 quando a Áustria foi anexada ao Reich alemão, após sucessivas crises e a ocupação de nazistas em diversas esferas políticas do país. Bodanzky nasceu em São Paulo em 1942.<sup>27</sup> Existia um histórico de organização política em sua família, inclusive com tradições voltadas para ideias socialistas e anarquistas:

Minha mãe, quando jovem, era ativa participante de passeatas e movimentos socialistas em Viena. (...). Meu pai, mais afeito aos esportes que à política, foi jogador profissional de handebol. Mas sua família era também de tradição socialista e anarquista, como muitos músicos e escritores, que viveram intensamente o período entre-guerras.<sup>28</sup>

O avô de Jorge Bodanzky, pai de Hans, era engajado politicamente e intelectualmente, chegando a escrever poesias e textos anarquistas. Apesar da tradição judaica, Bodanzky nunca foi muito religioso.<sup>29</sup> O casamento dos seus pais chegou ao fim um pouco antes do seu nascimento, mas mesmo assim o seu relacionamento com o antigo casal não fora abalado. Rosa era uma leitora assídua, trabalhou em livrarias, e Bodanzky acumulou boa parte de sua bagagem literária.

Wolf Gauer também nasceu em meio à Segunda Guerra Mundial. Parte de sua forte personalidade contestadora foi resultado de um conjunto de experiências advindas desde sua infância. Sua família lidou de perto com a ascensão nazistas na Alemanha, passando pelas vitórias “democráticas” do partido no parlamento na década de 1920, pelo golpe de Hitler em 1930 com a aprovação da Lei Habilitante que concedia legalmente plenos poderes ao

<sup>26</sup>BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. pp. 08.

<sup>27</sup>São Paulo recebeu muitos refugiados de guerra nesse período. O Brasil era regido pela ditadura do Estado Novo, que, apesar do caráter antisemita de Vargas com as medidas do projeto de nacionalização afetando os imigrantes em geral, principalmente os japoneses que foram expulsos de suas moradias em São Paulo, os judeus tiveram uma ampla vida pública no Brasil; inclusive se organizando politicamente frente à repressão da polícia, principalmente, a partir de 1942, quando o Brasil entrou na guerra contra o eixo. (CYTRVNOWICZ, 2002, pp. 393-423)

<sup>28</sup>MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 32-35.

<sup>29</sup>Idem. pp. 29-31.

chanceler e, conseqüentemente, dando início ao terceiro Reich, além da queda do regime em 1945. O pai de Wolf Gauer prestou serviços militares ao exército nazista:

O meu pai era médico e também um soldado que tinha problemas com os nazistas. Foi o único médico do exército nazista que não era oficial, o que não era típico porque os médicos eram tenentes. O meu pai tinha sua foto carimbada na sua papelada como uma pessoa duvidosa politicamente.<sup>30</sup>

A família Gauer passou por muitas experiências autoritárias quando sofreu hostilidades das tropas americanas que haviam ocupado cidades alemãs. Esses eventos foram significativos para sua família, nas palavras de Gauer: “Por ter passado por isso, facilitava a minha família ter uma mentalidade mais crítica e mais desconfiada quanto a qualquer autoritarismo, principalmente por parte da direita”.<sup>31</sup>

Sobre o depoimento de Gauer, a estrutura textual, para deixá-lo mais inteligível, não seguiu com fidelidade ao que foi expresso oralmente, tendo em vista que manter originalidade da fala no texto poderia gerar uma má compreensão ao leitor. Este tipo de edição é permissível dentro das metodologias da história oral uma vez que o sentido do depoimento seja mantido intacto. A edição é algo inevitável dentro do processo de transcrição, transformando o objeto auditivo em visual, que obviamente passa por alterações que ficam à mercê das escolhas do historiador que decide o que selecionar da fala do entrevistado para ser problematizado.<sup>32</sup> Não é necessário se deixar levar por essa tentação positivista, que visa transcrever um áudio tal qual ele foi comunicado. Devemos considerar que escrever um texto é um exercício criativo que visa correções que objetivem, da melhor maneira, expressar a mensagem ao leitor para que se possa ser percebida a experiência do entrevistado, e muitas vezes não é possível notar isso através de uma reprodução textual exata. Basicamente o que define transcrição de entrevista é embasado, na minha concepção, na visão que Alessandro Portelli possui sobre o assunto: “Então, a reprodução exata e passiva da transcrição da fita, frequentemente, não é a mais fiel, porque vai interferir com a qualidade do relato. Um discurso oral muito envolvente, transcrito exatamente, palavra por palavra sobre uma página, torna-se algo que não se pode ler”.<sup>33</sup> É como ler um livro de um historiador inglês traduzido para português, considerando que alguns sentidos sobre o que o autor realmente quis dizer se perdem na tradução; ou, por exemplo, uma montagem cinematográfica que delimita a

<sup>30</sup> Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Proj. História*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1997. pp. 27

<sup>33</sup> ALMEIDA, Paulo Roberto. KOURY, Yara Aun. História Oral e Memórias: Entrevista com Alessandro Portelli. *História e Perspectivas*, Uberlândia (50): 1997-226, jan. /jun. 2014. pp. 207.

narrativa fílmica a partir de uma seleção de imagens feitas ao longo de uma filmagem e encadeadas para montar toda estrutura e o sentido do filme.

No caso da história da oral, selecionamos as falas do entrevistado e editamos para comunicar melhor o seu sentido. Todo interlocutor, a não ser que ele escreva com antecedência o seu discurso, se expressa oralmente de maneira menos organizada do que quando se comunica textualmente. Oralidade com sofisticação sem preparo é muito difícil, a não ser que o indivíduo seja um gênio da oratória.

Especificamente neste trabalho, por Gauer não falar português com exatidão, por ele ser alemão residente no Brasil, o seu depoimento precisou passar por uma ampla edição. As mudanças ocorreram apenas na eliminação de repetições de ideias e em verbos flexionados em um tempo inadequado. Embora a edição tenha sido mais enfática no depoimento de Gauer, todos os outros entrevistados também passaram minimamente por correções.

Algumas entrevistas utilizadas aqui não foram produzidas para esta pesquisa e estavam publicadas em outras obras. Parte das memórias de Bodanzky e Senna pode ser consultada em duas biografias que fazem parte de uma coletânea que teve incentivo do governo estadual de São Paulo, em meados dos anos 2000, para lançar várias autobiografias de cineastas brasileiros. A biografia *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera* foi publicada em 2006 e *Orlando Senna: Homem da Montanha* em 2008. Ambos foram escritos em narrativa em primeira pessoa, longos depoimentos de vida, sem obviamente teorizações. Portanto, entrevistá-los se fez necessário para completar algumas lacunas, mesmo que algumas tenham sido curtas, como foi o caso de Senna, cuja entrevista se deu à distância por questionário.

Orlando Senna nasceu em 1940 em uma família de garimpeiros que residia em Lençóis na Bahia. Sua primeira influência política veio de seu pai, que não se interessava muito pelo garimpo e seguiu carreira na vida pública. Foi inclusive nomeado interventor de Lençóis por Getúlio Vargas durante o Estado Novo.<sup>34</sup> Durante os anos de 1950, Senna estudou o seu ensino básico no tradicional, de base católica, Colégio Marista em Salvador; sua formação básica foi fundamental para que tivesse acesso aos intelectuais que o influenciariam na forma de perceber o mundo. Teve acesso à literatura clássica brasileira do século XIX, se aprofundando desde a perspicácia crítica irônico-política de Machado de Assis ao nacionalismo romântico de José de Alencar; e também os autores da geração de 30, como Jorge Amado, Rachel Queiroz e dentre outros. Foi no Marista que teve suas primeiras experiências com a dramaturgia: “Entrei para o grupo de teatro do colégio, interpreto

---

<sup>34</sup>LEAL, Hermes. *Orlando Senna: O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 27.

personagens ultradramáticos com maquiagem pesada, bigodes postiços, nomes franceses. As peças eram apresentadas aos sábados, às sete horas da noite, para alunos e seus familiares”.<sup>35</sup> Também foi nessa época que teve suas influências cinematográficas iniciais mais significativas quando...

Descobri o cineclube: um professor historiava sobre o filme, quando, onde, como, por quê, por quem foi feito; víamos o filme, o professor fazia uma análise (artística, histórica, social, a depender, mas também sempre moral) e promovia-se o debate. Acontecia às sextas-feiras à noite e chamava-se Cine Fórum. A programação era naturalmente tendente a valores religiosos católicos, a uma catequese elevada, mas sem perder o foco na linguagem, no estudo da linguagem, que era oficialmente o objetivo dessas reuniões. Isso abria o leque para filmes como *A Paixão de Joana D'Arc* de Carl Dreyer, *The Kid* de Chaplin e *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio de Sica.<sup>36</sup>

Bodanzky também frequentou alguns cineclubes em São Paulo nos anos de 1950, sendo na época o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, uma das obras que o mais instigou criticamente por conta da sua representação sobre a conjuntura social no nordeste.<sup>37</sup> Podemos perceber essa sua tendência posteriormente, quando o mesmo passou a trabalhar com essa temática publicando trabalhos fotográficos sobre o tema no final dos anos 1960. Qualquer envolvimento de Bodanzky com militância política organizada se deu de forma mais intensa nos anos de 1960, pelo menos até onde sabemos.

Senna foi mais precoce na luta política, através dos movimentos estudantis secundaristas nos anos de 1950, devido aos estímulos dos padres e freiras do Colégio Marista junto a outras escolas religiosas, como as protestantes dirigidas por pastores presbiterianos. O impulso era formar politicamente uma juventude conservadora que pudesse se sobrepôr à esquerda majoritária nas escolas públicas, nas universidades e nas entidades estudantis.<sup>38</sup> Senna era um jovem questionador: na época, ele e sua família estavam alinhados à política de Vargas muito por conta da carreira de seu pai, mas também porque Vargas representava o dito “progressismo trabalhista”. As convicções políticas de Senna inicialmente foram sendo moldadas durante suas experiências com o movimento estudantil secundarista, onde passou a questionar as ações da direita estudantil, que era permeada por golpes, como fraudes em urnas eleitorais. Devido à essas experiências, passou a dialogar com alunos das escolas públicas que viviam em uma conjuntura diferente da sua, o que o fez identificar nas esquerdas ideias de projetos de sociedade. Senna, aos catorze anos, foi colega de militância de Glauber Rocha, que tinha quinze na época, e que estudava em uma escola protestante em Salvador. Ambos

---

<sup>35</sup> Idem. 56-57.

<sup>36</sup> Idem. 57-58.

<sup>37</sup> MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 53.

<sup>38</sup> Idem. pp. 67-70.

vivenciaram juntos diversas experiências nos espaços da militância, desde as tentativas de cooptação que sofreram dos comunistas aos assédios que receberam dos integralistas.<sup>39</sup>

As conversas com seus colegas militantes não ecoavam apenas em debates sobre conjuntura política, mas também em pautas de lazer como o *Rock*, a idealização de James Dean, ao seu encanto com a *Nouvelle Vague*, sua paixão platônica por Brigitte Bardot e sobre o seu interesse por capoeira.<sup>40</sup>

Tanto Senna quanto Bodanzky viveram suas juventudes entre os anos de 1950 e 1960. Suas influências estavam conectadas às transformações culturais que estavam ocorrendo nos EUA e com a eclosão do desenvolvimento de uma cultura política brasileira, que influenciara jovens da classe média, majoritariamente atrelados aos ideários da esquerda: alinhados também aos discursos nacionalistas, mas contra o subdesenvolvimento nacional-conservador dos anos de 1950<sup>41</sup>, em defesa de um Brasil autônomo sem as dependências do imperialismo e que buscasse suas raízes “naturais” através do povo.<sup>42</sup>

Aconteceu uma revolução cultural nos EUA, que também influenciou os britânicos e a revolução social nos anos de 1960 (com os movimentos negros e feministas) e 1970 (com o movimento gay) nos Estados Unidos; além dos movimentos pela paz e contra Guerra do Vietnã. Essa revolução revitalizou o capitalismo ocidental. O mercado se adaptou às transformações socioculturais e produziu novas oportunidades de consumo lucrando com a indústria fonográfica, com a produção de álbuns musicais, e na moda, com a venda de roupas (o *blue jeans* foi uma das marcas mais vendidas na época). Ou seja, essas revoluções, ao mesmo tempo em que questionavam modelos hegemônicos de cultura, também utilizavam o mercado, sob o monopólio da hegemonia conservadora, como meio de difusão e comercialização de ideias ou causas em formas de produto. Com esse empoderamento mercadológico da juventude, os adolescentes passaram a ter grande poder de compra e vantagens em se adaptar muito rapidamente às novas tecnologias que uma geração mais antiga não conseguia lidar.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Idem. pp. 70-72.

<sup>40</sup> Idem. pp. 73

<sup>41</sup> O Nacional-desenvolvimentismo dos anos de 1950, como projeto político atrelado ao governo de Juscelino Kubitschek, era caracterizado justamente por sua internacionalização do capital introduzindo as multinacionais no que era considerado como periferia do capitalismo. Era uma forma de satisfazer empresas estrangeiras que necessitavam explorar novos mercados. (PRUX e SALOMÃO, 2015, pp. 20).

<sup>42</sup> RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 02-03.

<sup>43</sup> HOBBSAWM, Eric. Revolução Cultural: In: *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 320.

O Brasil também passava por uma efervescência cultural que influenciava significativamente o cotidiano de muitos jovens brasileiros da classe média. Em pleno governo de Juscelino Kubitschek, mesmo após as diversas crises políticas com a eminência de golpe militar frustrado, principalmente, por conta do suicídio de Vargas, o país recuperava o otimismo econômico e certo bem-estar social por conta da promessa de aceleração do seu incremento industrial. O país ganhava visibilidade no mundo por conta do desenvolvimento de uma nova identidade cultural brasileira, iniciado no final dos anos de 1950, principalmente através da Bossa Nova e do Cinema Novo.<sup>44</sup>

Nesse florescimento cultural, mesmo recebendo educação em escolas conservadoras, seja no seu curto internato em Viena e nas suas passagens por rígidas escolas em São Paulo, o comportamento de Bodanzky assumia traços da rebeldia adolescente daquele momento:

Nas peripécias de juventude transviada paulistana, a Rua Augusta, é claro, ocupava lugar de honra. Era ali que tudo acontecia. Eu era sócio do Clube Paulistano, onde fazia natação e jogava bilhar. Vivia na vagabundagem de subir e descer a Augusta em festa, toda engarrafada, parando nos points mais concorridos. Quando passou *O Prisioneiro do Rock (Jailhouse Rock, 1957)* de Richard Thorpe, com Elvis Presley, levávamos giletes para rasgar o belo estofado preto-e-branco do Cine Paulista. Afinal, tínhamos que arrebentar alguma coisa (...).<sup>45</sup>

Essas tendências de juventude se expandiram globalmente: influenciando comportamento, visão política, literatura, a música, cinema, o sexo e as relações sociais de uma forma geral. O cinema brasileiro também passava por transformações no final da década de 1950 com o Cinema Novo; e foi com essa expansão cultural brasileira que os anos de 1960 começaram, seguidos por tensões políticas, crises econômicas e efervescências culturais. Uma década que proporcionou a Bodanzky, Senna e Gauer experiências fundamentais para os restos de suas vidas, tanto no âmbito profissional, mas também no político e privado.

## 1.2- EFERVESCÊNCIAS CULTURAIS NOS ANOS DE 1960

O ingresso de Bodanzky no curso de Arquitetura na Universidade de Brasília (UNB), em 1964, lhe rendeu diversas experiências políticas e socioculturais. Todo o projeto educacional-progressista da universidade foi construído por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, este segundo chegou a ser o reitor.<sup>46</sup> Esta primeira metade da década de 1960 no Brasil foi um momento de expansão da esquerda brasileira.

<sup>44</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014. pp. 21.

<sup>45</sup>MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 48.

<sup>46</sup>Idem. pp. 53-54.

Não podemos entender essa esquerda como algo unificado, monolítico em suas ideias, mas como algo fragmentado que, em sua estrutura total, tendia para um projeto de sociedade que visava a superação do modelo econômico brasileiro daquele momento, valorizando o intelectualismo com valores humanistas e combatendo a mercantilização, a coisificação do ser humano e a proletarização do trabalho intelectual.<sup>47</sup> Embora defendesse os interesses populares, estavam longe de ser compostos por agentes representativos dessas classes subalternizadas. As tendências que permeavam suas camadas eram as aspirações da revolução cubana, as ideias anticolonialistas sobre a África - inclusive representada nos documentários de Jean Rouch - e a contestação do socialismo burocrático soviético, que ganhou forma principalmente através da revolução cultural proletária chinesa engajada por uma forte juventude maoísta, que se colocava contra o autoritarismo dos países comunistas do leste, contra a ocidentalização capitalista no país, além de buscar alinhamento às esquerdas que estavam presentes nas nações subdesenvolvidas chamadas de terceiro-mundistas.<sup>48</sup> Nem todos optaram por um lado nesse contexto dicotômico da Guerra Fria. O movimento dos “não alinhados”, formados por nações que conquistaram sua independência a partir do processo de descolonização ocorrido após a segunda guerra, buscavam articular uma frente “neutra” diante do capitalismo norte-americano e do comunismo soviético.<sup>49</sup>

Parte da esquerda brasileira era guevaristas ou maoístas. Eram grupos, em sua maioria, pertencentes às famílias pequeno-burguesas (estudantes, artistas ou intelectuais), setores da *intelligentsia* (trabalhadores intelectuais), que defendiam os interesses populares, apesar dos problemas de representação política para as classes subalternas, sob a forma de um romantismo naturalista contra o concretismo considerado uma característica desumanizada do capitalismo. Havia uma concepção nacionalista nessa esquerda pautada na busca pelas raízes do povo brasileiro, que se acreditava estar no naturalismo do homem do campo. Através dessa idealização do passado, o camponês representaria a modernização da sociedade brasileira, resgatando os valores humanistas, sem depender da exclusão social da modernização capitalista. Portanto, nessa conjuntura havia uma dicotomia entre o homem do campo (naturalismo), de onde deveria ocorrer a ação revolucionária inspirada nas experiências da revolução chinesa e cubana, frente à superação do homem moderno capitalista

---

<sup>47</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014. pp. 39-40.

<sup>48</sup>Idem. pp. 17.

<sup>49</sup>TANCREDI, Letícia. LUBASZEWSKI, Natasha. MILAGRE, Rodrigo. Os 60 anos do movimento dos países “não alinhados” e a Conferência de Bandung. *Novas Fronteiras*, Porto Alegre, V.1, Nº2, Jul-Dez 2014. pp. 02-03.

(“desumanizado”) entregue em forma de engrenagem ao sistema que vende a cultura de consumo como ideal de felicidade.<sup>50</sup>

A esquerda brasileira, embora fragmentada em diversas percepções, estava direcionada a um projeto consonante de sociedade que formava, de acordo com o sociólogo Marcelo Ridenti, a grande rede da “família comunista” brasileira. Perpassavam por diversos grupos, sendo que boa parte não necessariamente era comunista, mas que estava de alguma forma conectada à militância, mesmo que indiretamente. Dentre os partidos políticos que estabeleciam essa conexão entre as classes artísticas, intelectuais e estudantes; estava o PTB, partido do presidente João Goulart no período pré-golpe de 1964, que tinha posições moderadas, mas conservador como um todo, e que representou uma “ameaça” à boa parte dos setores conservadores e anticomunistas do Brasil. Além do PTB, havia uma das principais representações partidárias da esquerda brasileira na época, o PCB.<sup>51</sup>

Inserido nessa rede em São Paulo, Bodanzky teve contato com uma série de espaços que foram fundamentais para construir o seu interesse por cinema, sendo através dos cineclubes que teve acesso às referências intelectuais do cinema nos anos de 1960. Política, arte e ciência eram os interesses que conectavam esses grupos através de redes estratégicas e de afeto. Eram agentes interessados em transformar essas diferentes formas de representar a realidade em uma concreta ação de transformação ou até de revolução social e política no Brasil. O cinema era pensado por muitos como um projeto coletivo que pudesse almejar algum tipo de relevância social que ia além da ambição individual de carreira dos cineastas. Desta forma de pensar, muitos artistas eram condicionados a se relacionar ou até se filiar a um partido político, tendo o PCB como uma das principais representações partidárias da esquerda na época.<sup>52</sup>

Muitos artistas brasileiros eram engajados politicamente nesse período<sup>53</sup>, seja na música, no teatro ou no cinema; além de cientistas da área de humanas e filósofos dedicados aos debates sobre uma possível revolução no Brasil. Arte, ciência e filosofia se entrelaçavam entre os interesses intelectuais de muitos sujeitos: Caetano Veloso, antes de seguir carreira musical, cogitou ser cineasta, filósofo ou artista plástico. Chico Buarque vinha de uma família

---

<sup>50</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014. pp. 10-17-37.

<sup>51</sup> Idem. pp. 46.

<sup>52</sup> Idem. pp. 72

<sup>53</sup>Especificamente em Belém, onde foram às filmagens iniciais de *Iracema*, também havia uma efervescência cultural, principalmente no que concernia à poesia e a composição musical. Dentre alguns sujeitos que definem esse contexto: João de Jesus Paes Loureiro, José Maria de Vilar Ferreira, Ruy Guilherme Paranatinga Barata e dentre outros. Todos eles manifestaram forte oposição ao regime militar. (MORAES, 2014, pp. 76-77).

de intelectuais, filho de Sérgio Buarque de Holanda (historiador fundamental para a historiografia brasileira), e, assim como Bodanzky, quase se formou em Arquitetura; porém, se tornou músico, segundo ele mesmo, pelas circunstâncias. Fernando Henrique Cardoso quase se tornou um artista: publicou versos em uma revista de estudantes da Faculdade de Direito da USP em 1949. Em 1960, quase atuou em um filme de Glauber Rocha que teria feito pessoalmente o convite a Cardoso.<sup>54</sup> Aliás, apesar de nunca ter sido filiado a partidos, durante os anos iniciais da abertura democrática, um pouco antes de morrer, Rocha cogitou a possibilidade de se candidatar à presidência da república assim que houvesse a redemocratização do país.<sup>55</sup>

Cineastas do Cinema Novo<sup>56</sup> chegaram a militar pelo PCB, como Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, e pelo Centro Popular de Cultura (CPC), que era um órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE), com a função de fomentar uma arte que fosse popular e revolucionária. Houve várias produções financiadas pelo CPC, que tinha suas sedes estaduais, mas estava mais fortalecido no Rio de Janeiro principalmente por conta dos diretores do Cinema Novo que estavam envolvidos, dentre eles: Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, sendo que este segundo posteriormente se filiou ao PCB. Carlos Diegues fazia parte da direção do órgão quando ele foi fechado em 1964 após o golpe.<sup>57</sup>

Bodanzky era um jovem estudante inserido nessa rede que conectava o PCB, o CPC, os intelectuais, músicos, arquitetos, cineastas e escritores; mesmo existindo as contradições, tendo aqueles sujeitos que não se consideravam de esquerda, mas estavam atrelados a essa rede: seja por razões estratégicas ou por simples afeto. Para buscar compreender esse fenômeno sociológico chamado “rede”, existente em todas as camadas das sociedades desde

---

<sup>54</sup> RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.. pp. 72-76

<sup>55</sup> Idem. pp. 73.

<sup>56</sup> O cinema brasileiro passava por grandes transformações nos anos de 1950, assumindo uma postura mais independente da estilística hollywoodiana. Inspirados pelo *Neorealismo* e pela *Nouvelle Vague*, jovens engajados politicamente se interessavam por cinema através dos cineclubes e da crítica cinematográfica. Muitos deles começaram a escrever críticas e publicá-las em jornais, mas o desejo dessa juventude era produzir filmes. O problema era como financiar projetos. Ao longo da história, o baixo orçamento acabou sendo uma das principais justificativas para que diretores pudessem reinventar a forma de se fazer cinema, e foi isso que deu identidade às produções cinematográficas brasileiras sendo definidas como Cinema Novo. Foi então que Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e dentre outros produziram, dirigiram e roteirizaram uma série de filmes a baixo custo, com set nas ruas e atores inexperientes improvisando no roteiro. Obras que criaram tendências ao cinema nacional e mundial. Os seus filmes, assim como as correntes cinematográficas europeias na qual se inspiravam, eram muito críticos à conjuntura social e política do país, principalmente ao abismo de desigualdade que separava as classes no Brasil e que geravam instabilidades raciais. (CARVALHO, 2006, p. 289-310)

<sup>57</sup> RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 02-03. pp. 70-71.

quando o ser humano passou a produzir cultura, vamos nos debruçar nos parágrafos seguintes em algumas concepções teóricas de um dos expoentes dos estudos culturais britânicos, Stuart Hall.

Hall, ao escrever sobre as transformações que o mundo estava passando logo após o fim da Guerra Fria, buscou entender, de forma mais aprimorada, o funcionamento da concepção de identidade que, no seu sentido sociológico, se forma através da mediação de significados, valores e sensações entre a maneira como nós olhamos para si e como as outras pessoas, ou a sociedade como um todo, nos define. Identidades, pessoais ou coletivas, são preocupações antigas na história da humanidade, ganhando novos entendimentos desde a filosofia cartesiana. Durante muito tempo se acreditou que fossem fixas e imutáveis; mas, principalmente com as reflexões de Hall, sobre o que seria nossa modernidade ou pós-modernidade, passaram a ser entendidas como extremamente fracionadas, algo que ficou à mostra devido às mudanças estruturais no mundo após o fim da Guerra Fria, quando os parâmetros de identificação e as tendências se tornaram confusas e caóticas. Também não podem ser caracterizadas como algo unificado e são perfeitamente suscetíveis a transformações, inclusive em curto prazo, principalmente neste mundo contemporâneo globalizado, de rápida comunicação e influência de culturas exteriores.<sup>58</sup>

Mesmo fragmentadas, as identidades conectam as “cordas” da rede de uma estrutura social, mesmo que dentro dessas redes existam contradições (“cordas não tão bem amarradas”); também costumam as estruturas que funcionam como se fossem uma colcha de retalhos: algo que visualmente é caótico e não possui nenhuma simetria, mas ainda sim forma algo conectado, ainda que “imperfeito”. Essa “colcha” assimila ou reúne “trapos”, ou seja, identidades, que buscam adequação ao tecido social. Quando me refiro a ações condicionadas pelos eventos históricos, não estou falando de “influência” puramente simples, mas de como sujeitos, através de identificações, significam os seus espaços na sociedade e delimitam as suas posições, de forma consciente ou inconsciente. Identidades não perpassam apenas por identificações políticas, acadêmicas ou religiosas pautadas na simples afinidade, mas por diversas e complexas relações que envolvem gamas de caracteres decisórios e impulsivos; tratam-se de sentimentos que nos conectam a espaços objetivos e dão sentido ao que imaginamos como nosso lugar social em meio às estruturas ou conjunturas.<sup>59</sup>

Esse caráter impulsivo ou objetivo condiciona a existência de questões materiais ou de interesses no campo das ideias, que se relacionam com a sociedade, ou seja, uma dinâmica

---

<sup>58</sup> HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&a, 1997. pp. 09-12.

<sup>59</sup> Idem. pp. 12

circular. Essas relações, mesmo em diferentes escalas, constroem as redes que acabam sendo veículo de impulsos e objetivos pautados em interesses por diversos motivos ou necessidades, que resulta na existência de algo, como por exemplo: movimentos, resultados políticos, irmandades e obras de artes (no caso aqui um filme). Essas redes se desenvolvem através de necessidades, estratégias, impulsos, afetividades, satisfação de pertencimento ou de ganhos (sejam eles econômicos, políticos, sexuais ou simplesmente por uma busca por visibilidade, por diversos motivos, dentro das estruturas sociais).<sup>60</sup>

Bodanzky frequentava os espaços da classe média paulistana e cineclubes articulados por intelectuais do cinema na época, como Jean-Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira. Esses espaços construíram o seu conjunto de interesses, sentimento de pertencimento e os seus laços estratégicos e afetivos que passaram a ser desenvolvidos em partes por conta dessas redes de relações:

O cinema, nos anos de 1960, evoluiu da farra das matinês para algo mais sério a partir das sessões da Cinemateca Brasileira, ainda no prédio da Rua 7 de Abril. As exhibições eram sempre precedidas de palestras de Jean-Claude Bernardet ou do Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. Assisti a ciclos de filmes indianos, europeus e a títulos inaugurais do Cinema Novo, como *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni e *Cinco Vezes Favela* (1962); de Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman e Joaquim Pedro Andrade.<sup>61</sup>

As conexões de Bodanzky não estavam atreladas apenas a seus interesses pelo campo intelectual do cinema, mas também a outros campos identitários que conectavam essa rede que podemos chamar de “esquerda brasileira”. Dentre os movimentos culturais pré-1964 que estavam ocorrendo em São Paulo, estavam inseridos dois teatros de grande repercussão: o Teatro Paulista do Estudante (TPE), fundado com ajuda do PCB, e o Teatro Arena.<sup>62</sup> Este segundo muito frequentado por Bodanzky na época.<sup>63</sup> Aliás, foi no Teatro Arena que Bodanzky experimentou sua primeira formação na área cinematográfica:

Outro impulso para minha consciência cinematográfica nessa época foi o I Seminário do Filme Documentário, na verdade um curso de iniciação ao cinema ministrado por Bernardet, Maurice Capovilla e Roberto Santos no Teatro de Arena. Afora um dia em que Roberto Santos levou uma câmera de filmar e um pedaço de filme velado para nos ensinar como carregar um chassi, não me lembro de maiores avanços técnicos naquele curso. Mas se discutia muito e, quando nada, houve uma

<sup>60</sup> FILHO, Evaristo Costa (Org.). Sociabilidade – um exemplo da sociologia pura e formal. In: *Georg Simmel: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983. pp. 168.

<sup>61</sup>MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 52.

<sup>62</sup>Responsável pela renovação do teatro brasileiro, que costumava a investir em comédias para posteriormente investir em espetáculos preocupados com temáticas relacionadas à realidade social das favelas e da luta política da classe operária. O objetivo era a busca por uma identidade teatral própria. Algo similar aos objetivos do Cinema Novo e da esquerda brasileira como um todo em seu projeto de sociedade. (RIDENTI, 2014, pp. 86).

<sup>63</sup> Jorge Bodanzky. 76 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 24 de maio (por vídeo conferência) de 2017.

reveladora exibição de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, marco zero da minha decisão de fazer cinema.<sup>64</sup>

Através das conexões montadas por essas redes, Bodanzky foi adquirindo acúmulos que foram fundamentais para seu processo de identificação frente ao mundo da época, costurando suas formações cinematográficas e políticas. Através desse trânsito de influências, foram sendo moldados seus processos decisórios e suas visões de mundo.

1960 foram os anos de eclosão política da juventude. Assim como Bodanzky e outros estudantes da época, as convicções políticas/ideológicas e a maneira de observar o mundo de Orlando Senna também foram significativamente impactadas pelas revoluções culturais dessa década. Muitas das suas referências intelectuais e políticas foram semelhantes às referências de Bodanzky. Senna lembrou sua juventude nessa época de maneira bastante idealizada. Em sua concepção, os anos de 1960 foram a “década mágica do século 20”, tendo a guerrilha comunista como uma ação política de emancipação e o movimento hippie como o símbolo da expansão do inconsciente que rompia com padrões de comportamento. Podemos ver que a Contracultura<sup>65</sup> foi fundamental para sua formação, assim como foi importante para muitos cineastas no mundo. Essa revolução cultural concedeu a vários sujeitos uma visão de mundo que rompia com os valores da hegemonia conservadora. Senna teve acúmulos intelectuais em Marx e no marxismo: se aprofundando em Gramsci e teóricos da Escola de Frankfurt.<sup>66</sup>

Sobre o movimento hippie e a contracultura, existem algumas concepções que podemos relacionar inclusive ao amadurecimento político de Senna que o influenciara posteriormente em sua percepção social sobre o que estava acontecendo na Amazônia. Até a década de 1950 e 1960, o que poderíamos considerar como esquerda se restringia majoritariamente às concepções teóricas do marxismo e do anarquismo embasados na perspectiva de classes. Os movimentos/partidos comunistas, socialistas e anarquistas identificavam o capitalismo como elemento central de todas as desigualdades sociais. Os eventos sessentistas fragmentaram essas tendências em diversas causas que independiam, inclusive, das conjunturas dos países comunistas do Leste, principalmente a partir das manifestações antibelicistas nos EUA e os protestos em Paris em maio de 1968: estas tendências das novas revoluções sociais,

<sup>64</sup> MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 52-53.

<sup>65</sup> É problemático conceituar “Contracultura” por se tratar de uma definição heterogênea, principalmente se considerarmos concepções sociológicas e problematizações históricas sobre. Mas ao pensarmos sobre uma definição ampla, podemos entender como fenômeno definido pelas transformações culturais de uma sociedade. Porém, o termo é muito identificado às contestações socioculturais da juventude à hegemonia. (THOMÉ, 2016, pp. 02).

<sup>66</sup> Orlando Senna. 79 anos, cineasta e teórico do cinema baiano, entrevistado (via questionário por e-mail) em 04 de abril de 2019.

desacreditadas anteriormente por conta da burocratização do socialismo pela União Soviética, proporcionaram a expansão de diversas causas políticas pautadas nos “movimentos” terceiro mundistas<sup>67</sup>, segmentos catolicistas ligados à Teologia da Libertação<sup>68</sup> e as correntes ecológicas com o ecossocialismo e a Ecologia Social norte-americana do teórico Murray Bookchin.<sup>69</sup> Senna falou um pouco sobre suas aspirações da época: “Eram do meu interesse, profundo interesse, as temáticas ecológica e social, que constantemente se mesclam e se confundem. Em *Iracema* o social e o ambiental estão acoplados, são faces da mesma moeda”.<sup>70</sup> Essas tendências ecológicas eram todas internacionais. As organizações e os debates políticos ambientais se fortaleceram no Brasil apenas nos anos de 1980.<sup>71</sup>

Os hippies poderiam não estar conectados às correntes ecológicas acadêmicas, mas toda sua filosofia naturalista, veganista, anticapitalista, antibelicista, anticonsumista e anticonservadora<sup>72</sup> condicionaram a visão política de Senna a entender as complexidades existentes entre as necessidades desenvolvimentistas do capitalismo e como isto não estava em consonância com a sustentabilidade do meio ambiente. Os hippies se mobilizaram politicamente nos anos de 1960 para defender causas atreladas ao combate à degradação ambiental. Entre os diversos movimentos ecológicos originados em partes pela comunidade, estava o *Greenpeace*, fundado em 1971, formado por um grupo de ativistas que lutavam contra a degradação do planeta em decorrência dos testes nucleares, principalmente os executados pelos EUA.<sup>73</sup>

Assim como houve efervescências culturais em São Paulo e no Rio de Janeiro, a Bahia, onde Senna viveu sua infância e adolescência, também foi palco de desenvolvimento e articulações culturais. Embora o Cinema Novo tenha se concentrado basicamente no Rio de Janeiro, alguns de seus expoentes eram baianos, como foi o caso de Glauber Rocha. Antes de

---

<sup>67</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 11.

<sup>68</sup>Tendência teológica cristã, que surgiu e se disseminou pela América latina nos anos de 1970, de diversas correntes de pensamento, onde o foco eram os princípios da ética cristã com embasamentos em algumas ciências humanas, com o objetivo de superação das desigualdades socioeconômicas no mundo. (NORONHA, 2012, pp. 185).

<sup>69</sup>DIEGUES, Antônio Carlos. *O Mito Moderno da Natureza Intocada*. Editora Hucitec Nupaub: São Paulo, 2008. p. 46-55.

<sup>70</sup>Orlando Senna. 79 anos, cineasta e teórico do cinema baiano, entrevistado (via questionário por e-mail) em 04 de abril de 2019.

<sup>71</sup>MIGUEL, Katarini. *Pensar a Cibercultura Ambientalista: comunicação, mobilização e as estratégias discursivas do Greenpeace Brasil*. São Bernardo do Campo: Tese apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), 2014. pp. 52-53.

<sup>72</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 11.

<sup>73</sup>Jerry Rothwell. *How to Change the World*, EUA, 110 minutos, 2015.

se tornar cineasta, Rocha escreveu críticas cinematográficas para jornais. Ocorreu também a fundação do Iglu Filmes em Salvador, em 1956, a primeira produtora de cinema do estado. Mas uma das coisas que mais movimentou culturalmente esta cidade nos anos de 1950 foram os movimentos cineclubistas, estes como vimos anteriormente, fundamentais para formação de Senna ainda na época da escola básica.<sup>74</sup> Portanto, havia redes na Bahia que conectavam diversos segmentos de esquerdas e jovens que se identificavam parcialmente com esse espectro que estava inserido dentro dessa estrutura social dos anos de 1950 e 1960, que concentrava diversas relações e contradições interconectadas através dessas variáveis “posições de sujeitos”, divisões e antagonismos.<sup>75</sup>

Assim como parte da esquerda brasileira começava a se desatrelar dos objetivos dos países do Leste europeu, principalmente desde a publicação do relatório de Nikita Khrushchov em 1956 no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, que denunciava os crimes cometidos por Josef Stalin, outros segmentos estudantis de esquerda pelo mundo também seguiam a tendência de desvinculação. Boa parte da geração universitária de Gauer acumulou uma série de leituras críticas, sendo os autores marxistas muito presentes em todas as universidades alemãs e muito influentes na formação dos alunos. Marx e os marxistas foram fundamentais para sua formação acadêmica e para sua-visão política, apesar de não ser adepto aos regimes do Leste. O que era muito comum em boa parte da classe estudantil alemã dessa época: aderir mais às causas dos movimentos de esquerda que eclodiam na Europa naquele momento, como o de maio de 1968, que propriamente aos regimes comunistas do leste europeu:

Nós não éramos comunistas porque havia uma grande distância do que a gente chamava naquela época de comunismo real; que era aquilo que aconteceu no Leste na União Soviética e na Alemanha Oriental, que era uma burocratização do comunismo. Mas, no sentido de pensar no bem comum, eu diria que a gente naquela época tinha uma simpatia pelo comunismo, mas não aquele comunismo que era oficialmente conhecido, seria mais um socialismo popular que se preocupava com o povo, com sua independência, com a existência própria e tradicional nas suas pequenas aldeias.<sup>76</sup>

Partindo desta visão, podemos perceber certo desgaste desses setores estudantis com os regimes comunistas. Claro que, sobre os estudantes alemães, não podemos afirmar isto apenas nos pautando na opinião de um único homem, mas a percepção de Gauer sobre esse passado se amarra à conjuntura do comunismo no mundo na época, que nos anos de 1970 apresentara os seus primeiros sinais de crise, desmantelamento e, principalmente, de falta de

<sup>74</sup> RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 70.

<sup>75</sup> HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&a, 1997. pp. 17.

<sup>76</sup> Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

representatividade por parte da esquerda mundial. Tudo isso muito por conta dos desdobramentos políticos e socioculturais dos anos de 1960. O que ocorreu em maio de 1968 foi um evento que estabeleceu conexões de influências globais para parte da juventude.<sup>77</sup> Os jovens se rebelavam contra o sistema capitalista, patriarcal, heteronormativo e branco; além da contestação do que a esquerda estudantil e o próprio Gauer classificou como “comunismo burocrático”.<sup>78</sup>

Para além das influências marxistas, Gauer também se interessava por diversas áreas das ciências humanas: estudou a História Moderna da Alemanha, que estava muito presente nas universidades como uma forma de procurar entender a identidade alemã a partir da compreensão da complexidade de seus eventos passados, dentre eles: o processo de unificação nacional em 1871, as consequências da primeira guerra mundial no país, a ascensão e queda do nazismo e na época o recente processo separatista que culminou na existência das duas Alemanhas em 1961. Também estudou literatura e sociologia – sendo alguns conteúdos por conta própria e outros através de pós-graduações. Segundo ele, um aprofundamento em diversas áreas de humanas era muito comum entre vários estudantes alemães, muitos interessados em utilizar o conhecimento histórico, sociológico, pedagógico e filosófico como uma ferramenta de transformação social.<sup>79</sup>

O ingresso de Gauer na área artística se originou durante seu doutorado quando ganhou uma bolsa de estudos para desenvolver pesquisas para Biblioteca Real em Copenhague na Dinamarca, na área de pedagogia, entendendo o uso da educação como instrumento de transformação social pautado na alfabetização das bases, ou, de acordo com ele, “civilizar povos”. Gauer passou a se interessar por produções cinematográficas quando se deparou com a possibilidade de produzir filmes didáticos. Dentre esses caminhos, havia um instituto federal na Alemanha que financiou algumas de suas produções pautadas em dois objetivos: primeiro, produzir filmes que pudessem ser problematizados em sala de aula no ensino básico; segundo, realizar películas que servissem como um acompanhamento na formação de professores.<sup>80</sup> Foi através dessas experiências que Gauer desenvolveu vínculos com pessoas da área que posteriormente possibilitaram uma porta de entrada para que ele, junto com Bodanzky, pudesse buscar financiamento para *Iracema*. Ambos dirigiram juntos alguns curtas-metragens

<sup>77</sup>HOBBSAWM, Eric. Terceiro Mundo e Revolução: In: *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 431.

<sup>78</sup>THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: Testemunhos de um Estudante. *Tempo Social*; Revista de Sociologia. USP, São Paulo, 10ª Edição: 63-100, outubro de 1998.

<sup>79</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>80</sup>Idem.

para institutos alemães antes de trabalharem no filme aqui em questão, mas falaremos mais sobre isso no próximo capítulo.

Gauer desenvolveu sua formação como cineasta em um contexto em que o Cinema Novo Alemão estava no auge, falarei um pouco mais sobre isso mais a frente, assim como o Cinema Novo Brasileiro que expandia sua influência mundo afora. O próprio Glauber Rocha era um diretor muito falado entre os estudantes na Alemanha Ocidental, sendo *Deus e o Diabo na Terra Sol* (1964) um filme muito comentado no país.<sup>81</sup>

Essas tendências cinematográficas foram importantes também para formação de Jorge Bodanzky. Após o golpe de 1964 e as intervenções militares nas universidades federais, veremos isto mais detalhadamente no próximo tópico, Bodanzky aproveitou uma bolsa de estudos que havia ganhado para estudar em uma escola técnica de fotografia em Colônia, na Alemanha Ocidental, oportunidade ideal para se aperfeiçoar nessa área: o interesse foi proveniente do curso de arquitetura quando realizou alguns trabalhos fotográficos para as pesquisas de campo exigidas pelo curso. Não criou raízes em Colônia. O curso não atendia os seus interesses artísticos por sua ementa ser mais focada em aulas técnicas na área de química e práticas laboratoriais.<sup>82</sup> De Colônia foi para Munique e ficou hospedado na casa da pianista Yara Bernette, mãe do seu amigo Cláudio Prado. O pai de Prado tinha um amigo cineasta, e sugeriu que Bodanzky o procurasse; tratava-se de Alexander Kluge, que posteriormente se tornou expoente do Cinema Novo Alemão, mas que na época dirigia o *Institut für Filmgestaltung*.<sup>83</sup>

Fundado em 1962, era um programa de pós-graduação da Faculdade de Design em Ulm, *Hochschule für Gestaltung Ulm*. Foi considerado um dos primeiros departamentos dedicados à formação cinematográfica na Alemanha. Antes de sua fundação, titulação no campo audiovisual no ensino superior era algo raro no país. Kluge assumiu a direção do instituto junto com os professores Edgar Reitz, que posteriormente dirigiu obras importantes para o Cinema Novo Alemão e Detten Schleiermacher, que fazia seus filmes conservadores da *Heimatfilm*.<sup>84</sup> Nessa faculdade, Bodanzky adquiriu muito dos acúmulos teóricos que basicamente definiram sua carreira; dentre elas, somadas as referências acumuladas na UNB e nos minicursos com Jean-Claude Bernardet, estava o cinema etnográfico.<sup>85</sup>

<sup>81</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>82</sup> MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. p. 66.

<sup>83</sup> Jorge Bodanzky. 76 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 24 de maio (por vídeo conferência) de 2017.

<sup>84</sup> Informações disponíveis: [hfg-archiv.museumulm.de](http://hfg-archiv.museumulm.de)

<sup>85</sup>Jean Rouch era um dos cineastas, especialista nesse campo, mais prestigiado da época, que utilizava o audiovisual para estudar o homem em suas complexidades sociais e culturais. Sua produção cinematográfica

Mais que os clássicos, estudávamos os filmes contemporâneos. Entre os que marcaram: *A Faca na Água*, de Polanski, e o documentário *Der Lachende Mann (O Homem Sorridente)*, de Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. (...). Com frequência visitávamos Munique, que era o centro do cinema independente na época, muito politizado e criativo.<sup>86</sup>

Era um momento de muito engajamento político por parte dos cineastas alemães, que enfrentavam uma conjuntura desfavorável ao seu cinema nacional mais politizado, que perdia espaço para televisão que se popularizava naquele momento. Esses jovens diretores também se mobilizaram contra a influência da *Heimatfilm*, que era um gênero popular de filmes alemães com tramas simplistas – envolvendo estereótipos de mocinhos, jovens donzelas e vilões – que exaltavam valores conservadores sobre o modelo de família mononuclear, normalmente, habitante do campo. Essa reação trouxe possibilidades para que diretores pudessem reinventar a forma de se fazer obras cinematográficas na Alemanha, surgindo o Cinema Novo Alemão. A matriz se originou em 1962 no Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, onde um grupo de 26 cineastas lançou um manifesto contra a produção audiovisual alienante e o colapso da indústria cinematográfica por falta de investimento público. Dentre eles estavam Alexander Kluge, Edgar Reitz dentre outros.

O Cinema Novo Alemão era muito diverso em suas temáticas: filmes de cunho crítico-político pautados em analisar as consequências do nazismo no país e também muitos anti-*heimatfilm*, como foi o caso da obra *Cenas de Caça na Baixa Baviera* (1969), de Peter Fleischman, onde retrata a história de um homossexual sendo perseguido por famílias de uma comunidade rural, que normalmente era representada como modelo ideal de cidadania alemã nas películas da *Heimatfilm*.<sup>87</sup> Inicialmente essas obras não tiveram financiamento para distribuição, fazendo muito mais sucesso em festivais do que entre o público médio. Devido ao seu reconhecimento em eventos internacionais, o governo alemão passou a se interessar por esse cinema e utilizá-lo como prestígio cultural do país mundo a fora. O primeiro passo foi liberar cinco milhões de marcos para financiar novas produções, distribuições e fundar novas escolas de cinema e cinematecas pelo país.<sup>88</sup> Portanto, existe muito do Cinema Novo

---

trouxe novas tendências ao cinema francês na década de 1950, inspirando cineastas como Jean-Luc Godard e François Truffaut da *Nouvelle Vague*. Não existe um consenso sobre o cinema etnográfico ser ou não um ramo da Antropologia, mas o que podemos afirmar é que Rouch desenvolveu uma tendência na cinematografia com intenções científicas. Além de ter influenciado boa parte dos documentários que foram feitos posteriormente, também teve um impacto no cinema de ficção. Seu trabalho, somado à verossimilhança dos cenários dos filmes Neorrealistas, influenciou uma série de obras de ficção com tons mais documentais. O que certamente é perceptível na filmografia de Bodanzky (RIBEIRO, 2007, pp. 6-54).

<sup>86</sup> MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 79.

<sup>87</sup> CÂNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora, pp. 313- 316.

<sup>88</sup> Idem. 318.

Alemão em *Iracema – Uma Transa Amazônica*, principalmente por conta da formação de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer.

As experiências (formações políticas, acadêmicas e artísticas) dos três realizadores se assemelham entre si, com obviamente algumas variações. Embora tenham sido em momentos e locais diferentes, suas trajetórias estavam conectadas entre redes pautadas nas convergências de seus interesses e estratégias. Isto não deve ser visto como uma coincidência, mas como conjunto estratégico na formação da equipe para o filme. Ao decidirem trabalhar juntos, certamente suas visões de mundo e metodologias de trabalhos tinham que estar em consonância, tendo em vista que um filme, embora seja um trabalho coletivo, deve possuir harmonia ideológica.

### 1.3- TENSÕES POLÍTICAS TRANSNACIONAIS

Em meio a esse auge cultural da esquerda brasileira, do grande engajamento dos movimentos estudantis e de produções intelectuais, uma virada política em 1964 com o golpe civil-militar levou o Brasil para vinte e um anos de ditadura; motivado por uma ameaça comunista inexistente, uma vez que o capitalismo brasileiro em momento algum estava ameaçado. Foram quase três décadas de implementação de um projeto político de modernização conservadora e de uma economia subserviente ao capital estrangeiro.<sup>89</sup> O golpe se consolidou após algumas sucessões de eventos políticos: o presidente João Goulart, que ocupou o cargo após a renúncia de Jânio Quadros, sofria ataques de diversos setores - os plutocratas, a igreja, a imprensa e diversos segmentos civis conservadores - que o pressionavam pedindo sua renúncia com a justificativa de combater a dita “ameaça comunista” no Brasil, supostamente “evidenciado” nos pacotes das reformas de base, que Goulart queria aplicar, e com sua aproximação com a esquerda, alguns ligados ao PCB, mesmo não sendo simpáticos ao governo federal por conta do seu caráter reformista. Mesmo acreditando que uma mudança significativa no país seria apenas possível com revolução popular, o PCB se aliou ao PTB através de uma frente em defesa da modernização industrial do Brasil, sem levar em conta os interesses econômicos norte-americanos.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> A esquerda brasileira era ampla, porém diversa: nem todos eram comunistas. Portanto, não havia articulações que oferecessem possibilidades concretas para uma revolução no Brasil. João Goulart desagradou diversos setores conservadores, as alas militares, os plutocratas e a Igreja Católica; mas de forma alguma suas ações representavam uma ruptura sistêmica. (FICO, 2015, pp. 47-51).

<sup>90</sup> NAPOLITANO, Marco. *O regime militar brasileiro (1964-1985)*. 4ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1998. p. 06-07

O golpe impactou o cotidiano de Bodanzky, na época um estudante da UNB. Suas convicções de esquerda também foram alimentadas por suas experiências na militância pelo DCE.

Eu venho da Universidade de Brasília e os anos 1960 era um momento muito interessante porque o Darcy Ribeiro e o Anísio Teixeira eram as melhores cabeças para o Brasil para desenvolver a universidade, que seria a universidade modelo para o Brasil onde a discussão era muito aberta lá. Então nós éramos, naturalmente, contra a ditadura. Não tínhamos muito consciência sobre ser ou não de esquerda. Era Guerra Fria, ou você era de um lado ou de outro, não tinha meio termo.<sup>91</sup>

Existia um forte sentimento em Bodanzky de pertencimento de grupo, uma busca de adequação dentro das redes desenvolvidas no meio universitário, movidos pelas tendências políticas da esquerda brasileira com aspirações externas – seja a revolução cubana ou a revolução cultural proletária na China – inseridas na conjuntura macrossocial da Guerra Fria. Bodanzky, como muitos jovens dos anos de 1960, tinha aspirações maoístas e guevaristas. Porém, esse seu posicionamento não encontrara identificação em partidos. Sendo assim, nunca foi filiado ao PCB.

Mas estando ele envolvido nos eventos consequentes do golpe, quando as universidades sofreram intervenções militares, resistiu junto aos seus companheiros de militância na Universidade de Brasília. Os projetos desenvolvidos por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira para UNB foram substituídos por programas mais conservadores e tecnicistas após 1964. Teixeira foi substituído por Zeferino Vaz, um médico relativamente prestigiado no currículo: destaque para sua gestão como coordenador da Faculdade de Medicina Veterinária da USP (1936-1947), universidade onde por duas vezes se candidatou a reitoria; e também foi presidente do conselho Estadual de Educação de São Paulo em 1963 (CEE). Mas o prestígio de Vaz entre os militares, provavelmente, se justificava pelo seu histórico de “caça” aos comunistas dentro das instituições universitárias. Como presidente do CEE, combateu o que ele caracterizava como “proselitismo político”, “doutrinações” e “infiltrações marxistas” nas faculdades paulistas. Algumas dessas perseguições foram acusações de “doutrinação ideológica” em provas de vestibulares que exigiam a leitura de autores como Celso Furtado e Caio Prado Junior. Inclusive, meses antes, Prado havia sido vetado pelo governador Adhemar de Barros de ministrar uma disciplina intitulada “História das Doutrinas Econômicas e Políticas” em uma faculdade do interior de São Paulo. Vaz também tinha projetos de pesquisa e extensão

---

<sup>91</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

pautadas no tecnicismo e no liberalismo. Isso ficou evidente quando tentou estabelecer relações entre a USP e fundações norte-americanas, dentre elas a *Rockefeller Foundation*.<sup>92</sup>

Houve várias manifestações contrárias às intervenções, escondendo livros que poderiam ser confiscados das bibliotecas, professores organizando uma demissão em massa para que chamassem atenção do governo e com a esperança de que fossem pressionados a voltar aos seus cargos, algo que obviamente não aconteceu:

O Anísio foi o reitor até o golpe. A universidade ainda resistiu por um ano. O golpe foi em 1964, mas ela fechou em outubro de 1965 com uma coisa que é discutida até hoje. Porque os professores resolveram... Que era prendia um e prendia outro. Sabe! Era um cerco que ia apertando e o risco de você saber se ia ser preso ou não ia aumentando. Aí os professores se reuniram e decidiram que iam fazer uma demissão em massa com o intuito de pressionar o governo porque eles achavam que os militares não permitiriam que quase todos os professores da universidade fossem demitidos. Hoje podemos perceber que foi um grande erro! Os militares acharam essa demissão uma ótima decisão. (Risadas).<sup>93</sup>

Bodanzky, durante a entrevista, se referiu a essa época com muitas risadas por estar enfatizando sempre a ingenuidade dos envolvidos na situação. Obviamente era natural, 56 anos após o golpe, que a nossa memória nos remeta à essa época com anacronismo ao identificar específicos erros estratégicos. Não podemos inferir que boa parte da militância poderia prever que viriam vinte e um anos de ditadura pela frente. Isso porque nem estou me referindo à população média e a algumas figuras políticas que, após a tomada de poder pelos militares, ainda acreditavam que a democracia estava segura e que haveria eleições gerais em 1965. O golpe de 1964, por ironia, se estabeleceu contraditoriamente com o discurso de “proteger a democracia”. Inclusive por conta disso recebeu apoio de Juscelino Kubitschek e de Carlos Lacerda, que passaram a ser perseguidos quando se opuseram à ditadura, justamente, quando não houve as eleições desejadas e quando foi implementado o AI-5 em 1968.<sup>94</sup>

O curso de Bodanzky, Arquitetura, foi um dos mais atingido pela intervenção. Um de seus professores, Edgar Graeff, foi expurgado por conta de sua militância no PCB e de suas relações com Oscar Niemeyer, comunista declarado.<sup>95</sup> Darcy Ribeiro, um dos responsáveis pelo projeto pedagógico da UNB, foi ministro da educação e chefe da Casa Civil no governo

<sup>92</sup> TOLEDO, Caio Navarro. Zeferino Vaz: Um Reitor de Direita que Protegia as Esquerdas? *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*. Vol. 07, n. 2, p. 116-132, dez. 2015. pp. 118-121.

<sup>93</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>94</sup> NAPOLITANO, Marco. *O regime militar brasileiro (1964-1985)*. 4ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1998. pp. 06-07

<sup>95</sup> VALIM, Jaime. *Os Expurgos na UFRGS: Afastamentos Sumários de Professores no Contexto da Ditadura Civil Militar (1964-1969)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2009. pp. 126-127.

de Goulart, sendo oposição a todos os articuladores do golpe. Inclusive foi um dos responsáveis por encabeçar uma resistência armada reunindo trabalhadores em teatros, mas não obteve sucesso devido à recusa do próprio Goulart. Ribeiro se tornou um perseguido político, permanecendo exilado no Uruguai.<sup>96</sup>

Bodanzky e seus companheiros ainda resistiram por mais seis meses, com reuniões clandestinas e escondendo livros da biblioteca para que não fossem apreendidos, embora Vaz tenha declarado ao *Correio Braziliense* uma versão contraditória sobre esse assunto:

Perguntado sobre como encarava os acontecimentos verificados na Universidade, sobre os possíveis expurgos de livros e materiais de ensino, respondeu: “Não houve expurgo e a biblioteca como a universidade já encontram liberadas. Apenas o que houve aqui foi que alguns professores queriam usar a cátedra para fazer doutrinações políticas. Isso eu não permitirei. Todos podem ter seus princípios ideológicos, sociais, políticos, ou seja lá o que fôr, mas não consentirei que seja a universidade um veículo para a formação de proselitismo.”<sup>97</sup>

As declarações de Vaz, embora tenham sido feitas para refutar as acusações de perseguição ao pensamento crítico nas universidades, feitas pelos estudantes, podemos perceber como o discurso do reitor imposto transparecia toda a paranoia anticomunista que foi fundamental para convencer diversos setores da sociedade sobre a “viabilidade” da intervenção militar. A UNB que havia se tornado uma referência em seu caráter pedagógico inovador para época, nesse momento era classificada pelos conservadores anticomunistas como um “centro de doutrinação comunista”. 1964 foi uma reviravolta na expansão cultural-política de artistas, intelectuais, movimentos estudantis e sindicais que, na concepção dos golpistas, representavam uma ameaça ao capitalismo brasileiro. O que foi uma grande falácia como abordamos anteriormente.

Foram vinte e um anos de ditadura militar, mas há quem endosse catorze (1964-1979); como foi o caso de Daniel Aarão Reis<sup>98</sup> que afirmou que a partir de 1979 se iniciou um processo de transição de regime que culminou na constituição de 1988, com total abertura para um sistema democrático. Seriam nove anos de processo que não foram ditatoriais e nem democráticos. Porém, estabelecer esses “meio termos” para definir um regime sempre abre possibilidades para vários entendimentos ambíguos: porque o que seria um estado que não foi ditadura e nem democracia? Também não podemos falar em estado de exceção, tendo em vista que as instituições funcionavam naquela época inclusive para perseguir o pensamento

<sup>96</sup>FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Editora Contexto, 2015. pp. 53.

<sup>97</sup>Nôvo Reitor da UNB Promete Acelerar o Ritmo das Obras. *Correio Braziliense*, pp. 07, 24 de abril de 1964.

<sup>98</sup>REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010. pp. 177.

crítico durante esses nove anos. Um bom exemplo foi a censura que ocorreu em 1986 ao filme de Jean Luc-Godard, *Je vous Salue Marie* (1985), que incomodou muito os religiosos por se tratar de uma história no mundo contemporâneo, beirando a sátira, da virgem Maria e de seu filho Jesus. O filme abordava questões sobre religião e sexualidade, o que tornava a obra mais indigesta ainda para os conservadores.<sup>99</sup>

O termo “Ditadura militar” foi cunhado em 1964 e serviu como argumento para a sociedade civil se eximir da responsabilidade das ações dos militares, principalmente no que se caracterizava como repressão.<sup>100</sup> Mas embora a participação dos diversos setores da sociedade tenham tido uma importância crucial para o golpe – portanto, o termo “golpe civil-militar” a meu ver está correto - esses apoios durante e após a consolidação do regime não caracterizavam os civis como peças importantes para os processos decisórios nos espaços de poder, sendo os militares os agentes que controlavam majoritariamente os poderes republicanos.<sup>101</sup> Baseado nessas concepções, este trabalho não utiliza o termo “Ditadura civil-militar”, mas “Ditadura militar” como mais apropriado para definir o que foi esse regime.

A Ditadura consolidada representou uma derrota aos setores da esquerda que teriam que lidar com vinte e um anos de perseguições políticas, prisões, torturas, mortes, censuras e diversas outras ações entrelaçadas a esse projeto político que foi a ascensão da modernização conservadora e de um nacionalismo que se expressava mais pelo seu ufanismo do que propriamente por autonomia econômica perante a hegemonia internacional, tendo em vista que o Brasil, durante esses anos sem democracia, tornou-se muito dependente do capital estrangeiro. Diversos fragmentos das esquerdas continuaram resistindo à repressão, tentando estabelecer vivo o romantismo utópico da revolução. Bodanzky idealizava os regimes comunistas da China e de Cuba, inclusive, de certa forma, objetivando residir em um deles:

Quando fecharam a universidade de Brasília, os professores tiveram que sair, a gente teve a ideia de ir para Cuba: “Vamos pra Cuba, vamos terminar o nosso curso em Cuba?” E eu questionei: “como vamos pra Cuba? Não tínhamos dinheiro, não tínhamos nada”; então um colega respondeu: “Vamos arranjar uma bolsa para ir pra Cuba”. Aí escrevemos uma longa carta para o Fidel Castro, explicando a situação para saber se ele nos receberia lá em Cuba para continuar nossos estudos. Mas aí como fazer essa carta chegar às mãos do Fidel Castro? Como o Brasil não tinha relações diplomáticas com Cuba, então teve que ser através da Checoslováquia que tinha. Então fomos de madrugada à embaixada da Checoslováquia em Brasília, embrulhamos carta numa pedra, para ficar mais pesada e jogamos essa pedra através do muro para cair no jardim da embaixada onde alguém pegaria e visse que estava endereçado ao Fidel Castro. Obviamente nunca tivemos respostas.<sup>102</sup>

<sup>99</sup>BRASIL, Serviço Público Federal. *Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal: divisão de censura e diversões públicas*. Filme: Eu te Saúdo Maria (distribuição). Brasília, de 29 de janeiro de 1986.

<sup>100</sup>REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010. pp. 174.

<sup>101</sup>REIS, Daniel Aarão. A ditadura civil-militar. *O Globo*. 31 de março de 2012.

<sup>102</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

Acima podemos perceber o quanto o guevarismo/castrismo estava presente na realidade dos estudantes universitários, estando Bodanzky conectado a isso. Como citamos anteriormente, existiu uma forte influência maoísta e guevarista na esquerda brasileira. Podemos associar esse fenômeno a diversos fatores atrelados ao estofo romântico associado aos ideários da revolução e também pelo forte sentimento de identificação. Orlando Senna também tinha um grande apreço por esses processos revolucionários:

A Revolução Cubana é a estrela super brilhante dessa época. Acompanávamos a evolução dos acontecimentos em Cuba desde 1957, e esse acompanhamento foi desenhando em nossos espíritos o modelo de revolução que poderia aconchegar nossos ideais de mudar o mundo através da arte, um desejo que logo se estenderia para através da cultura. Fazíamos manifestações a favor dos guerrilheiros da Sierra Maestra, jovens heroicos que estavam tentando derrotar uma ditadura sanguinária. Eu me sentia participante do Movimento 26 de Júlio, eu me dizia participante desse movimento dos 78 estudantes cubanos, em sã consciência e sem pudor, acreditando que não havia necessidade de pedir permissão, ou de me inscrever ou qualquer outra formalidade para pertencer ao Movimento, bastaria ser e atuar.<sup>103</sup>

Podemos notar algumas diferenças entre as memórias de Bodanzky e Senna sobre conjunturas históricas passadas. Acima podemos ver a visão idealizada que Senna possui sobre seu passado político, cujo depoimento demonstra algumas questões curiosas, dentre elas: teria em 1957 a revolução cubana alguma relevância para militância estudantil brasileira quase dois anos antes de ser consolidada? Pode até ser que ela tenha sido significativa para Senna desde o início, mas questiono que ela tenha tido um impacto muito significativo, desde o início em 1957, na esquerda brasileira. Em 1964, quando Bodanzky demonstrou entusiasmo por Castro, Guevara e a revolução; era um momento quando Cuba havia aderido às teses da União Soviética, começado a participar da conjuntura internacional comunista, tendo um ano antes se envolvido em uma crise internacional por ter comportado mísseis soviéticos em seu território, o que quase levou as duas maiores potências a se confrontarem em ataques diretos de destruição total. Então, a inspiração revolucionária cubana no Brasil em 1964 era justificável. Mas, de acordo com a tese de Jean Sales, defendida na Unicamp, foram confirmadas duas teorias: a primeira foi a reafirmação, praticamente incontestável, de que o processo revolucionário cubano não fora socialista, se tornando posteriormente depois de sua aproximação com a União Soviética devido ao seu fracasso em tentar negociar apoio com os EUA; a segunda foi que, entre 1957 até meados dos anos de 1960, o regime cubano estabeleceu relações conflituosas com a Internacional Comunista e com as organizações de

---

<sup>103</sup>LEAL, Hermes. *Orlando Senna: O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 78-79.

esquerda na América Latina, que sofreram rachas devido ao que elas consideravam contradições dentro do regime que se chamava na época de Castrismo-Guevarismo.<sup>104</sup>

Sendo assim, a ideia que Senna faz sobre o processo revolucionário cubano talvez se deva a uma tentativa inconsciente do entrevistado de tentar se colocar na centralidade dos eventos históricos. Isso é uma característica comum da memória: ao lembrar-se de um evento significativo que presenciamos, tendemos a nos colocar no centro dos acontecimentos.<sup>105</sup> Um exemplo: é muito comum pessoas relatarem acontecimentos como “eu estava lá! Eu presenciei o momento da briga em sala de aula”, quando na verdade o indivíduo estava em uma sala ao lado e apenas ouviu os gritos da discussão. Essas atitudes são feitas, muitas vezes, de forma inconsciente e sem malícia.

Em entrevista para Universidade Federal de Uberlândia, o historiador Alessandro Portelli respondeu uma pergunta de uma jovem pesquisadora que estava desorientada com alguns problemas colocados pela História Oral, que, ao pesquisar sobre a abolição da escravidão, se deparou com um idoso que afirmou ter sido beneficiado pela lei do ventre livre em 1871 e ter vivido a abolição em 1888. Porém, o senhor havia nascido em 1901. Portelli respondeu que entrevistados sempre tendem a se colocar no centro do relato, exaltando seu protagonismo naquela história e, por conta disso, as memórias se confundem. Cabe ao historiador, se for possível, fazer as devidas conexões narrativas da memória, que é classificada por Portelli como uma colcha de retalhos tendo em vista que são fragmentos de um passado ressignificado.<sup>106</sup> Podemos perceber no depoimento de Senna como ele diz que se sentia próximo a revolução junto à guerrilha. Ou seja, aparentemente um passado ressignificado por tudo que aconteceu posteriormente e pelo que a revolução cubana passou a representar para esquerda na América Latina. Não obstante, temos que considerar que Senna não era um comunista convicto e, talvez, apesar das idealizações, apenas a ousadia da guerrilha de Cuba em dismantelar a ditadura de Fulgêncio Batista tenha sido o suficiente para inspirá-lo, mesmo incerto do futuro político do país.

Isto nos faz preencher outra lacuna: por que essa paixão por Cuba foi tão mais significativa para a juventude da América Latina nos anos de 1960, muito mais que a revolução russa? Por que Che Guevara e Fidel Castro nos anos de 1960 eram símbolos mais importantes que, por exemplo, Lenin e Trótski? Seria porque a revolução cubana era mais

<sup>104</sup>SALES, Jean Rodrigues. *O impacto da revolução cubana nas organizações comunistas brasileiras (1959-1974)*. Tese de doutorado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). pp. 46-47.

<sup>105</sup>ALMEIDA, Paulo Roberto. KOURY, Yara, Aun. História Oral e Memórias: Entrevista com Alessandro Portelli. *História e Perspectivas*, Uberlândia (50): 197-226, jan. /jun. 2014. pp. 2019.

<sup>106</sup>Idem. pp. 219.

recente e o país era o primeiro regime socialista da América? Estes pontos devem ser levados em consideração, mas não são os mais importantes.

Baseado em algumas discussões de Eric Hobsbawm, a resposta está em algo sendo mencionado desde o início deste trabalho: a Contracultura. As revoluções socialistas ocorridas na primeira metade do século XX tinham uma relevância muito atrelada à classe operária e não às classes estudantis. Havia também a importância da geração: as revoluções russa e chinesa foram lideradas por adultos muito mais velhos. Lenin tinha 47 anos na revolução de 1917 e Mao Tsé-Tung 56 anos na revolução de 1949, mas Castro tinha 32 anos em primeiro de janeiro de 1959. Ou seja, era o revolucionário mais jovem a tomar o poder de um país e reivindicando o movimento estudantil. Isso deu representatividade às classes estudantis que, inspiradas pelo novo modelo de juventude da época, citado anteriormente, pelo surgimento de uma nova cultura adolescente, viu em Fidel uma inspiração pela luta da juventude frente à superação dos sistemas políticos ultrapassados e governados por “gerontocracias”.<sup>107</sup> Mesmo com a forte influência maoísta no Brasil, ainda sim as idealizações da revolução cubana permeavam, de forma mais significativa, o imaginário da esquerda brasileira nos anos de 1960 do que eventos da revolução chinesa.

Portanto, após o golpe, até visuais inspirados nos estereótipos do revolucionário de barba grande causavam certo incomodo aos conservadores.



Foto tirada em um dos alojamentos da UNB. À esquerda temos Bodanzky e à direita um dos seus companheiros da universidade ouvindo no rádio as notícias sobre a intervenção militar.<sup>108</sup>

Os cartazes à frente de Bodanzky e seu companheiro eram sobre filmes cubanos, que dias depois foram queimados para evitar que as autoridades os detivessem com eles em

<sup>107</sup> HOBBSAWM, Eric. *Revolução Cultural*: In: *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 319

<sup>108</sup> Fotografia disponível no site da Fundação Getúlio Vargas (FGV): portal.fgv.br

mãos.<sup>109</sup> Mas observem seus visuais: barba e quepe na cabeça, um estilo meio despojado para os padrões da época e, com certeza, inspirado em Castro e Guevara. Os problemas de Bodanzky com a ditadura, antes de ter que lidar diretamente com a censura, perpassou basicamente apenas por essas lutas estudantis. No caso de Senna, a censura o impactou mais cedo, bem antes de dirigir *Iracema – Uma Transa Amazônica*.

Durantes os anos de 1960, Senna buscou se profissionalizar em dramaturgia, se envolvendo em produções teatrais e cinematográficas. Realizou o seu primeiro filme, curta metragem *A Festa*, em 1961, na mesma época em que iniciou seu relacionamento com quem viria se tornar a sua esposa, Conceição Senna. Durante toda a década, dirigiu e roteirizou outros sete filmes; alguns foram longas metragens que tiveram produção de Glauber Rocha (na época já um conceituado cineasta de fama internacional, tendo dirigido *Deus e o Diabo na Terra do Sol* -1964-). Senna também escrevia artigos para diversos veículos da imprensa, e por conta disso ganhou muita visibilidade como o agente que representava, aos olhos do governo, uma potencial ameaça ao regime.<sup>110</sup> A década de 1960 para ele foi permeada por perseguições, intimidações e interrogatórios por parte da ditadura:

A ditadura destruiu dois filmes meus. Fui proibido de fazer teatro. Em 1969 tive de deixar Salvador, para preservar a minha vida, e mudar para São Paulo. Em 1974, quando foi feito *Iracema*, eu já tinha passado por vários interrogatórios e uma “prisão aberta”. Durante 36 dias seguidos tive que comparecer diariamente a um quartel militar às seis horas da manhã, lá permanecendo às vezes até a madrugada, sem tempo de ir em casa e voltar para o quartel.<sup>111</sup>

Comparando as experiências de Senna e Bodanzky, o primeiro teve uma relação com o regime muito tensionada devido à quantidade de vezes em que foi importunado pela polícia política. Mas não vou entrar em detalhes aqui sobre cada episódio dessas tensões, que poderiam ser mais bem exploradas em um trabalho maior, posto que o foco aqui é *Iracema*. Mas percebemos que Bodanzky, comparado às experiências de Senna, teve uma postura mais comedida, ao decidir recuar logo após o golpe. Porém, Senna foi mais ativo em organizações políticas: muito questionador a tudo e a todos. Embora também não tenha sido filiado a nenhum partido, escreveu artigos para jornais em defesa da política e permanência de João Goulart na presidência; ao mesmo tempo em que enfrentou interrogatórios da polícia política,

<sup>109</sup> LIUZZI, Laura. *Em 1964: Arte e Cultura no Ano do Golpe*. Brasil, 6 minutos, 2014

<sup>110</sup> LEAL, Hermes. *Orlando Senna: O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 124-134.

<sup>111</sup> Orlando Senna. 79 anos, cineasta e teórico do cinema baiano, entrevistado (via questionário por e-mail) em 04 de abril de 2019.

que apreendeu alguns dos seus filmes para destruí-los. Sua mudança para São Paulo o levou a conhecer Bodanzky.<sup>112</sup>

As tensões políticas não cessaram para Bodanzky, quando iniciou seus estudos em Ulm, a Alemanha Ocidental passava por um processo inicial de estabilização de conflitos com a Alemanha Oriental. Durante décadas após o fim da segunda guerra e da cisão entre as duas Alemanhas, o lado oriental passou por dificuldades em estabelecer o reconhecimento de sua própria existência perante nações mundo a fora integrada na Organização das Nações Unidas (ONU). Qualquer país que estabelecesse ligações com a Alemanha Oriental teria suas relações diplomáticas abolidas de acordo com a *Doutrina Hallstein*, criada pela outra Alemanha para se estabelecer como o único país representante do povo alemão perante as decisões políticas internacionais. A doutrina não alcançou muita popularidade nem mesmo entre os países capitalistas ocidentais. O lado oriental adotou estratégias para fortalecer seus laços com os países comunistas do Leste, os do terceiro mundo e principalmente com algumas nações africanas.<sup>113</sup>

Final de 1960 e início de 1970 foi o período em que, aparentemente, as duas nações alemãs alcançaram uma estabilidade política; do lado ocidental, os sociais democratas do SPD, Partido Social-Democrata da Alemanha (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*) assumiram o controle de boa parte do parlamento tendo como primeiro ministro Willy Brandt, que tinha sido anteriormente prefeito de Berlim, através da coalização com os liberais do FDP, Partido Democrático Liberal (*Freie Demokratische Partei*). O SPD fazia oposição ao CDU, União Democrata-Cristã da Alemanha (*Christlich-Demokratische Union Deutschlands*), que representava boa parte dos conservadores. Brandt, nos anos seguintes após assumir o cargo, ratificou uma série de tratados e acordos que resultaram no Tratado Básico que sacramentou uma pacificação entre as duas Alemanhas. O lado ocidental, neste momento, passava pelos resultados assertivos da política do Estado de Bem-Estar Social<sup>114</sup>. Em setembro de 1973, ambos os países foram aceitos e reconhecidos pela ONU.<sup>115</sup>

<sup>112</sup> LEAL, Hermes. Orlando Senna: O Homem da Montanha. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008.

<sup>113</sup> HOBBSAWM, Eric. Terceiro Mundo e Revolução: In: *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 431.

<sup>114</sup> Projeto de regulamentação social que surgiu na segunda metade do século XX. O objetivo era, através de políticas públicas, proteger os desfavorecidos dos efeitos nocivos do capitalismo; produzindo uma classe trabalhadora que não necessariamente fosse obrigada a vender sua força de trabalho para sobreviver e que o estado garantisse necessidades básicas para a manutenção de uma valorosa qualidade de vida a todos os cidadãos. (WOLF & OLIVEIRA, 2016).

<sup>115</sup> FULBROOK, Mary. *História Concisa da Alemanha*. São Paulo: Edipro, 2018. pp. 223

Dentre esses conflitos entre conservadores, sociais democratas e liberais, havia também uma esquerda diversa disseminada no meio acadêmico e em alas mais radicais que utilizavam a violência como manifestação política, como foi o caso do movimento *Baader-Meinhof*, ou, como era conhecida pela imprensa, “Facção do Exército Vermelho”. Bodanzky em Ulm teve contato com alguns movimentos dessa época, como a SDS, Associação Socialista Alemã dos Estudantes (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*), onde participou de várias reuniões. Embora não tenha sido tão ativo quanto em Brasília, o seu interesse na organização era muito mais jornalístico. A classe estudantil alemã era muito atrelada à esquerda: liam os textos originais de Marx, debatiam a concepção teórica de hegemonia em Gramsci, discutiam sobre totalidade social em Georg Lukács e sobre cultura de massa através dos teóricos da Escola de Frankfurt.<sup>116</sup> Nesse momento, final dos anos de 1960, boa parte da militância de esquerda se tornava mais ativa nos países capitalistas, mais que no Leste europeu, em torno das entidades estudantis.<sup>117</sup>

Maior de 1968 foi um evento político muito significativo para juventude mundial, influenciando desde Senna e outros estudantes no Brasil à juventude de classe média na Alemanha Ocidental. O que aconteceu nas ruas de Paris revitalizou a esquerda mundialmente.<sup>118</sup> Os protestos de 1968 foram influenciados pelas manifestações juvenis, tanto na Europa quanto nos EUA, contra os abusos e violências cometidos contra civis na guerra no Vietnã, inclusive, também, em defesa dos jovens americanos que foram convocados para as frentes de batalha. Também houve influência dos movimentos identitários, de mulheres e pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Ou seja, em diversas partes do mundo, a juventude se rebelava contra o sistema sem depender, necessariamente, das nações comunistas do Leste.<sup>119</sup>

Mas antes das ocupações das ruas em Paris, diversos protestos ocorreram no ocidente alemão, entre 1965 e 1967, que passava por uma recessão econômica sob o governo dos conservadores da CDU, tendo Kurt Georg Kiesinger como o chanceler. Os movimentos estudantis mobilizaram uma jornada de protestos em oposição a todo o congresso alemão, sendo o motivo a coalização formada entre CDU e SPD na tentativa de estabelecer uma pacificação na crise política instaurada no país. Mas isso provocou ainda mais a onda de protestos, na qual os estudantes acusavam a falta de representatividade por parte do

<sup>116</sup> Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>117</sup> HOBBSAWM, Eric. Terceiro Mundo e Revolução: In: *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 430.

<sup>118</sup> Idem, p. 431.

<sup>119</sup> THOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: Testemunhos de um Estudante. *Tempo Social*; Revista de Sociologia. USP, São Paulo, 10ª Edição: 63-100, outubro de 1998.

parlamento. O auge foi em 1967, no que podemos considerar como estopim de maio de 1968 e o surgimento de uma nova esquerda.<sup>120</sup> Dentre esses protestos, Bodanzky esteve presente em uma grande manifestação ocorrida em Berlim, em junho de 1967, contra a visita do Xá Iraniano Mohammad Reza Pahlavi<sup>121</sup>:

Como alunos de Ulm, resolvemos documentar o início da revolta estudantil. Houve em Berlim uma visita do Xá da Pérsia, que era uma ditadura escancarada, ele foi pra Alemanha com um convite oficial e nós fomos protestar contra a presença do Xá da Pérsia em Berlim. Aí houve um confronto entre estudantes e policiais, um policial foi morto e um estudante também. Aí nós resolvemos, no dia seguinte que isso aconteceu, ir para Berlim, com as câmeras e filmes, e registramos o enterro desse rapaz, Benno Ohnesorg como ele se chamava, e as coisas que aconteceram subsequentemente.<sup>122</sup>

A conjuntura alemã mudou quando, em 1969, o SPD se tornou o partido dominante no governo, após uma barganha política, através de uma coalização com o PDP, formando um governo com tendências mais liberais em menos conservadoras.<sup>123</sup> Mas apesar de certa estabilidade política e da pacificação entre as duas Alemanhas, o país fora abalado por uma nova crise no capitalismo. Em 1973, o preço do barril de petróleo despencou por conta do embargo da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo), que foi proporcionado pela dificuldade de importação do mesmo devido aos conflitos que estavam ocorrendo no oriente médio. O principal deles foi a Guerra Árabe-Israelense<sup>124</sup> entre a coalização dos estados árabes, liderados por Egito e Síria, contra Israel. Tudo isso desencadeou uma crise que afetou toda Europa e boa parte dos países ocidentais, inclusive os EUA que deixavam, com muitas perdas, a Guerra do Vietnã e lidavam com a crise política proporcionada pelo

<sup>120</sup> FULBROOK, Mary. *História Concisa da Alemanha*. São Paulo: Edipro, 2018. pp. 222.

<sup>121</sup> O Irã, nesse momento, era um país símbolo dos interesses mercadológicos do capitalismo norte-americano. Possuía um dos maiores recursos petrolíferos do mundo, do qual os soviéticos e os britânicos haviam se apropriado quando invadiram a nação durante a segunda guerra mundial em 1941. Isso causou uma série de instabilidades políticas no país, que se estabilizou apenas quando Reza Xá Pahlavi (que assumiu o cargo de Xá, em 1925, após uma revolução constitucional, em 1921, que transformou 150 anos de governo persa absolutista da Dinastia Cajar em um regime parlamentarista do Irã) abdicou do cargo de Xá para que Mohammad Reza Pahlavi, seu filho, assumisse seu lugar. Em 1953, se estabeleceu uma nova crise política proporcionada pelos atritos entre o Xá e o primeiro ministro Mohammad Mossadegh. A crise foi fomentada pelos britânicos, que temiam perder as suas refinarias, e pelos EUA que objetivavam se beneficiar do petróleo e, também, extinguir a influência que a União Soviética exercia sob o país. Portanto, as agências de inteligência britânica e norte-americana orquestraram um golpe de estado no Irã depondo e destinando Mossadegh à prisão. Mohammad Pahlavi assumiu o controle do parlamento, transformando o Irã em um regime ditatorial. A partir de então, além dos britânicos, os norte-americanos passaram a se beneficiar do petróleo, retirando a presença soviética do país (DELLAGNEZZE, 2012: p. 09-10).

<sup>122</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>123</sup> FULBROOK, Mary. *História Concisa da Alemanha*. São Paulo: Edipro, 2018. pp. 224.

<sup>124</sup> A guerra também chegou à própria Alemanha Ocidental quando ocorreu o atentado terrorista nas Olimpíadas de Munique em 1972. O ataque, organizado por palestinos, foi na vila olímpica matando onze atletas judeus israelenses. Os assassinatos chamaram a atenção da imprensa mundial. (Disponível: [historiadomundo.com](http://historiadomundo.com))

escândalo de Watergate publicado no *Washington Post*, em 1972, que levaria à renúncia do presidente Richard Nixon em 1974.<sup>125</sup>

Gauer: Eu tinha lá o meu apartamento em Munique que era ponto de encontro de brasileiros. Sempre chegavam pessoas que estavam querendo perguntar algo, brasileiros e etc. Certo dia chegou um jovem, como eu, que tinha acabado de fazer curso em Ulm, de fazer curso em cinema, especializado em câmera, que era ele, o Jorge.<sup>126</sup>

Dentro dessa rede de estudantes alemães, muito engajados politicamente e intelectualizados em diversas tendências marxistas, que Bodanzky se inseriu quando foi para Alemanha Ocidental. Nessa gama de conexões e influências, Bodanzky e Gauer, como jovens profissionais, executaram alguns trabalhos juntos e fundaram uma pequena produtora de filmes didáticos, com sede no Brasil e em Munique, a *Stopfilm*. Mas de que forma esses realizadores estabeleceram contato com a Amazônia?

---

<sup>125</sup>FISHER, Mary. Watergate: The long shadow of a scandal. *The Washington Post*. June 4, 2012.

<sup>126</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

## CAPÍTULO II

### A REALIZAÇÃO

Ao falar sobre a pré-produção e produção do filme, discutirei as conexões existentes entre sujeitos na Alemanha e no Brasil; compreendendo suas tomadas de decisões, estratégias, mudanças de percepções, vínculos afetivos e ações profissionais. O capítulo está embasado em alguns documentos audiovisuais; recortes de jornais sobre a produção do filme em Belém e nas cidades/territórios que cruzavam a Belém-Brasília e a Transamazônica; bem como em entrevistas com os sujeitos envolvidos nessa rede desenvolvida ao longo das preparações para filmar e durante as filmagens. Uma coisa importante: ao investigarmos sobre a forma como a obra foi concebida, de forma alguma a tentativa aqui é explicar para o leitor o filme, mas, a partir da narrativa construída pelo mesmo, compreender mais sobre sua natureza perante a conjuntura sociopolítica da Amazônia dos anos de 1970. Ou seja, entender de que forma *Iracema* se localizava na estrutura macrossocial da época.

#### 2.1- PERCORRENDO A AMAZÔNIA

Inicialmente, essa responsabilidade em dar voz política-cinematográfica aos povos da Amazônia veio da própria militância de Jorge Bodanzky. Sua relação com a região veio antes de Senna e Gauer, sendo ele que concebeu o embrião para o filme. Porém, Bodanzky não era um militante dedicado à causa ambiental, sendo muito complicado falarmos em ativismo ambiental considerando essa forma de se organizar politicamente não tão bem delimitada na época. Sua relação com esse debate era política, no sentido mais amplo da palavra.

Havia produções intelectuais desde o século XIX que se dedicavam à investigação sobre essa relação entre sociedade e natureza; mas não havia no cineasta este acúmulo, estando ele interessado em documentar, com suas lentes, realidades supostamente intransponíveis, invisibilizadas pelos espaços representativos de poder. A pauta socioambiental sobre a Amazônia foi mais uma de muitas, sobre as quais Bodanzky se deparou durante os seus trabalhos como fotógrafo. Dela se originou o filme pelo qual o cineasta ficara mais conhecido. Durante o programa de televisão “Provocações”, exibido no Brasil pela TV Cultura em 21 de agosto de 2012, o apresentador, ator e diretor de teatro, Antônio Abujamra o perguntou algo bastante anacrônico, obtendo a seguinte resposta:

Abujamra – Como era fazer cinema ambiental em uma época em que a ditadura defendia a poluição?

Bodanzky – Não tinha esse nome ambiental, não se via as coisas por esse prisma, a gente fazia um cinema político, a luta era política e, conseqüentemente, ambiental porque a questão ambiental era política. Só que na época era apenas política, o

ambiental vinha num plano bem atrás, mas a intenção do *Iracema* era bem clara na luta em defesa dos povos da Amazônia e em defesa da floresta. A gente tinha absoluta consciência disso.<sup>127</sup>

Com o aprimoramento das pautas ambientais, hoje é possível delimitar com muita clareza o campo da ecologia política, principalmente por conta da urgência do debate em volta da mudança climática global; e também por conta do avanço dos movimentos ambientais, indígenas e de outros grupos sociais que são representados em *Iracema* como oprimidos passivos – condizente com a conjuntura da época – que nas décadas seguintes passaram a se organizar politicamente contra a hegemonia degradadora do meio ambiente, algo já perceptível nos anos de 1980, sem necessariamente depender muitas vezes do preparo intelectual dos acadêmicos ou dos artistas que normalmente se engajam na causa.<sup>128</sup>

O embrião de *Iracema* veio de uma junção de consciência política sobre a conjuntura da Amazônia e sensibilidade em relação a esses povos por parte do presente cineasta. Essa relação entre grupos sociais e o meio ambiente era algo que chamava atenção do diretor, de acordo com ele, por ter feito parte da instrução de seu pai. Hans Bodanzky, além de jogar handebol, se formou em engenharia e desenvolveu projetos que levavam em conta algumas questões sociais. Durante muito tempo, nos anos de 1950, trabalhou em projetos de refrigeração de ambientes para a empresa Ultragaz, onde uma de suas preocupações centrais era o conforto climático dos operários da indústria, algo que chamou a atenção de seu filho. O pai de Bodanzky não era um ambientalista, mas tinha uma preocupação em utilizar o meio ambiente como algo favorável à classe operária.

O meu pai era engenheiro e sempre se preocupava com o ar refrigerado, com a refrigeração dos ambientes, e ele me ensinava isso. Era uma preocupação com a temperatura do bem-estar dos operários dos galpões e também da questão do verde. Eu lembro que ele trabalhava na Ultragaz e ele insistiu muito em fazer um jardim em torno do depósito de garrafas. Ninguém entendia porque um depósito da Ultragaz tinha que ter um jardim, mas ele achava que isso criava uma sensação de bem-estar. Não que o meu pai fosse ecologista, absolutamente, mas ele era um cara que olhava um pouco mais essas coisas.<sup>129</sup>

Levando em consideração o depoimento acima, que tipo de relação, vínculo direto, podemos estabelecer entre essas experiências conjuntas com o seu pai e suas motivações em fazer um filme sobre a Amazônia? Eu diria que quase nenhuma. Dificilmente podemos afirmar que essas experiências tiveram alguma relevância nas ações de Bodanzky em relação à Amazônia, que está muito mais relacionada com sua formação na UNB e suas experiências

<sup>127</sup> TV CULTURA. Entrevista com Jorge Bodanzky. In: *Programa Provocações*, Brasil, 2012.

<sup>128</sup> DIEGUES, Antônio Carlos. *O Mito Moderno da Natureza Intocada*. Editora Hucitec Nupaub: São Paulo, 2008. pp. 128-133.

<sup>129</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

em Ulm. Mas existe, mesmo de maneira indireta, uma tentativa de Bodanzky em estabelecer uma conexão desse momento em sua infância com o que ele vivenciara como cineasta. Isso perpassa por nossas tentativas de enquadrar nossa memória em uma identidade fixa, como afirma Hall: “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’”.<sup>130</sup> Ou seja, algo que discutimos antes, as identidades são contraditórias porque nossas identificações são constantemente deslocadas com as rápidas transformações sociais, que ocorriam naquela época, que hoje ocorrem com maior intensidade à proporção da velocidade do desenvolvimento tecnológico, do fluxo de informação e de sociabilidades “distantes” em espaço físico, mas interconectadas pela dinâmica da globalização.

Na história oral chamamos isso de “enquadramento de memória”. Seria também como se fosse um reforço de sentimentos de pertencimento: como se Bodanzky reafirmasse que ele pertence a esta história, cujas causas ambientais estivessem lá desde o início de alguma forma, mesmo sutilmente ou indiretamente conectadas. Não que ele diga exatamente isso, mas o depoimento passa a sensação de coesão em relação à sua trajetória, quando as histórias de vida não seguem uma linearidade estável ou gradativa. Contudo, muitos entrevistados tendem a manter essa coesão, conectando a identidade fixa do início ao meio, porque isso reforça um pertencimento. O enquadramento de memória é muito utilizado para entender estas questões dos entrevistados, que normalmente corroboram com uma memória coletiva para defender o seu respectivo grupo: sejam igrejas, movimentos sociais, partidos, sindicatos, aldeias, regiões e nações. Como se os entrevistados pertencessem à determinada rede desde sempre ou estavam designados àquilo.<sup>131</sup> Sendo, um fortalecimento de pertencimento aos grupos de esquerda e a causas políticas. Podemos observar o mesmo fenômeno mais sutilmente em Gauer e Senna.

Se nessa época não havia separação sobre o que era a causa ambiental no sentido mais amplo de política, hoje as questões ecológicas estão bem delimitadas não apenas em um campo, mas também são diversas, envolvendo várias problemáticas que se conectam à estrutura macro ambiental do mundo: como a produção agrícola e pecuária, o que leva a alguns ativistas a adotar o veganismo, estar ligada a mudança climática, que consequentemente vai afetar a economia mundial e o cotidiano da sociedade. Essas

<sup>130</sup>HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&a, 1997. pp. 13.

<sup>131</sup>POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. pp. 09

associações inexistiam nos anos de 1970. Podemos perceber que a preocupação do pai de Bodanzky era muito mais social. Não que a questão ambiental também não fosse social, mas nessa época apenas existia a classificação social. Hans Bodanzky refletia apenas sobre maneiras de manipular o clima para suprir os anseios da classe trabalhadora, algo identificado dentro da área da engenharia e arquitetura como “conforto ambiental”. A relação socioambiental é o que *Iracema* retrata quando Bodanzky, no depoimento para televisão, fala que o filme claramente é um manifesto em defesa dos povos da Amazônia. Ou seja, como os impactos ecológicos causados pelo projeto desenvolvimentista dos militares, na concepção dele, prejudicaram a diversa sociedade amazônica invisibilizada pelos militares.<sup>132</sup>

Quando Bodanzky voltou da Alemanha, no final dos anos de 1960, começou a trabalhar como fotógrafo *freelancer* para diversas revistas e jornais. Dentre elas: *Correio Braziliense*, a *Manchete* e o *Jornal da Tarde*. Mas foi na revista *Realidade* que ele abordou muitos temas de sua preferência, como mazelas sociais identificadas nas regiões norte e nordeste. A *Realidade*

---

<sup>132</sup> Antes do que podemos chamar de estopim de diversas tendências ecológicas nos anos de 1970, quais eram as relações políticas, existentes anteriormente, a partir da interação entre sociedade e natureza? Vamos traçar breves comentários: a preocupação do homem com a degradação ambiental é bem mais antiga, ou, como era caracterizado antes, a degradação do mundo natural. Podemos identificar isso em ideias naturalistas do século XIX, tendo os estudiosos de História Natural um respeito pelo mundo dito “selvagem” e pelas áreas ambientais que ainda não haviam sofrido uma intervenção humana. O que foi se modificando do século XIX até a atualidade foi o imaginário em relação à natureza. Por exemplo: na sociedade pós-revolução indústria na Inglaterra, se consolidou uma vida urbana onde se concentrava boa parte da classe operária. Mas, com o tempo, principalmente com os ambientes insalubres de trabalho, onde os ares das fábricas eram irrespiráveis e as ruas da cidade mais sujas, a vida no campo passou a ser reavaliada e até idealizada por proletários que nunca tinham trabalhado com agricultura. Havia um imaginário sobre a natureza, que era caracterizado como espaço de refúgio para reflexão e até de isolamento espiritual. (DIEGUES, 2008, pp. 25-27).

Surgiram também, ainda no século XIX, nos EUA, ideias preservacionistas, que se embasavam em concepções estéticas, padronização de beleza do mundo natural, como motor para proteger a natureza. Havia justificativas, basicamente, místicas para a preservação: teóricos descreviam as plantas, os animais, as rochas e a água como elementos da alma divina que permeavam o mundo. No Brasil dessa época, as ideias nacionalistas, da busca por uma identidade brasileira, enfatizavam os “encantos” do mundo natural e do mito do “bom selvagem”, dando aos indígenas outro status. Podemos identificar estas influências em obras literárias como a trilogia indianista de José de Alencar: *Ubirajara* (1874), *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Contra as ideias preservacionistas, existiram os teóricos conservacionistas, que embasavam suas defesas em prol da conservação do mundo natural em ideias racionais; Porém, eram também desenvolvimentistas. Ou seja, era necessário que o homem se apropriasse dos recursos da natureza, evitando os desperdícios, as degradações desnecessárias e utilizando os recursos naturais que mais beneficiassem a população. (DIEGUES, 2008, pp. 30-37).

Apenas nos anos de 1960 surgiram os primeiros vislumbres de um debate político ecológico como é conhecido hoje. Boa parte deles se concentrava em teóricos que associavam a degradação ambiental como algo inerente ao desenvolvimento do capitalismo, mas isso não quer dizer que todos eram marxistas. Algumas tendências da época foram a Ecologia Social de Murray Bookchin dos Estados Unidos e o surgimento do ecossocialismo. No âmbito da política internacional, os debates sobre a pauta ecológica ainda não tinham ganhado forma ou sido definidos por tendências. Em plena Guerra Fria, preocupações relacionadas ao conflito nuclear estavam postas, justificadas pelo temor da destruição do planeta pela guerra direta e poluição deixada por resíduos nucleares. Preocupação que se tornou mais evidente no início dos anos de 1970. Algo que vai culminar no surgimento dos primeiros debates políticos ecológicos sobre a preservação do meio ambiente em âmbito internacional, cujo estopim foi a Conferência de Estocolmo ocorrida em 1972 (o primeiro encontro internacional que reuniu países do primeiro mundo e subdesenvolvidos para discutir propostas legislativas em defesa do meio ambiente).

surgiu em 1966 pela Editora Abril e encerrou suas atividades em 1976: um curto período que foi suficiente para influenciar diversas revistas que surgiram posteriormente.<sup>133</sup> Mas existe uma diferença entre as linhas editoriais de 1966-1968 e 1969-1976 por conta do AI-5; sendo que a primeira fase dava abertura aos jornalistas para exporem as contradições do governo federal, mas não de forma explícita; algumas críticas eram pautadas nas desigualdades sociais existentes no Brasil, focando na vivência das classes subalternas - segundo a revista, vitimadas pela modernização do país e pela alta concentração de capital nas mãos de poucas famílias ricas. Após o AI-5, a *Realidade* teve que readequar a sua linha editorial para que certas matérias pudessem atravessar o crivo da censura. Muitos jornalistas foram demitidos e outros com perfis políticos diferentes foram contratados.<sup>134</sup>

A revista não era um grande exemplo de isonomia, principalmente após 1968. Após o AI-5, deixou as críticas que enfatizavam as desigualdades econômicas e sociais para produzir reportagens meramente “informativas” sem reflexões críticas. Foi a conclusão que cheguei depois de levantar oitenta e três reportagens entre 1970 a 1974 que a revista fez sobre a Amazônia, algumas específicas sobre a Transamazônica, enfatizando a “importância” da modernização tecnológica da região. Apesar de muitos editoriais focados em analisar mazelas sociais, as matérias publicadas nos anos de 1970 continham páginas que eram divididas por propagandas de produtos de empresas que viam a Amazônia como um território a ser explorado pelo mercado (levando em consideração que a abertura de estradas, além de facilitar o fluxo de capital, também instigava processos migratórios, principalmente no caso da Transamazônica, que, de acordo com os militares, levaria ao processo de desenvolvimento das cidades). Podemos ver abaixo um exemplo dessas propagandas contidas na revista:

---

<sup>133</sup>Dentre as revistas que foram influenciadas pela *Realidade*, uma delas foi a *Veja*. Obviamente existem problematizações que precisam ser feitas sobre as diferenças ideológicas entre as duas. As tendências políticas da *Veja*, a meu ver, são facilmente identificadas, embora a revista afirme que o seu compromisso seja com a informação com qualidade e imparcialidade. Sobre o segundo compromisso: tenho ressalvas que isso seja possível em qualquer tipo de jornalismo. (SALVADOR, 2014, pp. 171-172)

<sup>134</sup>SALVADOR, José Faro. A revista Realidade nos anos da mobilização democrática: reportagem e estado autoritário. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Vol. 11, Nº 1, janeiro e junho de 2014. pp. 171-172.



Propaganda da Ultragaz na revista Realidade.<sup>135</sup>

Também foi possível identificar propagandas da *Petróleo Sabbá*, a *FNM* (empresa/fábrica de caminhões), *Prosdócimo* (fábrica de congeladores) e até de livrarias como a *Editora de Guias*. Percebe-se a quantidade de empresas envolvidas nesse empreendimento, onde o capital excedente não estava apenas no lucro das agroindústrias, pecuárias, madeireiras e mineradoras, mas, também, em empresas que aproveitaram o vendido ideal de “progresso” à Amazônia para comercializar os seus produtos.<sup>136</sup> Muitas multinacionais adentrando as florestas e demonstrando realmente a inserção da Amazônia na dinâmica global do capitalismo. Mas sobre essas mudanças ideológicas na *Realidade*, acredito que mereça análise em um trabalho à parte. O que importa aqui é que essas reportagens sobre o território amazônico, no caso as que ocorriam nos anos de 1960, e em outras regiões brasileiras consideradas subdesenvolvidas, levaram Bodanzky a uma série de experiências no norte e nordeste do país<sup>137</sup> com sua intervenção como fotógrafo.

A primeira vez que Bodanzky esteve na Amazônia foi para apurar uma história sobre um grupo, residido em Paragominas, que estava fabricando em massa notas falsas de dinheiro. Isso em 1968, quando a *Realidade* ainda fazia matérias mais contundentes. Bodanzky viajou, de São Paulo para Paragominas, por volta do início dos anos de 1970, junto com um colega repórter, para investigar essa história:

<sup>135</sup> CIA. Ultragaz s.a. Já estou na Transamazônica! *Realidade*, pp. 49, Editora Abril, edição 67ª, outubro de 1971.

<sup>136</sup> *REALIDADE*. Editora Abril, edição 67º, outubro de 1971.

<sup>137</sup> Sobre o Nordeste: reportagens sobre o cangaço levantavam mais o seu interesse, que foi construído pelas representações da região nas telas do cinema. Foram essas matérias, somadas com as feitas junto com Karl Brugger como correspondente da Alemanha pela TV Baviera, que o fizeram viajar para muitas regiões brasileiras realizando seus trabalhos fotojornalísticos. Bodanzky também realizou algumas matérias sobre quilombos: um destaque a reportagem feita sobre o quilombo Sibaúma, localizado no Rio Grande do Norte, onde os habitantes falam da sua fundação no período da escravidão, de suas tradições e luta para manter viva a sua cultura. A reportagem também enfatizou, de forma bem sutil, uma crítica à condição de pobreza que os quilombolas viviam. (FONSECA, 1969, pp. 113)

...alugamos um pequeno avião que pousou na Belém-Brasília, isso em 1971 ou 1972, não lembro agora, e o repórter, como costuma acontecer nessas coisas, foi lá atrás da reportagem dele e me deixou sozinho num pequeno posto de gasolina na beira da estrada esperando... “Espera aí que eu vou apurar esse negócio e já volto”. O que levou cerca de um dia ou dois, e eu fiquei sentado lá, fotógrafo, não é? E eu comecei a observar as coisas e achei interessante a movimentação dos choferes de caminhão. Tinha um prostíbulo lá perto, as meninhas circulavam por ali, subiam na boleia dos caminhões e iam embora. Eu fiquei assim com essa ideia na cabeça, achei uma movimentação interessante e eu imaginei que se eu contasse a história, na época, da estrada Belém-Brasília, vai ser através de uma prostituta.<sup>138</sup>

A história do dinheiro falso não passou de um boato, mas Bodanzky se interessou muito pela região, voltando outras vezes para reportagens como correspondente da TV Alemã. Aos poucos foi surgindo o argumento inicial de *Iracema*. Mas sobre o que exatamente estamos tratando aqui? Como a Amazônia chegou a essa conjuntura? Vamos traçar breves comentários.

A ocupação da Amazônia não foi uma exclusividade do governo militar. Desde muito antes, existiram empreendimentos coloniais que buscavam explorar as matérias primas existentes nessas florestas. Foram cinco planos de desenvolvimento econômico elaborados pelos diferentes governos entre a década de 1950 e 1980. O governo Vargas, principalmente durante o Estado Novo, foi responsável pela introdução de um capitalismo brasileiro com economia diversificada e independente do mercado externo do café; buscando também a industrialização do país, que era essencialmente dependente do campesinato, e o fortalecimento sindical - porém majoritariamente gerenciado pelo estado. Embora o nacional-desenvolvimentismo existisse, enquanto concepção ideológica, desde o século XIX, o Estado Novo o utilizou como base para desenvolver um projeto de nação.<sup>139</sup>

Os empreendimentos realizados na Amazônia também foram resultados desse programa. Vargas enfatizava em seus discursos a necessidade de desenvolvê-la economicamente: falava-se em “civilizar a região” em seu discurso em Manaus, 10 de outubro de 1940, que ficou conhecido como “Discurso do Rio Amazonas”. Os primeiros passos foram dados com a inclusão de um inciso na constituição de 1946 que assegurava uma verba, por volta dos 3%, advinda da contribuição dos estados e da União, destinada para o desenvolvimento das nossas florestas. Dentre os cinco planos elaborados entre os anos de 1950 e 1980 foram o I Plano Quinquenal de Valorização Econômica da Amazônia (1955-1959), I Plano Quinquenal de Desenvolvimento (1967-1971), I Plano de Desenvolvimento da Amazônia (1972-1974), II Plano de Desenvolvimento da Amazônia (1975-1979) e o III Plano

<sup>138</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>139</sup> PRUX, Rossana. SALOMÃO, Ivan. Cinquenta anos de nacional-desenvolvimentismo: notas sobre o caso brasileiro. *Revista Debate Econômico*, v.3, n.1, jan-jun. 2015. pp. 14.

de Desenvolvimento da Amazônia (1980-1985).<sup>140</sup> O que aconteceu nos anos 1950, na gestão de Kubitschek, durante a implementação do primeiro plano, foram ações que visavam introduzir multinacionais, investir em redes viárias que facilitassem as migrações e o fluxo de capital na região. Praticamente, até os anos 1950, os povos da Amazônia (indígenas, migrantes e posseiros que viviam nas proximidades dos rios) sobreviviam através do extrativismo e da agricultura para autossustentação. Havia anteriormente exportações de diversos produtos, dentre eles a própria borracha, através das redes fluviais. Mas a intensificação com a diversidade de investimentos ocorreu devido à intervenção de muitas multinacionais e do forte investimento estrangeiro que ocorreu durante a gestão de JK. Essa intensificação na velocidade de produção e exportação foi produto dos investimentos do governo federal em infraestrutura, principalmente com a abertura de estradas, que permitiu a inserção física dessas empresas na Amazônia e facilitou a exportação da produção.<sup>141</sup>

Foram criadas instituições públicas específicas para regulamentação e repasses de recurso financeiros para o desenvolvimento da Amazônia. Em 1953 foi fundada a SPVEA.<sup>142</sup> Com a inauguração da Belém-Brasília, em 1960, o governo e as oligarquias locais começaram a se apropriar das terras, consideradas devolutas, que ficavam nas proximidades, que não possuíam documentação legal; porém, sua ocupação pelos grupos que já residiam aqui se deu antes de qualquer procedimento jurídico de legalização de posse da região. Em 1964, com o golpe consolidado, o general Ernesto Bandeira Coelho foi nomeado como o interventor na SPVEA, passando o cargo, dois meses depois, para o general Mário Barros Cavalcanti, que pôs em prática um plano denominado *Operação Amazônia*, dando continuidade aos planos de Valorização da Amazônia de Kubitschek. Uma novidade foi o incentivo do governo às atividades agrícolas engajadas no mercado regional, nacional e global. Portanto, muitas empresas agroindustriais receberam incentivos fiscais com o intuito da agricultura produzida para o mercado externo suprir as atividades agrícolas de autossustentação. Com isso, o regime atraiu inúmeros e diversos investimentos para a região e as multinacionais foram tomando conta da Amazônia, expandindo-se em territórios que estavam ocupados por indígenas e posseiros.<sup>143</sup>

<sup>140</sup>BATISTA, Iane Maria. A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), Belém, 2016. pp. 16.

<sup>141</sup> LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *Amazônia: estado, homem, natureza*. Belém: Editora Cejup, 2004.

<sup>142</sup>BATISTA, Iane Maria. A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), Belém, 2016. pp. 16-17.

<sup>143</sup> PETIT, Pere. Da SPEVEA à Sudam. In: *Chão de Promessas: Elites Políticas e Transformações Econômicas no Estado do Pará Pós-1964*. Belém: Editora Paka-Tatu, 2003. p. 75-81.

A *Operação Amazônia* flexibilizou as atividades de exploração por parte do ramo empresarial interessado principalmente em madeira, minério e no solo cultivado agrícola e pecuário.<sup>144</sup> O que proporcionou conflitos territoriais. Para resolvê-los, o governo investiu em campanhas massivas defendendo que as ações da iniciativa privada seriam fundamentais para o processo de industrialização/modernização da Amazônia, ocupando “vazios demográficos” que eram territórios “supostamente propensos” a serem ocupados por guerrilheiros de esquerda que utilizassem a estratégia de foco de Che Guevara.<sup>145</sup>

As empresas se expandiram mais rapidamente, principalmente a partir de 1968, com a criação da AEA (Associação de Empresários da Amazônia), passando a ter poder aquisitivo o suficiente para influenciar nas decisões econômicas do regime militar. As terras Amazônicas estavam oficialmente inseridas no mercado internacional.<sup>146</sup> Em 1970, na gestão de Garrastazu Médici, foram implementadas prioridades em projetos energéticos e de redes viárias nas proximidades da “recém-inaugurada” parte da Transamazônica. Também houve uma diminuição, entre 1972 e 1974, de ajudas econômicas aos projetos agroindustriais. Foi nesse período que se acirraram os conflitos, nos quais muitos dos habitantes da região tiveram problemas com a legalidade da posse de terras. O governo tentava convencer a população de que a industrialização do território representaria a sua melhoria social. Era uma estratégia ideológica de negociação que velava uma política de imposição de um “processo civilizatório”. Algo defendido por Mário Andreazza,<sup>147</sup> na época ministro dos transportes, e por Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, na época presidente da FUNAI, em que o segundo dizia que as obras de infraestrutura levariam o progresso ao índio, inclusive sendo categórico que os indígenas teriam suas terras demarcadas e fiscalizadas.

“Devemos levar progresso ao índio”

A ação da FUNAI tem sido orientada no sentido de manter os índios em suas terras, devidamente demarcadas e fiscalizadas. Neste momento, por exemplo, estamos propondo a criação da reserva indígena Kararaô, localizada nas confluências dos rios Iriri e Xingu, onde nossos sertanistas entraram em contato com um grupo indígena na Kararaô (caiapó). A FUNAI estuda também os limites da reserva indígena Paracanã, localizada no próprio habitat desses índios. Somente dentro das reservas é

---

BATISTA, Iane Maria. *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), Belém, 2016. pp. 104.

<sup>144</sup>Idem. pp. 128.

<sup>145</sup>Estratégia de guerrilha onde o foco era tomar o poder em pequenas comunidades interioranas no campo, fortalecer uma espécie de milícia e depois tomar o poder nos centros urbanos.

<sup>146</sup>BATISTA, Iane Maria. *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), Belém, 2016. Pp. 128-129.

<sup>147</sup>“O melhor lugar do mundo, sem dúvida”. *Realidade*, pp. 12, Editora Abril, outubro de 1971.

que os índios podem ter garantia de um processo de integração voluntária, gradual e orientada.<sup>148</sup>

Porém, o que foi documentado por Bodanzky nos materiais de pesquisa para *Iracema* e no que ficou registrado no corte final do filme, demonstra contradições nos ditos objetivos de Andreazza e Mello e como essa ideia de levar o progresso ao índio não passava de uma perspectiva etnocêntrica. O que Mello caracterizava como introduzir o índio ao “progresso”, era uma perspectiva colonial de imposição cultural dos costumes burgueses à realidade das diversas etnias indígenas.

Muitas das cidades localizadas no sul do Pará foram formadas pelas transformações sociais que vinham ocorrendo na região nos anos de 1970. Com exceção de algumas etnias indígenas, muitos dos posseiros, que majoritariamente residiam nas margens dos rios, migraram para as proximidades das estradas que estavam sendo construídas. Estas redes viárias representavam, para o governo militar, a integração da Amazônia ao resto do país, por isso os grandes projetos estavam inseridos no classificado PIN (Plano de Integração Nacional). A Amazônia recebeu migrantes de diversos estados, principalmente os do Nordeste. O curioso é que boa parte desses indivíduos, onde muitos não tinham um rádio em casa, não tiveram acesso às propagandas da ditadura, tendo como justificativa para migrar para a região as histórias que ouviam de outras pessoas sobre o que estava acontecendo em nossas florestas. Devido ao esgotamento de várias fronteiras agrícolas no Nordeste, muitos nordestinos vieram para Amazônia em busca de terra para plantar. Principalmente porque o INCRA havia lançado um programa de distribuição e regularização de territórios. O intuito, além de passar uma fachada legalista de ocupações indevidas de terras por fazendeiros, era também organizar as fronteiras territoriais para evitar as grilagens. Porém, isso não funcionou para todos os grupos sociais, sendo que os grandes empresários agroindustriais e pecuaristas se beneficiaram muito mais dos incentivos de ocupação do que os indígenas e os posseiros.<sup>149</sup>

Muito da situação desses grupos sociais não era tratada com transparência pela publicidade que era feita pela imprensa. Como boa parte dos pequenos agricultores não conseguia competir com as agroindústrias, muitas pessoas começaram a passar dificuldades econômicas. Fora a ausência do poder público na região, como escassez de hospitais e escolas. Muitos adolescentes tiveram que trabalhar mais cedo para ajudar as suas famílias. Portanto, havia casos extremos de muitas jovens, ainda na puberdade, se prostituindo para

---

<sup>148</sup> “Devemos levar o progresso ao índio”. Realidade, Editora Abril, pp. 12, outubro de 1971.

<sup>149</sup> FONTES, Edilza. MESQUITA, Thiago. Na fronteira amazônica: Abel Figueiredo e as memórias de uma “ditadura na floresta”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, ISSN 1679-1061, n. 16, p. 155-185, Jan./Jul. 2014.

viajantes em beiras de estradas. Isso poderia ser uma mancha na publicidade que a ditadura tentava construir sobre a região e, obviamente, qualquer veículo de imprensa que noticiasse algo dessa natureza poderia sofrer algum tipo de censura.

Essa conjuntura chamou demais a atenção de Bodanzky. Ele precisava fazer alguma coisa com esse material exclusivo. Vender essas fotos, obviamente, para algum jornal brasileiro estava fora de cogitação, mas para imprensa internacional talvez fosse uma possibilidade. O mundo inteiro, praticamente, não fazia a mínima ideia sobre a realidade social da Amazônia. Aliás, muitos brasileiros também não sabiam o que se passava por essa região. Bodanzky, então, saiu em busca de financiamento para contar essa história através do cinema.

Em 1974, Bodanzky já tinha acumulado alguns anos de experiência como fotógrafo e *cameraman* em alguns filmes. Trabalhou nas obras *Hitler do 3º Mundo* (1968); *O Profeta da Fome* (1970); *Gamal – O Delírio do Sexo* (1970), filme onde ele estabeleceu contato com Paulo Cesar Pereio; o documentário *O Fabuloso Fittipaldi* (1973), dirigido por Roberto Farias e escrito por Héctor Babenco, sobre o piloto de automobilismo Emerson Fittipaldi, que estava em plena ascensão e campeão mundial da temporada de 1972. Também dirigiu alguns curtas-metragens com financiamento de institutos alemães, dentre eles *Caminhos de Valderez* (1971) e *Volkswagen: operários na Alemanha e no Brasil* (1974), que ele dirigiu junto com Wolf Gauer.<sup>150</sup>

O seu trabalho como *cameraman* e diretor de fotografia era realizado paralelamente com suas atividades fotojornalísticas. Em suas matérias com Karl Brugger, Bodanzky percorreu pela América latina cobrindo arriscadamente as conjunturas políticas na Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai. Chegaram a deixar Santiago dois dias antes do golpe de Pinochet e, também, desembarcar em Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia, um dia após o golpe de Hugo Banzer. Esse material sobre as ditaduras da América do sul era de grande interesse da imprensa alemã.<sup>151</sup>

Dentre estas experiências, uma das que mais deu prestígio a Bodanzky foi a cobertura da prisão, em 1971 no Brasil em Belo Horizonte, de Julian Beck e Judith Malina, do *The Living Theatre*, que era um grupo de teatro de aspirações da contracultura voltado para espetáculos com algum tipo de função social. Ambos foram presos por porte de maconha. Mas por conta da pressão internacional pelas suas solturas – envolvendo celebridades da

---

<sup>150</sup>MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 91-128.

<sup>151</sup>Idem. 131-136.

época como John Lennon, Bob Dylan e Marlon Brando – o casal acabou sendo solto e deportados para o EUA. Analisei melhor este evento no meu artigo publicado.<sup>152</sup> O que cabe frisar aqui é que Bodanzky ganhou mais prestígio entre a imprensa alemã por conta da entrevista, exibida pela ZDF, que realizou com Malina ainda no presídio em Belo Horizonte. A atriz foi instruída pelos policiais a não falar sobre determinados assuntos, mas acabou passando algumas mensagens em alemão para Bodanzky que os vigilantes presentes não conseguiram interpelar.<sup>153</sup>

Por conta do prestígio, Bodanzky circulou por suas redes na Alemanha Ocidental em busca de financiamento para *Iracema – Uma Transa Amazônica*. No início dos anos de 1970, estava ocorrendo no país uma grande popularização da televisão, sendo a década estopim da expansão da indústria da mídia, que cresceu consideravelmente nas décadas seguintes, principalmente nos anos de 1980 e 1990. Isso também ocorreu devido ao lançamento da iniciativa privada nessa empreitada, dado que as telecomunicações eram majoritariamente produzidas por empresas públicas até os anos de 1970. Algo que os social-democratas, principal força política do governo na época, tentaram impedir devido ao receio dessas empresas de telecomunicações comprometerem o caráter supostamente educacional da TV pública, que era uma iniciativa muito significativa por parte dos vários canais televisivos da Europa. Esse caráter educacional, algo muito perceptível também na ZDF, era visto pelo CDU, partido conservador de oposição, como uma “politização” das emissoras com tendências à esquerda. Portanto, o CDU operou massivamente para facilitar a expansão e desenvolvimento de canais privados de TV.<sup>154</sup>

Entre os anos de 1950 e 1970, houve várias iniciativas de financiamento de televisões públicas para produzir séries e filmes de cunho educativo. Roberto Rossellini, um dos precursores do *Neorealismo Italiano*, foi um dos responsáveis por diversas produções televisivas com finalidades educacionais. O cineasta se engajou em desconstruir as narrativas cinematográficas fantasiosas pautadas, principalmente, nos melodramas hollywoodianos; além de se compromissar em dirigir filmes históricos que, diferentes das várias obras norte-americanas, fossem verossímeis às narrativas historiográficas. As redes televisivas públicas europeias tinham projetos pautados na formação educacional do cidadão, como se fossem uma espécie de educação à distância. Rossellini conseguiu espaço para realizar seus projetos

---

<sup>152</sup> SILVA, Leandro. Antes de Iracema: memórias de um pré-cineasta na Ditadura Civil-militar. In: COSTA, Antônio Maurício. (Org.). *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: Nepan, 2019. pp. 135.

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> BÖSCH, Frank. Politische Macht und gesellschaftliche Gestaltung. Wege zur Einführung des privaten Rundfunks in den 1970/80er Jahren, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 52, 2012, pp. 191-210.

na RAI, televisão italiana, e na *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF), uma agência francesa responsável pelo fornecimento de serviço público de televisão e rádio. Boa parte das produções de Rossellini foram séries e filmes históricos. Lançados fora da ordem cronológica, o cineasta dirigiu filmes, fictícios e documentários, sobre o desenvolvimento dos primeiros hominídeos, sobre a antiguidade – enfatizando mais a sociedade egípcia – sobre o período medieval e o período moderno; também realizou biografias de filósofos como Sócrates e René Descartes. Embora seus filmes fossem verossímeis historicamente, existem neles particularidades que não são inerentes à historiografia. As cinebiografias dos filósofos, além de serem eficazes na análise sobre vida e obra dos mesmos, também são uma autoanálise da própria personalidade e visão de mundo do cineasta. É perceptível ver em Sócrates um pouco do próprio Rossellini.<sup>155</sup> Dada à quantidade de séries e filmes produzidos pelas televisões francesa, italiana e alemã, podemos identificar que na Europa havia muito mais investidores nesse tipo de conteúdo, político-pedagógico, que Bodanzky poderia explorar.

A ZDF financiava muitos filmes e era um canal tão popular na época que os alemães orientais roubavam o sinal além-muro para tentar assisti-la. A República Democrática Alemã também tinha os seus canais públicos, sendo a ARD (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands*) a principal emissora que disputava influência com a ZDF.<sup>156</sup> Portanto, a TV estatal alemã ocidental era a empresa onde Bodanzky poderia conseguir os recursos necessários. Uma dessas possibilidades vinha do programa *Das Kleine Fernsehspiel*, produzido por Eckart Stein na época, que era um programa que financiava e exibia filmes mais experimentais e autorais.<sup>157</sup> Em uma conversa de Bodanzky com o presente produtor...

Eu fui até a ZDF, mas eles não se entusiasmaram muito porque eu não tinha dirigido um filme ainda. Eu era câmera! Como eu ia ter essa pretensão de dirigir um filme na Amazônia, que garantia eles tinham de que eu conseguiria fazer esse filme? Eu fui cair, de recomendação e recomendação, pro Eckart Stein, que era produtor do *Das Kleine Fernsehspiel*, que era um pequeno programa de ficção de televisão. Era um programa experimental. O Herzog tinha feito um filme nesse programa, que passava quarta-feira à noite com uma audiência mínima, com recurso muito pequeno, mas tinha lá um espaço para você poder experimentar. Era muito simpático o produtor desse programa que me disse o seguinte: “Olha! Traga-me uma coisa concreta, uma coisa para eu poder ver.”<sup>158</sup>

Stein, assim como boa parte dos alemães, não sabia nada sobre o Brasil e muito menos sobre a Amazônia. O que Bodanzky não sabia era que a sua temática para *Iracema* iria muito

<sup>155</sup>FAUSTO, Cruchinho. A televisão de Roberto Rossellini. In: *Estudos do Século XX*, n° 7 (2007), p. 319-335.

<sup>156</sup> AGUIAR, Flávio. Um sobrevôo sobre a mídia alemã: A televisão. *Carta Maior: O Portal da Esquerda*, disponível em [cartamaior.com](http://cartamaior.com), 2012.

<sup>157</sup>Disponível: [medienkunstnetz.de](http://medienkunstnetz.de)

<sup>158</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

além do esperado. Até esse momento ele apenas tinha uma vaga ideia de como seria a história do filme. Mas a curiosidade de Stein em ver o que esse diretor iniciante havia presenciado na Amazônia foi o que o chamou atenção.

A curiosidade de Gauer em documentar essa conjuntura amazônica foi o motivo central para que ele entrasse no projeto. Através dele foram viabilizadas as várias redes de contato para chegar até Stein, além de também ter conseguido levantar o capital inicial, para as filmagens, em um instituto de filmes didáticos em Munique onde havia trabalhado. Mas levantar toda a verba necessária não foi tão simples, Gauer teve que deixar seu apartamento como garantia para ZDF. Nenhum dos envolvidos na concepção do projeto de *Iracema* tinha um nome forte no mercado e Stein temia não reaver o seu investimento.<sup>159</sup>

Quando Bodanzky regressou da Alemanha, junto com Gauer, foi ao encontro de Orlando Senna. Ambos se conheceram através das amizades entre suas esposas (Lena Bodanzky, que também era baiana, e Conceição Senna):

Eu estava terminando o trabalho com o Grupo Barra, início de 1974, e um dia me chega o Jorge com um projeto para a TV alemã, um filme na Amazônia, e me chama para fazermos juntos. Não havia uma ideia precisa sobre o que íamos fazer. 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.<sup>160</sup>

Ambos já haviam trabalhados juntos, tendo Bodanzky fotografado uma peça de teatro que Senna havia dirigido e lançado em São Paulo. Senna era importante para realização do filme devido a sua experiência com dramaturgia, uma vez que Bodanzky nunca tinha dirigido atores. Uma das justificativas que o convenceu a trabalhar no projeto foi o caráter político da obra, o que o levou a uma expedição junto com Bodanzky e Gauer para a Amazônia, em um fusca, em 1973, para realizar o primeiro trabalho de pesquisa para compor o projeto que pudesse ser apresentado a Stein.<sup>161</sup> Parte desse levantamento foi feito através de filmagens, que analisaremos a seguir, com uma câmera super-8, da estrada Belém-Brasília, da Transamazônica e dos residentes próximos a ela.

Documentos audiovisuais, em uma perspectiva mais ampla (cinema, televisão e vídeo), possuem algumas questões peculiares para análise histórica. Existem duas problematizações que devem ser levadas em conta quando analisamos esse tipo de documento: primeiro; cinema, televisão e vídeos majoritariamente possuem intencionalidades ou escolhas editoriais

<sup>159</sup> Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>160</sup> LEAL, Hermes. Orlando Senna: *O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 209.

<sup>161</sup> Orlando Senna. 79 anos, cineasta e teórico do cinema baiano, entrevistado (via questionário por e-mail) em 04 de abril de 2019.

sobre que tipo mensagem deve ser transmitido, ou seja, escolher o que deve ser mostrado ao espectador; segundo, o olhar do historiador deve se atentar também para questões que fogem à intencionalidade do autor do documento, buscar problematizar aquilo não foi intencional ou que foi captado acidentalmente, ou seja, problematizar aquilo que não está em primeiro plano. Esta segunda ideia é algo básico de análises sobre a relação cinema-história, que já havia sido proposta por Marc Ferro no seu clássico *Cinema e História*.<sup>162</sup> Sobre a primeira problematização, a importância se passa pelo objetivo de desconstruir a falsa sensação de “verdade imediata” que o audiovisual proporciona. Ou seja, a ideia do “porque foi filmado, então é verdade”.<sup>163</sup> Não existe verdade absoluta em nenhuma área. O audiovisual tramita entre as possibilidades de verdade e a ficção, sendo a imersão do “real” sujeita as escolhas de montagem e direção. Isso é importante também porque cineastas e produtores audiovisuais não possuem compromissos obrigatórios com a verossimilhança, sendo apenas responsabilidade de escolha dos mesmos.

Portanto, ao filmar a Belém-Brasília, os realizadores queriam utilizar como argumento inicial para o filme que eles poderiam problematizar as contradições do ideal de progresso nacional-desenvolvimentista da ditadura para Amazônia expondo a condição socioambiental da região focalizando indivíduos ignorados pelo governo, que fugiam as lentes das propagandas oficiais do regime. Buscavam transparecer uma percepção mais humanista da Amazônia em contraponto a mercantilização, coisificação, na concepção dos realizadores, associadas à desumanização. A Belém-Brasília, como todas as rodovias construídas como parte do projeto de integração nacional, tinha funções econômicas (corroborar com o processo de expansão da economia exportadora da região) e também políticas (finalidade de buscar um equilíbrio geopolítico interno e externo). Os planos de desenvolvimento eram a tentativa de estabelecer uma mudança na estrutura socioeconômica da região, que era a integração da Amazônia, não apenas na dinâmica do capitalismo brasileiro, mas também no capitalismo global.<sup>164</sup> O que Bodanzky, Senna e Gauer captaram com suas lentes inicialmente, e que depois serviu de material base para a realização do filme, foi o nível desigual de desenvolvimento através da perspectiva daqueles que foram os menos favorecidos pelo dito desenvolvimento econômico da Amazônia que aparentemente não estava acompanhado de desenvolvimento social.

<sup>162</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 1992. pp. 16.

<sup>163</sup> NAPOLITANO, Marco. *Fontes Audiovisuais: A História depois do Papel*. In: PINSKY, Jaime (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. pp. 237.

<sup>164</sup> BECKER, Bertha. *A Implantação da Rodovia Belém-Brasília e o Desenvolvimento Regional*. Comunicação apresentada ao 19º Congresso Internacional de Geógrafos Latino-americanistas Colômbia 1977. Versão preliminar. pp. 32-34.



Chegada a Belém-Brasília



Residente do lugar



Outro residente



“Pecuária” na estrada

Dentre a coleta de materiais para construir o projeto do filme, estão estas imagens<sup>165</sup> sobre o cotidiano das comunidades, residentes em algumas regiões próximas a Belém-Brasília, que lidam com a produção pecuária e muitos homens e mulheres negras vivendo em condições relativamente de miséria e com pouca assistência médica. O plano fechado em um homem negro que sofria um problema de saúde - que aparentemente podia ser atribuído a várias doenças, dentre elas: o Bócio ou quadros graves de formação de câncer na laringe, esôfago ou de pele – revela o caráter intencional dos realizadores da montagem sobre o que mostrar: captar com as lentes as “vísceras” dos planos de desenvolvimento na Amazônia.

Essas contradições apontadas pela equipe de *Iracema* ficam mais evidentes quando comparamos essas filmagens com a propaganda que o regime realizava na época sobre a Transamazônica. Havia muitas produções audiovisuais, fomentadas pela Agência Nacional, como cinejornais e comerciais televisivos, voltados para propagandear o dito “milagre econômico no país” e o dito “progresso”. Dentre esses curtas que enfatizavam esses valores,

<sup>165</sup>Jorge Bodanzky, Wolf Gauer & Orlando Senna. *Belém-Brasília e a Transamazônica*. Brasil, 34 minutos, 1973.

estava o chamado *A Transamazônica*, que se tratava de uma propaganda oficial do governo exaltando os “benefícios” da colonização da região:



Abertura do cine jornal<sup>166</sup>

O cinema, a televisão ou o audiovisual como um todo, como toda obra arte, possuem sentidos polifônicos, apresenta vozes sociais que não são expositivas, mas que se encontram nos sentidos metafóricos da narrativa construída, não apenas pela montagem das imagens, mas, também, por todo o conjunto técnico da obra; dentre elas a trilha sonora, a edição e mixagem de som. Tudo isso induz o espectador a alcançar um imaginário, que pode ou não ir além do que foi pré-determinado pelo o artista.<sup>167</sup> Portanto, a simples abertura acima pode aparentemente não dizer nada ao espectador, mas ela transmite uma atmosfera que é fundamental para reificar a mensagem que o filme quer passar. O cine jornal inicia ao som de uma trilha que remete à representações de grandiosidade, superioridade e caráter épico; se assemelhando a temas clássicos de épicos bíblicos hollywoodianos, principalmente aqueles dos anos de 1950 e 1960, como *Os Dez Mandamentos* (1958), *Ben-Hur* (1960) e *O Rei dos Reis* (1961). Basicamente a obra acima expressa sua intenção “informativa” sobre as produções de infraestrutura na Amazônia, justificando o porquê de se ocupar a região e exaltando slogans clássicos do regime, que apelavam para um entendimento popular e superficial da conjuntura. Logo abaixo está parte da transcrição de sua narrativa:

Na visita que se efetuou no município de Altamira, em plena selva amazônica, o presidente Médici inaugurou oficialmente os trabalhos de construção da rodovia Transamazônica, instrumento eficaz da ampliação das fronteiras econômicas do país e uma das obras essenciais do programa de integração nacional elaborado pelo atual governo.

A colonização da Amazônia é dificultada pela escassez relativa de transporte. O lançamento de vias terrestres de penetração servindo de complemento ao sistema de

<sup>166</sup>John Borring E. *A Transamazônica*, Brasil, 8 minutos, 1970.

<sup>167</sup>BARROS, José D' Assunção. Cinema e História: Entre Expressões e Representações. In: NÓVOA, Jorge. BARROS, José D' Assunção (Org.). In: Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012. pp. 64.

rios navegáveis torna-se, portanto, um imperativo. A Transamazônica é um passo imenso no sentido da ocupação racional de uma área que se caracteriza por um vazio demográfico só comparável aos das desoladas regiões polares.

O presidente afirmou: “Não sei de tema hoje que mais exalte a imaginação dos moços que o tema de desenvolver a Amazônia, nem sei que mais possa unir nesta hora os brasileiros de todas as idades”. O governo está disposto, segundo a expressão do presidente, a fazer andar o relógio amazônico que muito se atrasou ou ficou parado no passado. A Amazônia ainda não encontrou a sua vocação econômica: o café, cacau, madeira, borracha, boi, juta e a castanha têm sido momentos passageiros de riquezas; momentos que não trouxeram mais duradouras mudanças à infraestrutura socioeconômica. O presidente Médici expressou a sua confiança em que a Transamazônica possa ser o caminho para o encontro da verdadeira vocação econômica da Amazônia.<sup>168</sup>

Podemos perceber implicitamente o caráter estratégico incutido neste curta, cujos propósitos buscam a mobilização social em favor da colonização da Amazônia. A conjuntura dessa região parecia distante das demais realidades da sociedade brasileira. Neste sentido, os meios de comunicação, principalmente essas curtas de propaganda, mediavam com o público essa visão sobre o território. Essa “sociabilidade mediada” (termo proposto por Raymond Williams), através da televisão, era na época a maneira mais eficaz de difundir informação por se tratar de uma tecnologia que adentrava os lares.<sup>169</sup>

O primeiro parágrafo da fonte acima transparece, de maneira muito clara, a introdução do território amazônico na dinâmica externa do capitalismo. O segundo parágrafo apresenta algumas falsas ideias que eram vendidas como justificativa para colonização, dentre elas a que a Amazônia era vazia demograficamente: o que destina a espaços de invisibilidade povos residentes na região, como diversas etnias indígenas e pequenos posseiros que viviam de agricultura de autossustentação. As filmagens realizadas pela equipe de *Iracema* mostram um lado contraditório dessa visão, diversas comunidades residentes na região, que não era representado na publicidade do governo militar. A própria fala de Médici enfatiza a expressão “fazer andar o relógio amazônico”: um termo muito significativo, demonstrando características das transformações que estavam sendo impostas na região; como a dinâmica da jornada de trabalho configurada pela velocidade do ritmo de produção do sistema capitalista, embasado na lei da oferta e demanda que transformou a realidade da produção preexistente na Amazônia, pautada no extrativismo e no antimecanicismo, que majoritariamente organizavam produções de autossustentação. O objetivo do governo era transformar essas matérias primas em produtos para o mercado externo, sendo a abertura de estradas facilitadora do fluxo migratório e da renda, integrando a Amazônia nas redes do capital; como já foi explicitado antes. Para promover a migração e a capitalização dos meios de produção, o governo

<sup>168</sup>John Borring E. *A Transamazônica*, Brasil, 8 minutos, 1970.

<sup>169</sup>WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016. pp. 14

concedeu créditos e incentivos fiscais a agroindústrias e a grandes proprietários de terras; e forneceu aos migrantes, por família, 100 hectares de chão nas margens que se estendiam a 200 km da Transamazônica.<sup>170</sup>

A Transamazônica foi uma resultante das relações econômicas fomentadas pela *Operação Amazônia*. A estrada originalmente surgiu de um projeto estrangeiro produzido pelo Alemão Friedrich Hoepke:

No começo do ano passado, Friedrich Hoepke, um desses estrangeiros extraordinários que se apaixonaram pela Amazônia, deixou Belém para morrer em sua terra natal, a Alemanha. Nas gavetas de sua repartição – O Departamento de Estradas de Rodagem do Pará -, deixou uma idéia que alguns amigos achavam interessante: uma estrada para unir os extremos navegáveis dos grandes afluentes da margem direita do Amazonas. O velho Fred, de ar prussiano e aguados olhos azuis e que no fim da vida só falava em colonização, morreu em maio de 1970. Um mês depois, o governo anunciaria a realização de sua proposta e a chamaria de Transamazônica.<sup>171</sup>

A Transamazônica reúne muitos ideários coloniais que permeavam a mentalidade dos militares e de empresários estrangeiros. A imprensa, como podemos ver acima, idealizava os ditos colonizadores, reafirmando a colonização como a única saída para o desenvolvimento da região. A década de 1970 foi o estopim da expansão agrícola no território, principalmente das agroindústrias e de grandes proprietários de terra. Embora a estrada tenha facilitado a locomoção dos diversos migrantes movidos pela promessa do governo em fornecer terras para plantar, os maiores benefícios foram dados aos milinários do ramo alimentício, mineradores e dentre outros empresários que estavam investindo na região. Essa colonização dirigida foi iniciada em 1971, que tinha como metas expansões econômicas que levassem à urbanização de diversos territórios e, “consequentemente”, a criação de estruturas favoráveis para o bem-estar-social da população, mas foi interrompida em 1974. Boa parte das metas não foram cumpridas.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup>PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003. pp. 86.

<sup>171</sup>Estradas: cinco como a Transamazônica. *Realidade*, pp. 125, outubro de 1971.

<sup>172</sup>PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003. pp. 87-88.



Chegada à Transamazônica



Fusca utilizado durante a expedição



Gauer e Senna na Transamazônica



Ribeirinho nas proximidades



Beira rio



Vila ribeirinha

A maior parte deste documento audiovisual foi rodado em locais aleatórios, de difícil identificação de localização apenas observando estas fotografias, mas que são comunidades e cidades próximas à Transamazônica e a estrada Belém-Brasília. Os povos residentes na Amazônia são muito diversos: migrantes de diversas regiões, boa parte nordestinos, várias

etnias indígenas, comunidades tradicionais ribeirinhas e residentes nas proximidades das estradas. Etnias indígenas, embora diversificadas no território, não foram protagonistas das lentes dos realizadores, pelo menos neste material analisado e no filme *Iracema*, embora tenham elementos sutis sobre no corte original do filme e que veremos mais à frente.

Acima podemos perceber o registro de comunidades ribeirinhas que vivem da produção local para autossustentação, utilizam o rio para necessidades higiênicas básicas: higienização do corpo, das roupas e da boca - como podemos ver acima uma criança escovando os dentes. Ou seja, tratavam-se de grupos que estavam sendo afetados pela chegada de mais migrantes/imigrantes e pela expansão das agroindústrias. As vozes sociais dessas comunidades tradicionais foram invisibilizadas, ou simplesmente ignoradas, pelo regime militar.

As imagens acima estão encadeadas dentro da cronologia da montagem do vídeo. Embora este documento não seja um produto final, ou algo que tenha sido aproveitado na montagem final de *Iracema*, a maneira como ele foi construído possui uma intencionalidade focada em dar voz social a esses povos invisibilizados. Ou seja, não importa qual seja o documento audiovisual, de que maneira ele foi construído, todos eles possuem intenções. Qualquer afirmação que busque identificar neutralidade em alguma filmagem está partindo de uma premissa equivocada.<sup>173</sup> Mas de que maneira podemos perceber essas sutilezas intenções permeadas na forma como esse documento audiovisual se apresenta?

Este vídeo foi dirigido sempre na dinâmica do plano aberto, que apresenta uma dimensão do ambiente, com o plano fechado, que enfocam os rostos dos protagonistas, nas quais muitos deles reagem à filmagem com sorrisos e olhares atentos. Algumas pessoas claramente posaram para a câmera. É como se fosse um voyeurismo dos detalhes da Amazônia, que foram neutralizados pelos militares, mas que agora estavam mostrando a sua verdadeira faceta. O foco nos rostos é uma característica muito presente em documentários, algo que permaneceu em *Iracema – Uma Transa Amazônica*.

## 2.2- A BUSCA POR IRACEMA

Após a realização da pesquisa, apresentação do projeto na Alemanha Ocidental, a aprovação e o levantamento do capital necessário para a produção; o próximo passo foi realizar a seleção de elenco. A premissa inicial de contar a história da relação entre um caminhoneiro e uma jovem prostituta permaneceu desde o início, principalmente por conta

---

<sup>173</sup>KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008. pp. 29.

das pré-filmagens que continham planos de caminhoneiros e de várias meninas, não exatamente todas prostitutas, residentes nas proximidades das rodovias, tanto Belém-Brasília quanto Transamazônica. Primeiramente, Bodanzky buscou um ator que fosse ideal para interpretar o chofer de caminhão; sua primeira opção era Stênio Garcia: lembrando que essa seleção ocorreu entre 1973 e 1974, antes de Garcia estrear um caminhoneiro na primeira versão da série *Carga Pesada* (1979-1981) para Rede Globo. Mas a conversa com o ator nunca chegou a ser feita. Foi então que surgiu a possibilidade de trabalhar com Paulo Cesar Pereio. Bodanzky já o conhecia quando fez câmera para o filme *Gamal, o delírio do sexo* (1969), de João Batista de Andrade, que Pereio havia protagonizado.<sup>174</sup>

“O Mario Quintana dizia: *A verdade é uma mentira que se esqueceu de acontecer*. Ou seja, eu, no tempo em que mentia primeiro jogava a fuleira *já comi*, mas depois eu tinha que comer”.<sup>175</sup> Dito em entrevista em seu documentário biográfico *10 Centavos Para o Número da Besta* (2018), este comentário de Pereio reflete parte de sua personalidade, principalmente na forma em que se expõe publicamente. Sem papas na língua, era muito comum exacerbar a sua heteronormatividade, que era também uma característica típica de seus personagens. Tião Brasil Grande de *Iracema* personifica alguns dos seus trejeitos, tiradas sarcásticas e arrogância. Tião é Pereio personificado na forma de um caminhoneiro.

Natural do Rio Grande do Sul, Pereio ingressou na área artística contra todas as manifestações de oposição de seu pai, que tinha justificativas calcadas em sua mentalidade patriarcal e sexista em volta do que ele entendia sobre a realidade nos teatros: “O meu pai era um pouco rigoroso com essa ideia de masculinidade, coisa de gaúcho, ele achava que teatro e arte eram coisa de mulherzinha, e não é. Então ele manifestou forte oposição que eu me dedicasse ao mundo do espetáculo”.<sup>176</sup> Talvez isso explique traços de sua personalidade atrelada a uma masculinidade exacerbada. Além disso, o ator também estava inserido, assim como Bodanzky e Senna, em toda a conjuntura macrossocial da utopia revolucionária da esquerda brasileira em busca das raízes nacionais (rurais) do povo e, também, em busca do homem moderno sem depender da modernidade capitalista: variando entre guevaristas, maoístas e cristãos (Teologia da Libertação). Pereio não tinha uma tendência política definida, mas estava conectado a essas redes. Sua forma de se manifestar politicamente sempre perpassou por sua forte personalidade satírica e informal, ganhando a admiração de pessoas do seu meio:

<sup>174</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>175</sup>Guillermo Planel. *10 Centavos Para o Número da Besta*, Brasil, 80 minutos, 2018.

<sup>176</sup>TV BANDEIRANTES. Entrevista com Paulo Cesar Pereio. In: *Programa Agora é Tarde*, Brasil, 2011.

Gauer: O Pereio é um cara muito crítico, possui um pensamento brilhante, mas também está um pouco fora da curva; digamos assim, ele é uma pessoa que não tem papas na língua. Ele sempre apareceu muito por conta dos escândalos porque ele não pagava a pensão dos filhos, não sei quantos filhos ele tem, não sei quantas mulheres ele também teve. Mas ele já foi preso por conta disso, e isso não foi bom para imagem dele.<sup>177</sup>

Eu diria que sou incapaz de definir alguma tendência política que possa traçar parte do perfil de Pereio, assim como fiz com os sujeitos anteriores. Mas para este trabalho não julgo isso como importante, porque as percepções políticas e sociais que deram estofamento para *Iracema* perpassam mais pelas atribuições dos sujeitos discutidos nos tópicos anteriores. O que me interessa no ator, e é o que introduz substância ao personagem Tião Brasil Grande, é sua faceta heteronormativa, quase que indiretamente uma apologia “supremacista” masculina. Através dele, podemos entender o porquê de sua escala para o filme, sendo que sua personalidade se encaixa com o *modus operandi* de diversos caminhoneiros que percorriam as estradas da Amazônia.

Dentre essa atmosfera cultural e política dos anos 1960 no Brasil, Pereio se envolveu no meio teatral paulista, se tornando uma pessoa muito conhecida também por sua forte personalidade contestadora. O teatro brasileiro passava por reformulações no final dos anos de 1950. Comentamos sobre as experiências de Bodanzky como espectador do Teatro de Arena, que renovou as tendências ideológicas das peças teatrais, sendo ele junto ao Teatro Paulista do Estudante (TPE) como companhias pertencentes à cidade de São Paulo, que acabou se tornando um dos centros de efervescência cultural dos anos de 1960: Pereio fez parte disso. Este “parte disso” se entende por redes de interação articuladas por estratégias e afetos. É muito comum sujeitos que pertencem a uma determinada classe social terem, obviamente, conexões com outros indivíduos de sua classe, e, aos olhos do público médio, parecer coincidência, por exemplo: Senna ter estudado o ensino médio com Glauber Rocha; Bodanzky ter estudado numa universidade dirigida por precursores do Cinema Novo Alemão; ou mesmo Pereio ter tido relacionamentos amorosos com atrizes brasileiras prestigiadas, como foi o caso de Sônia Braga<sup>178</sup> quando ela tinha dezessete anos, além de ter trabalhado em filmes do Cinema Novo e atuado na peça *Roda Viva* (1967): primeiro espetáculo escrito por Chico Buarque.<sup>179</sup> Mas isso se trata de “rede” em seu sentido sociológico, que reúne a configuração de uma gama de indivíduos conectados por seus interesses, sejam eles afetivos

<sup>177</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>178</sup>TV BANDEIRANTES, Programa Agora é Tarde. In: *Entrevista com Paulo Cesar Pereio*. Brasil, 2011.

<sup>179</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

ou estratégicos.<sup>180</sup> Um comentário que explicita bem isso está contido no depoimento da artista plástica Sônia Castro, atuante na época do CPC:

Havia muita gente de esquerda na cidade, mas elas em geral não faziam parte de nenhuma organização de fato. Tinha um Partido Comunista romântico. Por exemplo, quando entrei para o Partido Comunista, para mim era uma festa, um encontro de amigos, de colegas. Não tinha aquela conotação de seriedade política.<sup>181</sup>

Por conta dessa rede, Pereio teve contato com diversas pessoas influentes no meio teatral e cinematográfico. Ainda nos anos de 1960, sua estreia no cinema foi através do Cinema Novo com o filme *Os Fuzis* (1964) de Rui Guerra, posteriormente atuando nos clássicos *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e no *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) de Eduardo Coutinho, que deu seguimento aos seus novos projetos após a interrupção, por conta do golpe em 1964, da produção do seu *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), financiado pelo CPC, reorganizado em forma de documentário e lançado apenas em 1984. Em todos estes filmes, o presente ator interpretou papéis muito pequenos, mas que o entrelaçaram nessa gama de influências no meio artístico brasileiro atrelado também a causas políticas.

Um dos eventos políticos que colocou Pereio no centro das atenções, junto com outros artistas, foi sua integração ao elenco da peça *Roda Viva* (1968), que foi censurada com muita violência na época; com teatros sendo invadidos, cenários depredados e artistas sendo agredidos.<sup>182</sup> A escolha de Pereio representava o caráter de “resistência” de *Iracema*:

O Pereio entrou porque era um ator bastante conhecido e contestador aqui em São Paulo. Ele estava fazendo o *Roda Viva*, que era uma peça de teatro que foi atacada pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Ele estava muito em evidência como um cara contestador. Eu já o conhecia, era do nosso grupo. Nós já tínhamos trabalhado antes em um filme que eu fotografei. Ele era gaúcho e isso era importante para não destoar dos outros choferes de caminhão no qual a maioria era do Sul, de Santa Catarina ou do Rio Grande do Sul. Aí de cara eu achei que ele seria o ator ideal para esse papel.<sup>183</sup>

Tendo escalado Pereio para o papel, o próximo passo foi achar a atriz para interpretar Iracema. A procura se deu primeiramente nos teatros em Salvador que Senna tinha contato, mas nada foi encontrado. De volta a Belém, Bodanzky e Senna (Gauer não estava nessa escala por uma razão que Bodanzky disse não lembrar) se conectaram com a rede de teatro e críticos de cinema em Belém. Ambos contaram com a ajuda dos críticos Pedro Veriano e Maria Luzia Álvares, casados ainda hoje, que os conheceram durante uma exibição no cineclube coordenado pelo casal:

<sup>180</sup>SIMMEL, Georg. Sociabilidade – um exemplo da sociologia pura ou formal. In: SIMMEL, Georg. *Sociologia*/Organizador [da coletânea] Evaristo Morais Filho. São Paulo, Ática, 1993, pp. 165-181.

<sup>181</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 93.

<sup>182</sup>Jorge Bodanzky. 76 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 24 de maio (por vídeo conferência) de 2017.

<sup>183</sup>Idem.

Em uma dessas exhibições, à noite, na faculdade de odontologia da Batista Campos, apareceu lá - sempre apareciam pessoas - dois rapazes de mochila, pareciam dois hippies, que foram entrando, me procurando para conversar na saída, tratava-se de Bodanzky e Senna. Eles contaram que estavam com vontade de fazer um filme em Belém, com abordagem histórica, abordar o Círio, e eles tinham já praticamente o roteiro na cabeça, roteiro de Senna, e estavam procurando encontrar uma menina.<sup>184</sup>

Esse primeiro contato foi fundamental para escalação de algumas pessoas que vieram a se tornar parte da equipe do filme. Esse cineclube, assim como qualquer outro, era um espaço que “organizava” redes de socialização baseado nos impulsos e propósitos de seus realizadores, que permitiu a interconexão de agentes externos objetivados por ações sociais que envolviam o cinema; atraindo diversos sujeitos que se interessavam pela sétima arte, seja no âmbito profissional ou simplesmente por lazer. A prática dos cineclubes vinha de uma tradição francesa desde a fundação do *Club Des Amis du Septième Art*, por Ricciotto Canudo, na década de 1920, e da difusão de revistas especializadas nos anos de 1940. Foi entre 1947 e início dos anos de 1950 que muitos deles foram fundados no Brasil; inclusive, como vimos anteriormente, também sendo apreciados por Senna e Bodanzky. Em 1951, *Os Espectadores* foi um dos primeiros cineclubes fundados em Belém; que além de realizar exhibições e promover debates sobre respectivas obras, seus membros também escreviam críticas e resenhas para jornais, agregando novos espectadores para o espaço.<sup>185</sup> Essa tradição francesa inaugurada em Belém foi o estopim para o surgimento de outros cineclubes posteriormente, sendo um deles o coordenado por Veriano, que já era um crítico prestigiado na época. Durante muitos anos escreveu críticas para *A Província do Pará* e foi responsável pela publicação de algumas obras memorialísticas sobre o cinema na Amazônia. O seu cineclube cumpriu uma função social significativa para os paraenses que posteriormente decidiram seguir carreira na área de cinema. Através de Veriano, Bodanzky e Senna escalaram os profissionais necessários para as filmagens; dentre os primeiros a integrar a equipe foi o cineasta Chico Carneiro, na época apenas um entusiasta por filmes que trabalhava no cinema de seu pai em Castanhal e que havia atuado em curtas metragens independentes:

Eu havia sido reprovado no vestibular para Ciências Humanas, para fazer uma faculdade qualquer que me aproximasse do aprender a fazer cinema, que nessa época (1973-74) ainda não existia em Belém do Pará. Então estava trabalhando com o meu pai, em seu cinema, em Castanhal. Um dia recebi um telefonema de Pedro Veriano, crítico de cinema, amigo e impulsionador do cineclube que eu frequentava em Belém, única opção para se ter acesso aos filmes de arte, os grandes filmes da História do Cinema. Nesse cineclube foi onde também forjei o meu conhecimento dos grandes clássicos do cinema mundial, e alicercei minha cultura cinematográfica. Veriano me telefonou, falou de uma equipe de São Paulo que viera fazer um filme

<sup>184</sup> Pedro Veriano. 83 anos; médico, jornalista e crítico de cinema; entrevistado em 17 de janeiro de 2019.

<sup>185</sup> CARNEIRO, Eva Dayna. “*Os Espectadores*”: história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. 2016. pp. 85-100.

no Pará e que estava precisando de alguém ligado ao interesse por fazer filmes, e que tivesse disponibilidade para juntar-se a equipe pelas quatro ou cinco semanas que ainda faltavam pra filmar, na viagem que iriam fazer para o sul do Pará, onde a maioria do filme iria ser rodado. Se eu tivesse interesse deveria ir até a equipe no hotel “x”, ao lado do terminal rodoviário de Belém. Falei com o meu pai - que não criou nenhuma objeção que eu viajasse - e não me lembro de se no mesmo dia, ou dia seguinte, viajei pra Belém e fui ao encontro da equipe no tal hotel.<sup>186</sup>

O hotel, que Carneiro não lembrou o nome, era o Hotel Transbrasil ainda hoje ativo, que na época concentrava atividades enquanto a equipe não colocava o pé na estrada. Aos poucos, atores e atrizes que faziam parte da rede teatral em Belém foram sendo escalados, dentre elas Rose Rodrigues, que interpretou a primeira amiga prostituta de Iracema e Elma Martins, que interpretou uma migrante residente nas proximidades da Belém-Brasília, e que em sua única cena desabafa para protagonista sobre suas dificuldades econômicas.<sup>187</sup>

Bodanzky e Senna escalaram, praticamente, toda a equipe sem muito impasse. O maior problema viria com a procura da atriz que eles consideravam ideal para viver Iracema. Este “ideal” adotava alguns critérios como beleza “exótica” e aparência de “cabocla”. Com as influências de Jean Rouch, Neorealismo e do Cinema Novo Alemão, a equipe buscava o máximo de elementos verossímeis para o filme. Essa busca por verossimilhança se deu, obviamente, por referências cinematográficas da equipe, mas também por uma questão de necessidade devido ao fracasso da procura por uma atriz nas redes teatrais em Salvador, onde Senna tinha inserção.<sup>188</sup> Essa necessidade fez com que os dois diretores adotassem a seguinte estratégia: em vez de escalar uma atriz profissional para protagonizar a obra, por que não escalar uma não atriz, ou até mesmo uma prostituta? Afinal, se eles estavam bebendo na fonte do Neorealismo, trabalhar com atores e atrizes não profissionais que imprimissem suas próprias experiências de vida para seus personagens seria o ideal:

Inicialmente a gente queria que fosse uma menina iniciando a prostituição que acontece a partir dos doze anos, e uma pessoa tão jovem com essa aparência física de cabocla não seria possível encontrar dentro do meio cinematográfico e teatral. Procurei na Bahia, em outros lugares, e vi que era impossível. Aparentemente era uma pessoa tão comum: se a gente anda nas ruas da Amazônia, especialmente nas periferias das grandes cidades, você vê muitas Iracemas andando por ali, mas quando você vai querer especificamente, você não acha.<sup>189</sup>

Doze anos era o padrão de idade das prostitutas que Bodanzky observou nas proximidades da Belém-Brasília. Portanto, as mudanças de estratégias foram sendo

<sup>186</sup>Chico Carneiro. 69 anos, cineasta, entrevistado (via questionário por e-mail) em 13 de maio de 2019.

<sup>187</sup>VERIANO, Pedro. “A Iracema da Transamazônica”. *A Província do Pará*. Belém – Quinta-feira, 15 de janeiro de 1976.

<sup>188</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>189</sup>Depoimentos de alguns dos realizadores de *Iracema*, aqui utilizados, podem ser consultados no documentário feito por Bodanzky sobre a obra para o material exclusivo para o extra do DVD do filme lançado em 2006: Jorge Bodanzky. *Era uma Vez Iracema*, Brasil, 46 minutos, 2005.

consolidadas no decorrer das necessidades que foram sendo impostas. Mas ainda assim, diversas dificuldades foram sendo enfrentadas. Embora tivessem muitas meninas com os atributos físicos que os dois cineastas desejavam escalar, encontrar uma moça que topasse ser atriz não era tão fácil assim. Até porque eles não podiam, logo no início, contar para essas meninas sobre o que se tratava o trabalho; havia um grande clima de desconfiança por parte da equipe devido a possíveis perseguições e prisões que poderiam acontecer por conta das limitações imposta pelo regime: o objetivo era filmar em área considerada de segurança nacional e, portanto, havia o risco iminente de detenção. Tudo precisava ser feito com certa discrição, sem revelar detalhes da trama do filme e do seu teor sociopolítico.<sup>190</sup>

Os dois percorreram de carro por boa parte de Belém junto com um motorista que eles haviam contratado. Com o prazo no limite, eis que surgiu uma nova oportunidade:

Bodanzky: Já estava quase no último dia. A gente também não abria o jogo para o chofer que nos levava porque achávamos perigoso. Sempre falávamos que queríamos uma modelo, que queríamos tirar umas fotos com uma menina mais ou menos assim e tal, aí o chofer disse: “não, mas o que vocês querem mesmo?” Aí eu tive que abrir um pouco mais o jogo com esse chofer e falei: “olha, a gente quer uma menina assim, assim, assim para fazer o nosso filme”, aí ele falou: “ah, mas isso é fácil”. Então ele nos levou em um auditório de rádio, e lá tinha várias meninas matando aula. Quando a gente entrou, Orlando Senna e eu, a gente viu lá no fundão, e foi aí que eu falei: “É essa!”<sup>191</sup>

Senna: O tempo estava passando, início de filmagem se aproximando e não encontrávamos a menina. Encontramos em um programa de auditório de rádio, assim como uma revelação: Jorge e eu botamos os olhos em cima dela ao mesmo tempo e soubemos que a busca havia terminado. Ela estava gritando e aplaudindo no meio de outras meninas, no fundo da arquibancada, no lugar mais alto. Era Edna Cerejo, 14 anos de idade, mestiça de índio com negro.<sup>192</sup>

O auditório era do programa *Paulo Ronaldo Show*, apresentado na Rádio Marajoara AM, localizado no ginásio Jarbas Passarinho do SESC da Doca. Paulo Ronaldo era um radialista de muita popularidade em Belém na década de 1970, sempre atraindo públicos com quantidade significativa na plateia.<sup>193</sup> Cerejo era uma dentre muitas jovens que estavam nessa plateia, reagindo de forma desconfiada ao ver dois homens de barba grande, que Veriano havia descrito como dois hippies, olharem de forma incisiva para ela, como relata em uma entrevista concedida na época para *A Província do Pará* e escrita por Pedro Veriano: “Eu estava na arquibancada quando vi aqueles homens me olhando. Olhavam muito. Não tiravam

<sup>190</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>191</sup>Idem.

<sup>192</sup>LEAL, Hermes. Orlando Senna: *O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 215.

<sup>193</sup>Informações disponíveis: radiomemoria-pa.blogspot.com

os olhos de mim um só instante. Perguntou se eu queria fazer um filme. Contou como tudo ia ser. Eu a princípio recusei”.<sup>194</sup>

A princípio, Edna Cerejo apresentou a mesma relutância que outras jovens que Senna e Bodanzky haviam abordado antes, mas a insistência nessa menina foi maior: primeiro, até aquele momento, a jovem havia sido a que mais apresentava traços verossímeis ao que eles procuravam para a personagem; segundo, o prazo estava acabando, não havia mais tempo para a procura. A menina não sabia do que se tratava, de acordo com Senna: “Ela disse que nunca tinha visto um filme. Televisão sim, às vezes, mas filme nunca”.<sup>195</sup> Mas eles persistiram! De acordo com Bodanzky:

Fomos falar com ela e não disse o que queríamos naturalmente, mas falei: “Olha, a gente quer tirar umas fotos, queremos ver você em ação”. Dei um dinheirinho a ela que foi para o mercado Ver-o-Peso que era lá ao lado: “Compra uma coisa para você, né? E a gente vai te fotografando”. Tudo saiu uma bagunça, de repente juntou um monte de gente, uma mulher chegou batendo nela e eu de cara lá fotografando. Perguntei a ela: “O que está acontecendo?”; ela respondeu: “Minha mãe me pegou matando aula”.<sup>196</sup>

Tendo que lidar com uma situação constrangedora vendo a possível protagonista do seu filme levando uma surra, no meio do mercado do Ver-o-Peso, Bodanzky e Senna buscaram diretamente entrar em uma negociação com a mãe para conseguir a autorização, fundamental uma vez que ela era menor de idade, para que Cerejo fizesse o teste para o filme. Mas o processo de convencimento foi árduo, tendo até Veriano participado das negociações, indo até a casa da jovem argumentar, a favor do projeto, para a família. A mãe não acreditou na seriedade do trabalho, sendo os dois cineastas pessoas muito suspeitas para a família da menina. Cerejo, ao que parece, não tinha a menor maturidade para compreender o que estava acontecendo, sendo a possibilidade de fazer o filme, na concepção dela, algo divertido. De acordo com Bodanzky: “A Edna nunca tinha ido ao cinema, mas ela, quando fiz o convite, achou legal, não tinha nada contra ter que fazer esse trabalho”.<sup>197</sup> Aparentemente a família foi o principal empecilho.

Os dois diretores acreditavam que a garota tinha o perfil ideal para passar aos espectadores o que seria uma “jovem cabocla verossímil”:

<sup>194</sup>VERIANO, Pedro. “A Iracema da Transamazônica”. *A Província do Pará*. Belém – Quinta-feira, 15 de janeiro de 1976.

<sup>195</sup>LEAL, Hermes. Orlando Senna: *O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 215.

<sup>196</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>197</sup>Idem.



Edna de Cássia em uma das cenas iniciais da viagem pela Belém-Brasília.<sup>198</sup>

Mas até que ponto isso era condizente com a realidade social da Amazônia? Primeiramente precisamos voltar a falar sobre identidade. Como já foi disto neste trabalho, identidades sociais são formas de se delimitar dentro de uma estrutura social, a soma do que eu defino como “Eu”, como me localizo na sociedade, mais a forma como os outros nos entendem. Stuart Hall classifica identidade como algo “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”.<sup>199</sup> Portanto, embora sejam formas representativas de se posicionar dentro das estruturas sociais, elas apresentam contradições e fragmentos que podem levar a múltiplos entendimentos sobre como poderia ser delimitado precisamente, se é que isso possível, uma identidade social em específico.

Ao construir um personagem que tenha atributos que estejam associados a sujeitos verossímeis, como é o caso de *Iracema*, o cineasta em conjunto com o roteirista, quando o cineasta também não é o próprio roteirista, busca se aprofundar no estudo do personagem para que ele possa ser construído: entendendo a sua psique e suas concepções identitárias. Não que todo cineasta deva estudar Stuart Hall para realizar um filme. Naturalmente, dentro da área de cinema existem debates teóricos envolvendo a construção de roteiro que resvalam nessa discussão; mas mesmo roteiristas que não se apegam a estudos teóricos sobre a temática, buscam construir o seu personagem em algo preestabelecido no mundo material, por mais caricato que ele possa parecer. No caso de Bodanzky e Senna, *Iracema* é uma amalgama da conjuntura social de diversas jovens adolescentes prostitutas nas proximidades das rodovias amazônicas. Um estudo foi feito pela equipe para entender quem eram essas jovens Iracemas,

<sup>198</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>199</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006. pp. 08.

uma vez que o olhar do filme não vinha de um lado interno, das vozes sociais dessas jovens, mas de homens externos que atribuíram seus olhares sobre essas meninas. Sendo este o ponto crucial desta discussão: as características estereotipadas ao entender que Edna Cerejo era a jovem ideal para o papel.

De acordo com Bodanzky, o objetivo era encontrar uma jovem que apresentasse uma beleza “exótica”, que visualmente a caracterizasse como uma menina amazônica. Iracema não foi delimitada dentro da narrativa do filme como cabocla e nem como indígena, sendo essas atribuições variantes entre as percepções dos seus realizadores e pelo público, algo que podemos perceber na imprensa. Mas retornaremos a isso posteriormente. Sobre o nome *Iracema*, os realizadores negam categoricamente que houve intenção de estabelecer algum paralelo com a obra *Iracema* de José de Alencar, sendo todas as análises comparativas feitas entre o filme e o livro em diversos trabalhos acadêmicos<sup>200</sup> questões puramente subjetivas.<sup>201</sup> A intenção era escolher um nome, que na visão de Bodanzky e Senna, fosse muito usual em Belém. Primeiramente o título seria *Nazaré*, mas não funcionava muito bem comercialmente, sendo *Iracema* um nome mais maleável talvez justamente por permear o imaginário literário. Portanto, talvez existam associações da obra com o romance de Alencar que existem apenas nas interpretações dos espectadores; o que mesmo assim é válido porque a arte depende dessa mediação entre a interpretação do público e a intencionalidade dos seus autores. O que não quer dizer que, mesmo Bodanzky afirmando não haver intenção de estabelecer paralelos do filme com a obra literária, *Iracema* de Alencar não estivesse presente no inconsciente dos realizadores.

Atribuições artísticas inconscientes são muito comuns de se perceber em obras de arte, principalmente o cinema, em que concepções ideológicas que surgem conscientemente ou inconscientemente de seu autor, agem também com a mesma natureza em seus espectadores.<sup>202</sup> Bons exemplos disso são trabalhados na obra *A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno* de Douglas Kellner. Na

<sup>200</sup>MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006. pp. 160

<sup>201</sup>Alguns trabalhos que fazem essa relação: DIAS FILHO, Cláudio. LEITE, Mario César. LERIA, Andreza Moraes. Cinema e Literatura uma análise comparativa: Relendo “Iracemas”. In: *Campo, Javier Investigar la imagen en movimiento* : Actas del II Simposio sobre Cine y Audiovisual. Tandil / Javier Campo; Mariano Magali; María Emilia Zarini Libarona; compilado por María Emilia Zarini Libarona. - 1a ed. - Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018. pp. 96-107.

COIMBRA, Marcos da Silva. COUTINHO, Eduardo de Faria. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89 - 101 jan./jul. 2009.

<sup>202</sup>BARROS, José D’ Assunção. Cinema e História: Entre Expressões e Representações. In: NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’ Assunção (Org.). In: *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012. pp. 75

obra, Kellner busca compreender como as transformações tecnológicas estavam impactando a cultura midiática e, conseqüentemente, modificando relações sociais, mobilizando ações, reações, sentimentos e produzindo novas identidades. Ao analisar alguns sucessos comerciais de Hollywood dos anos de 1980 – filmes de ação como *Duro de Matar* (1988), *Top Gun* (1986) e *Rambo* (1982) – Kellner busca compreender a natureza ideológica dessas obras, o classificando-os como supremacistas heteronormativos, quase um manifesto antifeminista. Não que isso fosse uma ação consciente dos seus realizadores, mas uma percepção inconsciente influenciada pela conjuntura norte-americana dos anos 1980, que era delimitada pela reação explosiva do conservadorismo frente aos avanços dos movimentos feministas e gay que eclodiram nos anos de 1960 e 1970; que basicamente se consolidou com a vitória eleitoral de Ronald Reagan, se tornando o principal porta voz empresarial norte-americano e consolidando uma política em defesa dos interesses do conservadorismo alinhado às políticas neoliberais.<sup>203</sup>

Talvez na época, o termo “caboclo” não apresentasse nenhum problema teórico/conceitual no meio acadêmico, mas hoje existem debates que o classificam como uma denominação pejorativa quando pensamos dentro de uma lógica identitária. Primeiramente como os antropólogos conceituavam a palavra “cabocla”? Sua origem vem do tupi, sendo originalmente classificado como “aquele que vem da floresta”, que era muito utilizado por grupos indígenas que classificavam aqueles que viviam no interior: um entendimento proveniente do período colonial.<sup>204</sup> Mas no século XIX “cabocla” virou sinônimo de “mestiçagem”: seja do branco europeu com o indígena, branco europeu com negros africanos ou seus descendentes. Portanto, passou-se a atribuir o termo principalmente àqueles que descendiam de ameríndios ou africanos e que fossem detentores de uma cultura regional interligada a esses antepassados.<sup>205</sup> Era assim como Orlando Senna pensava, explícito no depoimento anterior ao classificar Edna Cerejo como uma mestiça de índio com negro.<sup>206</sup> Atualmente “caboclo” talvez possa ser conceituado como povos não indígenas, porém

<sup>203</sup>KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia. *Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001. pp. 09-125.

<sup>204</sup>PACE, Richard. Abuso científico do termo ‘caboclo’? Dúvidas de representação e autoridade. Este artigo é uma revisão do artigo intitulado “The Amazon Caboclo, What’s in a Name?” originalmente publicado por *The Luso-Brazilian Review*, 1997, v. 34, n. 2, pp. 80.

<sup>205</sup>GOMES, Flavia Ferreira. BATISTA, Sônia S. Miranda. Cultura Cabocla Amazônica: saberes e organização sócio-produtiva dos moradores da ilha de Combu/Pará. *VI jornada Internacional de Políticas Públicas: o desenvolvimento da crise capitalista e a atualização das lutas contra a exploração, a dominação de humilhação*. Cidade Universitária da Universidade Federal do Maranhão.

<sup>206</sup>LEAL, Hermes. Orlando Senna: O Homem da Montanha. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 215.

tradicionais, que possuem costumes provenientes de uma cultura hibridizada, mas com características específicas da localidade.<sup>207</sup>

Mas existem problemas com essas conceituações, mesmo as antigas e as atuais, que perpassam por um debate identitário. Claro que eram problemáticas provenientes da época, anos de 1970, mas não posso deixar de problematizar esses pontos. Existe um desequilíbrio que torna a identidade cabocla caótica. Se é que classificar o termo como uma identidade seja correto, uma vez que não existe uma manifestação de autoafirmação do grupo, mas apenas, em alguns casos, uma aceitação contextual do rótulo. “Caboclo” é uma classificação representativa dada por etnógrafos que a atribuíam a pequenos produtores ou famílias rurais amazônicas muito diversas que majoritariamente entendem o conceito como algo pejorativo.<sup>208</sup> Partes das comunidades tradicionais dessa região se sentem ofendidas por serem chamadas de caboclas devido a sua concepção remeter a classificações pejorativas como “preguiça”, “passividade”, “corrupção”, “má aparência” ou “sub-raça”. Portanto, o termo não se enquadra em categorizações políticas de autoafirmação, e, portanto, delimitá-la como uma identidade seja equivocado; mas podemos entendê-la como uma categoria representativa construída pelo outro com conotações pejorativas.<sup>209</sup>

Analisemos essa questão a partir das experiências de Edna Cerejo: ela era uma moça da cidade, pouco conectada com concepções afirmativas relacionadas à cultura da região, possuía ojeriza à indígenas e não se auto-afirmava como cabocla.<sup>210</sup> Ao classificá-la com esta última categoria, percepções depreciativas tomaram forma justamente porque os estereótipos abordados no filme induzem, em partes, a esse tipo de interpretação; e como podemos perceber, eles estavam presentes desde o início na intenção de escolher a jovem para compor o papel.

---

<sup>207</sup> PACE, Richard. Abuso científico do termo ‘caboclo’? Dúvidas de representação e autoridade. Este artigo é uma revisão do artigo intitulado “The Amazon Caboclo, What’s in a Name?” originalmente publicado por *The Luso-Brazilian Review*, 1997, v. 34, n. 2, p. 81-89. pp. 81.

<sup>208</sup> Idem. pp. 82.

<sup>209</sup> ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Orgs.). *Sociedades Caboclas Amazônicas: Modernidade e Invisibilidade*. São Paulo: Annablume, 2006. pp. 364.

RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. *Artigo apresentado no Curso de Divisões Sociais, PPGS/UFPE*, 2002. É também parte da Conclusão da Tese de Doutorado em Antropologia intitulada “Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém-PA”. PPGA/UFPE, 2006. pp. 121-123.

<sup>210</sup> Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

### 2.3- FILMAGENS NA FLORESTA

Edna Cerejo mudou o seu sobrenome para o nome artístico Edna de Cássia após ter se preparado para o papel durante sua estada na casa de Senna no Rio de Janeiro.<sup>211</sup> As filmagens finalmente começaram em outubro, mês do Círio de Nazaré, em 1974. A equipe foi entrevistada pelo jornal *O Liberal* durante as filmagens na procissão:

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. Executado em convênio com o museu de arte moderna do Rio de Janeiro e com a Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), o filme será exibido em toda Europa no dia 5 de fevereiro do próximo ano, em transmissão especial da TV alemã. A estreia no Brasil está prevista para maio, com lançamento simultâneo em São Paulo, Rio de Janeiro e Belém.<sup>212</sup>

A reportagem em nenhum momento entrou em detalhes sobre o teor sociopolítico do filme. Esta omissão perpassava por uma estratégia da equipe para evitar a exposição, tendo em vista os riscos que mencionei anteriormente sobre filmagens que ocorreram em território de segurança nacional.

Logo no início da obra, vemos Iracema chegando a Belém pelo Rio Amazonas em um barco de uma família de pescadores da região. Durante as filmagens, a equipe ia selecionando indivíduos no local do set para participarem da cena. Bodanzky filmou longos planos abertos do lugar e enfatizou, com planos fechados, os rostos dos personagens interagindo com seus elementos costumeiros; o que traz a verossimilhança desejada ao introduzir os espectadores aos costumes característicos da região, como podemos observar abaixo a preparação de um peixe assado como característica típica do costume alimentício da região amazônica.<sup>213</sup>

<sup>211</sup>LEAL, Hermes. Orlando Senna: O Homem da Montanha. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 216.

<sup>212</sup>“Iracema”: um filme que mostra realidade amazônica. *O Liberal*, pp. 08, Belém, 12 de outubro de 1974.

<sup>213</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

Primeiro quadro do filme<sup>214</sup>Elementos costumeiros<sup>215</sup>

O filme é todo calcado em cenas de improviso. Logo na introdução de Tião Brasil Grande, Pereio improvisou diálogos com trabalhadores que desembarcavam em uma estação na Bernardo Sayão, em uma cena em que negocia a compra de madeira cerrada que estava sendo descarregada naquele momento. Logo somos introduzidos à personalidade do personagem: um sujeito extremamente individualista, arrogante, meritocrático, que acredita no projeto político da ditadura para o país, além de suas características heteronormativas exacerbadas que são provenientes do próprio ator – uma caricatura dentro e fora do set. Podemos perceber isto nos diálogos da cena:



Apresentação de Tião Brasil Grande

- Tião: O meu nome é Sebastião da Silva!
- Negociante de madeira: Sebastião da Silva?
- Tião: Mas pode me chamar de Tião!
- Vozes ao fundo: Ele é baiano, não é?
- Tião: Sou gaúcho! Como é que está a coisa aí pelo rio?
- Negociante de Madeira: Está maravilhoso!
- Tião: E a natureza...
- Negociante de madeira: A natureza é mãe e cria todo mundo.

<sup>214</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>215</sup>Idem.

- Tião: A natureza é mãe coisa nenhuma. Fica essa gente aí esperando uma correnteza para botar um barco na água. A natureza é meu caminhão, a natureza é a estrada.
- Negociante de madeira: Natureza é essa baía que você está vendo... Maravilhosa! A natureza cria todo mundo.
- Tião: Não cria nada! Tu não vês que está todo mundo mirrado?
- Negociante de madeira: Todo mundo cria aqui porque o Brasil é uma terra rica, é cheia de tudo quanto.
- Tião: Vai ficar uma terra rica.
- Tião: Mãe a gente só tem uma, mãe é a mãe da gente, não tem nada desse negócio de natureza mãe.
- Negociante de madeira: A mãe não é só aquela mãe que a gente nasce, nós temos as outras, a maior mãe nossa é a nação.
- Tião: É a nação brasileira, essa nação que está crescendo e está progredindo.
- Tião: Onde tem madeira tem dinheiro. O meu negócio é esquema, eu estou atrás é do dinheiro, é da grana. Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar. Quem não tem ó... Cabeça! Pode crer! Eu quero essa madeira toda direitinha. Eu sou mais eu! Sou Tião Brasil Grande! Pode crer.<sup>216</sup>

Este diálogo inicial é importante por entregar sobre o que o filme representa. Além de apresentar o personagem Tião, também somos apresentados aos elementos simbólicos de feminilidade. Existem diversas alegorias sobre representações femininas durante toda trama: a primeira delas é apresentada nesse diálogo em que os personagens falam sobre “mãe natureza”, o mito da mãe pura, cuja humanidade se dirige a ela com sentimentos que solicitam um cuidado materno. Neste caso, a natureza é vista pelo filme como alegoricamente uma figura “sagrada do feminino”.<sup>217</sup>

Após o descarregamento da madeira, Tião foi inserido em uma cena, toda calcada no improvisado, em um restaurante em Belém. O microfone foi escondido no meio da mesa, que mesclou a cena entre investidores paulistas interessados na Amazônia e Tião paquerando uma garçonete que não havia reparado que estava acontecendo naquele momento uma filmagem.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup>Idem.

<sup>217</sup>TEXEIRA, Gercilene. “Iracema, Uma Transa Amazônica”: representação do feminino no cinema paraense. In: D’ Incao, Maria Ângela. Álvares, Maria Luzia. SANTOS, Eunice Ferreira. *Mulher e Modernidade na Amazônia*. Belém: GEPEM/CFCH/UFPA, 2001. pp. 394.

<sup>218</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.



Bastidores da filmagem na cena no bar<sup>219</sup>

À esquerda temos Gauer em pé junto com Bodanzky agachado com a câmera na mão e Pereio sentado sob a mesa dialogando com outros sujeitos. As inspirações metodológicas no *Neorealismo italiano* são muito claras aqui: filmagens nas ruas, ou dentro de estabelecimentos, eventos reais que adentram o filme e interação com as pessoas do espaço filmado - lembrando bastante os clássicos *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, Ano Zero* (1948), ambos de Roberto Rossellini, que aproveitam os cenários das ruas; especificamente este segundo que montou o seu set na Berlim destruída pelos bombardeios da segunda guerra (prédios, monumentos e bairros completamente destruídos), para contar uma história fictícia protagonizada por atores não profissionais interagindo com pessoas reais nas ruas.<sup>220</sup> Acima podemos ver um set dentro de um restaurante em pleno horário de funcionamento no almoço e poucos recursos para gravação: uma câmera, alguns microfones e o cotidiano do ambiente interagindo com os atores.

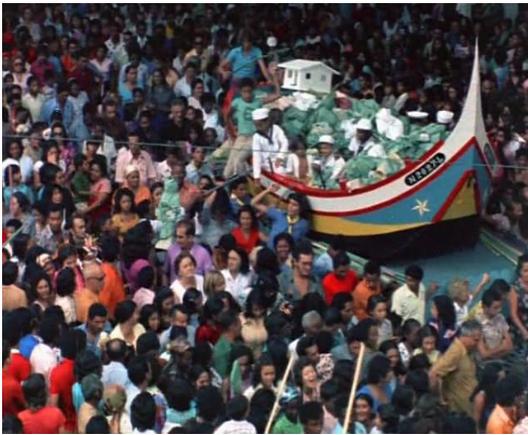
Outra interação foi Edna de Cássia com o Círio de Nazaré em 1974. Somos introduzidos à segunda alegoria feminina: a “mãe santa” representada pela virgem Maria de Nazaré, deixando mais claro ainda a sacralização da mulher no filme.<sup>221</sup> Parte das filmagens, principalmente os planos mais abertos que registravam a grande multidão, foram feitos por Gauer na varanda de alguns prédios. Filmagens entre a aglomeração, com planos centrados nos rostos das pessoas expressam a sensação documental do momento e nos passam o sentimento, a nós espectadores, de estarmos presentes naquele momento da procissão. Os planos abertos nos mostram Iracema sendo engolida pela multidão, que pode nos levar a entender a pequenez daquela jovem diante daquela realidade que estava preste a enfrentar. A

<sup>219</sup>Wolf Gauer. Acervo Pessoal.

<sup>220</sup>Roberto Rossellini. *Roma, Cidade Aberta*, Itália, 98 minutos, 1945.  
Roberto Rossellini. *Alemanha, Ano Zero*, Itália, 74 minutos, 1948.

<sup>221</sup>TEXEIRA, Op. Cit. pp. 394.

equipe fez alguns planos dos militares nas ruas durante o traslado, registrando a presença naquele momento de Jarbas Passarinho.<sup>222</sup>



O Círio de Nazaré<sup>223</sup>



Cássia na multidão<sup>224</sup>



Filmagem de Gauer<sup>225</sup>



Jarbas Passarinho<sup>226</sup>

Existe certo distanciamento das influências expressas no filme e o que os diretores afirmaram realmente ter influenciado a realização da obra. Se ao assistirmos, identificamos traços estéticos da filmografia de Rouch, por outro lado Bodanzky afirmou que o trabalho do cineasta antropólogo teve pouco impacto especificamente em *Iracema*; sendo a forma de filmar sua maneira proveniente da prática de outros trabalhos que havia realizado como *cameraman*.<sup>227</sup> Mas isso é o tipo de coisa impossível de saber com exatidão. Sabemos que influências artísticas se manifestam por vezes de forma inconsciente. Várias das

<sup>222</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>223</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>224</sup>Idem.

<sup>225</sup>Idem.

<sup>226</sup>Idem.

<sup>227</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

interpretações sobre *Iracema*, que os realizadores afirmam não terem intencionados em abordar, ainda sim são válidas uma vez que a obra sobrevive até hoje muito por conta da interpretação do público e da própria crítica sobre a obra. Questões que devem ser consideradas ao buscarmos a compreensão sobre as concepções ideológicas dos filmes.<sup>228</sup>

Sua estrutura narrativa foge às divisões convencionais. Não podemos delimitá-lo em atos, tendo seu primeiro 1/3 concentrado na apresentação dos personagens e todo o resto seguido por uma jornada estruturalmente indivisível. O primeiro 1/3 é desenvolvido através de uma montagem lenta e deliberada. Quando somos apresentados ao 1/7 da obra, o ritmo acelera, e vários encadeamentos de situações, problemas e discussões são introduzidos ao filme. Essa mudança de ritmo não foi por acaso, nada em cinema deve ser visto como acaso. Existem questões simbólicas importantes nessa alteração: de acordo com Bodanzky, o primeiro terço de *Iracema* é lento em paralelo a velocidade dos transportes fluviais, que somos apresentados logo no início com a chegada de Iracema a Belém em um barco. Em seguida, somos introduzidos ao 1/7 da obra com uma montagem acelerada em alusão ao ritmo veloz dos transportes rodoviários; tendo em vista que toda essa parte é sobre a viagem da protagonista, embarcando em vários caminhões, pelas estradas Belém-Brasília e a Transamazônica.<sup>229</sup> Baseado nessa intenção de Bodanzky e Senna, irei mais além: Esta dicotomia entre rios e estradas pode ser entendida como naturalismo, com toda a sua perspectiva lenta e contemplativa com ar de tranquilidade, versus capitalismo, com o seu ritmo veloz, de acordo com as típicas jornadas de trabalho para atender as demandas do mercado, e as questões caóticas entrelaçadas nisso.

Logo no início da viagem foram documentadas as primeiras imagens de queimadas pela estrada Belém-Brasília, seguindo-se pela PA-70 rumo a Marabá. Foi quando começou a crescer a tensão da equipe diante do policiamento na região:

Na medida em que nos aproximávamos de Marabá crescia o policiamento e a presença do exército, com muitas barreiras na estrada. Desistimos de prosseguir não apenas pelas barreiras, pela desconfiança que causávamos nos policiais (só depois soubemos o que estava acontecendo na zona), mas também porque já tínhamos visto o bastante, já tínhamos encontrado o caminho do filme. 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 e o trabalho escravo. A obra que o governo ditatorial apresentava ao país e ao mundo como a joia da coroa do *milagre econômico* era uma mescla de prostíbulo e covil se estendendo por milhares de

<sup>228</sup>BARROS, José D' Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge. BARROS, José D' Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. pp. 68.

<sup>229</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

quilômetros, com alta deterioração ambiental e humana e altíssimo índice de violência.<sup>230</sup>

Em 1974, a Transamazônica não era mais tão importante para o governo federal, tendo sua obra abandonada em detrimento do foco na concentração dos interesses fundiários: investimentos fiscais para que as agroindústrias desmantelassem a economia de autossustentação. Eram muitas e diversas as empresas que queriam investir na Amazônia devido às várias possibilidades econômicas na região; desde agricultura/pecuária aos projetos minero-metalúrgicos e energéticos, tendo em vista que a região possuía as maiores jazidas de minério de ferro, bauxita e cobre do país.<sup>231</sup>

A polícia da região observava a equipe de filmagem com muita desconfiança, muito por conta do visual hippie por parte de alguns deles e também por conta da Guerrilha do Araguaia que naquele momento chegava ao seu final, mas que colocava o governo federal em alerta sobre a possibilidade de novos focos de resistência na Amazônia. Bodanzky e Gauer comentaram a respeito:

Bodanzky: Eu sabia que a Guerrilha do Araguaia já tinha acabado, mas os militares nos viam de forma estranha, como se fossemos inimigos. Na ditadura militar eles viam o inimigo de tudo quanto é lado. Olhavam para a gente, um monte de barbudo, em uma Kombi com um monte de equipamento estranho.<sup>232</sup>

Gauer: Adentramos a Transamazônica e eu lembro que era muito difícil (...). Nós ficamos sabendo mais sobre a guerra do Araguaia porque naquela época o exército tinha dissolvido, em outras palavras, acabado com qualquer resistência daqueles jovens das quedas paulistas que tenha ido para lá para guerra do Araguaia. Então, a gente tinha um conhecimento de bastantes problemas; de todos os tipos, inclusive problemas quanto à vida da população original, dos caboclos, com todo o seu estilo de vida especial.<sup>233</sup>

A guerrilha não tinha terminado exatamente em 1974, ainda suspiravam alguns focos de resistência dentre os, por volta, de setenta guerrilheiros articulados com o PCdoB detectados em 1972 pelos militares. Grande parte desses militantes foram assassinados em 1975, havendo até hoje incerteza sobre a localização dos corpos. Dentre as filmagens ao longo da rodovia Transamazônica, diversos cuidados tiveram que ser tomados por conta de todos os riscos de prisão que poderiam ocorrer. Muitas das situações vividas pela equipe na estrada foram experiências que ganharam forma dentro da obra. Neste caso, *Iracema – Uma Transa Amazônica*, além de ser uma representação daquela realidade, misto de registro e

<sup>230</sup> LEAL, Hermes. Orlando Senna: O Homem da Montanha. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008. pp. 211.

<sup>231</sup>PETIT, Pere. O golpe civil-militar, a ditadura e as disputas políticas no Estado do Pará: 1964-1985. *REB. Revista de Estudos Brasileiros*. Primer semestre 2016. Volume 3 – Número 4. pp. 34.

<sup>232</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>233</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

interpretação, também foi um agente na medida em que a equipe, de certa forma, interferia e interagia com aquela conjuntura; ou seja, agia sob a história. Então *Iracema* é um bom exemplo de como pode funcionar a agência dos filmes.<sup>234</sup>

Durante todo 1/7 da trama, Iracema e Tião se depararam com diversas situações nas proximidades das rodovias: desmatamentos, descarregamento de madeira e prostitutas à beira da estrada. Traços dessa conjuntura que não puderam ser filmados foram questões relacionadas ao trabalho escravo, que foi retratado na obra através de uma construção inteiramente de ficção com atores e atrizes, não profissionais, atuando na cena em que Iracema e sua amiga, interpretada por Conceição Senna, são capturadas e levadas para uma fazenda para exercer trabalho “escravo”.<sup>235</sup> Este último termo assume aqui uma conotação mais política em detrimento do que é classificado um trabalho não remunerado, à base da coerção. Não adentrarei questões conceituais sobre o seu conceito pautado na concepção de propriedade até a abolição em 1888.

Como foi dito antes, o I Plano de Desenvolvimento da Amazônia atraiu tantos investimentos que até empresas sem tradição no ramo investiram na produtividade agrícola e pecuária. No primeiro tópico, ao verificarmos a quantidade de propaganda veiculada pela revista *Realidade*, de empresas que tinham investimentos na Amazônia, deparamo-nos com ramos empresariais que fabricavam produtos diferentes do que era comercializado em nossa região. Empresas automobilísticas como a Volkswagen também investiram massivamente na produção pecuária em nossas florestas. A historiadora Iane Batista definiu bem essas relações em sua tese, *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia (1955-1985)*, defendida pela Universidade Federal do Pará em 2016:

Transformada em veículo de captação de subsídios, a posse da terra atraiu para região diversos grupos nacionais e estrangeiros, a maioria sem tradição na atividade. Eram banqueiros, donos de construtoras, indústrias automobilísticas, como a Volkswagen, proprietários de frigoríficos, como a Sadia (...). Apesar das diferentes origens, tinham um objetivo comum: tornarem-se donos das terras da Amazônia, para eles apenas mais uma fonte de novos e lucrativos negócios. Graças aos incentivos fiscais, a Amazônia converteu-se “no único lugar do mundo onde a Volkswagen produziu boi”. A frase de Lúcio Flávio Pinto sintetiza apropriadamente a lógica dos “novos tempos” de ocupação da Amazônia.<sup>236</sup>

<sup>234</sup>BARROS, José D’ Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’ Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. pp. 66.

<sup>235</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>236</sup>BATISTA, Iane Maria. *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), Belém, 2016. pp. 166.

A Volkswagen investiu na Companhia do Vale Cristalino (CVRC), que era localizada no vale do Araguaia, que produzia por volta de 140 mil hectares de cabeça de gado. Na época foi uma das principais vitrines do regime militar de “sucesso” de sua política de modernização, propagandeado pela Sudam como uma grande conquista colonial e uma promessa de êxito para o Brasil na inserção da região amazônica nas redes globais de competição comercial agrícola/pecuária. Por conta das imagens de desmatamentos na Amazônia, captadas pelo satélite *Skylab* da *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) e de uma reportagem realizada pelo *Der Spiegel*, revista alemã, em 1976, o mundo teve acesso a denúncias como trabalho forçado, assassinatos de trabalhadores rurais e desmatamentos causados por fazendas na região; muitas delas de responsabilidade da empresa em questão.<sup>237</sup>

*Iracema* foi lançado na ZDF em 1975, ano em que a CVRC foi inaugurada. O escândalo se tornou amplamente conhecido durante os anos em que o filme permanecia censurado. Mas o caso chamou atenção dos realizadores, tendo em vista que essa história corroborava com a tese defendida pela obra deles. Bodanzky e Gauer comentaram sobre o assunto:

Bodanzky: A gente queria mostrar como era que as multinacionais estavam começando a entrar na Amazônia, a Volkswagen na época tinha uma fazenda lá e foi uma grande polêmica. Uma área enorme que eles abandonaram devido à pressão dos acionistas alemães por conta de algumas denúncias de trabalho escravo.<sup>238</sup>

Gauer: A Volkswagen tinha uma enorme fazenda na Amazônia, não lembro o nome da fazenda, que tinha o tamanho de um estado federal na Alemanha; e a Volkswagen criava gado, exportava esse gado para Alemanha e esse dinheiro que ela investiu, naquela fazenda, no custo dessa criação de gado, era coisa daquele dinheiro que era ganho com os carros aqui no Brasil. Mas depois o gado foi exportado para Alemanha, vendido lá de forma indireta e tendo a transferência do lucro para empresa de automóveis para ser investido novamente na criação de gado na Amazônia.<sup>239</sup>

Apesar das ideias emergentes sobre ecologia estarem eclodindo na Europa e, especificamente, na Alemanha Ocidental, uma empresa alemã foi responsável por uma série de desastres socioambientais em nossos biomas. Esse trabalho escravo foi produto sistêmico de uma aliança política-policial-militar entre a indústria privada e a ditadura. O objetivo do regime era dismantlar as organizações sindicais para que as empresas tivessem mais liberdade para explorar a força de trabalho da classe operária; e em troca essas instituições

<sup>237</sup>ACKER, Antoine. “O maior incêndio do planeta”: como a Volkswagen e o regime militar brasileiro acidentalmente ajudaram a transformar a Amazônia em arena política global. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, nº 68, p.13-33 – 2014. pp. 14.

<sup>238</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>239</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

privadas corroboravam com relatórios para a Assessoria de Segurança e Informação (ASI) para entregar para repressão os trabalhadores que adotassem algum comportamento identificado pelo governo como subversivo. A Volkswagen fez parte dessa aliança, inclusive tendo contratado, nos anos de 1960, o nazista Franz Paul Stangl – responsável por coordenar campos de concentração, na Alemanha e na Áustria, durante da segunda guerra, que mataram centenas de judeus - para dirigir o setor de vigilância trabalhista da unidade da Volks em São Bernardo em São Paulo. Permaneceu na empresa até 1967, quando foi denunciado e extraditado para Alemanha Ocidental e, posteriormente, para Áustria para ser julgado pelos seus crimes de guerra. Mas sua técnica nazista, especializada na “Indústria da Morte”, priorizando a produtividade em detrimento das vidas humanas, foi reaproveitada pelas unidades da Volkswagen no Brasil.<sup>240</sup>

O que ocorreu nas fazendas da Volks foi um tipo de exploração e de devastação ambiental que certamente estavam alinhadas à mentalidade política de Stangl. Embora as denúncias apenas tenham vindo à tona na segunda metade dos anos de 1970<sup>241</sup>, o que as indústrias estavam causando em nossa mata já era comentado por alguns intelectuais e ativistas na primeira metade da década mencionada (um exemplo foi o romance *Fazenda Modelo*, publicado em 1974, escrito por Chico Buarque, cuja temática estava atrelada ao contexto das agroindústrias no Brasil na época). A Volks, por ser uma empresa estrangeira, acabou tendo destaque na imprensa internacional; mas também devemos considerar que outras indústrias e fazendas também desmatavam milhares de hectares na Amazônia para extrair seus recursos naturais e transformar florestas em pastos.<sup>242</sup>

Embora Bodanzky e Gauer tenham trabalhado com a temática Amazônia no cinema pela primeira vez em *Iracema*, ambos já haviam dirigido um curta-metragem alemão, financiado pelo *Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*, sobre operários da Volkswagen. O filme realizou uma análise comparativa sobre a situação socioeconômica de Manoel Silveira, trabalhador da empresa em São Paulo, com a de Heinrat Ludwig,

<sup>240</sup>ABAL, Felipe Cittolin. Um Nazista na Volkswagen do Brasil: Franz Stangl e a cooperação entre militares e industriais durante a ditadura militar brasileira. *UFES – Programa de Pós-Graduação em História*. Recebido em 05/05/2016 e aprovado para publicação em 24/04/2017. pp. 246-255.

<sup>241</sup>Após as denúncias do *Der Spiegel*, um série de mobilizações contra Volks ocorreram no mundo inteiro. O jornal britânico *The Ecologist* classificou o caso como “Holocausto na Amazônia”. Parlamentos europeus discutiram a questão, e também houve pressão no parlamento brasileiro onde havia deputados que ainda defendiam o seu nacionalismo contra a presença de empresas estrangeiras. O governo da Alemanha Ocidental pressionou a Volks para interromper suas atividades na Amazônia, uma vez que o escândalo “manchava” o país perante a comunidade internacional; principalmente porque os alemães tinham uma tradição política voltada para defesa do meio ambiente, mas veremos um pouco mais sobre isso no próximo capítulo. (ACKER, 2014, pp. 24).

<sup>242</sup>ACKER, Antoine. “O maior incêndio do planeta”: como a Volkswagen e o regime militar brasileiro acidentalmente ajudaram a transformar a Amazônia em arena política global. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, nº 68, p.13-33 – 2014. pp. 24.

funcionário da mesma em Wolfsburg na Alemanha Ocidental. O resultado foi a constatação de realidades distintas. Por conta da política de estado de bem-estar social no ocidente alemão, os operários possuíam uma vida razoavelmente digna: Ludwig era casado e tinha um filho, tinha todos os seus direitos trabalhistas garantidos, plano de saúde, morava em um condomínio confortável e tinha tempo livre para se dedicar a outras atividades porque sua jornada de trabalho era bastante flexível. Silveira tinha cargas horárias abusivas, muitos filhos e outros parentes que dependiam de seu salário; mas mal tinha dinheiro para comprar medicamentos para sua prole e morava na periferia da cidade de São Paulo em um bairro que claramente apresentava problemas de saneamento.<sup>243</sup>

O irônico foi que antes das filmagens de *Iracema* começarem, Bodanzky estabeleceu contato com a diretoria da indústria mencionada com o intuito de conseguir financiamento que contribuísse para o transporte de sua equipe pelas rodovias amazônicas:

Quando a gente foi finalmente fazer o filme, acho que foi no mesmo ano, a gente saiu de Kombi daqui de São Paulo. A filha de uma amiga da minha mãe trabalhava na diretoria da Volkswagen, então nós conseguimos emprestados com a empresa uma Kombi, novinha para produção do filme. Primeiro a gente foi na Mercedes Benz para ver se eles patrocinavam o caminhão, aí eles responderam: “Não! A gente não faz isso”. Então eu disse: “Tudo bem! Então vocês não vão ter a marca de vocês no filme”. Eles responderam: “Nós vamos sim!” E eu perguntei o porquê. Eles disseram: “Porque só um caminhão pode circular na terra que é o Mercedes. “Então vão fazer o filme no meu caminhão de um jeito ou de outro”. (Risadas). Só existiam duas marcas de caminhão na época, que era a Mercedes Benz e o Scania. Mas o Scania não ia na terra, ia com muita dificuldade na terra, então lá para Transamazônica, se embrenhar no meio do mato, era só a Mercedes. Era o único caminhão, todos eram Mercedes.<sup>244</sup>

É irônico a equipe realizar um filme cuja essência crítica permeia pelos impactos socioambientais causados pelas intervenções do governo militar alinhado aos interesses das empresas nacionais e estrangeiras, mas ao mesmo tempo, depender das estruturas dessas empresas para realizar a obra. Pode parecer confuso, mas essas negociações são mais comuns do que se parece. Podemos retornar a Raymond Williams para compreender essa relação através de negociações em torno de determinadas pautas políticas. Como foram citadas anteriormente, certas relações permeiam os caminhos da negociação com os grupos dominantes para alcançar algum tipo de avanço em uma causa política, como atingir posição de visibilidade perante a hegemonia. Para o sistema capitalista, desde que suas estruturas não

<sup>243</sup> Jorge Bodanzky & Wolf Gauer. *Volkswagen: operários na Alemanha e no Brasil*. Alemanha, 25 minutos, 1974.

<sup>244</sup> Idem.

sejam corrompidas, ele se coloca aberto para produtos contra-hegemônicos se eles se mostrarem promissores para o mercado.<sup>245</sup>

Ainda durante as filmagens, apesar dos riscos, a equipe não chegou a ser presa ou sofrer algum tipo de repressão. O máximo de risco que eles correram foi devido ao comportamento pouco temperamental de Pereio:

Filmamos em áreas de segurança nacional. Então toda aquela região entorno de Marabá era extremamente policiada não só pela polícia, mas também pelo exército. Tinha barreiras do exército na estrada toda hora, toda hora tínhamos que passar por essas barreiras e éramos revistados e tudo mais. Aconteceu que o Pereio fumava maconha, e ele a escondia numa flautinha que ele tinha. Numa dessas barreiras os policiais sentiram o cheiro da maconha, eles abriram essa flauta e acharam. Mas era pouca. Aí o policial disse: “Vocês vão ter que se apresentar na delegacia de Belém, vocês estão com droga aqui”. Aconteceu o seguinte: na hora que ele estava nos autuando, fazendo aquela discussão toda, se vai ou não vai para a delegacia, ele recebeu no rádio um chamado urgente para ir não sei para onde, alguma coisa muito grave parecia ter acontecido. Então ele disse o seguinte: “Eu não vou poder fazer nada agora, pois eu tenho que sair, mas vocês têm que se apresentar na delegacia de Belém, irei dar o aviso... vocês não têm condições de sair daqui sem passar pela delegacia de Belém, nós vamos apurar isso”. É claro que a gente não passou na delegacia de Belém, a gente simplesmente foi embora e ficou por isso mesmo. Não houve prisão!<sup>246</sup>

Essas experiências foram fundamentais para compor parte da tensão do filme pautada na caótica conjuntura socioambiental da Amazônia. A partir do momento em que Iracema e Tião Brasil Grande se separam, ou melhor, Iracema é abandonada por Tião em um bordel, a trajetória da jovem caminha para derrocada em um final verossimilmente cru, que expressa todas as “vísceras” deixadas pelas desigualdades sociais na região e invisibilizadas pela propaganda oficial do governo. Neste sentido, quando nos deparamos com a cena final de Iracema, em que a jovem apresenta sinais da deterioração de sua aparência – sujeira, vestido rasgado, cabelo desarrumado e desdentada – percebemos o destino de sua viagem. O corpo, que nesse filme, em diversos momentos, é retratado com muito voyeurismo por Bodanzky e Senna, ao final é visto com um desconforto perpassado pela desconstrução dramática de sua sexualização. A trajetória do corpo de Iracema passa de objeto de desejo do homem branco extremamente masculinizado para sua deterioração, estabelecendo paralelo com a própria Amazônia que foi objeto de desejo do governo federal e das grandes corporações para se tornar uma região ambientalmente deteriorada e prostituída pelo grande capital. A grande mãe natureza, vista como pura pelos olhares masculinos de seus realizadores, foi estuprada e prostituída pelo regime militar e pelo setor privado. Apesar de Tião pedir para Iracema, em

<sup>245</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 57.

<sup>246</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

sua condição de deterioração, mostrar os peitos, o mesmo demonstra desapontamento, indo embora e ignorando a jovem.<sup>247</sup>



Cena final<sup>248</sup>

Os estereótipos de *Iracema*, embora em vários momentos possam ser vistos como pejorativos, a meu ver também podem funcionar como questões afirmativas - embora isso nem tenha passado pela cabeça dos seus realizadores - que exaltam as diferenças ou atributos que podem ser vistos como tipicamente regionais e que sirvam como chave de entrada para dialogar com a hegemonia. Estereótipos podem funcionar politicamente para as causas identitárias, desde que eles não sejam depreciativos. Ou seja, ela é utilizada politicamente como uma forma de expressar antagonismos, dentro de uma lógica social binária imposta pela hegemonia, através de questões afirmativas em relação às diferenças dentro de uma cultura definida pela visão de mundo dos homens, brancos, cristãos, héteros e cisgênero; portanto, se torna politicamente necessário para os grupos opostos se afirmarem como mulher, negro, gay e transgênero. Mesmo que seja através de conotações muitas vezes pejorativas que, ao ser reafirmado pelo grupo atacado, a palavra se torna símbolo de resistência: como “veado”, “preto” ou “puta”.<sup>249</sup>

Apesar dos estereótipos, muitas vezes a relevância da verossimilhança histórica de um filme perpassa apenas pela intenção da obra, o que ela está discursando, do que propriamente pelas características visuais ou acontecimentos. Durante minha conversa com o crítico de cinema Pedro Veriano, falamos sobre a fidelidade em *Iracema*. De acordo com ele,

<sup>247</sup>TEXEIRA, Gercilene. “Iracema: Uma Transa Amazônica”: Representações do Feminino no Cinema Paraense. In: D’ INCAO, Maria Ângela. ÁLVARES, Maria Luzia. SANTOS, Eunice Ferreira (Org.). *Mulher e Modernidade na Amazônia*. Belém: GEPEN/CFCH/UFPA, 2001. pp. 404.

<sup>248</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>249</sup> BRAH, Avtar. Difference, Diversity, Differentiation. *Cartographies of Diaspora Contesting Identities*. London/New York, Routledge, 1996, capítulo 5, pp.95-127.

comparando a outros filmes, a presente obra representou fielmente os elementos culturais do estado do Pará e da Região Amazônica como um todo:

Bodanzky e Senna fizeram uma coisa bem nossa como aquela ideia de trazer as mensagens do interior na hora que vem o barco chegando, que ele pegou da rádio. Aquilo é sensacional! É bem Belém! Foi inspirado o negócio, parece até que ele era paraense, que fez um negócio bem paraense... Coisas que a gente daqui não fez, como, por exemplo, o Líbero não fez um negócio tão paraense em *Um Dia Qualquer* como Bodanzky fez.<sup>250</sup>

Cabe lembrar que Líbero Luxardo não era paraense, embora estivesse há bastante tempo estabelecido no meio artístico e político do estado. Mas neste sentido, tenho concordâncias com Veriano em relação à verossimilhança de *Iracema*. Hoje existem produções cinematográficas paraenses que entendem de Amazônia de uma forma mais eficaz, o que é natural por ter ocorrido o amadurecimento do tema décadas após o lançamento do presente filme, tendo como bons exemplos os filmes de Jorane Castro, paraense, que dirigiu diversos curtas-metragens, como *Ribeirinhos do Asfalto* (2011) e *As Mulheres Choradeiras* (2000). Mais recentemente, em 2016, lançou uma obra sobre mulheres amazônicas, *Para Ter Para Onde Ir*, onde todas as características identitárias de nossa região estão expressas com muita verossimilhança na tela; desde uma fotografia dessaturada, esbranquiçada, criando uma atmosfera ambiente que causa impressão que a região está sempre em eminência de chuva, a outras concepções curiosas como as trabalhadas na edição e mixagem de som: utilizando o barulho das ventanias nas árvores para desenvolver conflitos em determinadas cenas e o som de canções de tecnobrega que estão sempre tocando ao fundo, enquanto as personagens passam próximas a um bar ou carro com som, exaltando o clima boêmio do Pará.<sup>251</sup>

Ao longo deste tópico pudemos observar as estratégias e hesitações dos realizadores ao longo das filmagens. Essas questões observadas delimitam parte da trajetória dos nossos sujeitos analisados, os seus mapas. *Iracema* foi finalizado em 1974, e apesar de seu foco na temática socioambiental da Amazônia, os realizadores foram pouco afetados pela conjuntura internacional dos debates políticos/ecológicos que começavam a emergir naquele momento. Com exceção de Senna que tinha um profundo interesse pela temática e, provavelmente, parte do discurso construído no filme se deve a isso.

Em 1972 ocorreu a Conferência de Estocolmo: a primeira iniciativa internacional com superpotências e países subdesenvolvidos buscando um consenso global sobre como legislar a favor da preservação e da proteção do meio ambiente. Para Gauer e Bodanzky o evento não teve muita relevância para suas ideias para o filme naquele momento:

<sup>250</sup> Pedro Veriano. 83 anos; médico, jornalista e crítico de cinema; entrevistado em 17 de janeiro de 2019.

<sup>251</sup> Jorane Castro. *Para Ter Para Onde Ir*. Brasil, 100 minutos, 2016.

Gauer: Na década de 1970 o assunto ecológico já estava no ar, mas muito menos do que se pensa hoje, hoje ele é realmente prioritário (...). As referências ecológicas como, qualquer assunto social novo, naquela época não era assim. A Conferência de Estocolmo foi conhecida, mas ela não tinha uma importância tão forte. Ela não se refletia tão fortemente na mídia europeia e, conseqüentemente, para um público mais largo e de diferentes formações.<sup>252</sup>

Bodanzky: Eu trabalhava com o Wolf num instituto que produzia filmes didáticos em Munique, nós montamos a produtora em função disso, a *Stopfilm*, aí isso já era um tema, nós já fazíamos algumas filmagens, não diretamente com isso, mas indiretamente, filmamos na Jamaica, filmamos na própria Alemanha questões relacionadas ao assunto “meio ambiente”. Mas não se falava em ecologia, mas na questão do desmatamento. A Alemanha já se preocupava com isso um pouco. Principalmente no próprio país por causa dos carros. Então, era um tema que vamos dizer que já fazia parte da preocupação dos professores, do currículo. Então através desse instituto a gente já abordou essa temática em outros filmes na própria Alemanha para as escolas.<sup>253</sup>

Ao pensarmos sobre a temática de *Iracema*, talvez exista um impulso em associarmos o filme com a conjuntura dos debates ecológicos dos anos de 1970 em âmbito político internacional. Essa relação existiu e vamos problematizar isso quando analisarmos sua circulação na Europa, mas ela não foi tão significativa para processo criativo da obra como podemos observar acima nos depoimentos. Me baseando em concepções teóricas sobre trajetórias, biografias históricas, especificamente a autobiografia de Eric Hobsbawm, onde podemos traçar um mapa para compreender motivos, hesitações, tropeços, como vivemos entre pessoas, como vidas se entrelaçam e como somos afetados pelas conjunturas; podemos delimitar graus de influências ocorridos nos sujeitos aqui em questão. Hobsbawm desconstrói concepções relacionadas ao que seria classificado como “determinismo histórico”, pautando-se em como grandes eventos, muitas vezes, têm pouco impacto na realidade de determinados grupos ou sujeitos. Uma situação exemplificada na obra sobre a juventude de Hobsbawm e sua relação com a crise econômica de 1929: “O colapso da economia mundial, quebra da bolsa em 1929, era até certo ponto algo que os jovens de classe média sabiam por ler a respeito, mais do que por senti-la diretamente”.<sup>254</sup>

Portanto, o que ocorria em termo de acúmulo político/intelectual no campo da ecologia era pouco significativo para os realizadores de *Iracema*. O termo “ecologia” estava associado a um campo político mais abrangente na luta contra todos os tipos de opressão e degradação causada pelo capitalismo. Um exemplo disso é que Bodanzky, Senna e Gauer se preocuparam em problematizar em sua obra sobre como a degradação da Amazônia estava relacionada à introdução das multinacionais na região. Mesmo que algumas coisas não tenham sido tão bem

<sup>252</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>253</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>254</sup>HOBBSAWM, Eric. *Tempos Interessantes: Uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 64.

planejadas, como o famoso *short* da *Coca-Cola* da protagonista, muitas delas acabaram sendo incorporadas no discurso do filme; sendo em qualquer obra de arte algo válido independentemente de intencionalidade ou não do artista:

Bodanzky: Foi uma coincidência porque o irmão de Edna trabalhava na *Coca-Cola*. A mãe, que era costureira, costurou esse shortinho que ela já tinha. Quando a gente foi escolher as roupas para ela, escolhemos esse shortinho. Mas não que a gente construiu isso, tinha lá e claro que a gente acabou pensando depois.<sup>255</sup>



Iracema e seu *short* da *Coca-Cola*<sup>256</sup>

A imagem de Iracema vestindo o micro *short* com o slogan da *Coca-Cola*, mesmo sem a intencionalidade dos realizadores, transparece as questões centrais do discurso do filme. Ou seja, como as principais corporações, nos anos de 1970, interferiam em boa parte do mundo; como a vida social amazônica estava sendo afetada por relações transnacionais. Em épocas pré-capitalistas, as vidas sociais, a identidade, estavam conectadas as experiências no “lugar”. Na sociedade contemporânea, a vida social independe do lugar e as experiências se conectam a espaços que independem das especificidades locais por conta da globalização. O que em sociedades pré-capitalistas permitiam maior facilidade em conservar culturas tradicionais, centralizar poderes, quando não havia influências externas significativas. Neste auge da globalização, as identidades são constantemente deslocadas por conta da velocidade dos fluxos de influências globais.<sup>257</sup> Portanto, a Amazônia nunca mais poderia ser a mesma a partir dos anos de 1970, porque era o momento em que ocorria a aceleração dos fluxos e laços entre nações; principalmente através de negociações comerciais e, conseqüentemente, da inserção da região nas redes mundiais do capitalismo. O micro *short* da *Coca-Cola* é apenas um elemento simbólico desse momento.

Filmagens finalizadas! Pudemos compreender parte dos desafios, negociações e fluxo de redes de relações durante a produção da obra. As dificuldades encontradas foram apenas o

<sup>255</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>256</sup>Disponível em [revistarosa.com/2/terceiro-milenio](http://revistarosa.com/2/terceiro-milenio)

<sup>257</sup>HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&a, 1997. pp. 72.

início de conflitos que se realizaram, entre 1975 e 1981, durante as tentativas dos realizadores para conseguir a liberação de *Iracema* para o circuito comercial cinematográfico brasileiro.

### CAPÍTULO 03

#### ACLAMAÇÃO E CENSURA

O filme estreou na ZDF no programa *Das Kleine Fernsehspiel*, que era exibido por volta das 22h após o *Heute Journal*. Sua recepção por parte da crítica europeia, majoritariamente, foi aclamada. Diferentemente no Brasil em que os realizadores travaram quase cinco anos de enfrentamento com a Embrafilme e com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para que conseguissem a sua liberação para circulação comercial nos cinemas. Ou seja, enquanto do outro lado do mundo a obra era aclamada em festivais, exibido em escolas públicas e instigava os espectadores a refletir criticamente ao se depararem com as imagens de queimadas, que para boa parte dos europeus eram exclusivas; no Brasil o filme era censurado por motivos difusos, demorando a deixar claro suas principais causas.

O cinema, como todo instrumento midiático, demonstra cenários de conflitos em nome das regulações sociais de uma época. Mesmo que não seja da intencionalidade da obra, sempre existem discursos que marcam posição, que estabelecem um lugar de identificação, um senso de posicionamento perante uma conjuntura, cria identidades, mobiliza opiniões, comportamentos e sentimentos.<sup>258</sup> Os conflitos pelo “controle” da regulação cultural perpassam também por guerras de representações transpostas pela mídia, sendo *Iracema* um sintoma significativo de um conflito entre diferentes entendimentos sobre a Amazônia.

O que Williams define como cultura residual reúne características de mentalidades e imaginários que ressignificam traços do passado, algumas muito subterrâneas, mas ainda existentes no tempo presente, normalmente através de tradições inventadas. Grupos que valorizam resíduos de culturas passadas muitas vezes são incorporados pela cultura dominante, que carrega consigo antigos fragmentos culturais que não causam desconforto à hegemonia conservadora. Podemos identificar isto em nossa sociedade atual, onde grupos políticos, coletivos e indivíduos independentes recorrem a elementos do passado – como a ditadura militar brasileira, a escravidão ou modelos de famílias tradicionais – para justificar ações presentes: o racismo – seja ele pautado em um xingamento, mulheres negras empregadas que dormem no quartos dos fundos de seu patrão ou uma população carcerária majoritariamente negra – se estrutura no tempo presente por conta de resíduos culturais da época da escravidão.

---

<sup>258</sup>KELNER, Douglas. A Cultura da Mídia. *Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001. pp. 09.

A cultura emergente se pauta em novos significados de valores, práticas e experiências permanentemente reformuladas; que buscam constantemente regulamentação cultural na tentativa de construir uma sociedade que estabeleça a resolução do que poderia ser classificado como “injustiça social” e que forneça o bem-estar a todos os grupos e classes. Uma regulação cultural objetivando mudanças, transformações ou até mesmo revoluções.<sup>259</sup> Um bom exemplo são as formações de mentalidade que questionam aquilo que está estabelecido, normalmente frente à superação daquilo que supostamente não deveria ser mais usual; como em política com os movimentos afirmativos: movimento negro buscando a superação do racismo, o feminismo buscando a extinção do machismo, o movimento LGBTQUI+ objetivando o fim das opressões sexuais e de gênero ou os movimentos ecológicos buscando a superação dos desenvolvimentos não sustentáveis.

As culturas residuais e emergentes podem ser assimiladas e negociadas com a cultura dominante. Porém, existem fatores limitantes às vontades e interesses da hegemonia vigente; dificilmente questões radicais, que prezam pelas rupturas sistêmicas, podem ser assimiladas, tendo em vista que essas negociações perpassam por seleções que normalmente não abalam as estruturas de um sistema; seja ele social, político, econômico ou cultural.<sup>260</sup>

Exemplos: em sociedades democráticas, as mudanças sociais são negociadas através dos confrontos políticos-institucionais que ocorrem em espaços legislativos, judiciários, midiáticos e até empresariais. Existem estruturas sistêmicas de opressão (racismo, homofobia, transfobia e machismo), e que grupos identitários buscam construir políticas afirmativas com o intuito de superar esse modelo de sociedade. Esses coletivos encontraram caminhos de mediação ao longo da história, adotando estratégias de convencimento, mesmo que em determinados momentos fossem necessárias manifestações violentas. Todas as revoluções culturais que ocorreram nos anos de 1960 foram incorporadas por parte da mídia e pelo mercado. Ou seja, eram valores emergentes, que geravam incômodo aos grupos dominantes, mas que mesmo assim foram assimiladas por parte da hegemonia através de negociações estabelecidas entre ambas as partes.<sup>261</sup> Essas incorporações não mudaram as estruturas de opressão, mas desenvolveram caminhos, mediações e transformaram traços de articulações.<sup>262</sup> Isto ocorre também com resíduos culturais como, por exemplo, o empoderamento

---

<sup>259</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 57.

<sup>260</sup> Idem. pp. 60-61.

<sup>261</sup> Idem.

<sup>262</sup> Idem. pp. 63.

supremacista, que também avançam nas negociações para ocupar espaços de privilégios na sociedade.

Sobre os limites, dificilmente questões muito radicais, aqui utilizo o conceito radical no *stricto sensu* (aquilo que vem da raiz), são passíveis de negociações. Seriam aquelas que propõem total ruptura com modelos de sociedade, de economia e de cultura vigente. Portanto, dificilmente se conseguiria propor total rompimento com o sistema capitalista através de conciliações por negociação. Acima, citei o exemplo de movimentos ambientais que defendem a pauta do desenvolvimento sustentável, que são passíveis de mediar dentro do sistema capitalista. Mas dificilmente o diálogo com a hegemonia viria pela via ecossocialista, tendo que esta corrente teórica propõe que o capitalismo não se sustenta sem degradar o planeta e, portanto, a maneira eficaz de combater a destruição dos biomas seria a superação do atual modelo econômico. Por isso é muito mais acessível produzir filmes em Hollywood com temáticas identitárias do que obras com discursos anticapitalistas, salvo raras exceções. Assim como valorizações extremas de passados idílicos não encontrariam espaços para negociação. Não é possível negociar na sociedade atual a volta da escravidão, por exemplo. Embora hoje, 2020, manifestações neonazistas tenham ganhado muita força pelo mundo, entretanto todas elas se impõem pela via da radicalização violenta, da convulsão social, e não necessariamente pelo caminho do diálogo.

Ao buscar entender parte da conjuntura em que *Iracema – Uma Transa Amazônica* estava inserido, podemos compreender seu discurso antagonista alinhado em questões emergentes sobre o meio ambiente frente à narrativa nacional-desenvolvimentista do regime militar baseada em questões residuais sobre colonialismo. Ou seja, temos aqui um conflito de representações, uma ordem binária, sobre o que fazer a respeito da Amazônia. Ao longo deste capítulo irei demonstrar isso com mais detalhes, buscando entender como e porque acontecia.

### **3.1- CIRCULAÇÃO NA EUROPA**

Hoje, 2020, a velocidade do fluxo de informação através das redes virtuais atingiu níveis jamais vistos. Basta um clique e milhões de pessoas no mundo têm acesso a fotografias sobre desmatamentos em qualquer lugar do planeta. Mas nos anos de 1970 não era tão fácil assim por, obviamente, limitações tecnológicas e, no caso da Amazônia, pela classificação que o regime militar impôs à região como um território de segurança nacional. Portanto, filmar o que estava acontecendo em nossas florestas era proibido.

Quando *Iracema* estreou na Alemanha Ocidental, em fevereiro de 1975 na TV ZDF, os espectadores tiveram acesso a uma série de imagens de queimadas na Amazônia nunca antes

vistas pelos europeus. Muitas delas foram exibidas por veículos de imprensa alemães para debater o assunto. O material produzido por Bodanzky, Gauer e Senna continha exclusividade que deu visibilidade internacional para o caso em questão.



Segunda cena de desmatamento do filme

A imagem acima surge logo no início da viagem de Iracema e Tião, que estavam percorrendo a Belém-Brasília. De acordo com Bodanzky, esta cena foi a que mais circulou pela mídia alemã.<sup>263</sup> De acordo com Gauer, os alemães pouco sabiam sobre a Amazônia, a não ser sobre questões superficiais, falsos chavões como o clássico “A Amazônia é o pulmão do mundo” e estereótipos sobre a região.<sup>264</sup> Tendo os anos de 1970 como uma década de aceleração de fluxos e de laços entre nações, questões sobre a conjuntura amazônica eram colocadas na pauta dos interesses internacionais. Muito era debatido a respeito da poluição de resíduos deixados pelos testes nucleares e da degradação do meio ambiente causado pela aceleração do ritmo de produção econômica de todos os países. A Organização das Nações Unidas (ONU) se empenhou em estabelecer negociações com diversos países, inclusive com os principais agentes degradadores: Estados Unidos e União Soviética. Maha Thray Sithu U Thant, que era um político da antiga Birmânia (antigo país asiático que hoje é a Myanmar), entre 1962 e 1971, foi secretário geral da ONU; e no final de sua gestão se empenhou em criar um organismo internacional específico para solucionar os problemas ecológicos, de acordo com ele:

A destruição da nossa terra natal já foi demasiadamente longa para que possamos confiar ainda em esperanças fervorosas, promessas demoradas e tardios esforços de autodisciplina (...). É preciso que se tomem medidas efetivas a tempo. Necessitamos de algo novo e necessitamos, urgentemente, de uma autoridade global, com o apoio e concordância dos governos e de outros interesses poderosos, que possa reunir

<sup>263</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>264</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

todos os pequenos esforços que são realizados atualmente e que preencha as lacunas onde se fizer necessária a ação.<sup>265</sup>

Estes foram os primeiros passos da mobilização que levariam à Conferência de Estocolmo em 1972. Países capitalistas foram majoritários na conferência. A União Soviética se ausentou devido à exclusão da Alemanha Oriental, tendo apenas a Iugoslávia e a Romênia como países comunistas participando do processo.<sup>266</sup> A presença do Brasil centralizou parte da discussão nas iniciativas desenvolvimentistas do país na Amazônia. O Brasil chegara com posições pré-concebidas em defesa do seu desenvolvimento econômico, justificando que não era prudente nações atrasadas em sua industrialização terem que diminuir o ritmo de produção; tendo em vista que as maiores potências aceleraram suas produções no passado, enriqueceram e naquele momento queriam frear o desenvolvimento industrial dos países subdesenvolvidos.<sup>267</sup> Na época o então ministro do interior José Costa Cavalcanti, que chefiou a delegação brasileira na conferência, defendeu que se a desaceleração da produtividade ocorresse nas nações subdesenvolvidas, então que os desenvolvidos deveriam “na luta pela preservação do meio-ambiente ter um caráter adicional à ajuda que é prestada às nações subdesenvolvidas”. Uma posição que inclusive se chocava com os interesses dos EUA.<sup>268</sup> Mas o Brasil era centralizado pelos países mundo afora, mesmo antes da conferência. Ao que parece, os planos de desenvolvimento para a Amazônia desagradavam ecologistas do mundo inteiro. A construção da Belém-Brasília e da Transamazônica foram muito mal recebidas pela comunidade internacional:

Estocolmo – Por que a grande preocupação, na conferência de Estocolmo, com o futuro da Amazônia? Antes mesmo que o encontro fosse convocado – sem remontar-nos às diversas tentativas de internacionalização da região, que vem desde o século passado – houve gritaria generalizada nos países desenvolvidos contra os projetos de ocupação da Amazônia pelo Brasil. A abertura da Belém-Brasília levantou a questão, e a decisão de construir-se a Transamazônica trouxe-lhe aspectos históricos. O argumento dos países desenvolvidos é de que a Amazônia representa uma reserva para o mundo e seu desmatamento perturbaria o equilíbrio ecológico do globo.<sup>269</sup>

Portanto, era o difundido para o mundo parte das informações sobre a conjuntura socioambiental na Amazônia. Mas, como afirmei anteriormente, a Conferência de Estocolmo sequer teve impacto significativo nas ideias de Bodanzky, Gauer e Senna para o filme; e boa parte do público alemão, como afirmou Gauer, não conhecia muito sobre nossa região. Mas

<sup>265</sup>ONU pede ao mundo órgão de ecologia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1970.

<sup>266</sup>ONU considera integrados ecologia e desenvolvimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, junho de 1972.

<sup>267</sup>Poluição e Progresso. *Jornal do Brasil*, 1972.

<sup>268</sup>Costa Cavalcânti reafirma que defenderá na Suécia o direito ao desenvolvimento, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, junho de 1972.

<sup>269</sup>O mundo de olho na Amazônia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, junho de 1972.

existe uma diferença entre o ouvir falar ou ler sobre o assunto e ver o que está acontecendo. Neste ponto, podemos observar a eficácia do cinema e da televisão como, de acordo com Marco Napolitano, difusores de “verdades imediatas”. O cinema estabelece com os espectadores um “pacto de realidade”, busca o convencimento da verossimilhança em alguns casos, e introduz uma experiência de imersão.<sup>270</sup> Outra concepção: o cinema mobiliza sentimentos, algo que estabelece processos mais incisivos de compreensão e identificação.<sup>271</sup> Fazer o público entender em partes o que estava acontecendo em nossa região, através das imagens de queimadas, teve um impacto muito mais imersivo para a população do que apenas ler ou ouvir falar sobre o assunto. Como dizia o crítico de cinema Roger Ebert, em tradução livre: “os filmes são como máquinas de gerar empatia”.<sup>272</sup>

Gauer comentou a respeito de como ele via na época a percepção sobre como em mídia os alemães entendiam o Brasil:

O pessoal na Alemanha não sabia quase nada sobre o Brasil, isso era bem típico pra Europa naquela época. O Brasil se resumia a futebol, mulatas, carnaval e um pouco de bossa nova. O assunto da Amazônia lá nunca foi visto como um problema, a Amazônia era algo de aventureiro. Talvez alguns antropólogos se atentavam para isso, mas de fato o pessoal sabia muito pouco.<sup>273</sup>

A percepção de estrangeiros na época reduzia o Brasil a estereótipos e a questões da nação que eram mais mundialmente conhecidas, no caso o carnaval e o futebol, pois naquele momento a seleção brasileira havia conquistado o tricampeonato mundial. Mas não que o filme tenha politizado amplamente os seus espectadores na Alemanha, tendo seus efeitos mais significativos quando suas imagens foram utilizadas pela imprensa. A repercussão girou em torno de uma concepção relativamente simples que pode ser definida em uma única palavra: “Escândalo”.<sup>274</sup>

Depois do filme feito, *Iracema*, anos depois ainda teve a missão de outras produtoras particulares; sempre obtinha material do filme *Iracema* para ilustrar outros filmes, principalmente das queimadas na Amazônia, nós viramos quase uma loja de material com queimada, serra queimando e etc. Então o pessoal lá acordou, e de repente o Brasil não era mais aquela coisa de turismo tropical, exótico, o Brasil depois foi visto como um país com problemas sociais, problemas ambientais, e formou-se uma nova concepção. O filme entrou exatamente nessa lacuna e teve uma reação muito forte.<sup>275</sup>

<sup>270</sup>NAPOLITANO, Marco. Fontes Audiovisuais: A História depois do Papel. In: PINSKY, Jaime (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. pp. 237.

<sup>271</sup>KELNER, Douglas. A Cultura da Mídia. *Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001. pp. 82-83.

<sup>272</sup>Steve James. *Life Itself*. EUA, 115 minutos, 2014.

<sup>273</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>274</sup>Idem.

<sup>275</sup>Idem.

Afirmo isso, principalmente, por saber da baixa popularidade do programa *Das Kleine Fernsehspiel*, que exibiu a obra pela primeira vez. Era um programa de filmes experimentais exibido em horário impopular na ZDF e feito para nichos. Portanto, levanto a hipótese de, inicialmente, a audiência de *Iracema* ter sido apenas entre intelectuais e cinéfilos que acompanhavam o programa; apenas as “pessoas que sabiam escrever”, como afirmou Gauer em referência aos críticos de cinema. Portanto, a imprensa na época foi a principal agente que corroborou para difusão e parte da aclamação da obra ao repercutir o material de queimadas em seus noticiários. Baseio-me nas afirmações de Gauer sobre isso:

O filme foi ao ar só depois das dez horas da noite; quando o povo já ia dormir, ou olhava futebol ou já estava meio bêbado porque na Alemanha se bebe muito à noite na frente da televisão (...). E quanto a repercussão que o filme teve, só pelo fato de ele ter saído numa programação muito exigente, ele naturalmente foi assistido por muitas pessoas que sabiam escrever. E que também escreveram bastante sobre o filme depois. Muitas críticas! Então, em pouco tempo ele fez um percurso muito bom, chamou muita atenção, e foi premiado e convidado para ir aos festivais.<sup>276</sup>

Exibir queimadas através do audiovisual estabeleceu uma relação de catarse, que mobilizou os sentimentos dos espectadores que encontraram nesses processos de representações (codificações construídas através da figuração, da fotografia e dos diálogos) um discurso que transcodifica uma contra-hegemonia a tudo que se pensava sobre a relação capitalismo e meio ambiente. Neste sentido, o filme ser exibido posteriormente em várias escolas alemãs, como afirmou Gauer<sup>277</sup>, representou a conjuntura que o país estava passando naquele momento. Buscando uma perspectiva de conciliação com a Alemanha Oriental, os social-democratas que estavam no poder possuíam uma política de caráter reformista e de pacificação de conflito; tendo em vista que a maioria dos países que se engajavam nos embriões das políticas ambientais da época possuía uma tendência de reforma estrutural no capitalismo e não de ruptura como defendiam e defendem os ecossocialistas.

Com a forte repercussão do filme, a ZDF o reprisou diversas vezes. A obra não passou por dublagem, sendo exibido com o seu som original; o que é curioso notar o sucesso de um filme brasileiro legendado em uma programação televisiva alemã. A partir dessa repercussão, *Iracema* foi comprado pela televisão francesa, italiana, sueca e dinamarquesa; além de ter sido convidado para participar de festivais.<sup>278</sup> Sua passagem em Cannes foi uma das mais comentadas pela imprensa brasileira. Na França, o crítico Louis Marcourelles escreveu sobre o filme no jornal *Le Monde*: “(...) *Iracema*, como já foi notado no festival de Taormina, deverá

<sup>276</sup>Idem.

<sup>277</sup>Idem.

<sup>278</sup>IRACEMA: NÃO FOI VISTO NO BRASIL, MAS CANNES O APLAUDIRÁ (PELA SEGUNDA VEZ). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, terça feira, 20 de abril de 1976. Caderno B. pp. 05.

reconciliar o público francês com o cinema brasileiro, que está realmente precisando disso”.<sup>279</sup>

Devido ao sucesso da obra, Bodanzky ganhou prestígio e capital para dirigir novos filmes, inclusive boa parte deles ainda tendo a Amazônia como temática. Em 1983, o cineasta não apenas era conhecido por *Iracema – Uma Transa Amazônica*, mas também por *Gitirana* (1976), que também foi censurado, *Os Mucker* (1978), *Jari* (1979) e *O Terceiro Milênio* (1981). Bodanzky acabou se tornando conhecido como um especialista em filmar a Amazônia. Uma de suas grandes influências, Jean Rouch, falou sobre o seu trabalho nos anos de 1980, especificamente sobre *Iracema*:

*Depuis Robert Flaherty, les américains appellent “film-makers” les cinéaste qui sont, à la fois, réalisateur et cameraman. Nous sommes tout au plus, une vingtaine dans le monde, depuis Ricky Leacock à John Marshall, depuis Vittorio de Seta à Eduardo Olmi, depuis Michel Brault à Jorge Bodanzky.*

*Dés la première image, nous nous recorraissons à ce coup d’oeil irremplaçable de ceux qui, du viseur de leur caméra, sont les premiers spectateur du film qu’ils sont en train de créer, comme ces illuminés de la tradition orale qui invente l’histoire au moment même où ils la racontent...*

*Dans ce cinema-risque, Jorge Bodanzky, formé à l’université de Brasilia et à l’atelier “Film Gestaltung” d’Alexander Kluge, à Ulm, s’est tout de suite révé un pionnier toutes catégories, “cinéma-fiction” et “cinéma-vérité”. Nous n’oublions jamais les amours réels ou imaginaires d’Iracema, la petite prostituée indienne, et d’un chauffeur de camion dans l’enfer sinistre de la route transamazonienne...<sup>280</sup>*

Bodanzky era comparado acima aos cineastas/antropólogos mais privilegiados no gênero documentário; como é o caso de Robert Flaherty – diretor do clássico *Nanook, o esquimó* (1922) - ao Richard Leacock – um dos precursores, junto com o próprio Jean Rouch, do cinema-verdade, ou *cinéma vérité*. Porém, embora haja o reconhecimento de *Iracema* na Europa como um filme que apresenta traços de verossimilhança com a conjuntura socioambiental da Amazônia; ainda existem algumas percepções contaminadas por concepções generalizantes sobre a região. Para além da definição *la petite prostituée indienne* (jovem prostituta indígena), como problematizamos no capítulo anterior, também houve a classificação *l’enfer sinistre de la route transamazonienne* (no inferno sinistro da Transamazônica), que pode ser remetida, talvez de forma inconsciente, ao antigo imaginário “inferno verde”: termo empregado por Alberto Rangel em sua obra *Inferno Verde (cenas e cenários do Amazonas)* publicada em 1908.

<sup>279</sup>Idem.

<sup>280</sup> ROUCH, Jean. JORGE BODANZKY: cinéaste brésilien: une leçon de cinéma-direct qui vient d’Amazonie. *Lá Cinémathèque Française*. Paris, octobre, 1983.

Outra percepção semelhante a de Rouch pode ser verificada em um artigo publicado no *The New York Time*, em 1982, quando o filme estreou nos EUA, sobre a forma como a personagem Iracema era entendida:

*Iracema (Edna de Cassia), a buxom little Indian girl who looks somewhat older than her 14 years though she has the face of a brown angel, leaves her home on the Amazon to go to Belem. There, in the land of plenty - portable radios, plastic amulets, street festivals and barrooms and brothels, she acquires short-short shorts, a halter top and high heels to become a prostitute.*<sup>281</sup>

Embora o trecho acima defina bem parte do contexto da obra, não podemos deixar de destacar que o autor do artigo também entendia Iracema como uma indígena. Outra questão curiosa é a expressão *Though she has the face of a brown angel*, que em tradução livre significa “embora tenha o rosto de um anjo moreno” ou “mulata”: uma compreensão que reúne todos os estereótipos que os não paraenses normalmente costumam a adotar. Porém, o filme permite este tipo de interpretação.

O prestígio de *Iracema* mundo afora se justificava, não apenas por apresentar um discurso contra hegemônico a todos os sistemas centrais de práticas e significados sobre a relação entre capitalismo e meio ambiente, mas também pelo filme se encaixar em uma conjuntura de transformações sociais que impactara, inicialmente, de uma forma mais incisiva a Europa naquele momento. A Alemanha Ocidental colheu mais precocemente os frutos das revoluções culturais dos anos de 1960, que culminou em partes com o florescimento dos movimentos ecologistas-pacifista e na fundação do Partido Verde Alemão (*Die Grünen*) em 1980.<sup>282</sup>

A Alemanha possuía forte tradição de entidades e órgãos naturalistas desde o final do século XIX, “término” de um período classificado pelo historiador alemão Richard Hölzl como “modernidade clássica”. Com a consolidação de um sistema industrial e de transformações socioculturais no antigo Reino da Prússia – desenvolvimento da ciência, da arte, do planejamento urbano e da tecnologia – surgiram as primeiras visões críticas sobre degradação ambiental, que culminaram na fundação das primeiras instituições naturalistas alemãs, que, do século XIX até o início dos anos de 1960, passaram por pequenas reformulações teóricas. Toda sua essência, calcada na cultura burguesa, se pautava basicamente em políticas reformistas baseadas em percepções românticas acerca da natureza.

<sup>281</sup> CANBY, Vincent. Film: ‘Iracema’, Victim of Brazil’s Amazon Policy. *The New York Times*. May 25, 1982.

<sup>282</sup>Die 45 Faksimile werden nicht mit ausgedruckt. Hier nach: DIE GRÜNEN. Das Bundesprogramm von 1980. 2. überarbeitete Fassung von 1982, Archiv Grünes Gedächtnis, Bibliothek, 041-1 (1981) © Faksimile. Archiv Grünes Gedächtnis. Berlin 2006.

No capítulo anterior discutimos um pouco sobre quanto o romantismo teve influência no naturalismo, principalmente no que se concerne às concepções de senso estético: a “beleza da natureza”. O naturalismo alemão não era anticapitalista e estava associado à ideia de “retorno ao mundo natural” como uma forma de “purificar as raças”; ou seja, algo com aspirações da eugenia, Darwinismo Social. Não à toa um órgão naturalista se manteve fortalecido durante o regime nazista, o *Staatliche Stelle für Naturdenkmalpflege*, sob o comando de Walther Scholnichen, biólogo que integrou o partido. Antes desse órgão, desde o século XIX haviam sido fundadas outras instituições, dentre elas: *The Landesausschuss für Naturpflege in Bayern (LAN)* em 1905 e *Bund Naturschutz in Bayern (BN)* em 1913.<sup>283</sup> Apenas nos anos de 1960 - através da reorientação da historiografia alemã nas academias, permitindo novas reflexões críticas – surgiram outras interpretações sobre o que seria esse ideal de conservação da natureza como é conhecido hoje. Scholnichen foi amplamente criticado por conta de suas tendências retrógradas e aspirações fascistas, e tendências renovadas introduziram discussões no meio acadêmico e político sobre o assunto.<sup>284</sup>

O Partido Verde Alemão, fundado em 1980, surgiu sem uma identidade sólida por conta de sua coalizção formada por grupos ideológicos diversos: desde burgueses-conservadores de aspirações nacionalistas – como foi caso de Herbert Gruhl, na época ex-filiado da CDU) – às esquerdas em geral (feministas, sindicalistas, partidos comunistas e ativistas dos direitos dos animais) em grande parte filhos de maio de 1968. Nos anos seguintes, os conservadores foram perdendo prestígio nesses movimentos, que passaram a ser representados majoritariamente por organizações de esquerdas reformistas que reivindicavam, nos anos de 1980, para além da pauta do meio ambiente, o pacifismo e os direitos civis.<sup>285</sup>

Pensando no que estava acontecendo, não apenas na Alemanha Ocidental, mas também em outras partes da Europa, baseado na orientação teórica de Raymond Williams, podemos afirmar que concepções culturais emergentes se expandiam com mais velocidade nesse continente nesse momento. Aos poucos, o antigo naturalismo, que era socialmente excludente, seria suprido por ideias ecológicas mais humanistas atrelados as concepções teóricas (Ecologia Social e Ecosocialismo) da academia e de ideias de movimentos de juventude anticapitalistas e reformistas frutos da revolução cultural dos anos de 1960. A expansão dessa

<sup>283</sup>HÖLZL, Richard. Nature Conservation In The Age of Classical Modernity: the landesausschuss für naturpflege and the bund naturschutz in Bavaria, 1905–1933. *Perspectiva.net: publikationsplattform für die Geisteswissenschaften*. Bulletin of the GHI Washington Supplement 3. 2006. pp 27

<sup>284</sup>Idem. pp. 28.

<sup>285</sup>Die 45 Faksimile werden nicht mit ausgedruckt. Hier nach: DIE GRÜNEN. Das Bundesprogramm von 1980. 2. überarbeitete Fassung von 1982, Archiv Grünes Gedächtnis, Bibliothek, 041-1 (1981) © Faksimile. Archiv Grünes Gedächtnis. Berlin 2006.

cultura ecológica emergente tanto se fortalecera na Europa, que os espectadores de *Iracema* haviam desenvolvido um nível de sensibilidade a tal ponto de se importarem com o que estava acontecendo na Amazônia. Como afirmei antes, baseado no testemunho de Gauer, o filme chamou a atenção do público alemão, para além das questões complexas do enredo, devido ao dito “escândalo” das imagens de queimadas na região:

Filmes como *Iracema* foram realmente um estopim para chamar por coisas, digamos, muito simplórias, afinal de contas porque essas cenas sobre as queimadas foram sentidas como absolutamente escandalosas (...). Não tinham outros canais que se interessavam por isso; em seguida, certamente, outros canais passaram a se interessar por isso porque naquela época essas queimadas eram vistas como um escândalo mesmo.<sup>286</sup>

É importante destacar que essas ideias ecológicas não eram exclusividade da Europa. Apesar de menos fortalecido, alguns ativista da causa também circulavam pelo Brasil como foi o caso de Magda Renner e José Lutzenberger, ambos gaúchos que presidiram os institutos ecológicos na época os mais contundentes do Rio Grande do Sul; curiosamente os dois são de origem germânica, e, certamente, houve influência da tradição ecológica do país.<sup>287</sup> Mas sobre o comentário de Gauer, podemos perceber o poder de influência de uma imagem. A oralidade e a escrita possuem seus elementos de difusão, mas o audiovisual ressignifica visões de uma realidade proporcionando uma velocidade mais significativa de mobilização. O historiador Robert Rosenstone afirmou que o cinema corrobora com a imaginação histórica, ao produzir de uma forma mais veloz e expansiva uma memória.<sup>288</sup> De acordo com os relatos de Gauer, a ideia de Rosenstone se confirma tendo em vista que a mídia alemã pouco se interessava pela conjuntura socioambiental da Amazônia; tendo a subversão de interesse quando as imagens de queimadas foram apresentadas. Portanto, havia um discurso transcodificado nessa produção audiovisual, na concepção desses agentes midiáticos, mais poderoso em seu caráter de mobilização de sentimentos e posicionamentos. *Iracema – Uma Transa Amazônica* conseguiu estabelecer negociações com a hegemonia; na teoria de Williams, como culturas emergentes que são assimiladas pela cultura dominante através de um processo de mediação e negociação.<sup>289</sup>

Abaixo podemos observar algumas das imagens do filme sobre desmatamentos que repercutiram nos noticiários alemães:

<sup>286</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>287</sup>PEREIRA, Elenita Malta. “Uma grande empresa alemã na mais primitiva exploração da Amazônia”: A Campanha ambientalista contra a Volkswagen (Anos 1970). *Anos 90*, Porto Alegre, v. 24, n. 45, p. 241-266, jul. 2017. pp. 246-252.

<sup>288</sup>ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. Editora Paz & Terra: São Paulo, 2015. pp. 18-20.

<sup>289</sup>WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 57-61.

Desmatamento I<sup>290</sup>Desmatamento II<sup>291</sup>Desmatamento III<sup>292</sup>Desmatamento IV<sup>293</sup>

### 3.2- “IRACEMA NÃO É UM FILME BRASILEIRO”

Como toda produção cultural emergente, *Iracema – Uma Transa Amazônica* se tornou indigesto para os setores políticos dominantes no Brasil. Considerando que o projeto de sociedade do regime militar buscava a modernização conservadora do país, as ideias emergentes do filme certamente geraram algum tipo de incômodo ao caráter reacionário do governo. Se na Europa, como discutimos no tópico anterior, podemos identificar traços de uma sociedade que apresentava assimilações de culturas emergentes, não em sua totalidade, mas, pelo menos, em algumas esferas políticas, no Brasil haviam apenas alguns ativista que debatiam ecologia; porém, diferente dos setores governamentais na Alemanha Ocidental, não havia essa preocupação entre os militares. A Amazônia era apenas parte do projeto

<sup>290</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>291</sup>Idem.

<sup>292</sup>Idem.

<sup>293</sup>Idem.

desenvolvimentista, de caráter liberal, e da modernização conservadora do governo federal. Portanto, *Iracema* não teve a oportunidade de ser distribuído nos cinemas brasileiros em 1975, como era o desejo de seus realizadores.<sup>294</sup>

Primeiramente, precisamos deixar claro sobre que tipo de censura estamos tratando. Em qualquer sociedade, mesmo as democráticas, existem regimes que regulam o que pode e o que não pode ser visto de acordo com a faixa etária. Mas quando falamos de exprobação em regimes de cerceamento de liberdade de expressão, nos referimos a sistemas de vigilância policial que regulam órgãos da imprensa, produções culturais e toda e qualquer manifestação política que se coloque em oposição a um determinado governo. É um sistema de controle de discursos para que se prevaleça a ideia única da vigência política que governa. Portanto, o tipo de censura que perseguia opositores políticos teve seus auge na época do Estado Novo e do regime militar na história republicana brasileira.<sup>295</sup>

Não adentrarei em detalhes sobre a história do cerceamento de liberdades no Brasil republicano. Existem obras especializadas sobre o assunto. O que importa sabermos para esta discussão foi que a censura, como estado policial de vigilância, antes do golpe de 1964, esteve presente também antes, durante e após o Estado Novo. Mesmo com o fim do regime e o início da redemocratização a partir de 1946 que durara até 1964, houve ações autoritárias, crises políticas e episódios proibicionistas. Após o golpe civil-militar, foram implementados uma série de atos institucionais que aos poucos foram fechando o regime. Os departamentos de censura, que se dividiam em instâncias estaduais e federais, foram todos federalizados em 1966, o que concernia maior controle cultural nas mãos dos militares.<sup>296</sup> Existem divergências sobre as intensidades exprobatórias antes e após o AI-5; mas como afirmou Carlos Fico, entre 1964 e 1968, ocorreram prisões e perseguições na mesma ferocidade das violências que ocorreram após 1968, cuja diferença se deu apenas na institucionalização de diversos aparatos repressores.<sup>297</sup>

Cineastas brasileiros, mesmo antes da consolidação de 1968, tiveram suas obras censuradas ou foram perseguidos por manifestarem forte oposição ao regime. Vale frisar a apreensão de alguns filmes de Orlando Senna, como vimos no primeiro capítulo, e até a prisão de Glauber Rocha e de Joaquim Pedro de Andrade em 1965, quando ambos participaram do protesto “Oito de Glória”, que ficou conhecida como uma das primeiras manifestações contra

---

<sup>294</sup> Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>295</sup> LUCAS, Meize Regina. Cinema e Censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, pp. 190-214, dez. 2014. pp. 195.

<sup>296</sup> Idem. pp. 196.

<sup>297</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002. pp. 253.

a ditadura militar. Embora não tenham sofrido tortura, mas algumas humilhações, ambos ficaram presos na Polícia do Exército do Rio de Janeiro por dez dias. Esta história foi relatada com detalhes pelo jornalista Antonio Callado<sup>298</sup>, que também foi preso nessa manifestação, no livro *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* de Marcelo Ridenti, que conta também outras histórias de perseguições na época.

A federalização da censura em 1966 passou por algumas reformulações em 1972, quando foi criada a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), um órgão de maior controle sobre produções culturais. Ao mesmo tempo, durante os anos de 1970, o regime também produziu novos meios de produção e distribuição cinematográfica com a criação da Embrafilme.<sup>299</sup>

O financiamento privado em cinema era limitado e as políticas culturais no Brasil ainda estavam engatinhando. Os institutos responsáveis por incentivo às produções culturais ainda eram muito recentes. Em 1966, foi fundado o INC (Instituto Nacional de Cinema), o primeiro órgão governamental responsável por pensar o cinema como um produto para o mercado nacional e internacional. Antes, o que existia era o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) fundado em 1937 pelo Estado Novo. Ou seja, eram produções cinematográficas apenas preocupadas em exercer funções “educativas”. Subentende-se esse caráter educativo na época muito mais como propaganda, tendo em vista que os filmes mobilizavam as tendências ideológicas do regime, embasados em concepções nacionalistas com aspirações nazifascistas. O que condicionava a uma liberdade criativa limitada para aqueles cineastas que objetivavam realizar obras que não estivessem alinhadas à ideologia política varguista. Cultura e propaganda se misturavam em um único departamento, o DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural). A ditadura militar o transformou no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e, portanto, em teoria, separando os incentivos culturais do que seria propaganda.<sup>300</sup>

Apesar de todas essas instituições, a relação entre estado e produção cinematográfica ainda era muito incipiente. Tudo mudou em 1969, através do Decreto-lei N° 862, com a criação da Embrafilme, dentre suas funções: distribuição e promoção de filmes brasileiros no exterior, organização de mostras/festivais e fomento à industrialização e mercado

---

<sup>298</sup>RIDENTI, Marcelo. A Grande Família Comunista nos Movimentos Culturais dos anos 1960. In: *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 104.

<sup>299</sup>CAMPOS, Renato. Cinema Brasileiro na época da Embrafilme: penetração de mercado através da ação do estado. *REVISTA UNIARA*, n.16, 2005.

<sup>300</sup>MENDES, Cleber Morelli. CARMEN, Regina Abreu. Política pública cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel. Trabalho apresentado no IJ 4 – *Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

cinematográfico. A estatal pensava o cinema como um mero produto mercadológico que deveria obrigatoriamente gerar renda significativa para economia brasileira, além de buscar condições favoráveis para competir economicamente com o mercado hollywoodiano. Não à toa, os principais incentivos foram dados aos filmes estrelados pela Xuxa e pelos Trapalhões. A empresa financiou diversas obras, fortaleceu os setores produtivos e regulou o mercado cinematográfico brasileiro para que Hollywood não monopolizasse os nossos cinemas.<sup>301</sup>

Mesmo a Embrafilme fazendo concessões ao também produzir obras dirigidas por cineastas que eram opositores ao regime, havia centralidade em torno do nacionalismo nos discursos dos filmes produzidos. Também havia preocupação desses agentes em divulgar, através do cinema para o mundo, imagens do país que consideravam positivas. Houve forte investimento nessa estatal, principalmente com o PAC (Plano de Ação Cultural), chancelado por Jarbas Passarinho, que era o então Ministro da Educação e Cultura. Em 1973, todas as funções do INC foram absorvidas pela Embrafilme que, nos anos de 1970, passou a financiar e distribuir uma quantidade grande de produções nacionais em um curto período. Isso nunca tinha acontecido na história do cinema brasileiro até esse momento. Dentre esses processos conciliatórios, podemos destacar a própria indicação do cineasta Roberto Farias<sup>302</sup>, em 1974, para ocupar o cargo de diretor geral da empresa. Bodanzky o havia conhecido dois anos antes na produção de *O Fabuloso Fittipaldi*. Era a primeira vez que o governo indicava um profissional da área para administrar um setor cultural do estado. O que é curioso porque Roberto Farias não era um simpatizante da ditadura. Aliás, ele foi o primeiro cineasta a retratar no cinema as mortes e torturas realizadas pelo regime, em seu filme *Pra Frente, Brasil* (1982), que foi financiado pela Embrafilme durante a gestão de Celso Amorim; embora nessa época Farias apresentasse um desgaste com a estatal, justamente por conta das crises políticas internas durante sua gestão. A própria censura de sua obra gerou um esgotamento para Embrafilme, pois nem sempre os seus gestores estavam em consonância com as decisões do governo federal que, obviamente, sempre dava a última palavra.<sup>303</sup>

Sob essa conjuntura que *Iracema – Uma Transa Amazônica* foi censurado. A primeira justificativa dada foi que o filme não havia sido montado nos laboratórios brasileiros e,

---

<sup>301</sup>CAMPOS, Renato. Cinema Brasileiro na época da Embrafilme: penetração de mercado através da ação do estado. *REVISTA UNIARA*, n.16, 2005. pp. 157-159.

<sup>302</sup> Cineasta e diretor de televisão: além de ter dirigido o clássico *Pra Frente, Brasil* (1982), também dirigiu alguns filmes com Roberto Carlos nos anos de 1960: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968) e *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970). Também trabalhou em séries televisivas para Rede Globo.

<sup>303</sup>MENDES, Cleber Morelli. CARMEN, Regina Abreu. Política pública cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel. Trabalho apresentado no IJ 4 – *Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

portanto, não poderia receber o Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Dada a repercussão da obra na Europa, ocupando as manchetes, a embaixada brasileira na Alemanha ficou incomodada com a imprensa internacional que classificava *Iracema* como uma obra brasileira. O regime tentou de todas as formas expurgar tal classificação sempre através da saída burocrática:

Bodanzky: Quando o filme passou na Alemanha, houve logo em seguida um telegrama de protesto da embaixada brasileira pra ZDF, do adido militar da embaixada brasileira dizendo que o filme não era brasileiro; e foi esse o argumento que foi usado pra censurar o filme, dizendo que não era brasileiro porque ele não tinha o CPB (Certificado de Produto Brasileiro) porque não foi revelado aqui, foi revelado na Alemanha. Então todo lugar que eu ia com o filme, pra festival ou qualquer coisa, o Itamaraty mandava o telegrama dizendo que o filme não era brasileiro. Mas ninguém deu bola para isso.<sup>304</sup>

O CPB também avaliava a “qualidade” técnica da obra. Filmes com deficiências não poderiam receber o certificado, tendo *Iracema* também sofrido essas alegações ao ser classificado pelo INC como um filme precário tecnicamente. Bodanzky contra argumentou que o negativo da obra realmente havia sido revelado no exterior, mas por questões de necessidades tecnológicas. As filmagens foram feitas com uma câmera Éclair de 16 mm, que era o padrão utilizado em produtos feitos para televisão alemã. De acordo com o cineasta, não havia laboratórios no Brasil que revelassem esse material. Para poder ser lançado nos cinemas brasileiros, as cópias de *Iracema* tiveram que passar por uma ampliação, tendo em vista que a maioria dos filmes feitos para tela grande eram filmados em 35 mm. Apenas alguns cineclubes que o exibiram antes de sua liberação no Brasil tinham projetores que rodavam material em 16 mm.<sup>305</sup>

Mesmo sem o certificado de qualidade como um dos requisitos para ser considerado um filme brasileiro nos eventos internacionais, *Iracema* continuava a ser classificado como tal por diversas curadorias em festivais. Isso gerou conflitos. Em 1976, a Embrafilme montou uma comissão para selecionar uma obra brasileira que fosse representante oficial do Festival de Berlim; o escolhido acabou sendo *Aleluia Gretchen* (1976), de Sylvio Back, na época muito elogiado pela crítica brasileira, que a meu ver foi uma escolha bastante estratégica tendo em vista que o filme conta a história da fuga de uma família alemã que imigrou para Brasil em decorrência da ascensão do nazismo, retratando uma realidade de fácil compreensão para o espectador alemão. Porém, Orlando Senna recebeu de Herr A. Bauer, diretor do festival, o

---

<sup>304</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

<sup>305</sup>Idem.

convite para que *Iracema* representasse o Brasil. Isso gerou um mal-estar na Embrafilme, como foi noticiado nos jornais da época:

A confusão, como se vê, é geral, salvando-se o fato de que todos os filmes brasileiros envolvidos com o festival, indicados ou convidados, pertencem a linha das melhores produções nacionais, sendo qualquer um deles capaz de representar com categoria o Brasil. Quanto à confusão, esta só poderá ser destinada na volta da delegação brasileira de Berlim, se é que chegará a ir.<sup>306</sup>

Apesar dos boicotes da empresa em questão, a obra foi muito premiada nos festivais, como vimos no tópico anterior. Bodanzky, Gauer e Senna queriam trabalhar para que o filme fosse exibido nos cinemas brasileiros, mas sem o CPB era difícil até entrar no país com as cópias. Em uma dessas tentativas, Gauer foi surpreendido pelas autoridades quando pousou no Aeroporto de Congonhas em São Paulo:

Quando o filme chegou aqui no Brasil, eu trouxe a cópia, a cópia foi presa aqui no Aeroporto de Congonhas; e aí eles me perguntaram: “o senhor tem a coisa da censura? Não tenho! Então não pode! O senhor pode fazer o seguinte: ou o filme vai ser preso dentro de 24 horas ou o senhor leva e ele sai imediatamente”. Aí eu peguei o filme, fui para Buenos Aires, cheguei lá durante um feriado, fiquei quatro dias, consegui convencer a embaixada alemã a mandar o filme para o consulado geral alemão em São Paulo, que foi o que fizeram e, neste momento, tivemos a primeira cópia de 16 mm aqui no Brasil, e ela só foi apresentada em círculos pequenos, casas de amigos.<sup>307</sup>

As primeiras exibições começaram de forma clandestina para grupos pequenos. Os movimentos cineclubistas tiveram uma forte contribuição para sua circulação, que não eram espaços clandestinos, mas muitas vezes se mobilizavam para exibir obras que ainda não tinham sido liberados pela censura. De acordo com Bodanzky, *Iracema*, antes de sua liberação, foi exibido em sindicatos, em grêmios estudantis e comunidades eclesiais de base. As poucas tentativas de se organizar exibições oficiais foram frustradas:

Bodanzky: As poucas vezes que tentamos passar o filme oficialmente, ele foi negado. Cosmo Alves Neto, diretor da cinemateca do Rio de Janeiro, tentou passar o filme oficialmente, anunciou, mas a censura foi lá e disse que ele não podia exibir o filme. Mas tudo isso verbalmente, não havia nenhum documento.<sup>308</sup>

Outras apresentações acabaram dando certo, como no Cinema Belas Artes em São Paulo, e outras nem tanto como na Faculdade de Odontologia em Belém articulada pelo cineclub de Veriano. Foram eventos arriscados que poderiam terminar em repressão. Gauer comentou sobre o assunto:

A primeira apresentação então um pouco mais ampla foi numa sala do Cinema Belas Artes, na sala do Aleijadinho; e daí todo mundo com o cu na mão: “vai chegar PM

<sup>306</sup>Confusão em Berlim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, terça-feira, 29 de junho de 1976.

<sup>307</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>308</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

ou não?” Literalmente! Porque tinham filas enormes porque o filme já era assunto nos ambientes universitários, mas o filme foi exibido e nada aconteceu.<sup>309</sup>

Chico Carneiro, que fez a capitação de som de *Iracema*, também comentou sobre o assunto. Embora eu tenha retirado alguns excessos de sua fala, a história ainda sim ficou um pouco longa, mas ela é importante para compreendermos traços desse momento que foi permeado de tensões e ansiedades dado ao estado de autoritarismo que o Brasil se encontrava:

Combinei com o Veriano de o exibirmos na Faculdade de Odontologia, na Praça Batista Campos. A notícia correu de boca em boca. Mas um pouco antes da exibição ficamos sabendo que a polícia iria apreender a cópia e cancelamos a exibição uma meia hora antes dela acontecer – nem sequer levei a cópia para o auditório. Muita gente voltava da porta para não despertar suspeita, e quando era questionado por algum amigo que eu havia convidado, também fingi que não sabia de nada e que era mais um espectador que ouvira falar que o filme iria passar ali...

Na sequência, eu e um amigo que morava ao redor da praça e que fora convidado por mim para ir ver o filme, fomos tomar uma cerveja num bar próximo. Na mesa ao lado chegaram e sentaram dois homens. O meu amigo – que era músico - mudou de assunto (falávamos do episódio da suposta apreensão do filme) e me convidou para ir até a casa dele. Estranhei a mudança repentina do assunto, e o convite, porque mal acabáramos de sentar, e perguntei: “para fazer o quê?” Ele: “para ver o meu violão novo”. Então ele contou que reconheceu um dos dois homens que se sentaram à mesa ao nosso lado, que era um policial da polícia federal, o mesmo que o interrogara quando ele fora chamado um tempo atrás para explicar o porquê de uma música sua que falava “nos jovens que se matam pela paz do amanhã”. Ou seja: se tivesse havido a sessão certamente que o filme teria sido apreendido e nem sei o que poderia ter acontecido aos promotores da mesma, eu e o Veriano...

Então curiosamente (e ao contrário do que possa parecer) foi muito menos perigoso fazer o filme do que tentar exibi-lo aos longos dos 10 anos<sup>310</sup> em que ficou proibido no Brasil.<sup>311</sup>

Havia um estado de tensão que se excedia para além dos perigos reais da repressão. Isso era proveniente de todo o histórico de perseguição política ocorrida contra indivíduos, inclusive, próximos a Bodanzky, Gauer e Senna; como por exemplo, a morte de Vladimir Herzog, jornalista morto nas instalações do DOI-CODI. Os três receberam a notícia do “suicídio” durante as filmagens de *Gitirana* na Bahia em 1975. Ambos ficaram em estado de tensão, porque Bodanzky tinha contato com Herzog. Gauer lembrou que “Os nossos nomes e telefones estavam na caderneta dele porque ele seria o nosso eventual roteirista no futuro. O Jorge o conhecia muito bem e eu menos... A gente ficava de perna mole pensando o que vai acontecer agora”<sup>312</sup>. Apesar do estado de tensão, nada nessa intensidade ocorreu com os três.

Havia também a frustração de Bodanzky em não poder explorar *Iracema* comercialmente. O DCDP não emitiu, até 1977, nenhum parecer oficial sobre impedimento de

<sup>309</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

<sup>310</sup>Uma pequena correção: *Iracema* foi liberado em 1981, e, portanto, não foram dez anos de censura.

<sup>311</sup>Chico Carneiro. 69 anos, cineasta, entrevistado (via questionário por e-mail) em 13 de maio de 2019.

<sup>312</sup>Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

exibição do filme. Não havia nem respostas negativas, apenas um impedimento burocrático. Bodanzky chegou a ir a Brasília para pressionar a liberação:

Para poder reverter a censura, eu tinha que ter a nota fiscal do laboratório. Eu não tinha isso, então eu não podia entrar na censura. Eu me lembro que uma vez eu tinha ficado muito chateado com essa história, pois para mim eu estava perdendo muito dinheiro e o filme poderia render bastante se ele entrasse no cinema. Eu exibia o filme clandestinamente e gratuitamente e, portanto, eu não ganhava nada. Aí eu fui à Brasília, com uma lata embaixo do braço, entrei no ministério da justiça no departamento de censura e disse: “Por favor! O filme está aqui! Eu quero que emitam uma opinião sobre ele”. Aí a moça da censura, diretora chefe, até deu risada e disse: “Eu não posso ver esse filme porque para mim ele não existe”. Então ela não viu a obra e não emitiu nenhum parecer sobre ele. O único documento que eu consegui também foi na cinemateca do Rio de Janeiro dizendo o seguinte: “O filme não está censurado, apenas não está liberado”.<sup>313</sup>

Enquanto o DCDP ignorava Bodanzky, a imprensa aproveitava alguns boatos e as crises internas entre os realizadores para publicar as notícias mais sensacionalistas na época sobre o filme. Bodanzky e Gauer foram alvos principalmente por conta do desentendimento que os dois tiveram com Senna, que deu declarações à imprensa que desqualificavam a integridade da *Stopfilm*. Senna acusou Bodanzky de não cumprir determinados acordos legais: “Iracema não recebeu o atestado de ‘filme brasileiro’, documento fornecido pelo Concine, porque a *Stopfilm* fizera o filme irregularmente, sem registros legais, sem contratos, sem recibos e utilizando película virgem contrabandeada da Alemanha”.<sup>314</sup> Outra acusação foi que Gauer e Bodanzky teriam retirado do Brasil os negativos da obra sem sua autorização e que “o filme foi lançado pela ZDF da Alemanha Ocidental como uma realização de Bodanzky e seu sócio Alemão”.<sup>315</sup> As acusações de Senna até transpareciam um caráter conspiratório: “A *Stopfilm* é uma empresa testa-de-ferro de interesses estrangeiros, umbilicalmente ligados à ZDF alemã, um tipo de espionagem cultural onde o dinheiro da Embrafilme, o dinheiro do povo brasileiro, é utilizado contra este mesmo povo”. Estas acusações foram temas da maioria das matérias publicadas pelo *Jornal do Brasil*, o que demonstra o tipo de interesse editorial que ela tinha pelo filme.

Os acusados receberam seus direitos de respostas. Sobre a primeira acusação, Bodanzky afirmou que a película virgem foi um “adiantamento do pagamento, a ZDF nos entregou, no Brasil, o filme virgem, que, aliás, não havia à disposição no país na época”. Outro rebate foi que, obviamente, os registros foram ilegais tendo em vista que as filmagens na Amazônia

<sup>313</sup>Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

<sup>314</sup>“IRACEMA” E “GITIRANA”: UMA HISTÓRIA QUE TEM OUTROS VILÕES ALÉM DA CENSURA *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 15 de fevereiro de 1978.

<sup>315</sup>Idem.

frente às queimadas não eram permitidas, e Orlando Senna na época tinha consciência disso.<sup>316</sup> A segunda acusação também foi rebatida por Bodanzky:

A lei que atualmente obriga a prévia revelação no Brasil antes da exportação não estava em vigor àquela altura, não havendo qualquer restrição a tal remessa. Note-se ainda que, segundo o artigo 37 da lei 5988, Orlando Senna não teria qualquer direito de impedir a saída do filme e, aliás, não fez a menor tentativa para isto, estando presente durante o embarque em Belém.<sup>317</sup>

Bodanzky, em sua defesa, citou a legislação e normas do Conselho Nacional do Direito Autoral promulgada em 1973. Busquei consultá-lo para averiguar se o que o cineasta falou na época procedia: “Art. 37 — Salvo convenção em contrário, no contrato de produção, os direitos patrimoniais sobre obra cinematográfica pertencem ao seu produtor”.<sup>318</sup> Portanto, ao menos que tenha existido algum contrato que garantisse uma parte dos direitos patrimoniais de *Iracema* a Senna, as acusações do mesmo contra a retirada dos negativos do Brasil não procedeu na época; sendo Gauer o principal detentor dos direitos da obra. Até o momento, não tive acesso a nenhum documento que comprovasse o contrário. Sobre a relação entre a *Stopfilm* e a Embrafilme, Roberto Farias, na época diretor da segunda empresa mencionada, além de vir a público defender a liberação de *Iracema* no Brasil, também respondeu a terceira arguição de Senna; embora essas trocas de acusações não tenham apresentado provas que pudessem esclarecer o ocorrido, permanecendo apenas em ataques sem fundamentos:

Parece até que na hora do lançamento, sentindo-se inseguro, sentido necessidade de aparecer custe o que custar, Senna resolveu apelar para tal artifício. Sinceramente, se ele tem talento (e por isto mesmo teve financiamento da Embrafilme), que procure seguir sua vida sem recorrer a tais manobras.<sup>319</sup>

Mas enquanto a imprensa noticiava essa crise entre os realizadores, *Iracema* permanecia embargado pela Embrafilme pressionada pela instancias superiores do governo federal. Independente das razões burocráticas que impediam esse lançamento, tudo mudou quando o DCDP emitiu um parecer sobre a obra em 1977 expressando as principais razões sobre porque o filme não seria lançado no Brasil.

Ao longo do trabalho pudemos compreender o que foram os planos de desenvolvimento para a Amazônia e o que representou as aberturas de estradas, principalmente a Transamazônica. Todos os projetos eram permeados de justificativas industriais com resíduos coloniais. O conhecido slogan da época “Integrar Para Não Entregar”

<sup>316</sup>BODANZKY: “SOU O PRINCIPAL INTERESSADO EM QUE “IRACEMA” SEJA APRESENTADO A PLATÉIA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 22 de fevereiro de 1978. .

<sup>317</sup>Idem.

<sup>318</sup>BRASIL, Serviço Público Federal. Conselho Nacional de Direito Autoral: legislação e normas. *Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Documentação e Divulgação*. Brasília, DF – 1976. pp. 11.

<sup>319</sup>*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 22 de fevereiro de 1978. QUEM ESTÁ SERVINDO ÀS MULTINACIONAIS?

expressa também o receio do regime ao buscar controlar “possíveis” focos de guerrilha na região. Todos esses elementos são um sincretismo ideológico de algumas concepções pautadas na modernidade capitalista com resíduos colonialistas. Embora essa fosse a cultura dominante no Brasil desse período, a cultura residual colonial presente nos projetos econômicos do regime militar são resquícios de práticas passadas existentes em diversas conjunturas da história brasileira. De acordo com Williams, é comum observar esses fenômenos em diversas esferas da totalidade social através de processos profundamente variáveis. Vale ressaltar que a cultura residual não é, por essência, a cultura dominante; mas, em diferentes processos históricos, traços antigos podem ser identificados na era contemporânea pelo o que são: “algo formado no passado”. O que não quer dizer que não sejam ativos no presente.<sup>320</sup> Neste sentido, quando os agentes do regime militar falavam em “Ocupação da Amazônia”, “Civilizar o índio” ou “Fazer o relógio da Amazônia andar”, estavam se referindo a práticas sociais que encontravam consonância com ações coloniais do passado brasileiro - obviamente não em sua totalidade, mas nas semelhanças que não foram casuais – e que não estavam alinhadas às mudanças de paradigmas que estavam ocorrendo em diversas partes do globo. Portanto, as dificuldades encontradas para a liberação do filme não se justificavam apenas por conta de um CPB, mas também por tudo que a obra representava.

Bodanzky não foi atendido em Brasília porque aparentemente era mais estratégico pelo órgão da censura ignorar a existência do filme - o que não deu certo dada a visibilidade da obra no exterior e as constantes batalhas que a equipe travou para a sua liberação. Essa “indiferença” do governo federal durou até 1977, como mencionei anteriormente, quando o mesmo emitiu um parecer que apresentava justificativas morais e políticas para proibir a exibição de *Iracema*, dando a entender que a saída burocrática, utilizando a desculpa do CPB, não sustentava mais narrativa de “Iracema não ser um filme brasileiro”. Em 1977, o DCDP foi direto ao ponto, que dessa vez apresentava argumentos para além do entrave burocrático da montagem na Alemanha Ocidental, citando questões de cunho ideológico e moral. Abaixo exponho na íntegra a transcrição do documento:

Documentário que explora o drama social vivido pelos habitantes dos vilarejos surgidos às margens da estrada Transamazônica.

O tema principal do filme é prostituição, mostrada com detalhes, bem como tráfico de pessoas e o deboche com que o personagem central constantemente se refere aos “slogans” lançados pelo governo brasileiro, realçando o contraste entre propaganda e as situações enfocadas.

Pelo tratamento dado ao tema, deduz-se que a intenção do produtor do documentário foi mostrar os aspectos negativos porventura existentes no Brasil, procurando influenciar psicologicamente o espectador contra o regime vigente.

<sup>320</sup>WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1979. pp. 124-125.

Em face do exposto, sugerimos a não liberação deste filme por contrariar o art. 41, letras a, c, d e q do regulamento aprovado pelo Decreto n° 20 493/46.<sup>321</sup>

Os pareceres da censura na época eram objetivos e possuíam vetores de orientação normalmente pautados na dita qualidade técnica-artística do filme, o que era apenas um juízo de valor arbitrário do regime em querer definir o que era “arte de bom gosto”, e o teor discursivo da obra, que poderia receber dentre três classificações: Positiva, Negativa e Sem Mensagem.<sup>322</sup> Ou seja, era um julgamento permeado de maniqueísmo moralista e de um claro proselitismo político. Isto porque havia preocupação do governo federal com questões do âmbito privado da sociedade civil.<sup>323</sup> Um sistema de vigilância que buscava a restrição e a desmobilização da ampla participação política popular, o que levava os opositores a se articularem politicamente em suas esferas privadas; o que certamente afetavam seus cotidianos. Portanto, o regime não se preocupava apenas com a vida pública dos civis, mas também com o que eles faziam no dia-a-dia. O combate ao que era considerado subversivo não restringia apenas a ideias políticas e econômicas, mas também culturais. Ou seja, tudo aquilo que era considerado ameaça à sociedade brasileira majoritariamente conservadora embasada na tradição ocidental judaico-cristã.<sup>324</sup> Portanto, a sexualização que existe em *Iracema*, bem como o tema prostituição é abordado, certamente só poderia ser um incômodo para os agentes da censura que entendiam, além do movimento internacional comunista, a revolução dos costumes dos anos de 1960 como um perigo aos valores judaico-cristãos de grande parte da sociedade brasileira.

É interessante perceber que *Iracema – Uma Transa Amazônica*, ao meu ver, é pouco afeito a emitir juízo de valor. Embora ele tenha um discurso político contundente, a forma como ele retrata as verossimilhanças na Amazônia parte de uma perspectiva muito imersiva naquela conjuntura sem necessariamente se ater a um julgamento sobre o que acontecia nas proximidades daquelas estradas. A obra aborda uma realidade e abre inúmeras portas para o espectador avaliá-la de forma crítica. Representar essa verossimilhança nas telas – como era

<sup>321</sup>BRASIL, Serviço Público Federal. Parecer n° 1478/77. *Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal: divisão de censura e diversões públicas*. Filme: *Iracema: Uma Transa Amazônica*. Brasília, 18 de abril de 1977.

<sup>322</sup>LUCAS, Meize Regina. Cinema e Censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, pp. 190-214, dez. 2014. pp. 200.

<sup>323</sup>Privado é tudo aquilo que se restringe ao âmbito da sociedade civil: atitudes, atividades, relações de afeto, instituições e formas de organizações não voltadas para o sistema político governamental. Exemplos: família, experiências religiosas ou místicas, trabalho, estudo, lazer e entretenimento. (ALMEIDA & WEIS, 1998, pp. 327).

<sup>324</sup>ALMEIDA, Maria Hermínia. WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SOUZA, Laura de Mello e; SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando *A História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (pp. 327–343).

comum no cinema de Jean Rouch, no Neorealismo e no Cinema Novo Alemão – era algo proveniente de artes emergentes, que chocavam a sensibilidade dos conservadores. Portanto, essa foi uma das perspectivas que o governo federal se pautou ao julgar *Iracema*. O personagem Tião Brasil Grande, que representa o nacional-desenvolvimentismo, foi visto pelos avaliadores da censura como algo indigesto; tendo em vista que o personagem é uma crítica irônica a propaganda ufanista e colonial do projeto do regime para a Amazônia.

Em boa parte dos 95 minutos da obra, Tião é sempre abordado como um sujeito malandro, individualista, que se acha mais esperto que os outros. Abaixo podemos observar o contraponto entre o presente personagem e um residente próximo à Transamazônica que estava sendo “entrevistado” por Tião/Pereio. Ambos estavam em um bar discutindo sobre as problemáticas do lugar. Aos poucos, Brasil Grande vai se enturmando com outras pessoas, mas sem deixar de lado seu ar de arrogância e sempre demonstrando seu menosprezo a capacidade intelectual dos moradores da região; como podemos observar abaixo:



Tião ouvindo os depoimentos



Tião e Iracema



Um dos homens discutindo com Tião no bar

- Um dos homens do bar: Os ricos quando chegou... Não tinha estrada... Não conhecia aqui. Eles foram conhecer aqui depois de se beneficiar de muitas e muitas coisas.

- Outro dos homens do bar: O que acontece aqui a dificuldade é muita! Chega um fraco e compra um pedacinho de terra, muitos ricos chegam aqui e toma, invadem os da pobreza (...). Muitos chegam, invadem e dizem que é dono; e sabe como é o fraco, não é? O fraco não vale nada. Os ricos chegam com aqueles títulos falsos. O INCRA mesmo aqui, acontece que eu já vi aqui, tô com oito meses que eu cheguei aqui e eu vi, a polícia do INCRA veio aqui pra invadir a pobreza pra poder tomar a terra pra um tubarão que tem aí. (...)

- Tião: Mas a lei é a lei e tem que ser cumprida, o cara está cumprido. Olha! Ela aqui... Existe. Só não é... Como o senhor está dizendo aí? Eu não sei... O senhor que está dizendo... Cê está dizendo que ela não é executada. Tem uns fazendeiros que compra a lei, mas eu acho que esse povo também é ignorante. Esse povo não se protege direito! Como é que não dá documento? Se eu comprar uma terra, tem que me dar documento. Tá cheio de cartaz aí na estrada: “Não compre terra sem antes consultar o INCRA”.<sup>325</sup>

As experiências relatadas pelos residentes foi um dos elementos que certamente gerou incomodo aos agentes da censura. Depoimentos verossímeis em contraponto com um personagem fictício que faz uma defesa reacionária das leis brasileiras, mesmo que elas beneficiassem as indústrias que estavam ocupando e desmatando o território amazônico; o que explica o parecer emitir “classificação negativa” para *Iracema* pela acusação da obra retratar aspectos ditos negativos do Brasil. Embora o documento não seja negacionista em relação à existência da conjuntura retratada no filme, quando ele os justifica como “porventura aspectos negativos existentes no Brasil”, implicitamente o parecer está desatrelando a conjuntura socioambiental da Amazônia como uma consequência dos planos de desenvolvimento, como se a miséria existente numa sociedade se devesse ao acaso. Podemos observar também que existe uma preocupação exposta no documento de uma possível influência psicológica da obra nos espectadores. Neste sentido, podemos enfatizar o caráter mobilizador de *Iracema* e como na época da ditadura o mesmo representou uma ameaça aos padrões de representação sobre a Amazônia vigente nas propagandas do regime. Tendo em vista os resultados mobilizadores da obra na Europa, havia o receio, por parte do governo brasileiro, que esses resultados também fossem alcançados no Brasil.

Claro que uma obra cinematográfica não possui força suficiente para causar danos significativos a uma cultura dominante. Robert Rosenstone<sup>326</sup> dizia que se existem mudanças sociais causadas pelos filmes, elas são sutis na forma como afetam a maneira em que observamos a realidade; o cinema emergente normalmente é apenas um sintoma de um contexto histórico de transformações sociais. Claro que existiram historiadores que foram

<sup>325</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>326</sup>ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. Editora Paz & Terra: São Paulo, 2015. pp. 18.

extremistas em afirmar sobre a possível potencialidade da sétima arte em proporcionar transformações no campo social. O próprio Marc Ferro<sup>327</sup> chegou a afirmar que o cinema contra hegemônico desestruturava equilíbrios conservadores. Entretanto, essa afirmação até tem fundamento se levarmos em consideração as revoluções na indústria cinematográfica que readequa os seus paradigmas de acordo com as mudanças sociais que vão ocorrendo; afinal, filmes são sempre sintomas de um contexto histórico e, portanto, as tendências cinematográficas vão se modificando também com o tempo. Mas transpor essas transformações para outras esferas sociais é um exagero.

Se um filme consegue mobilizar posições, normalmente essa mobilização está acompanhada de outros discursos convergentes pré-existentes. Portanto, é muito mais fácil uma obra ganhar apelo popular quando ela reafirma valores conservadores hegemônicos ou ideias consolidadas. Kellner<sup>328</sup> demonstrou isso quando analisou filmes hollywoodianos de ação que tinham tendências supremacistas-masculinos, antifeministas e homofóbicos como sintomas da ascensão conservadora dos EUA, nos anos de 1980, representados pela era reaganista. Eram obras que mobilizavam discursos de maior aceitação. Todos queriam ser como Rambo ou como Maverick de *Top Gun*. Kellner<sup>329</sup> até descreveu o efeito *Rambo* nos EUA, principalmente sobre os jovens que ficaram obcecados com a primeira obra da franquia. O filme era o símbolo da paranoia branco-masculina, daqueles que se viam como vítimas do progressismo em geral, principalmente dos negros e mulheres. As obras de ação dos anos de 1980 citados por Kellner eram elementos de empoderamento da masculinidade frágil norte-americana.<sup>330</sup>

De acordo com Williams, a arte emergente é dotada de uma boa capacidade de mobilização, principalmente se levarmos em conta o que Douglas Kellner afirmava sobre o cinema mobilizar sentimentos<sup>331</sup>, que foi o que aconteceu na Europa quando os espectadores de *Iracema* assistiram as imagens de queimadas na Amazônia. Essa capacidade de mobilização - quando se pauta em discursos que não necessariamente propõem rupturas revolucionárias; ou seja, não mobilizam rompimento de estruturas – podem abrir caminhos para transformar traços de articulação com a cultura dominante.<sup>332</sup> Ou seja, exercer pressão

<sup>327</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992. pp. 86.

<sup>328</sup> KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

<sup>329</sup> Idem.

<sup>330</sup> Idem. pp. 88.

<sup>331</sup> Idem. pp. 82-83.

<sup>332</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 63.

para que o sistema capitalista possa ceder reformas. Principalmente porque os movimentos ambientais que foram surgindo na Europa, na década de 1970, eram majoritariamente reformistas e não anticapitalistas.

O parecer claramente demonstra uma mentalidade que entendia a Amazônia através de preceitos conservadores, que não acompanhavam as mudanças de paradigmas ambientais, que estavam ocorrendo por boa parte do mundo, principalmente na Europa. Neste sentido, a ideologia nacional-desenvolvimentista, de caráter puramente liberal na economia, estava pautada em ideias residuais de ocupação, colonização e exploração de matérias primas para o mercado externo. *Iracema – Uma Transa Amazônica* ia na contramão de como os militares entendiam a Amazônia. Ou seja, uma guerra de representações entre um filme que simbolizava visões ecológicas impactadas pelo amadurecimento político entre sociedade e meio ambiente e as propagandas da ditadura militar sobre nossas florestas, que representavam ideias de exploração, “modernas” numa perspectiva capitalista, mas “antigas” dentro da perspectiva humanista do filme e de suas conexões com as mudanças de paradigmas políticos-ecológicos.

Os dois tópicos demonstram como *Iracema – Uma Transa Amazônica* estava conectado a essas conjunturas transnacionais, e como este filme era sintoma de transformações políticas e socioecológicas que estavam ocorrendo nesses últimos vinte anos de Guerra Fria. A obra foi liberada em 1979, e entre 1980 e 1981 foi exibido nos cinemas comerciais brasileiros; mas os desmatamentos na Amazônia não cessaram e em nada mudou as relações do regime militar com nossas florestas até o período da redemocratização. 46 anos após suas filmagens, a temática de *Iracema* ainda dialoga com boa parte das questões socioambientais que a Amazônia vive hoje (2020). A obra fala bastante sobre o que fomos e, obviamente de forma acidental, sobre o que somos hoje.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho compreendemos todo o processo de produção e circulação de *Iracema – Uma Transa Amazônica* através das experiências dos nossos realizadores, principalmente entre os anos de 1960 e 1970. Desta forma, entendemos como o filme interligava a estrutura macrossocial da Guerra Fria, tendo em vista as redes que se conectavam entre Europa e Brasil, e de que forma representações sobre a Amazônia mobilizavam ideias contra-hegemônicas e reações da hegemonia.

Antes de chegar nestes resultados, o primeiro capítulo foi fundamental para entender quem eram nossos sujeitos naquela época e como suas experiências nos anos 1960 foram fundamentais para a existência da obra em questão, como por exemplo: a vivência de Bodanzky na UNB, que o levou para os movimentos estudantis, sua participação em cineclubes em São Paulo e o seu próprio acúmulo no curso de arquitetura; também temos que destacar suas experiências na Alemanha Ocidental, principalmente sua formação em cinema na universidade em Ulm. Também analisamos que desde a militância estudantil, Orlando Senna também apresentava traços de suas características políticas alinhadas à esquerda; mesmo assumindo posturas um tanto contraditórias posteriormente quando se desentendeu com Gauer e Bodanzky. Sua vivência como cineasta nos anos de “amor livre” não apenas foi permeada pelos seus primeiros trabalhos como cineasta, mas também por perseguições que sofreu da ditadura. Também problematizamos a vivência de Gauer no ocidente alemão durante ascensão da social democracia, nos anos de 1970, e o florescimento de uma cultura cinematográfica que impactou a política cultural do país a partir dos anos de 1960.

Foram muitas as experiências dos nossos realizadores conectadas aos inúmeros eventos históricos que foram resultar na existência de *Iracema*. O nascimento de uma obra de arte é sempre condicionado por uma série de fatores complexos que envolvem cadeias de eventos, tomadas de decisões, conflitos e situações contraditórias. A simples romantização do processo criativo, como se ideias surgissem apenas de um experimento lúdico de inspiração, não encontra consonância com a perspectiva historiográfica; ainda mais o presente filme que, não apenas foi produto das experiências sessentistas de Bodanzky, Senna e Gauer; mas também algo construído baseado em como a realidade amazônica se apresentou no momento das filmagens. Ou seja, a análise da produção e circulação de *Iracema* se pautou numa perspectiva material: seja na produção de discursos como, também, nas resultantes do mesmo na sociedade.

Apesar dos personagens principais apresentarem elementos um tanto caricaturais, mesmo com a verossimilhança da hermenêutica da obra, eles expressaram questões

relacionadas à forma como os realizadores pensavam a Amazônia na época. Portanto, os dois primeiros capítulos foram importantes para entendermos os fatores condicionantes da materialidade do filme e, também, após sua finalização, a sua natureza polissêmica para que conseguíssemos no terceiro capítulo entender as relações conflituosas da obra com a censura no Brasil e sua recepção aclamativa na Europa.

Este trabalho foi sobre a produção de uma obra de arte, destrinchando as complexidades envolvidas nisso, e as redes ao qual o filme estava conectado; e que ficaram mais evidentes após do seu lançamento no *Das Kleine Fernsehspiel* quando a trajetória fictícia da jovem Iracema demonstrou o tipo de cenário socioambiental daquele momento. Algo que não se restringia apenas à Amazônia, mas a um discurso ambiental que aparentemente dialogava com diferentes realidades mundo afora, onde se tornavam mais explícitos os efeitos do capitalismo ao meio ambiente.

Havia inúmeros processos historiográficos para demonstrar esse tipo de cenário, mas escolhi fazer isso através do cinema. *Iracema – Uma Transa Amazônica* exemplifica como os filmes nos podem dizer muita coisa a respeito da época em que foram produzidos; e como investigar os elementos por trás de uma produção cinematográfica nos leva a compreender traços de redes, conjunturas e discursos a respeito de um cenário político, social, econômico e cultural. Embora a temática central tenha sido a Amazônia, também compreendemos como a região se conectava a diversos elementos conjunturais da Guerra Fria. Tendo o presente filme como ponto de partida, esses traços conjunturais que mencionamos nos ajudaram a entender trajetórias de indivíduos, movimentos políticos, agências de órgãos governamentais, grupos artísticos e a participação da mídia sobre a circulação da obra e eventos que estavam conectadas a mesma.

*Iracema – Uma Transa Amazônica* se tornou um clássico do cinema nacional, influenciando diversos cineastas brasileiros posteriormente. A trajetória da jovem paraense “termina” como trajetórias de pessoas que vivem fora do mundo da ficção, sem um fechamento cíclico, a não ser o seu reencontro com Tião, permanecendo a deriva em uma estrada em algum lugar de uma Amazônia devastada. Um dos melhores comentários a respeito desta cena foi dado pelo cineasta Hector Babenco:

Eu considero dois grandes marcos que de fato me puxaram o tapete na história do cinema brasileiro: um deles é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o segundo foi *Iracema* quando ficou pronto. Eu realmente considero dois arquétipos totalmente opostos; porque se o Glauber trazia a utopia, a paródia e uma coisa operística para a miséria brasileira; Bodanzky arregaçou as mangas e contou uma história totalmente fincada no suor dos personagens. Aquele final dela usando aquela bota de borracha e xingando Tião, e ele que representava um Brasil do sonho de todos os brasileiros; que era um sonho de realização social e financeira de ocupar um espaço... Se vê

totalmente despedaçado e arreventado de uma forma tão tosca, tão pungente e tão dramático. Aquele final talvez seja uma das cenas mais dramáticas do cinema brasileiro.<sup>333</sup>



Cena final I<sup>334</sup>



Cena final II<sup>335</sup>



Cena final III<sup>336</sup>



Última cena<sup>337</sup>

<sup>333</sup>Jorge Bodanzky. *Era uma Vez Iracema*, Brasil, 46 minutos, 2005.

<sup>334</sup>Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

<sup>335</sup>Idem.

<sup>336</sup>Idem.

<sup>337</sup>Idem.

## BIBLIOGRAFIA

ABAL, Felipe Cittolin. Um Nazista na Volkswagen do Brasil: Franz Stangl e a cooperação entre militares e industriais durante a ditadura militar brasileira. *UFES – Programa de Pós-Graduação em História*. Recebido em 05/05/2016 e aprovado para publicação em 24/04/2017.

ACKER, Antoine. “O maior incêndio do planeta”: como a Volkswagen e o regime militar brasileiro acidentalmente ajudaram a transformar a Amazônia em arena política global. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, nº 68, p.13-33 – 2014.

ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui; NEVES, Walter (Orgs.). *Sociedades Caboclas Amazônicas: Modernidade e Invisibilidade*. São Paulo: Annablume, 2006.

ALMEIDA, Maria Hermínia. WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau-de-Arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SOUZA, Laura de Mello e; SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando *A História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Paulo Roberto. KOURY, Yara Aun. História Oral e Memórias: Entrevista com Alessandro Portelli. *História e Perspectivas*, Uberlândia (50): 1997-226, jan. /jun. 2014.

BARROS, José d’ Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge. BARROS, José d’ Assunção (Org.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BATISTA, Iane Maria. *A Natureza nos Planos de Desenvolvimento da Amazônia. (1955-1985)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPa), Belém, 2016.

BECKER, Bertha. *A Implantação da Rodovia Belém-Brasília e o Desenvolvimento Regional*. Comunicação apresentada ao 19 Congresso Internacional de Geógrafos Latino-americanistas Colômbia 1977. Versão preliminar.

BÖSCH, Frank. Politische Macht und gesellschaftliche Gestaltung. Wege zur Einführung des privaten Rundfunks in den 1970/80er Jahren, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 52, 2012.

BRAH, Avtar. Difference, Diversity, Differentiation. *Cartographies of Diaspora Contesting Identities*. Longon/New York, Routledge, 1996, capítulo 5.

BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

CAMPOS, Renato. Cinema Brasileiro na época da Embrafilme: penetração de mercado através da ação do estado. *REVISTA UNIARA*, n.16, 2005.

CARNEIRO, Eva Dayna. “*Os Espectadores*”: história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. 2016.

CARVALHO, Mario do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. Texto publicado com permissão da revista *Annales* (NOV-DEZ. 1989. nº 6, pp. 1505- 1520). *Estudos Avançados* 11 (5), 1991.

COIMBRA, Marcos da Silva. COUTINHO, Eduardo de Faria. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89 - 101, jan./jul. 2009.

COSTA, Maurício (Org.). *Recortes do Cinema na Amazônia*. Rio Branco: Nepan Editora, 2019.

CYTRVNOWICZ, Roney. Além do Estado e a da Ideologia: Imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 393-423 2002.

DELLAGNEZZE, René. *O Irã e suas Relações Internacionais no Mundo Globalizado*. Brasília: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

DIEGUES, Antônio Carlos. *O Mito Moderno da Natureza Intocada*. Editora Hucitec Nupaub: São Paulo, 2008.

DIAS FILHO, Cláudio. LEITE, Mario César. LERIA, Andreza Moraes. Cinema e Literatura uma análise comparativa: Relendo “Iracemas”. In: *Campo, Javier Investigar la imagen en movimiento* : Actas del II Simposio sobre Cine y Audiovisual. Tandil / Javier Campo ; Mariano Magali ; María Emilia Zarini Libarona ; compilado por María Emilia Zarini Libarona. - 1a ed . - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

FAUSTO, Cruchinho. A televisão de Roberto Rossellini. In: *Estudos do Século XX*, nº 7 (2007), p. 319-335.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 1979.

FILHO, Evaristo Costa (Org.). Sociabilidade – um exemplo da sociologia pura e formal. In: *Georg Simmel: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

FONTES, Edilza. MESQUITA, Thiago. Na fronteira amazônica: Abel Figueiredo e as memórias de uma “ditadura na floresta”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, ISSN 1679-1061, n. 16, p. 155-185, Jan./Jul. 2014.

FULBROOK, Mary. *História Concisa da Alemanha*. São Paulo: Edipro, 2018.

GOMES, Flavia Ferreira. BATISTA, Sônia S. Miranda. *Cultura Cabocla Amazônica: saberes e organização sócio-produtiva dos moradores da ilha de Combu/Pará*. VI jornada Internacional de Políticas Públicas: o desenvolvimento da crise capitalista e a atualização das lutas contra a exploração, a dominação de humilhação. Cidade Universitária da Universidade Federal do Maranhão.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*. 22(2): 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&a, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HÖLZL, Richard. Nature Conservation In The Age of Classical Modernity: the landesausschuss für naturpflege and the bund naturschutz in Bavaria, 1905–1933. *Perspectiva.net: publikationsplattform für die Geisteswissenschaften*. Bulletin of the GHI Washington Supplement 3. 2006.

KELNER, Douglas. *A Cultura da Mídia. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. 1ª edição. Campinas: Unicamp, 1990.

LEAL, Hermes. *Orlando Senna: O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2008.

LOUREIRO, Violeta. *Amazônia: estado, homem, natureza*. 3 ed. Belém: Cultural Brasil, 2014.

LUCAS, Meize Regina. Cinema e Censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, pp. 190-214, dez. 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky o homem com a câmera*. 1ª edição. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006.

MENDES, Cleber Morelli. CARMEN, Regina Abreu. Política pública cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel. Trabalho apresentado no IJ 4 – *Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

MIGUEL, Katarini. *Pensar a Cibercultura Ambientalista: comunicação, mobilização e as estratégias discursivas do Greenpeace Brasil*. São Bernardo do Campo: Tese apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), 2014.

MORAES, Cleodir. *O Norte da Canção: Música Engajada em Belém nos Anos de 1960 e 1970*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em cumprimento parcial das exigências para obtenção do grau de Doutor, Uberlândia, 2014.

NAPOLITANO, Marco. Fontes Audiovisuais: A História depois do Papel. In: PINSKY, Jaime (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marco. *O regime militar brasileiro (1964-1985)*. 4ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1998.

NORONHA, Cejana. Teologia da Libertação: origem e desenvolvimento. *FRAGMENTOS DE CULTURA*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 185-191, abr./jun. 2012.

PACE, Richard. Abuso científico do termo ‘caboclo’? Dúvidas de representação e autoridade. Este artigo é uma revisão do artigo intitulado “The Amazon Caboclo, What’s in a Name?” Originalmente publicado por *The Luso- Brazilian Review*, 1997, v. 34, n. 2.

PEREIRA, Elenita Malta. “Uma grande empresa alemã na mais primitiva exploração da Amazônia”: A Campanha ambientalista contra a Volkswagen (Anos 1970). *Anos 90*, Porto Alegre, v. 24, n. 45, p. 241-266, jul. 2017.

PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará pós-1964*. Belém: Editora Paka-Tatu, 2003.

PETIT, Pere. O golpe civil-militar, a ditadura e as disputas políticas no Estado do Pará: 1964-1985. *Reb. Revistas de Estudos Brasileiros*. Primer semestre, 2016, I volumen 3 – Número 4.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. *Proj. História*, São Paulo, 14 de fevereiro, 1997.

PRUX, Rossana. SALOMÃO, Ivan. Cinquenta anos de nacional-desenvolvimentismo: notas sobre o caso brasileiro. *Revista Debate Econômico*, v.3, n.1, jan-jun. 2015.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escalas ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação* v. 15 n. 45 set./dez. 2010.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual. *Doc Online*, n.03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 6-54.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução do CPC À Era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. *Artigo apresentado no Curso de Divisões Sociais, PPGS/UFPE*, 2002. É também parte da Conclusão da Tese de Doutorado em Antropologia intitulada “Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém-PA”. PPGA/UFPE, 2006.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. Editora Paz & Terra: São Paulo, 2015.

SALES, Jean Rodrigues. *O impacto da revolução cubana nas organizações comunistas brasileiras (1959-1974)*. Tese de doutorado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

SALVADOR, José Faro. A revista Realidade nos anos da mobilização democrática: reportagem e estado autoritário. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Vol. 11, Nº 1, janeiro e junho de 2014.

TANCREDI, Letícia. LUBASZEWSKI, Natasha. MILAGRE, Rodrigo. Os 60 anos do movimento dos países “não alinhados” e a Conferência de Bandung. *Novas Fronteiras*, Porto Alegre, V.1, Nº2, Jul-Dez 2014.

TEXEIRA, Gercilene. “Iracema, Uma Transa Amazônica”: representação do feminino no cinema paraense. In: D’ Incao, Maria Ângela. Álvares, Maria Luzia. SANTOS, Eunice Ferreira. *Mulher e Modernidade na Amazônia*. Belém: GEPEM/CFCH/UFPA, 2001.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: Testemunhos de um Estudante. *Tempo Social; Revista de Sociologia*. USP, São Paulo, 10ª Edição: 63-100, outubro de 1998.

THOMÉ, Luciano. Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas. *XIII Encontro Estadual de História da ANPUH RS*. 2016, UNISC, Santa Cruz do Sul.

THOMPSON, Edward P. *A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros. Uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

TOLEDO, Caio Navarro. Zeferino Vaz: Um Reitor de Direita que Protegia as Esquerdas? *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*. Vol. 07, n. 2, p. 116-132, dez. 2015.

VALIM, Jaime. *Os Expurgos na UFRGS: Afastamentos Sumários de Professores no Contexto da Ditadura Civil Militar (1964-1969)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOLF, Paulo José. OLIVEIRA, Giuliano. Os Estados de Bem-Estar Social da Europa Ocidental: tipologias, evidências e vulnerabilidades. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 25, n. 3 (58), p. 661-694, dez. 2016.

## JORNAIS E REVISTAS

AGUIAR, Flávio. Um sobrevôo sobre a mídia alemã: A televisão. *Carta Maior: O Portal da Esquerda*, disponível em [cartamaior.com](http://cartamaior.com), 2012.

CANBY, Vincent. Film: 'Iracema', Victim of Brazil's Amazon Policy. *The New York Times*. May 25, 1982.

CIA. Ultragaz s.a. Já estou na Transamazônica! *Realidade*, pp. 49, Editora Abril, edição 67<sup>a</sup>, outubro de 1971.

Costa Cavalcânti reafirma que defenderá na Suécia o direito ao desenvolvimento, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, junho de 1972.

Confusão em Berlim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, terça-feira, 29 de junho de 1976.

“Devemos levar o progresso ao índio”. *Realidade*, Editora Abril, pp. 12, outubro de 1971.

Estradas: cinco como a Transamazônica. *Realidade*, pp. 125, outubro de 1971.

FISHER, Mary. Watergate: The long shadow of a scandal. *The Washington Post*. June 4, 2012.

FONSECA, Talvani Guedes. “Os Herdeiros de Zumbi”. *Realidade*, Editora Abril, pp. 113, 1969.

Iracema: finalmente liberado. *Correio Braziliense*, pp. 25, variedades, 10 de novembro de 1979.

“Iracema”: um filme que mostra realidade amazônica. *O Liberal*, pp. 08, Belém, 12 de outubro de 1974.

IRACEMA: NÃO FOI VISTO NO BRASIL, MAS CANNES O APLAUDIRÁ (PELA SEGUNDA VEZ). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, terça-feira, 20 de abril de 1976. Caderno B. pp. 05.

MIRANDA, Risoleta. “Os 20 Melhores Filmes Brasileiros”. *Diário do Pará*, pp. 14, Belém, 10 de julho de 1988.

Nôvo Reitor da UNB Promete Acelerar o Ritmo das Obras. *Correio Braziliense*, pp. 07, 24 de abril de 1964.

”O melhor lugar do mundo, sem dúvida”. *Realidade*, pp. 12, Editora Abril, outubro de 1971.

O mundo de olho na Amazônia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, junho de 1972.

ONU pede ao mundo órgão de ecologia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1970.

ONU considera integrados ecologia e desenvolvimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, junho de 1972.

Poluição e Progresso. *Jornal do Brasil*, 1972.

REIS, Daniel Aarão. A ditadura civil-militar. *O Globo*. 31 de março de 2012.

ROUCH, Jean. JORGE BODANZKY: cinéaste brésilien: une leçon de cinéma-direct qui vient d’ Amazonie. *Lá Cinémathèque Française*. Paris, octobre, 1983.

VERIANO, Pedro. “A Iracema da Transamazônica”. *A Província do Pará*. Belém – Quinta-feira, 15 de janeiro de 1976.

XAVIER, Ismail. O cinema verdade vai ao teatro. *Filme Cultura*, n° 37, janeiro/março, 1981.

## **FONTES AUDIVISUAIS**

HBO. Episódio sete da primeira temporada. In: *50 Grandes filmes brasileiros*, Brasil, 2014.

Guillermo Planel. *10 Centavos Para o Número da Besta*, Brasil, 80 minutos, 2018.

Jerry Rothwell. *How to Change the World*, EUA, 110 minutos, 2015.

John Borring E. *A Transamazônica*, Brasil, 8 minutos, 1970.

Jorane Castro. *Para Ter Para Onde Ir*. Brasil, 100 minutos, 2016.

Jorge Bodanzky, Wolf Gauer & Orlando Senna. *Belém-Brasília e a Transamazônica*. Brasil, 34 minutos, 1973.

Jorge Bodanzky. *Era uma Vez Iracema*, Brasil, 46 minutos, 2005.

Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*, (faixa comentada por Jorge Bodanzky, Eduardo Escorel e João Moreira Salles). Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

Jorge Bodanzky & Orlando Senna. *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Brasil/Alemanha, 95 minutos, 1975/1981.

Jorge Bodanzky & Wolf Gauer. *Volkswagen: operários na Alemanha e no Brasil*. Alemanha, 25 minutos, 1974.

Laura Liuzzi. *Em 1964: Arte e Cultura no Ano do Golpe*. Brasil, 6 minutos, 2014.

NOTÍCIÁRIO. *Heute Journal*. Alemanha: ZDF, 30 de outubro de 1975. Programa de TV.

Roberto Rossellini. *Alemanha, Ano Zero*, Itália, 74 minutos, 1948.

Roberto Rossellini. *Roma, Cidade Aberta*, Itália, 98 minutos, 1945.

Steve James. *Life Itself*. EUA, 115 minutos, 2014.

TV BANDEIRANTES. Entrevista com Paulo Cesar Pereio. In: *Programa Agora é Tarde*, Brasil, 2011.

TV CULTURA. Entrevista com Jorge Bodanzky. In: *Programa Provocações*, Brasil, 2012.

## **FONTES ORAIS**

Chico Carneiro. 69 anos, cineasta, entrevistado (via questionário por e-mail) em 13 de maio de 2019.

Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado (por vídeo conferência) em 24 de maio de 2017.

Jorge Bodanzky. 77 anos, cineasta e fotógrafo, entrevistado em 12 de dezembro de 2018.

Orlando Senna. 79 anos, cineasta e teórico do cinema baiano, entrevistado (via questionário por e-mail) em 04 de abril de 2019.

Pedro Veriano. 83 anos; médico, jornalista e crítico de cinema; entrevistado em 17 de janeiro de 2019.

Wolf Gauer. 77 anos, cineasta, jornalista e produtor, entrevistado em 11 de dezembro de 2018.

## **ENDEREÇOS ELETRÔNICOS**

bases.cinemateca.gov.br

cartamaior.com, 2012

hfg-archiv.museumulm.de

historiadomundo.com

medienkunstnetz.de

portal.fgv.br

radiomemoria-pa.blogspot.com

revistarosa.com/2/terceiro-milenio

washingtonpost.com

**DOCUMENTOS “OFICIAIS”**

BRASIL, Serviço Público Federal. *Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal: divisão de censura e diversões públicas*. Filme: Eu te Saúdo Maria (distribuição). Brasília, de 29 de janeiro de 1986.

BRASIL, Serviço Público Federal. Parecer nº 1478/77. *Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal: divisão de censura e diversões públicas*. Filme: Iracema: Uma Transa Amazônica. Brasília, 18 de abril de 1977.

BRASIL, Serviço Público Federal. Conselho Nacional de Direito Autoral: legislação e normas. *Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Documentação e Divulgação*. Brasília, DF – 1976.

Die 45 Faksimile werden nicht mit ausgedruckt. Hier nach: DIE GRÜNEN. Das Bundesprogramm von 1980. 2. überarbeitete Fassung von 1982, Archiv Grünes Gedächtnis, Bibliothek, 041-1 (1981) © Faksimile. Archiv Grünes Gedächtnis. Berlin 2006.