



Artigo – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

**A renovação da entrevista em *Iracema*
e *Retrato de uma paisagem*****La renovación de la entrevista en *Iracema*
y *Retrato de una paisagem*****The renewal of the interview in *Iracema*
and *Retrato de uma paisagem***Laecio Ricardo de Aquino Rodrigues¹Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-4539-646X>

Resumo: Após destacarmos a complexidade de *Iracema* (1974) e algumas possibilidades de abordagem do filme na introdução, avançamos para uma investigação de sua prática do cinema-verdade na Amazônia, mediante a adoção de protocolos criativos que permitem o estabelecimento de um curto-circuito fecundo entre a equipe, os poucos atores do projeto e os sujeitos do entorno. No estudo, estou particularmente interessado na atuação de Paulo César Pereio, cuja participação atualiza a prática da entrevista na tradição documental, indicando novas formas de emprego desse expediente. Finalizo o artigo com uma abordagem do documentário *Retrato de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, partindo da premissa de que, entre os seus protagonistas (Pereio, de um lado, e Tavinho Teixeira, do outro), e entre as obras, existem afinidades, uma espécie de parentesco.

Palavras-chave: Entrevista; Documentário moderno; Cinema direto; Cinema-verdade.

Resumen: Después de destacar la complejidad de *Iracema* (1974) y algunas posibilidades de aproximación a la película en la introducción, procedemos a investigar su práctica del *cinéma-vérité* en la selva, mediante la adopción de protocolos creativos que permiten establecer un fructífero cortocircuito entre el equipo, los pocos actores del proyecto y los sujetos circundantes. Me interesa especialmente la actuación de Paulo César Pereio, cuya participación actualiza la práctica de la entrevista en la tradición documental, indicando nuevas formas de utilizar este recurso. Termino el artículo con una aproximación al documental *Retrato de una paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, partiendo de la premisa de que existen afinidades entre sus protagonistas (Pereio, por un lado, y Tavinho Teixeira, por otro) y entre las obras, una especie de parentesco.

Palabras clave: Entrevista; Documental moderno; Cine directo; *Cinéma-vérité*.





Abstract: After highlighting the complexity of *Iracema* (1974) and some possibilities for tackling the film in the introduction, we move on to an investigation of its practice of *cinéma-vérité* in the Amazon rainforest, through the adoption of creative protocols that allow for the establishment of a fruitful short-circuit between the film crew, the few actors recruited to the project and the surrounding subjects. In this paper, I'm mainly interested in the performance of Paulo César Pereio, whose participation updates the practice of the interview in the documentary tradition, indicating new ways of using this expedient. I conclude the paper with a brief study of the documentary *Retrato de uma paisagem* (2012), by Pedro Diógenes, based on the assumption that there are affinities between its protagonists (Pereio, on the one hand, and Tavinho Teixeira, on the other) and the works, a kind of kinship.

Keywords: Interview; Modern documentary; Direct cinema; *Cinéma-vérité*.

Introdução

Se mensurarmos a complexidade narrativa e os resultados estético-políticos de *Iracema – Uma transa amazônica* (1974), filme codirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, creio não ser exagero apontar que são muitas as possibilidades de análise e de investigação da obra, algumas complementares entre si. Deste modo, e antes de delinear nosso foco prioritário, penso ser interessante reprisar algumas das veredas de cotejamento do longa-metragem, num exercício conciso, mas suficiente para reiterar sua engrenagem criativa.

Se considerarmos o seu aspecto político mais evidente, o filme se posiciona como notável contrapropaganda ao desarticular e desmobilizar o discurso oficial, oferecendo uma contranarrativa do que se passava na Amazônia (uma *Área de Segurança Nacional* à época), em oposição ao discurso ufanista dos governos militares, cujos slogans, no período do chamado milagre econômico, insistiam numa leitura do progresso nacional como realidade incontornável. Nesse contexto, a gigantesca Rodovia Transamazônica (BR-230), inconclusa e com trechos sem pavimentação, despontava como postal ilusório do ciclo desenvolvimentista. O surpreendente em *Iracema* é sua capacidade de implodir o otimismo oficial sem recorrer aos protocolos do cinema militante (recusando a denúncia enfática e didática); em outros termos, o *dispositivo*¹ forjado pela equipe permitia que as irregularidades da região² perfurassem a narrativa

¹ Em artigo anterior (Rodrigues, 2015), discuto a relevância da noção de dispositivo para a prática documental contemporânea, num diálogo com Foucault, Agamben e Comolli, dentre outros.

² “Além da questão da prostituição, queríamos falar da morte da floresta secular, do contrabando de madeiras de lei, do conluio entre polícia e grileiros de terra, da utilização de trabalho escravo e da ideologia do ‘ninguém segura esse país’, mote de propaganda da ditadura”, reitera Bodanzky (Mattos, 2005). O filme também foi a primeira produção audiovisual a conferir visibilidade crítica a alguns dos diversos problemas que circunscrevem a Amazônia, como o tema da preservação ambiental e da soberania, dentre outros, pautas que despontavam como novidade nos anos de 1970, mas que persistem com intensidade no presente.





numa sucessão de acúmulos graduais³.

O dispositivo do filme, aliás, é outro ponto que solicita ampla investigação. Em diálogo com Comolli (2010)⁴, digamos que ele introduz entre nós o *desvio pelo direito* preconizado pelo ensaísta francês como possibilidade de renovação da narrativa cinematográfica. Na avaliação de Comolli, algumas das mais intrigantes produções do cinema moderno se destacavam pelo acionamento de estratégias filmicas oriundas do documentário, notadamente as experimentações introduzidas por Pierre Perrault e Jean Rouch, no seio da criação ficcional. Tal prática, insiste ele, estabeleceria uma zona franca de contaminação entre os dois domínios, entrelaçando-os num só fluxo e minimizando as distinções entre ambos, antes estáveis no cinema clássico. *Iracema*, de Bodanzky e Senna, adere à novidade, oxigenando assim nossa cinematografia⁵.

Em outras palavras, ao apostar no improviso e adotar um enredo frouxo – uma espécie de *road-movie* protagonizado pelo caminhoneiro gaúcho Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), que percorre as estradas da Amazônia e se beneficia do comércio ilegal que prospera na região, e pela indígena Iracema (Edna de Cássia), jovem que deambula pelas rodovias, se envolve afetivamente com Tião e finda na prostituição –, a obra adere ao *risco do real* (Comolli, 2008), permitindo assim que a realidade empírica ventile sua trama e imploda qualquer entusiasmo governamental. O hábil entrelaçamento entre ficção e documentário na obra, ao refutar ilusionismos, subtrai as nossas referências habituais e parece demandar uma outra disposição espectral, sob o risco de não alcançarmos a novidade presente em sua engrenagem narrativa.

Assim, aferir a conduta espectral solicitada por tais filmes e, sobretudo, por *Iracema* (obras que reposicionam a dualidade ficção/documentário) me parece ser outra chave instigante para um melhor entendimento da singularidade da produção dirigida por Bodanzky e Senna. Afinal, se existe neste título um gesto político que, de modo

³ Neste sentido, penso que a montagem do filme também se converte em objeto de investigação notável, uma vez que ela não precisa de ênfases ou de excessos para desarticular a euforia oficial. Em *Iracema*, a desconstrução da propaganda governamental muitas vezes desponta no interior da tomada, nas falas emitidas pelos sujeitos residentes no entorno das rodovias, após provocação e agenciamento do ator Paulo César Pereio (tema ao qual voltarei à frente). Por outro lado, quando é preciso introduzir planos explícitos da destruição ambiental (incêndios e desmatamento acentuados), a montagem insere tais “planos de denúncia” no interior da narrativa ficcional (na diegese), quase sempre como visões subjetivas dos/as personagens.

⁴ A série *O desvio pelo direito* foi originalmente publicada em 1969, nos *Cahiers du Cinéma*, mas somente em 2010 ganhou tradução portuguesa. Neste artigo, mantereirei como referência a data da tradução.

⁵ Em sintonia com Bernardet (2003), lembremos que, no Brasil, os preceitos do *cinema direto* ainda não haviam se consagrado plenamente até meados de 1970; antes, esbarravam na persistência do chamado *documentário sociológico*, modelo no qual a técnica do direto era empregada a serviço de um discurso fílmico previamente estabelecido pelo diretor, que assumia o papel de demiurgo/agente esclarecido da sociedade. Também eram incomuns os filmes que promoviam atravessamentos entre o documentário e a ficção, apostando na novidade delineada por Comolli (2010).



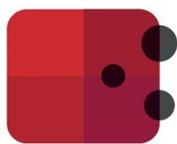


original, desarticula o ufanismo oficial, é preciso igualmente reiterar que, do ponto de vista formal, ele também propõe *uma pedagogia da imagem e do cinema*, ao nos colocar em contato – nós, espectadores – com novos métodos criativos e inusitados procedimentos de interação entre equipe, atores e moradores locais. Protocolos que acionam indiscernibilidades e demandam do público outras formas de engajamento⁶.

Em diálogo com os estudos de tradução e adaptação, oriundos sobretudo da semiótica, Gabriela Reinaldo e Aline Rebouças (2017) avançam em outra perspectiva de investigação do filme: entender *Iracema* como uma espécie de atualização mundana e nada gloriosa do romance homônimo de José de Alencar. Se o *insight* não é original, posto que a conexão entre os dois textos era conhecida, a abordagem da dupla se sobressai pela profundidade da análise. Vejamos.

No romance de Alencar, a personagem Iracema é uma espécie de mãe mítica do Brasil e sua narrativa alegoriza a fundação da nação por meio do amor proibido entre a protagonista que dá título à obra e o português Martim, personificação do invasor europeu. Rompendo os votos de castidade e de lealdade ao seu povo, Iracema gera um filho de Martim, que seria o primeiro brasileiro. Se avançarmos na analogia sugerida pelo livro, Iracema seria uma representação do continente americano recém-descoberto (seu nome é um anagrama de América) e o nascimento de Moacir decorreria do “processo civilizatório” deflagrado pela presença do colonizador e que culminaria com o sacrifício final da indígena. No entanto, apesar do desfecho trágico, Iracema conserva sua dignidade e importância simbólica no mito de origem; e, como indicam Reinaldo e Rebouças (2017), as descrições que lhe são atribuídas no livro são generosas ou positivas - ela possuiria a graciosidade e a beleza das paisagens brasileiras; e é apresentada como uma espécie de ninfa ou divindade virginal, ratificando assim certo ideal romântico atribuído às figuras femininas.

⁶ Tendo em vista a impossibilidade de aprofundar essa via analítica na extensão do artigo, remeto o leitor ao ensaio *Elogio do cine-monstro*, onde Comolli (2008) discorre sobre os filmes que negam as clivagens que se impõe no campo cinematográfico a partir dos anos de 1920 e preferem entrelaçar no mesmo fluxo a ficção e o documentário, devolvendo a esta arte sua dinâmica e potência inaugural (na sua origem, e nos seus trabalhos mais criativos, o cinema sempre resistira às classificações). Assim, para Comolli, *crença e dúvida* seriam pares indissociáveis na experiência inicial do espectador. Neste sentido, *filmes monstros* seriam as obras que se esquivam dos formatos convencionais, reposicionando o cinema na sua potência original e acionando no espectador um duplo movimento: ele é solicitado a crer na emanção de um “real” nas imagens, sem deixar de manifestar uma parcela de dúvida; e a mobilizar alguma desconfiança, sem abdicar da crença na representação. Deste modo, *crer e não crer* na imagem, simultaneamente, corresponderia à sua disposição durante a sessão. Do exposto, deduzimos que *Iracema* se enquadra como *filme-monstro*, posto que aciona no público outra disposição espectral. De modo análogo, remeto o leitor à obra *O espectador emancipado*, de Rancière (2010), por entender que, ao se esquivar dos didatismos, ao trabalhar com o improvisado, ao acolher o acaso e contemplar aberturas de sentido, a obra de Bodanzky e Senna contribui para uma pedagogia da emancipação, diante da qual o seu leitor/receptor precisa acionar investimentos críticos para dela melhor se aproximar.



Por outro lado, a Iracema que se envolve com um caminhoneiro no longa de Bodanzky e Senna é uma garota de 15 anos, mestiça, pobre, analfabeta e prostituta. Uma descrição nada idílica se comparada ao perfil da personagem de Alencar; e a trama do filme, lembram as duas autoras, se articularia como uma negação de qualquer positividade que possa circunscrever o mito fundador instituído pelo romance *Iracema*.

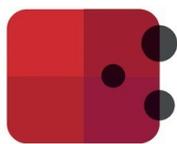
Ao lado de “Tião Brasil Grande”, a protagonista de *Iracema* percorre a Rodovia Transamazônica. Mas o encontro entre os dois é conflituoso, com claras desvantagens para a jovem. Oriundo do Sul e portando o fenótipo do colonizador, Tião/Martim replica o discurso desenvolvimentista do governo militar e se beneficia com a irregularidade que vigora na região; já Iracema está na posição dos marginalizados, daqueles que são vítimas de sucessivas invisibilidades. Aqui não há mito fundador reiterado e tampouco celebrado; e o contato entre ambos é negativo e pernicioso para a jovem, que é regularmente alvo de desprezo e misoginia. Como a protagonista de Alencar, a Iracema de Bodanzky/Senna também é sacrificada; ela não perde a vida no filme, mas sua degradação física⁷, perceptível ao longo da trama, simbolizaria igualmente a deterioração da região e da população nativa.

As veredas analíticas não findam aqui. Se considerarmos os entraves à circulação da obra no Brasil, o filme também nos possibilita aderir a dois outros percursos investigativos complementares. Enquanto estudo de caso, ele nos permite mensurarmos as estratégias da censura em vigor no regime militar, que restringiu sua projeção regular no País por pelo menos cinco anos, apesar dos esforços dos diretores para liberá-lo. Em contrapartida, a proibição oficial não impediu que a produção fosse acolhida pelos circuitos alternativos, que asseguraram a sua exibição e fizeram a fama da obra entre a intelectualidade local. Neste sentido, o exemplo de *Iracema* também nos faculta estudar as possibilidades existentes à época para se driblar o aparato de interdição oficial por intermédio de uma rede de cineclubes que se expandia pelo País⁸.

Concluído o preâmbulo, que atesta algumas das possibilidades de abordagem e análise de *Iracema*, gostaria de introduzir o percurso investigativo que trilharei no

⁷ Se nos detivermos nos confrontos entre Tião e Iracema, e considerarmos a imolação da personagem/atriz, à época com apenas 15 anos, gostaria de sinalizar o que me parece ser uma perspectiva recente de avaliação da obra de Bodanzky e Senna. Em exibições em sala de aula, percebo que os/as estudantes, embora reconheçam a tapeçaria criativa do filme e o seu impacto político, recusam fortemente as situações abusivas impostas à protagonista, bem como a clara assimetria evidente na sua relação com o caminhoneiro. Neste sentido, é possível que, para a sensibilidade contemporânea, os méritos de *Iracema* sejam minimizados em decorrência da violência imposta à Edna/Iracema no decorrer da obra.

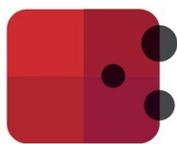
⁸ A importância desta circulação extraoficial na sobrevivência de *Iracema* tem sido ressaltada por Bodanzky em inúmeras entrevistas (Mattos, 2006, p. 191). Um exemplo recente: sua participação no *Bem viver* (2024), podcast da Rádio Brasil de Fato, ocorrida em 02/04/2024.



decorrer do artigo. Meu ponto de partida é o estudo basilar de Ismail Xavier (2004), que destaca a irrupção do *cinema-verdade* Rouchiano na floresta, mediante a adoção de protocolos criativos que permitem o estabelecimento de um curto-circuito fecundo e delicado entre a equipe, os poucos atores profissionais do projeto e os sujeitos do entorno, relação da qual não está apartada o olhar documental (o interesse pela experiência sensível) e a dimensão teatral (o enredo, a cena estabelecida entre Tião, Iracema e os moradores do lugar). Um entrelaçamento que se dá pela via do improvisado, pela ação perspicaz da equipe (câmera e atores notadamente) e pela conduta provocadora de Pereio, cujas intervenções acionam nos sujeitos as falas disruptivas que interessam ao filme, posto que desautorizam o discurso oficial sobre a Transamazônica.

No ensaio, estou particularmente interessado na atuação de Pereio, em seu posicionamento como uma espécie de *agenciador* dos não atores ou *mediador* da equipe, uma participação que renova a prática da entrevista na tradição documental, apontando para outras possibilidades de emprego desse expediente. Em 1974, data de realização de *Iracema*, a entrevista, conduzida quase sempre pelo cineasta, ainda era uma novidade facilitada pela introdução das técnicas de registro em tomada direta. Tal recurso, porém, gradualmente perde força e se banaliza nos anos seguintes, em virtude da pouca criatividade atestada por muitos projetos, bem como por sua cooptação pelas emissoras de TV (Rodrigues, 2016).

Exposta a contextualização, gostaria de introduzir o trajeto da presente investigação: revisaremos a singularidade, apogeu e declínio da entrevista no documental, para em seguida vislumbrar na participação de Pereio, uma novidade promissora. Neste sentido, pretendo avaliar com maior atenção algumas sequências de interação do ator com os sujeitos locais – como a cena é constituída, como ele interage e de que forma sua intervenção provoca, no outro, uma fala reveladora. Contudo, apesar da inovação sinalizada por *Iracema*, o filme não parece ter inspirado propostas semelhantes no Brasil. Porém, como forma de delinear um possível parentesco, findarei o ensaio com uma abordagem do documental *Retrato de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes. Minha premissa é a de que, entre os seus dois protagonistas (Pereio, de um lado, e Tavinho Teixeira, do outro), e entre as obras, existem claras afinidades.



Notas sobre a entrevista no documentário

O desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem (tomada direta), em fins dos anos de 1950, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta/personagem no documentário (ética que limitava a autoridade do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram uma ruptura neste domínio audiovisual: a chamada transição do regime clássico para o moderno (Barnouw, 1993; Gauthier, 2011). Neste contexto, o modelo *expositivo* caracterizado pela presença de uma voz *over* didática e pela afasia dos sujeitos abordados, cede espaço a um fascínio crescente pela fala e presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (*relações de causa e efeito*).

Essa transição sinaliza a ascensão de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e por uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Em alguns títulos da época, verificamos um retraimento do cineasta em benefício de uma afirmação da alteridade filmada – em outros termos, não mais vislumbramos a presença de *vozes desincorporadas* e nem de *corpos emudecidos* (corpos que são objeto de uma enunciação unicamente externa). Tal conjuntura testemunha a consolidação da entrevista como prática de abordagem da alteridade no documentário. Consagração igualmente facultada pela miniaturização dos equipamentos e a redução das equipes, fatores que permitiram a construção de uma atmosfera de intimidade e de menor intimidação entre as partes posicionadas dos dois lados da câmera.

Foco deste segmento, a entrevista não é, evidentemente, um expediente exclusivo do documentário. Ela está presente no cotidiano das Ciências Sociais, da Psicologia e do Judiciário (testemunhos e depoimentos, lembremos, são procedimentos análogos), além de ser uma ferramenta importante para o campo da Comunicação – constitui, por exemplo, a principal técnica de apuração de informações no Jornalismo. Mas é preciso reiterar que a entrevista no documentário possui especificidades (Rodrigues, 2016). Tal singularidade vai desde a dilatação do tempo do encontro, distante da pressão do relógio que normalmente rege o ofício jornalístico, até a maior durabilidade do produto final editado, em contraste com o consumo efêmero das notícias diárias (em outros termos, a obra filmica precisa resistir ao teste do tempo e ser capaz de mobilizar novos espectadores no futuro).

Amparada na oralidade (verbo e gestos entrelaçados), a entrevista, seja no

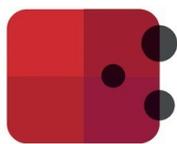


documentário ou na prática jornalística, pode propiciar uma democratização na enunciação – uma redistribuição dos lugares de fala, com limitações evidentes. Assim, se durante sua prática o *monopólio da fala* se encontra reduzido, podemos dizer que, quase sempre, permanece o *monopólio da pergunta* (a inviolabilidade do lado que tradicionalmente porta uma dúvida ou questionamento). E, como sugere Leonor Arfuch (1995), ela está longe de ser um simples procedimento de coleta de informações; ao contrário, é uma atividade discursiva complexa, que entrelaça redes de subjetividades, que pressupõe protocolos, que cria obrigações, exerce persuasões, controle ou violência. Por outro lado, nos diz ela, a necessidade de, no decorrer da entrevista, manter o interesse do entrevistado no jogo e de atrair a atenção do público é uma dupla preocupação que solicita competências do condutor do processo. Afinal, a cena só pode ser composta e mantida se as partes envolvidas estabelecerem um pacto – de um lado, alguém anseia por uma palavra revigorada, exclusiva e de provável interesse público; do outro, alguém almeja um canal para verbalizar suas inquietações, ciente de que sua fala será acolhida devidamente.

Palco fomentador de importantes conquistas técnicas associadas ao direito nos anos de 1960, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à pressão do relógio, gradualmente se transformou no seu algoz – neste domínio, a palavra revigorada nos primeiros documentários modernos foi substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para se posicionar (Da-Rin, 2004; Comolli, 2008). Todavia, muitos documentários também têm contribuído para este esvaziamento, ao abdicar das tomadas onde a duração era um valor inalienável e ao converter os sujeitos em *talking heads*, cujos depoimentos são editados e emparelhados ou contrastados entre si para a corroboração ou retificação das hipóteses articuladas pelo filme. Como resume Bill Nichols (2007), nesta abordagem os cineastas usam a entrevista apenas para justapor pontos de vista distintos.

Assim, como tudo que se institucionaliza (seu uso menos criativo no cinema e adoção precária pela grande mídia), a entrevista perdeu força, se converteu em recurso desacreditado, em depoimento emitido a partir de “zonas de conforto” – sem riscos para os polos envolvidos e sem grandes investimentos da parte do espectador. Na virada dos anos de 1990/2000, não foram poucas as vozes que questionaram este emprego limitado. Dentre nós, Teixeira (2003) e Bernardet (2003) talvez tenham sido os críticos mais enfáticos deste esvaziamento⁹. Para o primeiro, o monopólio discursivo do

⁹ Penso, aliás, que é sintomático o fato de que ambos tenham redigido seus ensaios num período semelhante.



documentarista no período clássico, após a consagração da tomada direta, ceder lugar ao imperativo de “dar a voz ao outro”. Tal premissa, malgrado suas intenções, teria ares de falácia, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, seria mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implica dívida e má-consciência. Em outros termos, embora recuse falar em nome do outro, o diretor manteria sua identidade de articulador de um discurso *por ele autorizado*. Já para Bernardet, a popularização do documentário não teria sido acompanhada de renovações estilísticas e narrativas, sobretudo no que se refere ao uso da entrevista; assim, em sua avaliação, tal recurso se convertera em *automatismo*. Sua crítica vai além: alguns diretores converteriam a entrevista num exercício narcísico onde o vetor da conversa se dirige à personalidade do cineasta, em vez de priorizar o outro à sua frente.

Todavia, não obstante o diagnóstico e uma vez que a entrevista permanece como um expediente recorrente no documentário, acreditamos, em sintonia com Comolli (2008), que ela não pode ser descartada em virtude do emprego precário ou dos *pecados no varejo*. Nessa tarefa de reabilitação, uma etapa central consiste na identificação e avaliação das obras fílmicas que conseguiram repensar a entrevista, recusando automatismos, e reativá-la enquanto instrumento capaz de estimular a *potência dos encontros* na tomada direta. Produções que, mediante o acionamento de diferentes estratégias criativas, têm promovido outras formas de engajamento entre cineastas e sujeitos filmados, alcançando resultados inovadores.

Como antecipamos na introdução, *Iracema* integra esta seleta constelação de filmes que nos incitam a repensar o emprego burocrático da entrevista – diretor e personagens posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena apaziguada. Assim, no nosso entendimento, haveria nesse filme um método instigante e uma dinâmica intrigante que merecem ser escrutinados com atenção.

Um provocador na floresta

Como Bodanzky reiterou em algumas entrevistas (Mattos, 2006), a equipe de *Iracema* era diminuta (seis ou sete pessoas alocadas numa Kombi) e, apesar do estabelecimento de uma divisão de tarefas, o método de trabalho era colaborativo, o que pressupunha certo rodízio nas funções. Todavia, Bodanzky respondia pela fotografia no projeto e o alemão Achim Tappen pelo som direto. Mas, na contramão dos títulos onde





a prática da entrevista é conduzida pelo diretor, na obra Bodanzky e Senna não interagem com o entorno, pelo menos não na cena preservada na montagem. Esta tarefa coube prioritariamente ao ator Paulo César Pereio. Intérprete do caminhoneiro Tião Brasil Grande, Pereio se reveza em duas atividades na produção: atua em atendimento ao roteiro da produção (no qual vive uma relação conflituosa com Iracema) e, ao mesmo tempo, assume o papel de mediador, de entrevistador e provocador, no lugar da dupla de cineastas, tensionando cada encontro e solicitando dos seus interlocutores alguma fala disruptiva que contribua para desmistificar as narrativas oficiais sobre a Amazônia.

Assim, o que observamos em *Iracema* é uma espécie de entrelaçamento entre a cena/enredo com o registro destas intervenções, algo que ocorre de forma gradual e natural na tomada, possibilitando a criação de uma narrativa que desliza entre a ficção e o documentário sem adesões fáceis. Mas qual o método adotado pela equipe para alcançar tais resultados e porque a figura de Pereio é central neste esquema? A observação de algumas sequências do filme, a consulta aos depoimentos de integrantes da equipe e da fortuna crítica em torno da obra nos permitem vislumbrar sua engrenagem criativa.

Em primeiro lugar, cabe destacar que *Iracema* foi rodado como *cinema direto puro*; neste sentido, a produção adotou princípios importantes desta prática. Assim, como ilustra Bodanzky, “take 2 era uma expressão sem lugar no nosso vocabulário” e se uma cena não vingava, “era descartada e passava-se à seguinte” (Mattos, 2006, p. 178 e 177). Salvo breves orientações sobre o roteiro, ele acrescenta, eram mínimas as interferências da direção durante a filmagem. Em outros termos, as ações e diálogos não eram organizados e/ou direcionados “para” a câmera; antes, era Bodanzky, com a câmera ao ombro, quem deveria se adequar à movimentação do elenco e dos não atores para definir o quadro. A aposta no improviso, por sua vez, fazia da filmagem uma aventura incerta para todos os participantes¹⁰.

A abdicação de controle na tomada e a confiança na destreza de Pereio eram acompanhadas por dois fatores delicados, que impunham um imperativo ao método: o risco de sofrer penalizações (pois, a região era uma Área de Segurança Nacional) e o caráter furtivo do projeto (seu viés de contrapropaganda) exigiam celeridade na

¹⁰ “Não havia a preocupação de evitar que as pessoas olhassem para a câmera nas cenas de rua, já que realidade e encenação se equivaliam. Intencionalmente, eu sempre me apresentava já com a câmera no ombro. Assim conversava com as pessoas, preparava a cena e começava a filmar mediante uma simples troca de olhares com o resto da equipe. Não havia claquete nem “Atenção! Cena! Corta!” [...] Muitas vezes, a cena terminava e os atores ou figurantes nem se davam conta de que já havia começado”. (Mattos, 2006, p. 177).





execução da cena. “Filmávamos sempre muito rápido, tanto por limitações de produção, como pela necessidade de não aparecer muito e gerar indagações sobre o que fazíamos”, reitera Bodanzky (Mattos, 2006, p. 178). Aliado a tudo isso, havia o próprio estranhamento causado pela equipe que, apesar de diminuta, incluía estrangeiros e um ator gaúcho no centro da ação.

Acredito que o recrutamento de Pereio para uma dupla função decorre de dois motivos complementares: a) a limitação numérica da equipe, o que impedia os codiretores de também assumir o papel de entrevistadores ou de interagir na tomada com os indivíduos do entorno¹¹; b) e, o mais importante, devido à personalidade e desenvoltura cênica do ator (algo que destacarei em seguida). A isso, acrescentemos outras observações. Caso as entrevistas fossem realizadas pelos diretores, repetindo o gesto recorrente em muitos documentários, tal decisão, se ponderarmos a delicadeza dos temas abordados em *Iracema* e o risco da empreitada, poderia levar a equipe a se defrontar com a desconfiança do entorno e com a captação de falas tímidas, recatadas (ou o seu reverso - de denúncias *eloquentes demais*, na tradição de muitas obras militantes). Por outro lado, a participação formal de Bodanzky e Senna no papel de entrevistadores afastaria a obra de sua contrapartida ficcional – e aqui, concordamos com Xavier (2004): apesar de *Iracema* possuir um enredo flexível, ele é importante na consolidação da engenhosidade do filme. Em outras palavras, *é preciso que o teatro se instale na floresta* para que o projeto alcance sua originalidade e a experiência concreta possa perfurar/contaminar a cena improvisada.

Detenhamo-nos agora na definição do ator gaúcho como protagonista. “Eu já o conhecia de *Gamal*¹² e não queria que ele inventasse nada de especial. Bastava ser o Pereio, com sua ironia e carga de contestação”, diz Bodanzky. Ao que ele acrescenta: “Escalar o Pereio de *Roda Viva*¹³ para fazer um simpatizante brechtiano do governo Médici já era, em si, uma provocação. O resto ficaria por conta do próprio ator” (Mattos, 2005, p. 167). Revisemos também a posição de Pereio sobre sua inclusão no projeto:

¹¹ Lembremos que Bodanzky já respondia pela fotografia, tarefa que, em virtude das restrições enfrentadas pelo grupo e das regras criativas adotadas no projeto, exigia dele notável habilidade e agilidade.

¹² Referência ao filme *Gamal, o delírio do sexo* (1969), uma das produções pioneiras do cinema marginal brasileiro, dirigido por João Batista de Andrade, protagonizado por Pereio e fotografado pelo próprio Bodanzky.

¹³ Pereio integrou o primeiro elenco de *Roda Viva* (1967), peça escrita por Chico Buarque de Holanda e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, perseguida pelos censores da ditadura militar.



Olha, o que eu significava nesse momento histórico brasileiro pra o cinema, pra tudo...? Eu significava também o grande rebelde, o cara que a censura tá sempre enchendo o saco, é o cara que também apesar de a censura encher o saco, ele vai além da censura, é o cara que dribla a censura, e é o cara que dá porrada na rua aqui, que cheira pó, que queima fumo, que enche a cara... [...] Então, quando o cara [a equipe] me chama, ele tá chamando também essa imagem. [irreverente, intempestivo, imprevisível e talvez indisciplinado?].

Comigo sempre tava combinado que não haveria uma direção de elenco, não haveria uma direção de ator. Aliás, é uma coisa que hoje talvez eu admita, mas que naquela ocasião eu não admitia, mas eu acho que sempre eu fui muito mais uma personalidade performática e isso determinou, por exemplo, que eu não me poluisse com a tal da arte dramática. Não, eu nunca quis saber disso... [*Iracema*] [...] devia ser captado quase como se fosse um documentário sobre esse personagem. Eu acho que o Tião Brasil Grande é o Pereio, até hoje eu me comporto daquela maneira (*Era uma vez Iracema*, 2007, de 8min27s a 9min e de 38min48s a 39min33s, acréscimos do autor)¹⁴.

Além do atravessamento identitário (“Tião é Pereio”) reiterado pelo ator, nos interessa destacar aqui outros elementos evidentes em sua fala: assim, quando Bodanzky e Senna recrutam Pereio para protagonizar *Iracema*, estão convidando um profissional cuja personalidade é caracterizada pela irreverência, por certa indisciplina, pelo tom debochado e alguma boçalidade, ingredientes que irão marcar o contato entre Tião e os seus interlocutores. Portanto, fica implícito que o comportamento insolente do ator e sua capacidade de improviso são ingredientes necessários à fatura da obra. E Pereio corresponde ao convite-expectativa: em cena e na interação com os não atores, ele é um caminhoneiro desbocado e entusiasta da política desenvolvimentista do regime

¹⁴ Os comentários de Pereio foram extraídos do documentário *Era uma vez Iracema* (2005), dirigido por Bodanzky e que integra os extras do DVD de *Iracema, uma transa amazônica*, lançado pela Videofilmes no mercado nacional em 2007.

militar, mas também um mediador-agitador verborrágico cuja conduta sem-freios tensiona o encontro, levando o seu interlocutor a participar da conversa e a partilhar sua opinião (figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: Sequência de introdução do personagem Tião (10min48s). Na imagem 1, à esquerda, em conversa com o gerente da madeireira, na zona portuária de Belém (“A natureza é o meu caminhão, a natureza é a estrada”, diz Pereio). Na imagem 2, Tião interage com os estivadores: “Só não se dá bem neste País quem não sabe se virar”. Fonte: Capturas do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Mas nesses embates, ao contrário de outros filmes amparados na prática da entrevista, a duração do encontro é breve. Tendo em vista as condições precárias da produção, a aposta no improviso e a vigilância onipresente que solicitava discrição da equipe, Tião não conversa com os personagens da região por longos períodos. Digamos que, em *Iracema*, as abordagens são marcadas pelo *signo da pressão*. À esta observação, segue outra. No filme, as falas dos interlocutores de Tião têm captação irregular e não são tão enfáticas, como se atestassem um estado de receio e de cautela (como se a possibilidade de retaliações fosse iminente). Assim, haveria certa precariedade resultante das condições de realização da obra, mas também dos riscos implicados no processo.

Deste modo, em *Iracema*, a entrevista não desponta como um lugar de certezas e de falas assertivas; como prática que almeja tudo informar. Como pontuamos, em grande parte das conversas a fala é hesitante e, por vezes, atesta resistências, desconfianças. O que termina por contribuir para o propósito de contranarrativa ambicionado pelo filme. Como que antevendo o excesso de cautela, as intervenções/provocações de Tião parecem solicitar de cada interlocutor a emergência de frases curtas, de breves contestações que atestem as ilegalidades ali vigentes e



terminem por negar o discurso oficial¹⁵.

É o que observamos em duas sequências marcantes de *Iracema*. Na primeira, com 51min20s de projeção, Tião conversa com um homem que trabalha na extração de madeira (figura 3), possivelmente em condições irregulares. Pereio o questiona sobre quantas viagens ele fizera naquele dia; o trabalhador comenta que os deslocamentos têm sido demorados porque não há estradas prontas e, assim, perde-se muito tempo tendo que abrir novas vias de acesso. Ciente da delicadeza do tema, Pereio avança: “Vocês mesmos que fizeram a estrada?”, questiona. “Nós mesmos, eu e um companheiro ali”, sinaliza o homem. “Mas agora o governo tá fazendo estradas que não é brincadeira né?”, indaga Pereio/Tião, acionando a chave do entusiasmo desenvolvimentista para atizar o entrevistado. “Mas o negócio é que a estrada do governo num pode fazer em todo lugar que nós precisa. Porque nós precisamos entrar nestes canto de mato aí e muita das estradas a gente tem que fazer a braço”, responde ele (sic). Neste exemplo, as respostas do trabalhador sugerem não apenas a existência do comércio ilegal de madeira, mas confirmam o desmatamento praticado continuamente pelos madeireiros para a abertura de estradas vicinais (conduzidas *sem autorização e supervisão oficial*).

¹⁵ Estas observações são pertinentes às abordagens conduzidas por Pereio no filme, situações em que percebemos o seu trabalho de agenciamento (ao provocar e instigar seus interlocutores), momentos nos quais certa tensão desponta na conversa. Em outras sequências de *Iracema*, contudo, notamos falas mais assertivas e eloquentes na denúncia das irregularidades da região. Tais momentos decorrem de situações encenadas e/ou previamente acordadas com não-atores para que as pessoas se comportem em atendimento aos interesses da produção. Um exemplo central é a sequência da “compra de trabalho escravo” (1h11min03s), na qual dois “atores” discutem explicitamente os valores e as condições físicas dos trabalhadores – posicionados atrás dos negociantes, estes parecem alheios à conversa. A fala direta e sem constrangimentos da dupla, bem como sua prosódia limpa, contrasta com os momentos em que Pereio/Tião irrompe na cena, interage com o entorno e provoca a emergência de uma frase disruptiva, mas claudicante e portadora de sinais da oralidade. Trata-se, portanto, de estratégias distintas empregadas em *Iracema* para promover a desconstrução do ufanismo propagado pelo governo federal. Outro exemplo de situação encenada é vislumbrado na sequência que envolve a conversa de um trio à mesa de um restaurante em Belém (14m25s). O grupo aparenta ser integrado por figuras de prestígio, já que discutem temas que envolvem a macroeconomia e o futuro da região. O mais eloquente deles é responsável pela seguinte colocação: “É importante que nós comecemos a tomar conta da Amazônia. Isso aqui é uma mina de ouro que precisa ser explorada. E que já está sendo explorada por alienígenas e por gente de outras terras por incúria nossa, por incapacidade nossa. Se nós não começarmos já, ficaremos pra trás”. A prosódia, neste caso, é ainda mais limpa e elaborada, destoando dos interlocutores habituais de Tião.



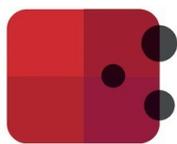


Figura 3: Trabalhador que participa da extração de madeira conversa com Tião sobre a necessidade de ter que abrir “a braço” estradas irregulares com frequência. Fonte: captura do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (1974).

Já a segunda conversa transcorre aos 59min40s de projeção e aborda o tema da grilagem¹⁶, que despontara em outras passagens do filme, mas aqui é retomado com detalhe. Após uma partida de bilhar, Tião/Pereio conversa com dois homens sobre o assunto (figuras de 4 a 6). As falas dos seus interlocutores são as mais enfáticas obtidas pelo ator em sua condição de agenciador. Acompanhemos alguns trechos: “O que acontece aqui é dificuldade muita. Chega um fraco e compra um pedacinho de terra, acontece que chega os rico e toma né, invade. Invade, chega e diz que é dono e sabe como que é né, o fraco num vale nada. Com título falso, chega e toma” (sic). A indignação prossegue: “Eu tô com oito meses que eu cheguei aqui e eu vi. O Incra mesmo, veio a polícia do Incra pra invadir a pobreza e dar a terra para um barão aí. Pegou até um cara aqui e levou pra assinar a pulso” (sic)¹⁷. O surpreendente nas falas é a indicação do que parece ser uma espécie de cumplicidade do Incra, à época, para validar os processos de grilagem. Precisamente a instituição que deveria coibir tal prática.

¹⁶ Grilagem é o apossamento de terras mediante a apresentação de falsos títulos de propriedade. Trata-se de um crime antigo e que ameaça a sociobiodiversidade dos biomas brasileiros, principalmente da Amazônia, onde metade dos desmatamentos registrados entre 2019 e 2021 em terras públicas ocorreu por meio da grilagem. O grileiro é o agente dessa atividade ilegal (Ipam, 2024).

¹⁷ Pereio, reiterando a boçalidade do personagem Tião, ainda tenta avançar na abordagem: “Mas eu acho que esse povo também é ignorante viu. Não se protege direito. Como é que não dá documento?! Tá cheio de cartaz na estrada: não compre terra sem antes consultar o Incra”. No entanto, apesar da fala provocativa, o assunto finda ou a edição interrompe a conversa.



Figuras 4, 5 e 6: Pereio/Tião conversa com dois trabalhadores, em bar situado à margem da Transamazônica, sobre os crimes de grilagem na região. Fonte: Capturas do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Esta última sequência, contudo, nos fornece uma pista interessante para delinear o método colocado em movimento no filme, durante as intervenções de Tião. Aventamos aqui uma hipótese que encontra justificativa em outras passagens de *Iracema*, mas que também é reiterada em comentários de Bodanzky e de Pereio: é possível que, em parte das abordagens, o ator tenha contado com o auxílio de um mediador local para minimizar estranhamentos. Em entrevista, por exemplo, Bodanzky cita que a produção precisou alugar um caminhão Mercedes, “o único a fazer frente às condições da estrada”, para a execução do projeto. “Por sorte, o proprietário, o simpático Lúcio, acabou fazendo uma participação como amigo de Tião e criando uma dinâmica muito interessante com o Pereio” (Mattos, 2006, p. 171). A parceria com o motorista é confirmada por Pereio, embora com uma diferença – o nome do colaborador. “Sem o Tião Brasil Grande, não precisava mais do caminhão e não precisava mais do Gildo, porque vocês fretaram o caminhão e ele me dublava as vezes. [...] E nós ficamos bem amigos” (*Era uma vez Iracema*, 2007, de 9min36s a 10min), relembra o ator. Em seguida,

complementa: “A equipe era bem europeia, muito alemão. Tinha momentos em que pintava uma xenofobia braba e aí só tinha o Gildo”... [Aqui, Pereio parece sugerir a relevância do motorista como um informante local ou *alguém de dentro* que minimiza a desconfiança acionada pela equipe].

Lúcio ou Gildo, que nome definir? Como nos créditos de *Iracema* consta o nome Lúcio dos Santos, sem maiores indicações, adotaremos esta opção. Mais importante, porém, é mapear sua possível colaboração no projeto. Na sequência do bar onde ocorreria a conversa sobre grilagem, por exemplo, ele já se encontra no estabelecimento, conversando com outros não atores, quando Tião desponta no quadro e o cumprimenta como um velho conhecido (figuras 7 a 9). O gesto parece franquear para Tião uma melhor acolhida naquele ambiente e, conseqüentemente, tornar sua abordagem menos invasiva ou passível de desconfiança.



Figuras 7, 8 e 9: Pereio/Tião se aproxima do bar (56min46s), abraça Lúcio e, após interagir com os clientes, a dupla se dirige para o bilhar. Fonte: Capturas do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974).



Mencionei que a colaboração de Lúcio desponta em outros trechos de *Iracema*, o que nos permite sugerir que a sua função de *escudeiro* de Tião, ao minimizar estranhamentos e facultar a mobilidade do personagem agenciador entre os nativos durante algumas abordagens, pode ter sido uma engrenagem importante do método empregado pela equipe. Em exercício de decupagem, identificamos pelo menos mais duas situações em que Lúcio integra a cena, numa participação que parece ser mais relevante do que uma simples figuração – se pensarmos na recorrência da sua presença, ainda que desprovida de falas audíveis na tomada. A primeira aparição ocorre num pequeno restaurante, em Belém, pouco depois de Tião deixar a zona portuária, onde carregara seu caminhão com madeira (18min44s); como na sequência do bar na estrada, Lúcio já se encontra à mesa, conversando com outros não atores, e Pereio irrompe no quadro e se junta ao grupo (figuras 10 e 11). A segunda desponta na sequência do bordel, quando Tião conhece Iracema. Tanto à mesa, quanto na pista de dança, Lúcio participa da cena: conversa com Iracema, acompanha Tião e dança colado com outra atriz do elenco (figuras 12 a 15).



Figuras 10 e 11: Pereio/Tião entra no restaurante e se aproxima da mesa onde Lúcio já se encontra posicionado. Fonte: Capturas do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).



Figuras 12 a 15: Lúcio também participa da sequência no Bordel, onde Tião conhece Iracema pela primeira vez. O motorista pode ser visto à mesa com a atriz Edna de Cássia (no topo, à esquerda) e na pista de dança com o restante do elenco. Fonte: Capturas do filme *Iracema – Uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Concluído este percurso analítico sobre *Iracema*, reiteramos: nessa espécie de convocação do cinema-verdade à floresta, despontam novas estratégias para o uso da entrevista, capazes de oxigenar a recorrência deste expediente na tradição do documentário. Eis alguns preceitos relevantes do seu método: o recrutamento de um personagem provocador que, a cada encontro, esboçando um suposto ufanismo e tensionando a cena, aciona ou solicita falas que atestam o que há de ilegal na região; e sua participação, em algumas sequências, parece contar com o suporte de um escudeiro ou apoiador local (o caminhoneiro Lúcio), que minimiza os estranhamentos causados pela presença externa de Pereio e da própria equipe.



A adoção de tal esquema, aponta Xavier (2004, p. 76), permite que o gesto programático de Pereio se defronte com uma resposta do entorno que “vale como dado imanente ao mundo de referência que estava lá em sua vida própria e que o filme veio a provocar”. Sendo a autenticidade das situações um imperativo para o projeto, reitera Xavier (2004, p. 78), os deslocamentos vivenciados pelo ator e pela equipe se convertem “numa coleta de dados empíricos que fornece um perfil do enorme terreno afetado pelos impulsos do progresso”. Como parte do método, a cena, em *Iracema*, produziria assim “uma contaminação recíproca entre a ocorrência ‘fora de controle’ e a ficção que segue um roteiro”. Tal *dialética de contaminações*, no entendimento de Xavier, seria o êxito maior da produção.

Um bufão na cidade

No documentário *Era uma vez Iracema* (2005), que integra os extras do DVD nacional de *Iracema*, há um depoimento de Ismail Xavier que converge com uma observação mencionada na introdução deste artigo. Como nós, Xavier também identificara o fato do filme de Bodanzky e Senna, apesar da inovação nos métodos e dos resultados alcançados, inclusive quanto à prática da entrevista, não ter feito ou estimulado herdeiros no cinema brasileiro¹⁸. Claro, aderir aos preceitos adotados em *Iracema* não é uma decisão desprovida de riscos; dentre eles, a própria possibilidade da produção naufragar e não resultar em algo fulgurante. Mas, ainda assim, a aparente inexistência de obras próximas é algo que surpreende.

Neste segmento final do artigo, porém, deixo *Iracema* de lado para tecer algumas observações sobre o documentário *Retrato de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, e assim tentar delinear um parentesco entre as duas obras. Não do ponto de vista temático, mas quanto à adoção de alguns procedimentos e, claro, à inovação no emprego da entrevista. Minha premissa, como destaquei na introdução, é a de que, entre os seus dois protagonistas (Pereio e Tavinho Teixeira), e entre as produções, existem afinidades. E, ao esboçar possíveis aproximações, via análise do filme de Diógenes, inicio também o movimento de conclusão do texto.

¹⁸ Transcrevo aqui a fala de Xavier: “Há uma originalidade flagrante no filme na forma como ele faz essa combinação, a relação entre a equipe, o próprio Pereio como ator e aquele universo com o qual o filme vai se deparando. De memória, não tô me lembrando de nenhuma experiência no cinema brasileiro que tenha esta maneira de trabalhar as questões ligadas ao teatro, ao ator, a personagem, a pessoa do ator e este efeito-câmera, digamos assim, porque toda vez que a câmera chega ela traz um pouco de teatro com ela. E o filme documenta isso, este embate da equipe com esse novo espaço, território e as pessoas com as quais o Pereio conversa e provoca”. (*Era uma vez Iracema*, 2007, de 4min36s a 5min30s)



O documentário tem início com tomadas aéreas em *travelling* num movimento de gradual aproximação do espaço metropolitano de Fortaleza (CE). Na banda sonora, ouvimos a narração de trechos do livro *A revolução urbana*, de Henri Lefebvre, na voz de Tavinho. De forma genérica, as passagens selecionadas sugerem um olhar ambíguo sobre a urbe. Podemos pincelar algumas frases:

O espaço urbano é contradição completa. [...] Um espaço que provoca concentração e dispersão. [...] Cotidianidade submetida às exigências das empresas e tratada conforme a racionalidade empresarial. [...] Trata-se de uma redução ao mesmo tempo social e mental. [...] O que ela cria? Nada. Ela centraliza as criações. E no entanto, ela cria tudo. Nada existe sem troca (*Retrato de uma paisagem*, 2012, de 1min02s a 3min45s).

Os trechos nos sugerem que o espaço urbano atomiza os indivíduos em vez de promover vínculos; que não cria laços comunitários e/ou conexões políticas; que dispersa energias potencialmente transformadoras. Um diagnóstico negativo. Mas o filme também extrai do livro uma passagem que, a nosso ver, interessa ao desenvolvimento da obra, particularmente à participação direta de Tavinho: “Virtualmente qualquer coisa pode ocorrer. Aqui ou ali uma multidão pode ser reunir. Um acontecimento aterrorizante ou agradável pode sobrevir”. Claro, o trecho também comporta ambiguidades, mas se consideramos a função agenciadora de Tavinho, ela (a citação) parece conceder alguma possibilidade de êxito à intervenção do ator.

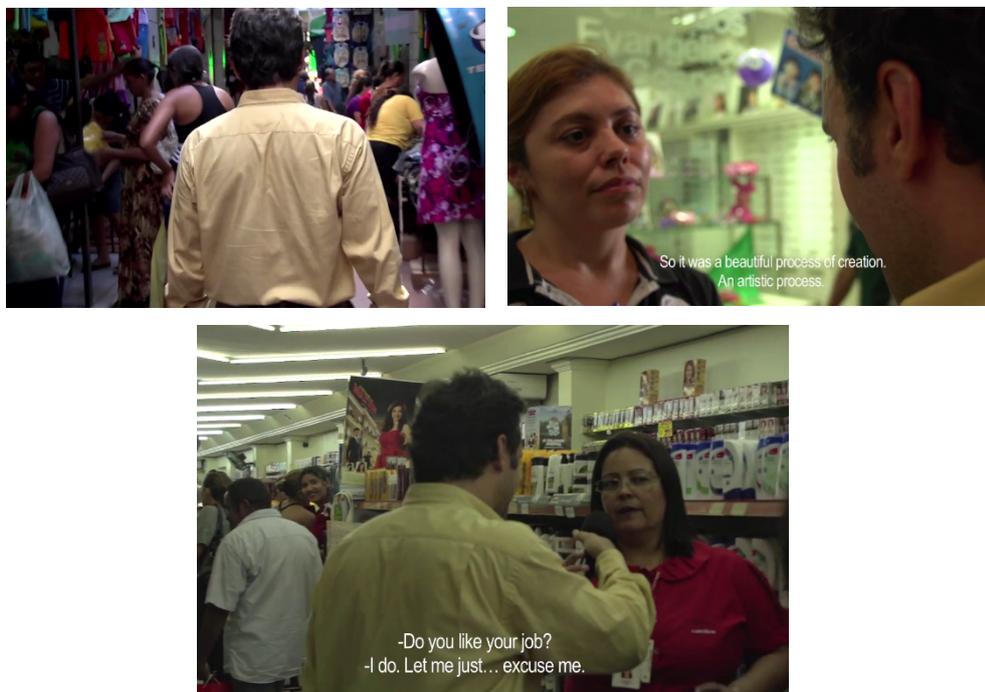
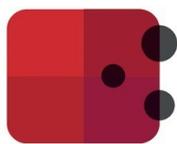
Das tomadas aéreas passamos para os registros de espaços diversos no centro de Fortaleza, uma paisagem caótica, marcada pela aglomeração de mercadorias, pela alternância entre lojas e ambulantes, e o vai-e-vem acelerado dos pedestres. O personagem de Tavinho desponta neste cenário (6min32s), de início observando o frenesi. Mas rapidamente inicia uma tentativa de desconstrução desta sociedade de ritmo infatigável e que promove exaustões (Han, 2014). Sua investida inicial consiste em irromper na contramão do fluxo do trânsito (figura 16).



Figura 16: Tavinho/bufão na contramão do trânsito, o primeiro indício da sua índole disruptiva.
Fonte: Captura do filme *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, 2012).

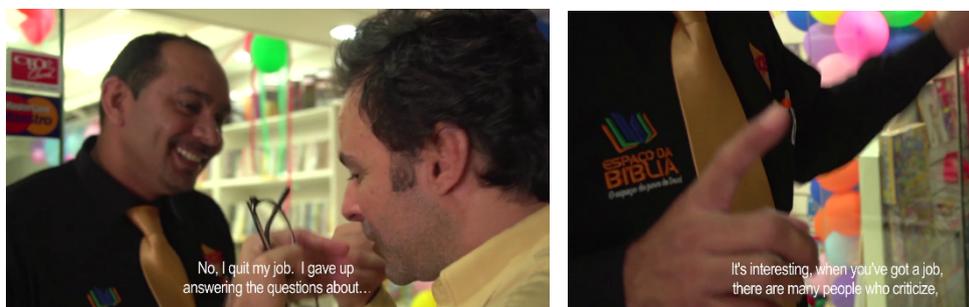
Em seguida, de forma invasiva ou desavisada, passa a abordar lojistas, camelôs e transeuntes, numa conduta que mescla entrevista e provocação. Com ares de bufão, suas perguntas versam sobre liberdade, satisfação com o trabalho, sonhos almejados ou frustrações (figuras 17 a 19). Entendemos aqui que o seu desejo é o de fomentar insurgências e de promover levantes, ainda que incipientes, ou pelo menos contabilizar alguma adesão, alguma voz contrária a esta forma de sociabilidade conformada e na qual os desejos são continuamente suprimidos. Nestas sequências, Tavinho parece irmanado a Tião Brasil Grande, o gesto de intervenção e provocação é semelhante¹⁹, ainda que, em comparação com *Iracema*, *Retrato de uma paisagem* revele o emprego de um método ainda mais confiante no imprevisto, no acaso (são encontros breves, à queima-roupa, sem mediação).

¹⁹ Victor Guimarães (2020, p. 383 e 384) também identificou o parentesco que delineamos. Segundo ele, o filme opta por instalar um bufão entre os transeuntes do centro de Fortaleza, pois “só assim é possível provocar (aos modos de um Tião Brasil Grande em *Iracema*) e fazer perguntas que não cabem no regime da fala veraz ou da entrevista documental corriqueira”. É somente ao exibir a fratura entre o *flâneur* inventado e os atendentes de lojas, os guardas e camelôs, que a cidade pode ser, novamente, reconfigurada pelo documentário.



Figuras 17 a 19: Tavinho percorre as ruas do Centro de Fortaleza; aborda lojistas e transeuntes.
Fonte: Capturas do filme *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, 2012).

Diante das respostas tímidas ou pouco insubmissas, o bufão circula novamente, perambula por ambulantes, observa artistas de rua. Finalmente, se depara com um homem eloquente, disposto a falar (16min11s). Mas suas falas vão na contramão do desejo de insubordinação pregado por Tavinho e insistem numa apologia do trabalho, da obediência, da servidão. Todavia, num gesto de sagacidade, o cinegrafista refaz o enquadramento durante o encontro para nos revelar que o homem trabalha no “Espaço da bíblia” – uma loja de artefatos religiosos (figuras 20 e 21). A mudança no quadro é suficiente para nos sugerir que a emancipação pregada pelo ator não virá dos templos; uma breve vitória do filme contra o discurso conservador.



Figuras 20 e 21: Tavinho conversa com o lojista do “Espaço da Bíblia”, cujas respostas insistem numa apologia do trabalho e da obediência. Fonte: capturas do filme *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, 2012).

Sem encontrar cúmplices, Tavinho muda de estratégia e passa a bradar repetidamente o que parece ser outro trecho do livro (“a intervenção massiva dos interessados mudaria a situação”) e que, no contexto do filme, funciona como um convite à insurgência, à indisciplina e, quem sabe, à revolução. As respostas, porém, seguem tímidas. Mais à frente, em sua *flânerie*, se regozija ao se deparar com a parede de uma agência bancária em greve repleta de cartazes alusivos à paralisação (22min19s). É como se ali, na cena que atesta o enfrentamento entre trabalhadores e empresários, ele finalmente se deparasse com o levante e a insubordinação que tentara insuflar (figuras 22 e 23).



Figuras 22 e 23: O êxtase diante dos cartazes da greve dos bancários. Fonte: Capturas do filme *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, 2012).

Curiosamente, na rodada final de entrevistas, Tavinho finalmente se depara com um interlocutor que parece entender suas intenções (23min55s), que acolhe os

seus questionamentos, lamenta os sonhos perdidos e reclama dos esforços diários. Porém, é uma ironia para o bufão (e para o filme) que o indivíduo que melhor se conecta à índole disruptiva do protagonista seja justamente um agente de segurança, precisamente a *figura da ordem* (figuras 24 e 25).



Figuras 24 a 25: O interlocutor que se conecta à verve crítica do protagonista é um agente de segurança. Fonte: Capturas do filme *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, 2012).

Nos aproximamos do término do documentário e a figura provocativa de Tavinho desaparece de cena. Embora o bufão não tenha mobilizado entusiastas, o filme não parece desistir das vidas ordinárias abordadas e a elas devota uma espécie de homenagem. Na banda sonora (29min40s), emerge a canção *Conheço o meu lugar*, do cearense Belchior, uma espécie de ode ao homem comum em seus embates diários, enquanto observamos as imagens de lojistas e ambulantes em enquadramento frontal. Evocativa do ato fotográfico, a composição promove o encontro de olhares entre personagens, câmera/equipe e espectadores, num gesto último de convocação de alguma unidade a entrelaçar esse triângulo, ao mesmo tempo em que confere dignidade aos indivíduos cujos pares foram fustigados por Tavinho (figuras 26 a 29). A sequência, a nosso ver, reiteraria a convicção de que a insurgência haverá de despontar, confiança reiterada pela letra da composição que ecoa ao fundo²⁰.

²⁰ Em muitos trechos, a letra da música desafia a passividade e celebra a disposição crítica, rejeitando conformismos. Por exemplo, a canção se inicia com a estrofe-indagação: *O que é que pode fazer o homem comum neste presente instante senão sangrar? Tentar inaugurar a vida comovida inteiramente livre e triunfante?* E conclui com uma espécie de estrofe-exaltação: *Não, eu não sou do lugar dos esquecidos, não sou da nação dos condenados, não sou do sertão dos ofendidos, você sabe bem: conheço o meu lugar!*



Figuras 26 a 29: Imagens da sequência final do documentário com o enquadramento frontal de lojistas e ambulantes. Alguma insurgência haverá de despontar? Fonte: Capturas do filme *Retrato de uma paisagem* (Pedro Diógenes, 2012).

Considerações finais

No artigo, considerando a efeméride dos 50 anos de realização de *Iracema – Uma transa amazônica* (1974), busquei revisar o legado do filme codirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Na introdução, mapeei algumas chaves de leitura da obra para, em seguida, avançar naquilo que me parecia mais intrigante *na sua engenharia* – a atuação/performance de Paulo César Pereio, cujo desempenho me parece oxigenar a prática da entrevista na tradição documentária, apontando outras possibilidades de emprego desse recurso. Em cena, a conduta intempestiva de Tião/Pereio, espécie de *agenciador* dos não atores e de *mediador* da equipe, provoca nos sujeitos, por ele abordados, as falas disruptivas que interessam ao filme, precisamente aquelas que desautorizam o discurso oficial sobre a Transamazônica.

Contudo, apesar da inovação sinalizada por *Iracema*, na avaliação de alguns críticos o filme não teria inspirado propostas semelhantes no Brasil. No terço final do



artigo, porém, e como forma de delinear um possível parentesco, abordei o documentário *Retrato de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes. Na revisão, parti da seguinte premissa: a de que entre os seus dois protagonistas (Pereio, de um lado, e Tavinho Teixeira, do outro) e as obras existem afinidades. Assim, se Pereio/Tião é um provocador na floresta, cujo objetivo é tensionar a tomada e acionar falas que contradizem a propaganda oficial, Tavinho é um bufão no espaço urbano, uma espécie de *agente da desordem* que se lança numa *flânerie* incansável com o objetivo de estimular alguma insurgência ou de encontrar cumplicidade nos seus interlocutores – transeuntes, ambulantes e lojistas do Centro de Fortaleza.

Em comum, os dois títulos partem da rica tradição do cinema-verdade para, em cena e a partir da conduta/intervenção de uma espécie de mediador destemido, reinventar e reabilitar o expediente da entrevista. Aproximação que me levou a sugerir que o personagem de Tavinho se encontra irmanado a Tião Brasil Grande: afinal, nos dois títulos, a abordagem ativada pelos atores guarda semelhanças e a índole provocadora, no limite da boçalidade, se repete.

Referências

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Paidós, 1995.

BARNOUW, Eric. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Nova York: Oxford University Press, 1993.

BEM VIVER: Circuito de cineclubes foi fundamental para driblar censura da ditadura, conta Jorge Bodansky. Entrevistado: Jorge Bodanzky. Entrevistador: Brasil de Fato. São Paulo: Rádio Brasil de Fato, 02 de abril de 2024. Podcast. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/04/02/circuito-de-cineclubes-foi-fundamental-para-driblar-censura-da-ditadura-Conta-jorge-bodansky>. Acesso em: 07 dez. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: **Catálogo do 14º Forumdoc.BH - Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo**, pp. 294 a 317, 2010. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010>. Acesso em: 14 jun. 2024.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário**. Rio de





Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ERA UMA VEZ IRACEMA. Direção: Jorge Bodanzki. Produção: Videofilmes. Brasil, 2005. 46 min., sonoro, colorido.

GAMAL, o delírio do sexo. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Tecla Filmes. Brasil, 1969. 80 min., sonoro, preto e branco.

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

GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino (org.). **Pensar o documentário** – Textos para um debate. Recife: Editora da UFPE, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

IPAM - Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia. **O que é grilagem de terras e como combater esse crime na Amazônia**, 07 de março de 2024. Disponível em: <https://ipam.org.br/pt>. Acesso em: 30 jun. 2024.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Stop Film; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Brasil; Alemanha, 1974. 16mm/35mm, 95min., sonoro, colorido.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky**: o homem com câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

RETRATO de uma paisagem. Direção: Pedro Diógenes. Produção: Alumbramento. Brasil, 2012. Digital, 34min., sonoro, colorido.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REINALDO, Gabriela; e REBOUÇAS, Aline. Iracema, uma transa amazônica: subversão na adaptação cinematográfica, **Lúmina**, Juiz de Fora (online), v. 11, n. 2, p. 253-270, mai/ago, 2017. Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21308>. Acesso em: 30 jun. 2024.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo, **Galáxia**, São Paulo (online), n. 30, p.138-148, dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>. Acesso em: 22 out. 2024.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Do encontro previsível à cena revigorada - a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1), **Doc On-Line** – Revista Digital de Cinema Documentário, março, (19): 110-123. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/index19.html>. Acesso em: 21 out. 2024.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do documentário: o problema de 'dar a voz ao outro'. In: **Estudos de Cinema Socine, Ano III**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003. pp. 164-170.



XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro, **Devires** – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.70-85, jan-dez. 2004. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/235>. Acesso em: 23 jun. 2024.

¹ Laecio Ricardo de Aquino Rodrigues

Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e do seu Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFPE).

E-mail: laecio.ricardo@ufpe.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 07/07/2024 e aprovado em 30/10/2024.