



Artigo – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

Modulações entre documentário e ficção no filme***Iracema - uma transa amazônica*****Modulaciones entre documental y ficción en la película*****Iracema - uma transa amazônica*****Modulations between documentary and fiction in*****Iracema - uma transa amazônica***Gustavo Soranz¹Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-1506-3018>

Resumo: Apresentamos uma análise do filme *Iracema - uma transa amazônica*, codirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em 1974. Inicialmente trazemos informações sobre o contexto histórico e político em relação à Amazônia no período de sua realização, a fim de destacar aspectos que são significativos para compreender a relevância do filme no contexto do cinema moderno brasileiro. Na sequência apresentaremos informações essenciais sobre a origem do filme, com destaque para elementos que são determinantes na compreensão dos modos de filmagem que seriam adotados em sua produção. Na intenção de promover uma análise original sobre sua fatura fílmica, apresentamos o conceito de modulação entre o documentário e a ficção, situação em que o sujeito que opera a câmera exerce também a posição de diretor do filme, de modo que, desse lugar privilegiado, consegue agenciar as situações e estabelecer operações técnicas que conduzem a filmagem convocando ora convenções do domínio do cinema ficcional, ora convenções do domínio do cinema documental, resultando em um filme cuja dimensão estética é original justamente por ser resultante de determinados atravessamentos entre essas tradições. Para tornar essa leitura objetiva, analisaremos passagens do filme *Iracema*, a fim de ilustrar determinados argumentos que pretendem esclarecer o que entendemos como gestos de modulação entre a ficção e o documentário que consideramos serem especialmente presentes no filme em questão.

Palavras-chave: *Iracema*; Jorge Bodanzky; Documentário; Ficção.





Resumen: Presentamos un análisis de la película *Iracema*, una transa amazónica, codirigida por Jorge Bodanzky y Orlando Senna, de 1974. Inicialmente, presentamos información sobre el contexto histórico y político en relación con la Amazonía durante el período de su producción, con el fin de resaltar aspectos que son significativos para comprender la relevancia de la película en el contexto del cine brasileño moderno. A continuación, presentaremos información esencial sobre el origen de la película, destacando elementos que son cruciales para comprender los métodos de filmación que se adoptarían en su producción. Con la intención de promover un análisis original de su realización cinematográfica, presentamos el concepto de modulación entre documental y ficción, situación en la que el sujeto que maneja la cámara ejerce también la posición de director de la película, para que, desde este lugar privilegiado, consiga gestionar situaciones y establecer operaciones técnicas que conducen el rodaje, recurriendo a veces a convenciones del ámbito del cine de ficción, a veces a convenciones del ámbito del cine documental, dando como resultado una película cuya dimensión estética es original precisamente porque es el resultado de ciertas cruces entre estas tradiciones. Para objetivar esta lectura, analizaremos pasajes de la película *Iracema, uma transa amazônica* con el fin de ilustrar ciertos argumentos que pretenden esclarecer lo que entendemos como gestos de modulación entre ficción y documental que consideramos especialmente presentes en la película en pregunta.

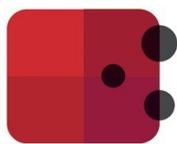
Palabras clave: *Iracema*; Jorge Bodanzky; Documental; Ficción.

Abstract: We present an analysis of the film *Iracema - uma transa amazônica*, co-directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna in 1974. We first provide information about the historical and political context of the Amazon during the period in which this film was made, to highlight aspects that are significant for understanding the movie's relevance in modern Brazilian cinema. We then present essential information about the origin of the film, highlighting elements that are decisive in understanding the filming methods that would be adopted in its production. To promote an original analysis of its filmmaking, we present the concept of modulation between documentary and fiction, a situation in which the subject who operates the camera also exercises the position of director of the film, so that, from this privileged position, he can manage the situations and establish technical operations that guide the filming, sometimes calling upon conventions from the domain of fictional cinema, sometimes conventions from the domain of documentary cinema, resulting in a film whose aesthetic dimension is original precisely because it is the result of certain intersections between these traditions. To make this reading objective, we will analyze passages from the film *Iracema*, to illustrate certain arguments that aim to clarify what we understand as gestures of modulation between fiction and documentary that we consider being present, especially in the film in question.

Keywords: *Iracema*; Jorge Bodanzky; Documentary; Fiction.

O contexto histórico e político

No período da ditadura militar brasileira a região amazônica era considerada uma área de segurança nacional pelo governo, que para ela destinou uma série de projetos desenvolvimentistas grandiloquentes no escopo do Plano de Integração Nacional. Entre estes um dos mais ambiciosos era o da rodovia BR-230, a chamada Transamazônica, que em seu plano original deveria ligar o Atlântico ao Pacífico em um corte transversal pelo país e para além das fronteiras nacionais, partindo do litoral nordestino até chegar ao litoral peruano, algo que não se concretizou. O projeto foi posteriormente revisto para ser o de uma estrada ligando a Paraíba ao Amazonas, conectando as regiões Norte e Nordeste do país, objetivo também fracassado. Inaugurada parcialmente em 1972 com trechos ainda sem asfaltamento, a rodovia



permanece inacabada, sem completar o trajeto previsto na proposta do governo militar.

A despeito da propaganda oficial ufanista do governo ditatorial em relação aos projetos para a região, em geral estes se revelaram equivocados no sentido em que buscavam implantar na Amazônia empreendimentos que frequentemente ignoravam a realidade geográfica, social e cultural daquela porção do país, de tal modo que os resultados nem sempre foram satisfatórios ou duradouros. Ao invés do progresso iminente anunciado, no caso específico da rodovia Transamazônica, o que se viu foram as fraturas do projeto intervencionista militar, traduzidas na prostituição, precarização do trabalho, na devastação acelerada da floresta e na desilusão quanto ao futuro, sintomas de uma sociedade marginalizada em relação às regiões mais desenvolvidas do Brasil central. É nesse contexto que Jorge Bodanzky e Orlando Senna vão rodar *Iracema - uma transa amazônica* (1974), um marco do cinema moderno brasileiro e um caso exemplar para pensarmos a relação dialética entre documentário e ficção no cinema, em função de sua fatura estética original.

A origem de *Iracema - uma transa amazônica*

No momento de realização de *Iracema*, Jorge Bodanzky já era um experiente e requisitado fotógrafo e cinegrafista. Como diretor de fotografia trabalhou com importantes nomes do cinema brasileiro no final da década de 1960, como Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Hector Babenco, período em que acabou optando definitivamente pelo cinema. Seus trabalhos oscilavam entre a direção de fotografia para longas ficcionais e o trabalho com documentários e institucionais em curta-metragem (Mattos, 2006). Como diretor de fotografia sempre imprimiu uma característica pessoal aos trabalhos, consolidando um estilo, identificado pelo uso de planos-sequência e pela câmera no ombro, leve, acompanhando a ação. Acumulou vasta experiência de viagens ao interior do Brasil, como ao Pantanal e à Amazônia, entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, assim como viagens ao exterior, sobretudo à Alemanha, país com o qual consolidou vínculos, trabalhando como cinegrafista para diversos projetos junto à televisão alemã. Tais experiências seriam fundamentais para o filme *Iracema - uma transa amazônica*.

A ideia que deu origem ao filme nasceu de uma ida do diretor à Amazônia a serviço da revista *Realidade* –semanário para o qual Bodanzky era fotógrafo *free-lancer* –a fim de cobrir a construção da rodovia BR-153, conhecida como Belém-Brasília, no





ano de 1968 (Soranz, 2020). Ao observar a situação que se conformava nas beiras de estrada da região com a chegada das obras de infraestrutura, o diretor notou ali, naquela realidade longínqua de um Brasil até então pouco visto na mídia hegemônica dos grandes centros urbanos, uma metáfora para o momento atravessado pelo país, onde a exploração sexual de meninas por caminhoneiros vindos das mais diferentes regiões do país encenava a tragédia do projeto desenvolvimentista da ditadura militar para a Amazônia. Se a propaganda oficial divulgava progresso, a realidade mostrava a devastação acelerada da floresta e a degradação dos modos de vida da região. Bodanzky trouxe a ideia original partindo dessa experiência, que foi desenvolvida em um argumento juntamente com o diretor Hermanno Penna e posteriormente em roteiro cinematográfico por Orlando Senna (Mattos, 2006).

O filme conta a história de Tião Brasil Grande, caminhoneiro do Sul do país que viaja à Amazônia em busca de madeira, inicialmente, e depois de gado. Em suas viagens à região ele conhece a jovem Iracema, que veio do interior do Pará para viver em Belém, tornando-se prostituta, e vivendo de caronas pela região. Trata-se de um *road movie* pela estrada Transamazônica, que estava em plena construção. A trama é constituída de sequências que apresentam a evolução das personagens em uma forma um tanto fragmentada, valorizando a interação entre a equipe do filme e a realidade encontrada nas locações, assim como o acaso registrado no ato da construção diegética do enredo imaginado.

O financiamento para a produção de *Iracema* veio de um acordo com o canal de televisão público alemão ZDF, na época parte da Alemanha Ocidental, que mantinha um programa chamado *Das Kleine Fernsehspiel*, que abria espaço para documentário e ficção experimental, por onde já haviam passado Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder, entre outros, o que garantiu ao filme visibilidade na Europa mesmo antes de estrear no Brasil (Mattos, 2006). *Iracema* foi exibido na televisão alemã em 1974 e ficou censurado em território brasileiro por vários anos, estreando oficialmente apenas em 1981.

A equipe do filme era bastante reduzida. Contou com Bodanzky, um dos diretores e também operador de câmera, com o codiretor Orlando Senna, com a atriz Conceição Senna, que além de atuar teria o papel de preparadora da estreada Edna Cássia, jovem que interpretou Iracema, com o produtor Wolf Gauer, e com Achim Tappim, técnico de som. Já em Belém, juntou-se à equipe o assistente Francisco Carneiro. O único ator profissional, com exceção de Conceição Senna, era Paulo César Pereio, que interpretou o papel do caminhoneiro Tião Brasil Grande, ao qual juntaram-



se alguns atores do teatro amador da cidade de Belém. O filme foi realizado com uma câmera *Eclair* 16 mm com som sincrônico, captado por um gravador *Nagra*, praticamente sem utilizar iluminação artificial, que se resumia a uma caixa de luzes com seis cabeças *Lowell* (Mattos, 2006).

Estratégias de modulação entre a ficção e o documentário

Antes de procedermos à análise propriamente dita de *Iracema - uma transa amazônica* vamos desenvolver o conceito operacional de modulação, que será utilizado para pensar como o filme se utiliza de estratégias que fazem oscilar na narrativa a presença da encenação ficcional esboçada e a presença dos fenômenos do mundo histórico flagrados pela câmera. Segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *modulação* (2024, s.p.) é o “ato ou efeito de modular”. Tomado em relação a música significa a “passagem de um tom a outro”; em relação a física, “processo que envolve dois sinais ondulatórios, no qual uma variação na amplitude, frequência, intensidade ou fase de um deles implica uma mudança correspondente no outro sinal”; em relação às telecomunicações, “método pelo qual um parâmetro de uma onda é modificado pela ação da intensidade de outra onda”, ou ainda “matiz, gradação, nuance de cores ou tonalidades”. Assim, em nossa análise, o conceito de modulação indica como o filme estrutura sua narrativa alternando, em determinadas passagens, entre o registro documental e o registro ficcional.

Dito de outro modo, queremos enfatizar como, por vezes, o filme contamina a cena ficcional com o mundo histórico; rompendo com convenções estratificadas da narrativa cinematográfica hegemônica; elaborando uma diegese que se alimenta da potência do mundo visível e do acaso, proveniente dos encontros em presença da câmera; resultando em um filme que se constrói na fronteira entre esses domínios cinematográficos e operando passagens de idas e vindas que acabam por construir uma unidade nessa relação entre o ficcional e o documental, entre a imaginação e o registro, não entre um ou outro de modo separado, mas exatamente naquilo que se situa na passagem entre um e outro, na mistura entre eles. Em *Iracema* a modulação não é uma mera operação técnica exterior, mas uma dimensão constituinte do universo elaborado em experiência fílmica. Com efeito, tal operação de modulação ocorre no ato mesmo da filmagem e resulta de uma decisão deliberada por parte daquele que empunha a câmera de filmagem, ou seja, esse conceito de modulação depende de determinadas condições



para ocorrer, notadamente de uma situação na qual aquele que filma detém não apenas o domínio técnico do aparato, mas também o poder de decisão sobre o rumo da cena. É alguém que a um só tempo é o cinegrafista e o diretor. Isso confere uma espécie de autonomia criativa sem intermediação em relação ao registro dos eventos, encenados ou não, marcando essa notável diferença na fatura dos filmes.

Jean Rouch, um dos pioneiros no registro fronteiro entre a ficção e o documentário, notou essa característica em Jorge Bodanzky, conforme podemos ler em um pequeno texto publicado por ocasião de uma mostra dos filmes do diretor brasileiro em Paris, em 1983. Segundo Rouch, “desde Robert Flaherty, os americanos chamam de ‘filmmakers’ os cineastas que são ao mesmo tempo diretores e seus cinegrafistas. Somos, no máximo, uns vinte no mundo, de Ricky Leacock a John Marshall, de Vittorio de Seta a Ermanno Olmi, de Michel Brault a Jorge Bodanzky”¹ (Rouch, 2009, p. 39).

Bodanzky já se declarou admirador do cinema de Jean Rouch, sobretudo do filme *Cocorico, Monsieur Pollet* (1974), citado pelo diretor como um modelo importante para o estilo de filmagem de *Iracema* (Soranz, 2020). Contudo, mais do que um trabalho que pode ser filiado a uma determinada vertente de filmes que se movem nos limites entre a ficção e o documentário, ou que trabalham com modos de filmagem baseados na liberdade dos equipamentos leves –com operação da câmera no ombro e uma estilística visual centrada em longos planos-sequência –*Iracema* promove momentos em que ambos os domínios se encontram em cena, configurando um filme de fatura original, revelando a atuação de um realizador que é, ao mesmo tempo, o fotógrafo e o diretor e, nessa posição privilegiada, agencia operações de modulação de acordo com seu interesse e sua relação com o que se desenrola diante de sua câmera e de seus olhos.

Neste filme essa operação de atravessamento entre os regimes ficcional e documental ocorre de modo bastante peculiar em determinadas passagens, diferenciando-o de outros seus contemporâneos, onde as margens entre a ficção e o documentário estavam sendo reconfiguradas. Acreditamos que a atenção de Bodanzky ao entorno da cena esboçada diante da câmera, ao acaso do fluxo da vida que transcorre no tempo, à dinâmica do mundo histórico que circunda e abriga o ato da representação ficcional, aliados à sua perspicácia em voltar-se com a câmera em operação a esse cenário enquanto o enredo ficcional previamente elaborado está se insinuando, trazendo esse contexto que seria exterior para a diegese, tornando campo o que era fora de campo, modulando os regimes, é um aspecto notável de *Iracema*,

¹ Mantivemos a grafia do nome Bodanzky com a letra “s”, conforme publicada na revista *Devires*.



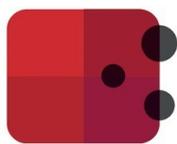
como pretendemos explicitar a seguir neste artigo.

São raros os filmes em que tal operação no ato contínuo da filmagem, sem cortes, que estamos tratando aqui como de modulação, pode ser notada. Em outras palavras, queremos destacar que neste filme os gestos de modulação promovidos por Bodanzky, no ato da filmagem, são operações que aliam uma determinada estilística da filmagem, (o uso de planos-sequência, registro de som direto, câmera na mão, filmagens em locação em meio ao fluxo cotidiano) a uma dimensão política, da interpretação da realidade do mundo histórico.

O que o gesto da modulação permite é promover uma radicalização na relação entre esses regimes, inserindo no ato da filmagem uma operação que cria um modo diferencial de filmar, que acaba por proporcionar uma camada a mais na reflexão sobre os limites da representação e do registro do mundo histórico, na qual há imbricação dos regimes estéticos da ficção e do documentário no mesmo plano de câmera. São cenas em que a diegese é provocada pela dinâmica imprevisível do fluxo da vida no contexto da filmagem, nas quais o diretor-fotógrafo busca ativamente esse contato, seja com movimentos de câmera que tateiam o entorno, em busca de olhares ou de personagens, seja em planos estáticos em que notamos a simultaneidade entre a atuação do núcleo diegético do filme e a locação real onde a encenação transcorre. Em ambos os casos a câmera não refuta as remissões dos olhares ou o imprevisto na ação, ao contrário, situações como essas parecem ser desejadas e as cenas que analisaremos ilustram como sua presença no filme contribui para tornar *Iracema* um caso original. Elas não se limitam a ilustrar um determinado contexto do mundo histórico ou a improvisar a encenação em locação, mas são parte de uma dinâmica constitutiva do filme, na qual a ideia de campo passa a ser problematizada pois os limites do plano são expandidos por meio dos gestos do diretor-fotógrafo, tornando campo o que tradicionalmente seria o fora de campo, evidenciando certa contaminação entre as convenções da ficção e as convenções do documentário.

Modulações entre a ficção e o documentário em *Iracema*

O filme se inicia com uma família de ribeirinhos saindo de um igarapé, um braço de rio, rumo a cidade de Belém, em uma típica embarcação regional que singra os rios amazônicos, carregando cestas de açaí para serem negociadas em um mercado próximo. No barco está Iracema, que aqui inicia uma trajetória que será sua derrocada



rumo à perda da inocência, partindo do mundo rural da Amazônia ribeirinha para a vida suburbana de beira de estrada na trilha do projeto de desenvolvimento intervencionista da ditadura militar para a região. Aqui temos uma sequência de apresentação da personagem principal em sua modulação ficcional. Com exceção da personagem Iracema, interpretada por Edna de Cássia, tudo nesta cena inicial é autêntico e conseguido no local da filmagem no exato momento em que ela ocorria. O recolhimento do açaí para a embarcação –a preparação artesanal da polpa do fruto, a negociação do produto com o atravessador no pequeno mercado flutuante, as casas construídas sobre palafitas na beira do rio, o banho no rio –são todas cenas reais registradas no fluxo da ação ou improvisadas para a câmera no momento da filmagem, não preparadas previamente, colhidas ali naquele momento, de acordo com as necessidades da ficção que se desenhava com o registro do mundo histórico.

Os corpos dos homens tomam a cena e a câmera acompanha como observadora o ritmo da vida ribeirinha na Amazônia, decupando a vida em ação naquele espaço cultural e natural. Não se trata da encenação de uma vida inventada simplesmente, mas da revelação de um modo de vida que se dá na improvisação da vida cotidiana, improvisação esta captada pela câmera. Aqui, temos o registro do mundo histórico em sua modulação documentária. Ambas as modulações atuam para elaborar a diegese do filme construída nesse movimento entre o mundo registrado pelo cinema e a cena que invade a vida daqueles que habitam o lugar e tomam a tela convocados como personagens do filme.

A chegada à cidade de Belém capta o movimento no mercado *Ver-o-Peso*, onde o registro documental da vida na Amazônia se impõe ao argumento prévio da ficção. O real se impõe ao projeto ficcional do filme invadindo a tela e deixando o arco dramático da trama de lado por certo tempo. Iracema chega ao Porto de Belém, no que é seguida pela câmera que, em movimento, vai furtivamente registrando os rostos, as feições da população, junto à qual a atriz vai se misturar. A câmera de Bodanzky não se detém em seguir seus passos, como uma lógica amarrada por um enredo, mas ela se interessa pelo registro documental do mercado *Ver-o-Peso*, demonstrando uma fuga da ficção em rumo ao documentário em plena execução do plano, procedimento este que vai retornar em outros momentos do filme, com maior ou menor intensidade.

O diretor abandona, por alguns segundos ou minutos, a encenação que se está a desenvolver e, deliberadamente, registra a intensidade do mundo histórico que se impõe ao seu projeto de ficção. Aqui a câmera invade o fluxo da vida como um corpo que penetra o espaço. O corpo do cinegrafista em embate com os corpos daqueles que



habitam a imagem, inventando a cena em ação. O filme joga nessa chave, vai modulando seu interesse ficcional e seu interesse documental, apresentados de modo imbricado, miscigenado. Para Xavier (2004, p. 76),

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

Tal operação de busca pelo mundo histórico, no exato momento em que a encenação ficcional está ocorrendo, não decidida previamente, mas sim fruto da ação deliberada do operador da câmera só poderia acontecer de tal modo e com tal intensidade como em *Iracema* em casos raros no universo do cinema. Tal postura por parte daquele que empunha a câmera no momento da execução do plano só é permitida pois é ele mesmo o diretor. Através da objetiva da câmera ele vai forjar seu projeto de ficção embebida no real, operando tais modulações entre o registro ficcional e o registro não-ficcional, conforme sua própria sensibilidade no momento. Não há ponto marcado previamente na cena para que o procedimento aconteça. Para este movimento, o sujeito que fotografa a cena ficcional está também com os olhos atentos ao mundo fenomenológico ao seu redor, que eventualmente será convocado a invadir a cena por meio de gestos fílmicos materializados em movimentos de *zoom-in* ou *zoom-out*, de chicotes e panorâmicas, operações que alteram os recortes da imagem, buscando pontos de interesse que reordenam a ação no quadro. Com tais gestos, Bodanzky vai dirigindo a cena enquanto filma, marcando, inclusive, pontos de corte para a montagem.

Um trecho bastante conhecido de *Iracema* no qual podemos notar uma operação de modulação entre a ficção e o documentário é a cena em que o personagem Tião Brasil Grande é apresentado, durante a negociação de madeira que está sendo descarregada em um porto de Belém (entre 10min38s e 12min51s). A câmera acompanha a ação dos trabalhadores descarregando a madeira e em uma panorâmica



corrige o quadro acompanhando a entrada de Pereio em cena, que vai conversar com o encarregado da madeira, compondo um quadro com os dois, lado a lado, travando um diálogo improvisado, no qual o ator vai provocando o negociante, que reage espontaneamente dentro de um certo campo de expectativas esboçado pela trama, ou seja, um caminhoneiro forasteiro que vem comprar madeira de um comerciante local que negocia o produto do extrativismo vegetal da região.

No momento em que Pereio anuncia: “Meu nome é Sebastião da Silva, mas pode me chamar de Tião” ouvimos uma voz vinda de fora de quadro que diz: “Baiano ... ele é baiano, né?” no que Pereio reage dirigindo seu olhar para fora de quadro respondendo: “Sou gaúcho!”. Na sequência ouvimos risadas daquele que provocou o ator e que não é visto no plano visual. Aqui há um tensionamento entre o quadro e o fora-de-quadro que objetivamente é um tensionamento entre o ficcional do diálogo improvisado e o não-ficcional do fluxo da vida que ocorre fora da cena, mas que invade a diegese em uma modulação de regimes estéticos. Após algum tempo de conversa, onde notamos a provocação de Pereio e a postura rígida de um sujeito que não é ator profissional, mas que dissimula uma encenação reagindo às provocações defendendo sua posição de que aquela é “uma terra rica”, onde todos “se criam”, ele diz: “Olha aí” e aponta para fora de quadro, como que atendendo ao comando do encarregado, a câmera faz uma panorâmica e se volta aos carregadores, aproximando o quadro em um *zoom-in*, deixando por alguns segundos o diálogo fora do plano visual, em uma modulação entre o regime ficcional e o documental. Após alguns instantes a câmera retorna ao diálogo, que não foi interrompido e retoma o regime ficcional no plano visual, para na sequência voltar aos trabalhadores em mais uma alteração para o regime documental. É um longo plano sem corte no qual notamos a destreza de Bodanzky como operador de câmera, que realiza os movimentos de câmera e de lente determinando o ritmo da cena promovendo tais alterações que fazem de *Iracema* um filme muito original em termos estéticos.

A encenação improvisada apresenta um diálogo que explicita visões contraditórias sobre a exploração da natureza. O comerciante enfatiza a ideia da dádiva natural, que contribui para o desenvolvimento das pessoas que trabalham ali, no que é provocado por Tião Brasil Grande que contrapõe essa argumentação, enfatizando os elementos da exploração da natureza pelas forças externas, representadas pela estrada e por seu caminhão. A postura rígida do comerciante em sua atuação improvisada é quebrada por Pereio quando este bate em seus ombros e o dirige um sorriso, que é retribuído, juntamente com uma mudança de postura, que passa a ser sorridente e

descontraída. É como se o gesto de Pereio tivesse determinado que a “cena” terminou e com isso o comerciante pudesse se desarmar de seu papel. Este olha rapidamente para a câmera em uma postura hesitante que parece indicar que ele aguardava o término. Contudo, nenhuma ordem de interrupção na ação ocorre e a câmera não para de filmar, algo que ele parece notar pois rapidamente retoma o diálogo sobre as maravilhas da natureza, enquanto a câmera desloca seu ponto de interesse para os carregadores, que retiram madeira do barco para o porto. A falta de marcação evidente para a cena, que segue o ritmo do improviso na relação entre Pereio e o comerciante, contribui para implantar certa confusão para o não ator, que sem saber quando interromper suas ações ou fala, segue com sua argumentação, oferecendo espaço para a espontaneidade na performance e nos diálogos, substância com a qual Bodanzky lida para promover sua operação de modulação entre a ficção e o documentário (Figura 1).



Figura 1: Diálogo entre Tião Brasil Grande e o negociante de madeira.
Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Outro tipo de registro onde o documental e o ficcional são colocados em contato ocorre no plano seguinte, quando Pereio aparece sentado em uma pilha de madeira, enquanto carregadores descarregam a carga do caminhão (Figura 2). Enquanto profere um discurso sobre seu interesse pelo dinheiro, ele divide o quadro com a ação do descarregamento da madeira, que transcorre em um fluxo que não depende da cena ficcional, é uma ação daquele ambiente, aproveitada pelo filme para compor sua diegese. No plano, ficcional e documental estão conjugados no mesmo



enquadramento, dividem o campo visual de modo equilibrado, proporcionando configuração distinta da modulação entre tais regimes daquela que vimos no exemplo anterior. Em outra evidente contaminação da diegese pelo fluxo da vida que está para além do enredo ficcional, ao fundo do quadro há um grupo de pessoas que assiste àquela encenação ao vivo, não apenas presenciando a situação, mas fazendo parte da cena compondo o quadro como uma audiência integrada no plano visual. Aqui o gesto da modulação no ato da filmagem não está presente. Bodanzky não move a câmera em busca de incluir algo que está fora do campo de visão ou para seguir alguma ação espontânea, mas a composição do quadro evidencia essa dimensão de imbricamento entre a ficção e o documentário, que é constituinte da proposta de *Iracema*.



Figura 2: Discurso de Tião Brasil Grande diante dos carregadores de madeira.
Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna).

Outra passagem bastante conhecida e que é ilustrativa dessa operação de modulação entre o ficcional e o documental, que estamos descrevendo aqui, é a cena do almoço no bar (entre 18min45s e 22min21s), onde Pereio almoça com alguns caminhoneiros, momento em que iniciam uma conversa sobre as estradas pelas quais eles cruzam a Amazônia. A conversa, outra também improvisada e provocada por Pereio, vai se prolongando, e a câmera, em certos momentos, deixa de registrar a conversa e passa a registrar os rostos de outros clientes que estão no restaurante, efetuando um registro documental daquele momento. Ignora o ator e os não-atores que conversam encenando para o filme e passa a registrar a ação que transcorre



espontaneamente no bar. Esse olhar que se evade da cena de ficção e busca o real marca um momento de intensa modulação entre o registro ficcional e o documental.

Enquanto o diálogo na mesa dos caminhoneiros transcorre, por vezes a câmera registra o segundo plano, onde, entre outras movimentações, acompanhamos um cliente recém-chegado sentar-se à mesa, um rapaz bocejando enquanto aguarda sozinho e outro cliente tomando um café (Figura 3). Esse gesto de movimentar a câmera pelo espaço, tornando campo aquilo que era fora de campo, traz uma dinâmica de espontaneidade para a cena que se contrapõe ao discurso de Pereio na mesa dos caminhoneiros. É mais um exemplo da conjugação do regime ficcional com o regime documental operado por meio de um gesto de modulação daquele que filma. Em um mesmo plano, ouvimos Pereio na mesa, mas vemos os clientes que se movimentam no bar, que pela câmera e sem estarem cientes disso, são convocados a participar da cena, contribuindo para adicionar uma camada de sobreposição nesse jogo de atravessamento entre diegese e mundo histórico.



Figura 3: Cliente almoçando no bar no momento da filmagem.
Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna).

Em diversas cenas as pessoas que circulam pelos ambientes onde ocorre a filmagem, os transeuntes, os populares, insistem em dirigir seus olhares para a câmera, que não se importa com esse olhar detido que denuncia a quebra do ilusionismo do aparato cinematográfico, este frequentemente desejado pela ficção clássica. Ao contrário, o evento real invade o filme de ficção, provocando as modulações entre a

ficção e o documentário, que acabam por determinar a fatura original do filme. “A cada momento do filme há uma situação complexa, feita de interação entre dois registros (o da ocorrência do aqui-agora e o da construção da cena imaginária que abriga as personagens) (Xavier, 2009, p. 76).

Uma cena exemplar dessa relação da câmera com os olhares a ela remetidos está na sequência da procissão do Círio de Nazaré (entre 23min e 23min57s), na qual a câmera passeia por entre os fiéis que acompanham a imagem da santa até chegar ao carro dos anjos, ocupado por crianças vestidas de anjo, em uma espécie de embate corpo-a-corpo, entre fiéis e câmera, onde cena real e filme se encontram em rotas contrárias (Figura 4). A cena não é mera representação, mas a câmera invade o fenômeno. A câmera é um corpo que interage com a paisagem e personagens da cena. Uma filmagem em fluxo, que se constrói no tempo da ação, sem possibilidade de segundo *take*. Tempo histórico que se constitui em tempo fílmico. Uma experiência de cinema corpóreo, que “atrai nossa atenção em um nível visceral em vez de conceitual” (Furtado, 2013, p. 411).



Figura 4: Fiéis na procissão do Círio de Nazaré.

Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Em seguida (entre 24min38s e 24min42s), há um plano de Edna de Cássia no meio da procissão do Círio que evidencia a conjunção da cena ficcional e do evento real vivido registrado pela câmera que resulta em uma modulação singular entre esses dois regimes estéticos. Enquanto Edna mantém seu olhar para fora do quadro, revelando sua

postura de atriz ciente do contrato cênico do qual faz parte, a garota anônima ao seu lado olha fixamente para a câmera (Figura 5), revelando a curiosidade em relação ao aparato fílmico, algo que magnetiza a câmera de Bodanzky, operador do dispositivo técnico e realizador interessado ativamente por essa contaminação da cena ficcional pelo evento histórico, alguém que ocupa a posição que agencia as modulações que permitem elaborar o mundo diegético do filme ao mesmo tempo em que se ocupa de registrar o evento histórico que se desenrola diante dos seus olhos. A divergência nos olhares da atriz iniciante Edna e da participante anônima da procissão, que olham para diferentes direções, evidencia como a imbricação dos regimes documental e ficcional é constituinte da proposta do filme e deriva dos modos de filmagem agenciados por Bodanzky, tanto na busca ativa que a câmera por vezes promove, tateando a realidade, como na composição dos quadros que, por vezes, se mantém mais estáticos.



Figura 5: Edna de Cássia e garota anônima na procissão do Círio de Nazaré.
Fonte: Captura do filme *Iracema - uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974).

Outro dispositivo adotado no filme que nos permite explorar momentos de encontro entre estratégias típicas dos domínios da ficção e outras típicas do domínio do documentário, em chave de modulação, são aqueles que reinventam técnicas de entrevista, ou seja, aqueles que, na elaboração de uma diegese improvisada, filmada aos moldes de um documentário, trazem para a cena ficcional diálogos captados na interação entre o ator protagonista e os sujeitos sociais encontrados nas locações ou



então que aproveitam situações dos eventos registrados para incorporá-las à diegese. Nesses encontros, locação virava *set* de filmagem, sujeitos sociais viravam atores e entrevistas viravam diálogos. Aqui cabe destacar a presença de Paulo César Pereio, que atuou frequentemente em chave de improviso nas filmagens de *Iracema*, transitando pelo espaço como um agente catalisador, provocando a irrupção da cena dramática no mundo histórico e vice-versa, “eis então como a ficção convoca o real a se manifestar” (Guimarães, 2011, p. 73).

Um exemplo ilustrativo dessa situação ocorre (entre 51min19s e 52min28s), quando o personagem de Pereio está negociando a aquisição de toras de madeira de lei. Em meio a dezenas de toras, ele conversa com um dos homens que trabalha com transporte de madeira e a conversa parece fugir ao esperado por uma interação daquele tipo, revelando nuances em tom de descoberta que interessam ao filme nesse registro híbrido entre ficção e documentário. A cena começa com um depoimento do homem, que diz: “É porque eu fui cedo pro mato e lutando pra apanhar esse pau, um pau muito pesado...”, no que Pereio responde: “Quantas viagens fez hoje?”. “Somente uma”, responde o homem. Pereio reage com espanto: “Só uma viagem!? Pra pegar esse pau aí!” e então o homem revela: “É porque não tinha estrada pronta.” “Ah, é?”, “Nós fomos ainda preparar a estrada, pra depois lutar pra apanhar um torão desse pesado. Aí dá mão de obra”.

A conversa se desenrola sobre o tema das estradas e o papel do governo nesse processo, algo que, como sabemos refletiria o discurso oficial do governo militar à época, que identificava a chegada do progresso com a derrubada da floresta, contudo, a resposta do trabalhador que negocia a madeira vai além da confirmação do discurso oficial e ganha tom de revelação de uma informação nova, que surpreende o rumo da ação, algo comum no documentário. O trecho de uma conversa fragmentada revela como o dispositivo da entrevista, típico do documentário, faz aqui as vezes de um diálogo que serve à diegese do filme. A conversa lembra muito um depoimento registrado em tom documental, colhido do encontro fortuito e espontâneo, e não uma improvisação de um ator não profissional estimulado por uma determinada orientação.

No desenrolar da história, a personagem Iracema vai seguindo seu caminho rumo ao interior da Amazônia, deixando cada vez mais para trás a inocência da sua origem ribeirinha para se embrenhar nas beiras da estrada e se corromper com os apelos do “progresso” que chega junto com a rodovia. Nesse percurso a câmera capta também esse momento único do mundo histórico, como que revelando a História que acontece diante da lente da câmera. Podemos citar aqui a cena na estrada filmada em



um longo *travelling* que registra uma vasta área de floresta ardendo em chamas, puro registro documental do momento pelo qual passava a Amazônia naqueles anos. O mesmo ocorre com a festa do Círio de Nazaré, invadida pela câmera do filme, que vai em busca do *close-up* das pessoas, em busca das feições do povo local, registrando suas manifestações de fé e seu sacrifício físico para pagar as promessas alcançadas. Espaço social e espaço natural invadidos pela ficção, inscritos na cena. Modulações entre a ficção e o documentário operadas no ato da filmagem pelo fotógrafo-diretor.

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

O filme *Iracema - uma transa amazônica* é marcado pela dialética entre o cinema ficcional e o cinema documental, evidenciada pela inscrição do mundo histórico na encenação ficcional de modo muito intenso. Podemos dizer, utilizando os termos de Roger Odin (2012), que se trata de um filme ambíguo, daqueles “que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documental ou o modo ficcional)” (Odin, 2012, p. 27). Todavia as modulações entre suas estratégias de ficção prévia, que esboçam uma estrutura dramática como fio condutor para a história, e suas estratégias de documental, que se abrem para o embate com a vida no fluxo das ações, conferem ao filme uma fatura original que coloca em xeque as convenções dos gêneros cinematográficos. Como lembrou Guimarães (2011, p. 70):

Com efeito, a distinção entre documental e ficção tem sido algo variável, histórica e epistemologicamente, submetida às interrelações particulares mantidas entre os dois registros e amparadas, de maneiras diversas ao longo da história do cinema, por quadros teóricos e perspectivas críticas



particulares. É possível que essa distinção só possa ser apreendida de acordo com a especificidade das inflexões teóricas e críticas que, a cada vez, tanto repõem quanto deslocam, em graus diversos, as diferenças e as aproximações entre os dois domínios, à maneira de cartógrafos que divergem quanto à demarcação dos territórios.

Pensar ainda hoje a maneira como *Iracema* estabelece essa dialética entre ficção e documentário pode permitir que esboçemos novas formulações para essa relação de aproximação e distanciamento entre os dois regimes estéticos, que ocorrem desde o início da história do cinema. Identificar experiências originais como a de *Iracema* é especialmente importante no momento atual quando as estratégias ficcionais e documentais estão imbricadas em filmes cada vez mais híbridos, borrando a divisão entre esses domínios cinematográficos.

Em especial, trata-se de pensar um filme fundamental para o cinema moderno brasileiro que coloca reflexões importantes sobre a representação do país e sobre a dimensão da identidade cultural brasileira. *Iracema* é o primeiro longa-metragem dirigido por Jorge Bodanzky e segue sendo, talvez, seu filme mais importante. Todavia, cabe aqui colocar que, em seus filmes subsequentes, o diretor continuou com seu estilo de realização, dirigindo e operando a câmera, utilizando estratégias de filmagem que permitem que a encenação da ficção esteja aberta ao mundo histórico, criando espaços propícios para a modulação entre os domínios cinematográficos da ficção e do documentário.

Referências

COCORICO, Monsieur Pollet. Direção: Jean Rouch. Produção: Institut de Recherches en Sciences Humaines; Les Films de l'Homme. França; Níger, 1974. 93 min., sonoro, colorido.

FURTADO, Gustavo Procopio. The borders of sense: revisiting Iracema, uma transa amazonica (1974), **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 22, n. 4, p. 399-415, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13569325.2013.840276>. Acesso em: 28 jun. 2024.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real, **Galáxia**, n. 21, p. 68-79, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/download/5747/4602/0>.





Acesso em: 28 jun. 2024.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Stop Film; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Brasil; Alemanha, 1974. 91 min., 16 mm, sonoro, colorido.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky: o homem com a câmera**. São Paulo: Imprensa Oficial Do Estado, 2006. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.173/12.0.813.173.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

MODULAÇÃO. In: **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (on-line). Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

NOGUEIRA, Thyago (org.). **Que país é este?** A câmera de Jorge Bodanzky durante a ditadura brasileira, 1964-1985. São Paulo: IMS, 2024.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante, **Significação**: Revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 37, p. 10-30, jan-jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/71238/74234/0>. Acesso em: 29 jun. 2024.

ROUCH, Jean. Sobre Alberto Cavalcanti e Jorge Bodanzky, **Devires** - Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 34-39, jan.-jun. 2009. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-6-n-1-dossie-jean-rouch-i/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

SORANZ, Gustavo (org.). **Filmar a Amazônia**. Manaus: Rizoma audiovisual, 2020.

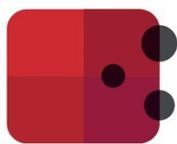
SORANZ, Gustavo. Modulações entre o documentário e a ficção no filme Iracema, uma Transa Amazônica. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 12, 2013, Manaus. **Anais eletrônicos** [...]. Manaus, 2013, p. 1-9: Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/norte2013/resumos/R34-0488-1.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro, **Devires** - Cinema e Humanidades, v. 2, n. 1, p. 70-85, jan-dez. 2004. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/viewFile/235/103>. Acesso em: 28 jun. 2024.

¹ Gustavo Soranz

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de Audiovisual e Relações Públicas (DARP) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Bauru).

E-mail: gustavo.soranz@unesp.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:

Versão ampliada de trabalho apresentado no XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Intercom Norte, realizado na Faculdade Martha Falcão, no período de 01 a 03 de maio de 2013.

Artigo recebido em: 08/07/2024 e aprovado em 14/10/2024.