



Entrevista – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

**Memórias de um cineasta ativista:
entrevista com Jorge Bodanzky****Memorias de un cineasta activista:
entrevista a Jorge Bodanzky****Memories of an activist filmmaker:
interview with Jorge Bodanzky**Denise Tavares^IUniversidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-5692-7356>Alex Damasceno^{II}Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2262-9865>Jamer Guterres de Mello^{III}Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-1771-204X>

Resumo: No contexto das celebrações dos 50 anos de *Iracema - uma transa amazônica*, a entrevista convida o cineasta Jorge Bodanzky a revisitar a sua longa e produtiva carreira. Bodanzky retoma aqui as temáticas recorrentes que atravessam a sua obra – o ativismo, as fronteiras entre documentário e ficção, a censura, a ditadura militar, a questão ambiental e a relação com Amazônia. Mas ele também debate as transformações do cinema na dimensão tecnológica, na circulação das obras e na sua articulação com a organização social. A entrevista, assim, oferece um conjunto de memórias e reflexões sobre o cinema nacional, que nos ajuda a compreender tanto a sua história como os seus desafios contemporâneos.

Palavras-chave: Jorge Bodanzky; *Iracema - uma transa amazônica*; Cinema brasileiro; Cinema ativista.





Resumen: En el contexto de las celebraciones por los 50 años de *Iracema - uma transa amazônica*, la entrevista invita al cineasta Jorge Bodanzky a revisar su larga y productiva carrera. Bodanzky vuelve aquí a los temas recurrentes que atraviesan su obra: el activismo, las fronteras entre documental y ficción, la censura, la dictadura militar, las cuestiones medioambientales y la relación con la Amazonía. También discute las transformaciones del cine en la dimensión tecnológica, en la circulación de las obras y en su articulación con la organización social. La entrevista, por tanto, ofrece un conjunto de memorias y reflexiones sobre el cine nacional, que nos ayuda a comprender tanto su historia como sus desafíos contemporáneos.

Palabras clave: Jorge Bodanzky; *Iracema - uma transa amazônica*; Cine brasileño; Cine activista.

Abstract: In the context of the celebrations marking the 50th anniversary of *Iracema - uma transa amazônica*, the interview invites filmmaker Jorge Bodanzky to revisit his long and productive career. Bodanzky returns here to the recurring themes that run through his work – activism, the borders between documentary and fiction, censorship, the military dictatorship, environmental issues and the relationship with the Amazon. But he also discusses the transformations of cinema in the technological dimension, in the circulation of works and in their articulation with social organization. The interview, therefore, offers a set of memories and reflections on national cinema, which helps us understand both its history and its contemporary challenges.

Keywords: Jorge Bodanzky; *Iracema - uma transa amazônica*; Brazilian cinema; Activist cinema.

Jorge Bodanzky dispensa apresentações. Um dos maiores cineastas e fotógrafos do país, com uma carreira longa e prolífica, composta por mais de 35 obras audiovisuais, dentre filmes e séries, e por um incontável acervo fotográfico. Motivados pela efeméride dos 50 anos de seu filme mais conhecido – *Iracema - uma transa amazônica* (1974) –, convidamos Bodanzky para esta entrevista. Mas o que perguntar para alguém que é entrevistado há 50 anos? O que questionar sobre uma filmografia já tão discutida? O foco que estabelecemos foi olhar para o passado para pensar o hoje. E Bodanzky nos dá exatamente isso em suas respostas. Os temas recorrentes de sua filmografia retornam (o contexto da ditadura militar, o cinema como ativismo, as tensões entre documentário e ficção, a relação com a Amazônia, a prática documentarista), mas por um olhar interessado no futuro. Durante vários momentos da entrevista, Bodanzky fala com grande entusiasmo sobre a recente restauração dos seus filmes e sobre a possibilidade de eles encontrarem novos públicos. Seu pensamento está voltado a preservar o passado e atualizá-lo.

A entrevista foi realizada em agosto de 2024, pela plataforma de videoconferência *Google Meet*. Durante uma hora de conversa, Bodanzky permaneceu com a câmera aberta. Em certo ponto, ele sai da imagem, reenquadra o plano para mostrar o espaço onde está: um quarto pequeno, com várias estantes preenchidas por livros e documentos empilhados. Ele diz: “Eu guardo tudo, né? Você está vendo aqui



atrás do meu quarto. É o meu *bunker!*” É esse lugar da memória que Bodanzky nos convida a conhecer.

Denise Tavares (DT): Como é que você se sente nesse momento da sua vida em que o filme *Iracema - uma transa amazônica* está, de certo modo, sendo reavaliado? Você falou que em setembro o filme vai ter uma nova cópia digitalizada.

Jorge Bodanzky (JB): O filme está sendo restaurado a partir do negativo original que está na Alemanha. Eles estão fazendo isso na Alemanha. Já está bem adiantado o restauro. É outro filme que está saindo. Ganhou dimensão agora. Vai estar em 4K. E a gente pretende relançar o filme no segundo semestre. Ele vai encerrar a exposição no *Instituto Moreira Salles* em setembro, mas a gente vai ter uma exibição grande em Belém do Pará ainda este ano, com a presença da Edna. A gente quer trazer ela aqui também para São Paulo e em outros lugares que a gente está preparando para o relançamento do filme, no exterior também. Porque tem uma demanda muito grande em cima desse filme, né? E o material que eu tenho é muito ruim, muito velho. As digitalizações foram feitas há muito tempo e não a partir do original, mas a partir de uma ampliação que foi feita em 35 mm. Enfim, agora a gente vai fazer a coisa direita mesmo e vai ter um filme novo.

DT: Você falou da Edna. Em algumas entrevistas, ela meio que renega o filme. É uma situação tranquila com ela, hoje?

JB: Sim, muito boa. Ela deu uma entrevista maravilhosa para o *Instituto Moreira Salles*. Foi entrevistada em um vídeo para a minha exposição. É muito bonito o depoimento dela. Muito atual, atualíssimo. Eu estou em constante contato com ela, sempre.

DT: E saindo um pouco de *Iracema*, no ano que vem tem outro Cinquentenário, do *Gitirana* (1975)?

JB: O *Gitirana* é outro filme que está sendo restaurado também a partir do negativo



original e está maravilhoso. Coincidentemente vai passar hoje no *Instituto Moreira Salles*, mas uma cópia não restaurada, com legenda em alemão, porque o filme ficou perdido, esquecido.

Jamer Guterres de Mello (JGM): E é um filme que merece ser visto.

JB: Muito! Eu revi ele agora projetado em cinema. As pessoas ficaram encantadas. Ele é fortíssimo, realmente.

DT: **Você fez uma travessia muito longa no cinema, ao mesmo tempo que manteve um perfil de fotógrafo. Você é um colunista da revista *Zum*, eu leio as suas colunas. Tem algum momento em que isso entra em conflito? Pensando hoje no desenho do cinema brasileiro, é possível essa transição como a que você fez para as novas gerações ou há uma superespecialização de cada papel? Como você vê isso hoje?**

JB: É uma experiência muito individual, de cada pessoa, né? Porque eu sempre fiz fotografia e câmera de cinema, simultaneamente. Trabalhava como repórter fotográfico para imprensa, na época da revista *Realidade* e, ao mesmo tempo, eu trabalhava como câmera para correspondentes das TVs estrangeiras, principalmente alemã. Então, eu me formei nessas duas mídias. E elas não são conflitantes, ao contrário, para mim são complementares. Mas isso é muito individual, não dá para você dizer faça isso, faça aquilo. Tem muita gente que faz os dois. O Walter Carvalho, por exemplo, é um excelente fotógrafo e também um fotógrafo de cinema. E também diretor.

Alex Damasceno (AD): Voltando para o *Iracema*, como você avalia o lugar do filme na História do cinema brasileiro? Qual o seu legado? Quais foram as tendências que nascem de *Iracema* e que atravessam esses 50 anos? Como é olhar para o filme agora, 50 anos depois?

JB: Olha, esses “50 anos depois”, não é bem assim. O filme nunca saiu. Ele está sempre acontecendo. Nunca houve um período em que eu me distanciei do *Iracema*. Teve até um período em que eu fiquei de saco cheio. Falei “ah, eu não aguento mais falar de *Iracema*, chega né?”, mas aí não adiantou. Aí eu falei: “Desisto! Se é o que querem, tudo bem, a gente fala de *Iracema*.” Não tem problema hoje em dia. Nesses 50 anos, muita coisa mudou e muita coisa não mudou. E é interessante, isso eu observei desde sempre,

que os assuntos abordados no filme, todos, sem exceção – trabalho escravo, prostituição infantil, ocupação irregular, queimadas, contrabando de madeira –, tudo isso continua hoje do mesmo jeito. O que a gente observa é que o modelo de ocupação não mudou. O modelo que os militares criaram para ocupar a Amazônia através da estrada Transamazônica, que foi o grande projeto da ditadura militar, foi o maior projeto deles, de integrar o Brasil através das estradas e principalmente dessa estrada, a pretexto de evitar a invasão da Amazônia. A visão que os militares tinham ignorava completamente o que existia lá, que existiam indígenas, quilombolas, caboclos. Desenharam estrada e tocaram o plano. Essa visão de ocupação, na essência, ela continua a mesma, independente do governo. E isso é triste, né? Tem uma coisa que mudou sim, e é muito importante, que é a organização da sociedade civil, que não tinha na época. Era ditadura, não dava para se organizar, muito menos se manifestar. Mas hoje, não. A sociedade civil está bem organizada. Hoje você vai a qualquer comunidade indígena, quilombola, ribeirinha, eles têm representatividade, eles sabem o que querem, eles reivindicam. Isso é muito importante. Se vai haver uma transformação, ela virá por aí, não vai ser por algum plano de governo. Só que eles ainda continuam não sendo ouvidos. A dificuldade que eles têm para serem ouvidos em Brasília é incrível, né?

JGM: Retomando a pergunta feita pelo Alex, pensando especificamente em relação ao cinema brasileiro. Como você enxerga os diferentes papéis que *Iracema* teve ao longo desses 50 anos? Tanto em relação à sua carreira, mas também em relação ao próprio cinema. Um filme que é, de certa forma, sempre reivindicado como uma das obras mais influentes do cinema nacional. Como você vê isso?

JB: Olha, eu não sei te dizer como eu vejo, porque eu faço esse cinema, entende? Eu acho que talvez eu tenha, nos anos 1970 ainda, feito um cinema mais próximo da realidade, que era muito difícil fazer na época por causa da ditadura. O documentário tinha muito pouco espaço e eu tive as condições de poder fazer um documentário muito livre, da minha cabeça. Mas eu não inventei nada. Eu fiz aquilo que eu tinha condições de fazer e que eu queria fazer. Eu queria contar uma história e a gente acrescentou atores dentro dessa história. Mas isso não foi uma coisa planejada: “vou fazer um docudrama”, “vamos introduzir o docudrama no Brasil”. Não foi assim. Eu fui fazendo e depois teve essa leitura. É interessante até hoje a quantidade de gente que chega pra mim dizendo: “Puxa vida, eu vi seu filme e resolvi fazer cinema”. “O seu filme me



inspirou”. Inúmeras gerações. Isso é muito gratificante. Mas não foi esse o objetivo. O objetivo era contar a história, que é o que um cineasta faz, e cada um conta da sua maneira, do seu jeito, né?

DT: Uma coisa que eu queria perguntar para você é sobre a circulação dessas obras, da sua obra como um todo. Eu acho que ela ganha uma densidade maior a partir do *streaming*. Por mais que a gente condene, que fale que é um problema, muitos alunos meus, por exemplo, tiveram acesso a esses filmes assistindo no *YouTube*, porque a circulação ainda é um grande problema em relação ao cinema brasileiro, principalmente no caso do documentário. A gente sabe que nos anos 1960 e 1970, havia uma grande desconfiança em relação à televisão e você foi um dos cineastas que nunca teve esse receio. Ou pelo menos, se tinha, soterrou e embarcou, no bom sentido, né? Como é que você coloca isso hoje? A sua relação com a circulação da obra?

JB: É importante a gente falar que durante a ditadura militar, nos anos 1960 e 1970, até meados dos anos 1980, havia um movimento de cineclubismo muito forte no Brasil inteiro. E tinha até uma distribuidora. Não tinha o vídeo, então os filmes circulavam em 16 mm. Porque o 35 mm só podia ser projetado numa sala de cinema e as salas de cinema estavam sujeitas a censura, né? Então a saída era através do 16 mm em projeções fechadas, particulares, ligadas a associações. Isso era muito presente: associações de comunidades eclesiais de base, os sindicatos, as organizações estudantis, os movimentos de defesa da Amazônia. Tinha uma quantidade enorme de organizações que utilizavam cineclube com uma base de discussão e também de estética, né? Projetavam de tudo que podia se encontrar em 16 mm. A oferta que não era muito grande. E também era complicada a circulação porque são latas pesadas de filme, que tem que ser enviadas. Alguém tem que despachar e tem que responder, receber. Isso tem um custo, né? Mas dava para driblar a censura. E, principalmente, esses filmes tinham um objetivo de ser um instrumento político. Então, todo o meu trabalho, pelo fato de ser ter sido feito em 16 mm e não ser de ficção, sempre foi um cinema ativista. Eu nunca me proibi ou corri atrás de não exibir em circuitos alternativos. Ao contrário, sempre incentivei isso. Hoje é um momento muito particular. Já tem alguns anos que meus arquivos de fotografia analógica e de super-8 foram para o *Instituto Moreira Salles* e foram todos digitalizados com muito boa qualidade. Lá os departamentos de cinema e de fotografia não conversam muito. Aí resolveram que iam



fazer uma mostra dos meus filmes. E o pessoal da fotografia queria fazer uma exposição fotográfica. Mas aí, finalmente, se juntaram e fizeram uma exposição mista, que mistura o cinema com a fotografia. Pra esse evento, eu consegui que eles digitalizassem todos os meus filmes. São quase 30 trabalhos, longas, médias, curtas, além de todo o meu material fotográfico analógico. Esse material está sendo digitalizado, restaurado e todos os filmes vão ficar prontos em setembro. Eu vou me associar a algum distribuidor e bolar uma estratégia de colocar isso tudo junto. Todo mundo naturalmente quer *Iracema*, é o meu carro-chefe. Se eu colocar apenas *Iracema* no *streaming*, eu perco a oportunidade de levar os outros também. Então, eu acredito que mais para o final do segundo semestre os filmes estarão disponíveis para o público geral, seja num *streaming*, seja no *YouTube*.

DT: Recentemente, a Netflix comprou um pacote grande de documentários brasileiros, por causa da nova legislação, que a obriga.

JB: Eu acho que o *streaming* é muito importante, porque dá acesso, as pessoas têm acesso. Mesmo que tenha que pagar, é muito barato, né? O importante é os filmes serem acessíveis. E hoje, em todo lugar, você acessa a internet. O fato de estar no *streaming* não impede que pessoas dos grotões do Brasil também possam ter acesso ao filme.

DT: Como é a sua relação com a Amazônia? É uma relação de paixão, né?

JB: Não foi uma coisa construída por mim. Aconteceu. Porque eu trabalhava para a TV alemã e a Amazônia já era um assunto naquela época. E aí, a cada repórter que vinha e precisava informações, falavam: “ah chama o Jorge porque ele sabe, ele conhece, ele vai com você”. Então, eu fui acumulando muitos trabalhos na Amazônia. Na verdade, isso começou com a revista *Realidade* aqui de São Paulo. A Editora Abril me mandou para lá com uma matéria, foi uma matéria que acabou não saindo porque era falsa, mas eu fiquei uns três, quatro dias. O repórter me deixou esperando na Belém-Brasília. Isso foi em 1968, não tinha hotel, a gente se hospedou num posto de gasolina e a partir daí surgiu a ideia do *Iracema*, contar a história da estrada através desses dois personagens, que é um chofer de caminhão e as meninas que eles levam e que se prostituem. Eu fiquei com essa história na cabeça. Eu tinha muita ligação com a TV alemã, mas não como diretor, nunca tinha dirigido um filme. Tinha dirigido um filme experimental com Hermano Penna em Brasília, chamado *Caminhos de Valderez* (1971), que eu não



considerava um trabalho finalizado, considerei mais um ensaio. Mas que foi redigitalizado agora e exibido. E é impressionante, vendo novamente, o *Iracema* já estava lá dentro. Já era um docudrama. A minha forma de fazer cinema já estava toda ali.

Fiquei com essa ideia na cabeça de contar a história da estrada. Aí começou a construção da Transamazônica e pensei, bom, essa estrada é a mesma coisa, foi feita do mesmo jeito, era a mesma forma de ocupação. Conversei com o produtor de um programa experimental da TV alemã, que gostou da ideia. Mas ele disse: “me traga uma coisa concreta para eu ver, né? Você nunca dirigiu um filme. Eu quero ver uma coisa sua”. Quando eu voltei para o Brasil, eu saí com meu fusquinha de São Paulo com o Orlando Senna e o Wolf Gauer. Eu filmava para mim, quase que como um caderno de notas. Fazia o registro no super-8, naquela época era mudo. E fui filmando e guardando. Nessa viagem que a gente fez de prospecção para a história de *Iracema*, a gente foi até a Transamazônica. Isso foi em 1973, eu filmei com a super-8, Orlando fez as suas anotações e Wolf fotografou. Fomos e voltamos. Eu mostrei para o produtor da TV alemã o super-8 sem estar editado, do jeito que ele saiu da câmera. Ele adorou. Ele falou: “Puxa vida, se você me garantir essas imagens no filme, eu produzo para você”. Eu falei: “bom, essas imagens estão aí. É só virar a câmera para o lado da estrada”. É interessante, se você ver hoje esse super-8, que está na minha exposição, o *Iracema* já estava lá dentro. Todinho. Apesar de ser mudo.

AD: A tua obra sempre atravessou muito as pautas da Amazônia e também foi uma obra que circulou e circula muito dentro da Amazônia, né? Você participou e tem participado de vários festivais, mostras, sessões aqui pelos estados do Norte. Eu queria te ouvir sobre a recepção desse público da região.

JB: Olha, vou te contar uma história engraçada. A primeira vez que o *Iracema* passou abertamente em Belém, no cinema, logo depois que ele ganhou o *Festival de Brasília*, o cinema estava lotado, uma excitação. Aí, o filme começou e o cinema inteiro caiu na risada, não paravam de rir durante a projeção toda. Aí eu perguntei: “gente, estão rindo do quê? Eu não estou entendendo, não é um filme engraçado, né? O que que tem de tão engraçado nesse filme?” Eles disseram: “É o falar”. Eles nunca tinham ouvido no cinema ou na televisão o jeito de falar do Norte. E a maneira de vestir, as expressões entendem? Eles riam disso.



Mas o filme impactou muito sim. Por onde ele foi, ele sempre impactou. Porque apesar de não ser nenhuma grande novidade o que ele mostra, quando você vê na tela, a coisa passa a ser mais forte. Porque as imagens que vão abordar a destruição da Amazônia são muito recentes. Até pouco tempo atrás, isso não circulava, pouca gente tinha conhecimento ou interesse.

AD: E você tem participado muito de festivais da Amazônia. Nos festivais de cinema de Belém. Queria te ouvir sobre a tua experiência do cinema produzido na região norte. Qual é a tua avaliação sobre essa nova produção de documentários da Amazônia?

JB: Tenho ido muito à região norte. Eu gosto muito de Belém. Tento ir a Belém mais vezes do que eu posso. Tem uma coisa extraordinária acontecendo. Se há algo de novo no cinema não só brasileiro, mas no cinema mundial, é o cinema indígena. Isso é fantástico. Se você olhar, por exemplo, os letreiros finais do nosso cinema, aparecem mil nomes, mil funções, mil apoios. No deles, não. É um coletivo. Aparece uma lista de nomes, às vezes pouquíssimos, quatro ou cinco, e pronto. Eles fazem um filme na raça. Eles fazem o filme sem se espelhar no cinema do branco. E isso tudo começou já há mais de 20 anos com o Vincent Carelli, com o *Vídeo nas Aldeias*. Ele projetava VHS e começou a dar câmera para os indígenas e eles começaram a fazer seus primeiros filmes. E hoje temos diretores indígenas. Se apropriaram de tudo e da internet também. Eles fazem os filmes, fazem em tudo quanto é duração. Eles não têm o problema de o filme ter que ter um padrão para cinema, né? Fazem do jeito que eles acham que eles devem para contar a história. E circula muito, circula pela internet. Eles não têm problema de jogar o filme no *YouTube* ou no *TikTok*, no que for.

DT: Você vai muito à região Amazônica. Filma Rios. Tem filmes que eu vejo que o rio ganha uma centralidade. Mas você mora na cidade. Isso causa um choque? Como é que é essa relação? É uma pergunta um pouco pessoal, mas eu sempre fico curiosa. Porque eu brinco dizendo que quando alguém mostra o mato nunca mostra os insetos. As pessoas que ficam idealizando o mato, nunca contam que tem pernilongo, que tem bicho lá, que tem muitos insetos. Como é que você transita? É incômodo ou não é? Se acomoda? Como é que é essa relação?

JB: Eu sempre fui muito ligado na aventura. Eu antes de tirar a carteira de motorista, eu já tinha o meu brevê de piloto. Eu sempre tive veleiro. Morei no Rio 20 anos, comprei meu veleiro no Rio e depois coloquei em Angra. Então sempre velejei, sempre estive ligado à natureza. Viajei com barcos de amigos. Fui para Antártida de veleiro. Fui para o Ártico. Fui para Fernando Noronha. A minha vida sempre está ligada um pouco com a aventura. O fato de ir pra Amazônia não é uma coisa fora do meu espectro. E não é só Amazônia, eu fui pra muitos outros lugares também. Mas como eu disse, a Amazônia foi onde eu tive mais oportunidade de trabalhar, porque uma coisa chama outra, né? Geralmente, em meus filmes, a ideia surge a partir do filme atual que eu estou fazendo.

Por exemplo, o *Jari* (1979). O senador Evandro Carreira me chamou porque ele viu *Iracema*. Então ele me disse: “ah, vamos lá na Jari. Eu vou fazer a primeira Comissão Parlamentar de Inquérito de defesa da Amazônia. Eu quero que você acompanhe e registre”. Ele é um personagem incrível. Então, sempre é uma coisa que chama a outra. Até recentemente, o último filme que eu fiz – *Amazônia, a nova Minamata?* (2022) –, eu também cheguei à história através de um outro trabalho. Eu revisitei a Transamazônica para uma série da HBO, chamada *Transamazônica: uma estrada para o passado* (2021). Em um dos momentos do filme, a gente passou numa área de reserva Munduruku e havia uma reunião de caciques, que estavam discutindo a questão de uma hidrelétrica que estavam fazendo lá no Tocantins. Na reunião, estava presente um médico. Eu fiquei conversando com esse médico e perguntei: “por que um médico aqui?” Ele falou: “Eu vim porque houve uma demanda fora do comum de cadeiras de rodas para crianças. Vim pesquisar isso e desconfio que seja uma consequência do envenenamento do mercúrio”. E aí ele me disse: “olha, os sintomas que a gente está vendo aqui são os mesmos que aconteceram na cidade de Minamata, no Japão, nos anos 1950, quando uma indústria química derramou mercúrio na baía”. Era uma baía de pescadores. As pessoas comeram peixe e começaram a ter problemas neurológicos terríveis. Levou 30 anos para eles descobrirem que era causado pelo mercúrio. Os japoneses se uniram, fizeram uma luta, conseguiram fechar a fábrica, conseguiram ser indenizados, receber tratamento de saúde, mas o dano foi feito. Ele é irreversível. Isso me chamou atenção. Puxa vida, a gente pode antever o que pode acontecer na Amazônia se não se fizer nada, a partir daquilo que aconteceu no Japão. Então daí surgiu a ideia de fazer esse filme, *Amazônia, a nova Minamata?* É o meu último trabalho grande na região Amazônica.



DT: Eu acabei de descobrir por acaso, aqui pesquisando, que você fez um filme que me interessou muito: *As cores e amores de Lore* (2024).

JB: Ah é, está novinho esse filme. Foi exibido pela primeira vez no festival *É Tudo Verdade*.

DT: Como você chegou nesse filme? Está bem fora do seu caminho né?

JB: Está e não está (risos). Os filmes vêm de uma experiência pessoal, de uma coisa vivida. Eu cheguei a Lore porque eu soube que ela trabalhou com a minha mãe. Apesar de ela já ter falecido, ela é um pouco mais nova que a minha mãe. Aí eu fui conversar com ela. Eu tenho mania de registrar tudo, né? A partir da primeira conversa, eu pedi licença para colocar uma câmera – e eu mesmo faço a câmera. Então, éramos só nós dois e a gente começou a conversar, inicialmente sobre a minha mãe, aquilo que eu queria ter conversado com a minha mãe na época, mas não tinha maturidade para conversar. Eu via nela a minha mãe: a mesma geração, a mesma história de migração.

Pouco a pouco, ela foi se abrindo e a história dela foi ficando incrível. Eu não tinha ainda uma ideia do que fazer. Como eu te disse, eu estava curioso pela minha mãe. Durante cinco anos eu conversei inúmeras vezes com ela e fui mandando esse material para minha editora. Ela faleceu, já há cinco anos, e deixou comigo a sua correspondência, o seu arquivo pessoal de fotografias, seus diários, cartões postais, um material riquíssimo de mais de 2.000 cartas. Levamos quase cinco anos para conhecer e trabalhar esse material. E aí, fizemos esse filme. No fundo, é uma conversa comigo e com ela. A mãe dela veio ao Brasil, a convite da USP, e fundou a Sociedade Paulista de Psicanálise, ela era aluna do Freud. Ela veio e se tornou uma pessoa muito importante aqui no Brasil e, coincidentemente, o Jorge Furtado fez um filme sobre ela que agora vai encerrar o *Festival de Gramado*. Sobre a mãe da Lore Koch. *As cores e amores de Lore* é o mesmo cinema que eu faço. A câmera na mão, o mais simples possível, a atitude cinematográfica é a mesma.

JGM: Perguntamos sobre *Iracema* e você disse que o filme surgiu, de certa forma, naturalmente. É o seu cinema, é algo que você faz naturalmente. Ao mesmo tempo,



eu gosto muito de ouvir você contar essa história – que você repetiu aqui pra gente – sobre a matéria que você foi fazer na revista *Realidade*, ficou em um posto de gasolina e então observou o que estava acontecendo naquele ambiente. Eu queria te perguntar uma coisa, que a gente sempre comenta na história e nas teorias do cinema: a distinção entre ficção e documentário, que é algo já muito ultrapassado, os limites entre essas fronteiras. Mas você, há 50 anos, quando fez *Iracema*, criou ali, de certa forma, um elemento muito perspicaz, que é aquela figura do Paulo César Pereio, um ator atuando em um espaço e com pessoas que vivem naquele espaço. E o filme decorre desse embate, dessa espécie de confronto. Um confronto que se dá no filme e também na relação entre ficção e realidade, ficção e não ficção. Eu queria te perguntar isso. Como foi que surgiu essa ideia? Algo que naquela época do cinema brasileiro era muito pouco explorado. Como você e o Orlando Senna articularam a presença desse, que me parece ser um motor de ficcionalização naquele espaço estritamente real?

JB: O meu inspirador dessa forma de fazer cinema foi o Jean Rouch. Ele não fazia isso de uma forma tão explícita assim, mas ele fazia. Ele pedia para que os personagens reencenassem as histórias e eles mesmos contassem as histórias. Eu sempre fui um admirador do Jean Rouch. É o primeiro a usar uma câmera de 16 mm, leve, blimpada, que permitia sincronismo com o som, com gravador de som *Nagra*. Ele foi o primeiro que utilizou isso. E ele que criou o *cinema vérité*. Eu me identifiquei, desde cedo, com esse cinema. Não só pelo Jean Rouch, mas aqui no Brasil inspirado no Linduarte Noronha, que fez *Aruanda* (1960), que é um filme que me impactou muito quando eu vi também.

Trabalhando para a TV alemã, eu tive a chance de chegar a esse equipamento: filme de 16 mm, câmera blimpada e gravador que trabalhasse em sincronismo com a imagem. Isso me deu essa liberdade de poder trabalhar com aquilo que estava acontecendo no momento. A ideia de contar a história através dos personagens, isso aí já é anterior. O ensaio que eu fiz três anos antes, chamado *Caminhos de Valderez*, já é um docudrama também, mas não é uma coisa que foi estudada. Não tinha nem a palavra docudrama naquela época. E é engraçado que o programa que encomendou *Iracema* na TV alemã é de ficção. O filme sempre foi apresentado na TV alemã como uma ficção. Ninguém falou em documentário lá. Ele começou a ser visto como documentário quando o próprio Jean Rouch viu o filme e me chamou a atenção sobre isso. E aí era engraçado quando o filme ia para os festivais. Naquela época havia uma distinção muito grande entre



documentário e ficção. Era festival de ficção ou de documentário. Eu escrevi o filme tanto faz num ou no outro e ninguém questionava. Nenhum festival de ficção disse que não era ficção e de documentário disse que não era documentário. Surgiu assim, não foi uma coisa planejada, estudada. Eu acho que é muito também uma decorrência da minha experiência pessoal, do meu jeito fazer a câmera. Porque eu tenho até hoje uma câmara de documentário, de reportagem, e eu conto uma história. Daí a parceria com Orlando Senna, porque eu não tinha experiência de lidar com atores. Eu tinha experiência de fazer fotografia de filmes de ficção. Então, já conhecia bem um *set* de ficção, mas eu não me sentia seguro em trabalhar com atores. E o Orlando era diretor do *Festival Castro Alves*. Teve que fugir da Bahia, veio para São Paulo e a Conceição Senna era muito amiga da minha mulher na época, mãe da Laís, que era baiana também. E assim, eu conheci o Orlando e falei: “Bom, vamos fazer isso juntos. Você cuida dos atores e eu cuido do resto”.

DT: Você disse que não tinha preocupação naquela época, em relação à estética. Queria fazer e fez. Ao longo das filmagens, na sua carreira, você acha que passou a ser uma questão ou não? Você se encontrou nesse caminho e seguiu? Ou cada filme tem a sua própria lógica de acontecer, e te leva para um lado ou para outro? Como é que você se coloca em relação a isso?

JB: Até hoje eu não tenho uma posição. Eu não tenho um dogma para mim. Eu faço o que a história e as condições que eu tenho para contar essa história exigem.

DT: A gente fica querendo colocar teoria em tudo, né? Você sabe, né? (risos)

JB: Tem filmes que são completamente híbridos. O *Gitirana* é todo feito com não-atores e mesmo os que a gente chama de atores eram amadores, de um grupo de teatro em Juazeiro do Norte. Eu estou adorando esse filme agora. Eu revi depois de tantos anos no cinema, foi projetado agora no sábado lá no *Instituto Moreira Salles*. Nossa, é um filme muito impactante, viu? A Conceição está extraordinária. Acho que o grande papel da vida dela foi nesse filme.

AD: Voltando ao tema da Amazônia, a gente vai receber aqui em Belém, no ano que vem, a COP-30. E a Amazônia vai estar de novo no centro das discussões nacionais e internacionais. Os cineastas locais e toda a comunidade audiovisual



do Pará têm discutido muito qual seria o papel do cinema nesse momento histórico da cidade de Belém. Eu queria te ouvir sobre como é que tu pensas esse papel do cinema para a construção de uma ecocrítica, da defesa das pautas climáticas, que é algo que está na tua trajetória.

JB: Eu acho que o mundo inteiro está olhando para Belém. Já está olhando. Vai ser complicado, né? Como é que Belém vai hospedar esse povo todo que vem aí, né? (risos). Mas eu quero estar presente e gostaria muito que os meus filmes estivessem presentes também. A gente está pensando em como fazer isso. Ainda esse ano, vai ter o relançamento de *Iracema*, em Belém, no *Festival Etnográfico do Pará*. O Alessandro Campos está fazendo um documentário sobre a Edna. A gente quer lançar o documentário junto com o relançamento do filme. E para o ano que vem ainda não temos planos objetivos, mas eu quero estar presente com o meu trabalho sim.

DT: Eu aposto numa questão, que não sei se vai dar certo, não sei nem se eu vou ter tempo de ver isso, que o cinema e as imagens, com toda essa ampla circulação, sejam determinantes para a gente construir uma nova sensibilidade em relação à questão ambiental, à natureza. Como você colocou, há um discurso da ditadura que infelizmente permanece, o discurso do progresso. E é fundamental fazer a cisão da relação das pessoas com a própria natureza, digamos assim, de uma forma mais senso comum. Eu acho que o cinema tem um papel fundamental nesse sentido, num momento em que a gente consome muitas imagens, muitas narrativas que são audiovisuais, e não mais letradas. Apesar de eu adorar livro e continuar achando livro uma coisa maravilhosa, a gente vê que o cinema tem uma circularidade maior, que impacta mais as novas gerações. E aí eu fiquei pensando, de todas as suas experiências, você destaca alguns momentos-chave dos seus filmes? Por exemplo, você fala bastante de *Gitirana*. E os bastidores dele? Tem memória disso? Porque faz bastante tempo, né?

JB: Tem muita memória. Eu guardo tudo, né? Você tá vendo aqui atrás do meu quarto. É o meu *bunker!* (risos). Todos os documentos, o que cai na minha mão. Principalmente as fotografias que foram feitas na época, os trechos de filmes que não foram usados, isso tudo está resguardado e já está em grande parte no *Instituto Moreira Salles*. E tudo organizado. Eles mandaram uma pesquisadora que ficou meio ano aqui em casa, olhou o documento por documento, indexou, e isso vai estar disponível no site do *Instituto*



Moreira Salles em breve. São mais de 55.000 fotos e não sei quantos documentos. Todos os documentos da censura, eu consegui segurar tudo isso. Até os LPs que foram usados para fazer a trilha sonora de *Iracema* estão aqui.

DT: Mas eu me refiro se tem cenas que você guarda na memória?

JB: Ah sim, claro. A gente guarda. Vai esquecer muita coisa também, mas muita coisa a gente guarda. É triste, né? Porque cada vez que eu olho o filme, que eu trabalho alguma coisa em cima do filme, a quantidade de gente que já foi, né? Ou está indo, né?

DT: Tem algum acontecimento que mudou o rumo de um filme? Fico pensando nos filmes que eu assisti. Por exemplo, o *Jari*, que é um filme de denúncia. Naquele momento, quando ele foi feito e passou, *Jari* era o grande tema do momento. Eu acho que o filme foi, de certo modo, esquecido com o passar dos anos. Ficou meio secundário em termos das denúncias, em relação ao que aconteceu no período. E eu fiquei pensando: houve acontecimentos que não aparecem e que mudaram o rumo? Como que tudo foi encadeado dessa forma?

JB: Com a redigitalização e a exibição dos filmes, eles reaparecem bastante. O *Jari*, por exemplo, a gente fez uma nova digitalização e ficou incrível o filme. E foi apresentado agora recentemente no cineclube da PUC, e lá na USP também, com um grande debate. Acho que hoje é mais fácil, né? Porque hoje tem a cópia digital, que vai num arquivo que você pode mandar pela internet, então isso facilitou bastante a viabilidade dos filmes em cineclubes ou em reuniões que discutem os problemas. Eu acho que essa exposição que aconteceu agora no Instituto deu um outro olhar ao meu trabalho, um olhar mais político.

DT: Falando agora em futuro. Além desses projetos todos, tem mais filmes pensados ou não?

JB: Olha, eu sempre digo que um cineasta independente, ele tem que ter 10 projetos para ter um andando. Se ele tem nove, ele não tem nenhum (risos). Não faltam projetos!

JGM: Eu ia comentar isso agora. Sobre esses projetos inacabados, eu acho que talvez tenha aí algumas coisas muito legais para te ouvir.



JB: Claro que tem. Falei né, a gente tem dez projetos para ter um andando. Isso sempre foi assim. Mas não sei não, não saberia o que te dizer sobre isso. Eu sempre estou olhando para frente, entende? Eu não fico chorando de tristeza porque não deu certo. Já estou fazendo outra coisa.

JGM: Essa questão política que você comentou agora, ela está quase sempre presente na sua obra. Eu comentei anteriormente que ela aparece no *Iracema*, mas ela aparece a partir de uma estratégia, é claro, por conta da ditadura militar. Além disso, a sua obra tem esse lado ambiental muito forte, essa presença da Amazônia. Hoje os elementos políticos também já são outros. Há uma necessidade de releitura de estratégias políticas no próprio cinema. Vemos a proliferação de muitas frentes de trabalho, de muitas pessoas fazendo a pauta ambiental. É uma pauta que tem cada vez mais urgência no que se discute hoje no país. Você é presença constante na *Mostra Ecofalante*, em São Paulo e em suas itinerâncias, por exemplo. Eu queria ouvir você falando sobre isso: como você se percebe como um ativista na sua realização tanto fotográfica quanto cinematográfica? E qual o alcance que você acha que tem isso? Como você é visto nesse sentido?

JB: Olha, eu fico muito feliz que o meu trabalho seja visto sobre o aspecto político. Isso fica muito claro nessa exposição do *Instituto Moreira Salles*. O título mesmo da exposição é *Que país é esse?* Eu me enxergo como um ativista político. Eu gosto quando o meu cinema é utilizado para uma discussão, para esclarecer um fato. A questão ambiental, ela entrou porque ainda nos anos 1960, eu estudei na Alemanha e trabalhei lá para um instituto de cinema didático. Lá não tinha a expressão “meio ambiente”. Mas a questão dos prejuízos causados à natureza pela industrialização já estava presente nessa discussão. Então não é à toa que o *Iracema* tem aquele *travelling* de quase um minuto do incêndio. Eram imagens desconhecidas. Foi a primeira imagem que mostrou a dimensão de um incêndio na Amazônia. Não só no Brasil, mas no mundo inteiro.

Mais recentemente, com esse último trabalho, *Amazônia, a nova Minamata?*, a gente tem uma campanha de impacto do filme. A gente está traduzindo e dublando o filme em Kayapó, Yanomami e Munduruku, porque as lideranças pediram para levar esse filme para as aldeias, para eles verem o que é que está acontecendo, para entenderem o que



está acontecendo. Muitos indígenas se bandearam para o lado dos garimpeiros, porque tem as suas vantagens: dinheiro, celular, carro. E porque desconhecem a questão de saúde. O filme ajuda a esclarecer isso. Eu acho muito bacana que eles se apropriem do filme e o utilizem para esclarecer pra eles mesmo o que que está acontecendo.

DT: Nos anos 1960 e 1970, havia uma grande discussão sobre o cinema experimental, sobre a questão da linguagem. De certo modo, o vídeo, desde quando começou, tinha essa postura de uma política mais didática. Sempre teve uma postura de ter um didatismo, digamos assim, que em muitos momentos causava tensão. Tensão entre essa busca por um cinema experimental, de linguagem, e esse cinema político que era mais didático. Você acha que isso procede hoje? Ou não é algo que está no seu horizonte? Você acha que é uma discussão que é irrelevante em cima daquilo que você pretende fazer em relação ao seu cinema?

JB: Eu acho que todo o filme que trata a realidade, principalmente no documentário, ele automaticamente é didático também. Agora, você fazer um filme querendo ser didático, eu acho que aí não serve. É muito chato. Quer ser didático? Escreve um livro, um artigo. Eu acho que o cinema tem que entreter. Principalmente, ele tem que emocionar. As pessoas só se identificam com um tema ou se preocupam com ele a partir da emoção. O *Iracema*, por exemplo, é muito emocionante. Por isso que as pessoas se identificam tanto com essa história. A minha preocupação sempre foi a de criar um elo emocional com o espectador.

DT: Eu concordo bastante. Tem uma guerra aí que é a questão do quanto o jornalismo domesticou uma certa lógica de narrativa. Uma narrativa que no Brasil é onipresente. A gente não pode negar esse papel que o jornalismo teve. E qual é o impacto disso? Que tensão que traz em relação ao cinema? Eu acho que você entende o que eu estou falando. O que você diria aos novos cineastas, a geração que está começando? Que experiência é essa? O seu primeiro filme foi experimental e depois você foi descobrir o seu caminho.

JB: Você tem que achar o seu caminho. Para isso você tem que ter liberdade de experimentar.

**DT: E dá para ser cineasta independente nesse país? Apesar de tudo?**

JB: Eu acho que dá sim. Claro! Porque hoje você pode fazer um trabalho com pouquíssimo ou nenhum recurso. Eu mesmo filmei com o celular já há muitos anos. Você filma com o celular, edita no seu computador e coloca no *YouTube*. Você não precisa de estrutura nenhuma para fazer isso. A não ser o seu conhecimento. Acho que hoje você tem muito mais chance do que no tempo do cinema analógico, do cinema químico. Um filme era caríssimo e você dependia de laboratórios. O filme tinha que ser copiado, depois tinha que ser projetado, era um investimento financeiro muito grande. Hoje, se você quiser contar a sua história, passar a tua mensagem, tem meios de fazer isso praticamente sozinho. É o que os indígenas fazem, né? Eles utilizam dessa mídia, do *TikTok* e do *YouTube*, do que for. Esse é o primeiro canal deles.

DT: E dos seus parceiros, Jorge, a gente não perguntou nada, né? É fácil trabalhar com qualquer um ou tem uns que são mais fáceis e outros mais difíceis?

JB: É difícil, claro. É como um casamento. Sempre tem os seus momentos de rusga. Mas quando você tem o mesmo objetivo, quando você está empenhado na mesma causa, funciona. E meus parceiros sempre são complementares. Não é alguém que faz a mesma coisa que eu. Eu sempre procurei parceiros que complementassem uma coisa que eu precisava para aquele filme. Por exemplo, com o Wolf Gauer eu fiz aquele filme no Rio Grande do Sul, *Os Mucker*. Porque ele vem dessa região na Alemanha, ele conhece o dialeto. Então, ele foi quem fez o roteiro. Com o Orlando Senna, eu falei já, ele tinha a experiência de direção de ator. E assim por diante, né?

DT: *Os Mucker* foi um filme que eu vi no cinema. Eu lembro muito dele.

JB: A gente está restaurando também. Está muito bonito.

DT: Boa notícia. Muitas boas notícias. A gente precisa dessa cinematografia restaurada e acessível.



Referências

AMAZÔNIA, a nova Minamata? Direção: Jorge Bodanzky. Produção: Ocean Films. Brasil, 2022. 76 min., sonoro, colorido.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Brasil, 1960. 20 min., sonoro, preto e branco.

AS CORES e amores de Lore. Direção: Jorge Bodanzky. Produção: Espaço Líquido. Brasil, 2024. 80 min., sonoro, colorido.

CAMINHOS de Valdez. Direção: Hermano Penna e Jorge Bodanzky. Brasil, 1971. 14 min., sonoro, preto e branco.

GITIRANA. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1975. 90 min., sonoro, colorido.

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

JARI. Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Produção: Stopfilm. Alemanha, 1979. 60 min., 16 mm, sonoro, colorido.

OS MUCKER. Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Produção: Stopfilm. Alemanha, 1978. 107 min., 35 mm, sonoro, colorido.

TRANSAMAZÔNICA: Uma estrada para o passado. Direção: Jorge Bodanzky e Fabiano Maciel. Produção: Ocean Films e HBO Latin America. Brasil, 2021. Série exibida por Amazon Prime [01 Temporada; 06 episódios], 365 min., sonoro, colorido.

^I Denise Tavares

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Integração Latino-americana da Universidade de São Paulo (USP). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano e do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF).

E-mail: denisetavares51@gmail.com

^{II} Alex Damasceno

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Email: alexdamasceno@gmail.com

^{III} Jamer Guterres de Mello

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).

E-mail: jamerello@gmail.com