

O cineasta como intelectual militante político: uma análise das trajetórias de produção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna

LUIS ALBERTO GOTTWALD JUNIOR*

Resumo:

Analisar as representações do cineasta de esquerda enquanto intelectual é verificar até que ponto muitos se consideram enquanto tal. Ao se auto afirmarem em biografia como militantes políticos, a produção cultural de Jorge Bodanzky e Orlando Senna passa a ser focada na defesa de determinados ideais, que são repassados ao espectador em forma de narrativas filmicas. Este trabalho buscou dialogar com duas fontes: o filme *Iracema: uma transa amazônica*, de Bodanzky e Senna, e as biografias dos cineastas. A partir do momento em que há uma leitura de ambos os documentos históricos, faz-se necessário compreender de que formas os cineastas analisam a própria trajetória e como esta aparece em sua produção cultural.

Palavras-chave: Cinema; Intelectual; Esquerda; Docudrama.

Abstract

To analyze the representations of the left-wing filmmaker as an intellectual is to check the extent to which many consider themselves as such. When they assert themselves as political militants, their cultural production becomes focused on the defense of certain ideals, which are passed on to the viewer in the form of film narratives. This study sought dialogue with two sources: the film *Iracema: uma transa amazônica*, Jorge Bodansky and Orlando Senna, and the autobiographies of the filmmakers. From the moment that there is a reading of both historical documents, it is necessary to understand in what ways the filmmakers analyze the trajectory and how it appears in its cultural production.

Key words: Cinema; Intellectual; Left; Docudrama.



* **LUIS ALBERTO GOTTWALD JUNIOR** é Especialista em Metodologia do Ensino de Filosofia e Sociologia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci; professor de Filosofia da Escola Tales de Mileto



Introdução

Uma das perguntas a serem levantadas quando se pensa na relação entre História Intelectual e o cinema poderia ser: Qual é o lugar do cineasta no campo intelectual brasileiro no período ditatorial? Entretanto, tal resposta é de veras complexa, já que não é possível falar em um cinema nacional, mas em “cinemas”, assim como não há um único perfil de cineasta, mas perfis diferenciados que podem se entrecruzar em determinados momentos e se afastar em outros.

Desse modo, qual seria o papel destes cineastas de esquerda no discurso intelectual brasileiro? Diversas pesquisas trataram de evidenciar a produção destes indivíduos, mas cabe aqui delinear os discursos de alguns destes cineastas por meio de uma produção filmica conjunta. Nela, é possível compreender qual o posicionamento intelectual em que o cineasta se situa, perceber como ele vê o seu campo de atuação e como quer que a

sociedade o veja perante o cinema que se propunha fazer.

Para Nichols (2007), o cineasta é produtor de cultura e possui capacidade de influenciar espectadores em torno de suas ideologias. Para ele, “o cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas” (NICHOLS, 2007, p. 48). Assim, não há como negar a importância do cineasta na produção nacional da década de 1970, assim como é possível associar a imagem do cineasta à do intelectual.

Porém, é preciso atentar para as especificidades do trabalho do cineasta, bem como sua linha temática, suas preferências de formato e gênero fílmico, sua posição política e o público a quem se direciona. Esse exercício de análise torna-se possível por meio de sua produção filmica, pois é a partir dela que são perceptíveis as áreas temáticas

privilegiadas, as influências que norteiam seu trabalho, os eixos temporais direcionados e outros inúmeros aspectos.

Bourdieu (1996) utiliza-se da expressão “intelectual total” para se referir a um intelectual que fala a diversas áreas e escreve sobre múltiplos temas, utilizando-se de valores que se mesclam com experiências pessoais. Essa relação “dissimétrica” (p.238) leva o intelectual a tentar superar o pensamento de indivíduos e grupos anteriores por meio de ideias apropriadas da sua experiência.

Para compreender o discurso do cineasta intelectual político no cenário brasileiro do período ditatorial, optou-se por recorrer ao filme *Iracema: uma transa amazônica*, produzido por Jorge Roberto Bodanzky e Orlando Senna. Em seguida, o exercício realizado foi analisar como estes indivíduos descrevem a sua própria produção perante o espectador. Para obter tais informações, recorreu-se às suas biografias. Os discursos sobre a produção e a recepção do filme para os cineastas estão inscritos em duas biografias: *O Homem com a Câmera* (2008), de Carlos Alberto Mattos, e *O Homem da Montanha* (2008), de Hermes Leal (2008).

As informações contidas, aliadas ao contexto histórico e a algumas influências dos cineastas, mostram que eles estavam inseridos em um momento de mudança no cinema nacional. As custosas produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz não efetuavam uma leitura reflexiva da cultura popular e tampouco a problematizava. O Cinema Novo, sob influência da Nouvelle Vague e do Neorealismo Italiano, possuía produções bem simples e com maior teor reflexivo. Porém, cineastas como Orlando Senna (LEAL, p.152) questionavam a estética do cinema novo,

o uso de estúdio em muitos filmes, o ideal nacionalista, as características de produção, entre outros pontos conflitantes.

No final da década de 1950, alguns cineastas de esquerda passaram a criticar as formas de produção cinematográfica da Companhia Vera Cruz, as chanchadas e a aproximação delas com o cinema hollywoodiano. Muitos destes indivíduos ajudaram a formar, mais tarde, o Cinema Novo.

No final da década de 1970, é o Cinema Novo que não possui mais condições de reunir toda a esquerda, pois seu projeto de valorização do popular não agrada alguns cineastas e espectadores. Alguns produtores culturais do Cinema Novo criaram a expectativa de que seus filmes fossem capazes de substituir a estética hollywoodiana, o que não aconteceu. Alguns continuaram produzindo obras sob a mesma estética do Cinema Novo, mas com o apoio da Embrafilme (criada em 1969). Outros decidiram aliar o documental (e dar maior intenção de aproximação real com o espectador) com narrativas cujos personagens fazem parte do cenário real que se pretendia evidenciar: é o que ocorre com Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

Assim, sob as mesmas influências que nortearam o Cinema Novo e sobre outras influências acrescidas na trajetória intelectual destes cineastas, o docudrama é trazido ao Brasil a partir de uma proposta mais direta de aliar o ficcional ao documental em uma narrativa que problematiza a ação social dos indivíduos em determinados espaços de convivência.

Desse modo, os cineastas foram escolhidos não somente porque trabalharam juntos nas produções filmicas *Iracema: uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1975), mas também

porque possuíam diálogo com grupos de esquerda, como os CPC's, e tinham trajetórias diferentes de produção. Enquanto Bodanzky possuía mais documentários produzidos, Senna era roteirista e escrevia narrativas fictícias para o teatro e para o cinema, em geral, com cunho militante. Nesse sentido, é possível perceber como o cineasta se situa em relação à sua produção e como ele pensa que esta produção atinge o espectador.

Inicialmente, é possível perceber as diversas possibilidades na análise de discurso do cineasta por meio de sua produção filmica. Um dos autores a evidenciar tal abordagem é Roger Odin (1984). Em suas palavras,

1. O leitor pode tomar a câmera como Enunciador real.
2. O leitor pode tomar o cinema como Enunciador real. Evidentemente, esse é o tipo de leitura praticado pelos teóricos (historiadores, semiólogos) do cinema.
3. O leitor pode tomar a Sociedade na qual o filme é produzido como Enunciador real. Aqui se reconhecem a leitura histórica e a leitura sociológica.
4. O leitor pode tomar o cameraman [o cinegrafista] como Enunciador real. É o caso típico do filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é o de que o cameraman esteve no local onde os fatos aconteceram: ele os viu com os seus próprios olhos.
5. O leitor pode tomar o realizador do filme como Enunciador real.
6. O leitor pode tomar o responsável pelo discurso, em posse do filme, como Enunciador real. (ODIN, 1984, p.19-20)

Para o autor, o Enunciador real diz respeito ao conteúdo apresentado no

filme. Esse conteúdo pode estar aplicado a uma narrativa ficcional, a uma leitura filmica documental ou mesmo a um gênero híbrido, oriundo da mescla entre os dois, o que pode ser definido como docudrama. Odin (1984) reitera a existência de várias possibilidades de compreensão de um filme pelo seu “leitor”, seu espectador. Para ele, a recepção das informações pode tomar como ponto de partida a câmera, o cinema e suas correntes de pensamento/produção, a sociedade em que a obra filmica está situada, o *cameraman*, o cineasta e/ou o responsável pelo discurso.

Verifica-se que as alternativas dadas pelo teórico do cinema não são excludentes, mas que a análise de todos os fatores dá à pesquisa tons de complexidade significativos e tornam mais dificultosa a percepção dos elementos adjacentes ao filme. Mesmo assim, é possível estabelecer uma leitura da sociedade em que o filme é produzido, se a trajetória do cineasta, bem como suas influências, é analisada.

Por meio da análise da produção filmica, é possível sintetizar o discurso político de esquerda, presente no longa-metragem *Iracema*: uma transa amazônica, e situar o campo de atuação destes indivíduos na produção e recepção do filme, bem como o habitus. Bourdieu (1983) salienta que a definição de campo está atrelada a um habitus de seus membros, que definem as particularidades e as normatizações para separá-lo e diferenciá-lo de outros campos.

Um campo, e também o campo científico, se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irreduzíveis aos objetos de disputas e aos interesses próprios de outros campos (não se poderia motivar um filósofo com

questões próprias dos geógrafos) e que não são percebidos por quem não foi formado para entrar neste campo (cada categoria de interesses implica a indiferença em relação a outros interesses, a outros investimentos, destinados assim a serem percebidos como absurdos, insensatos, ou nobres, desinteressados). Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas a disputar o jogo dotadas de habitus que impliquem o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc. (BOURDIEU, 1974, p.89).

Nos termos descritos pelo autor, o campo intelectual é permeado de discursos, práticas e representações que situam os indivíduos e suas produções e os diferenciam de outros. Entretanto, o campo possui disputas internas e externas, interesses em comum ou em conflito, diferentes percepções da mesma realidade, dentre outras características. O autor ainda ressalta que o intelectual possui ação bidimensional, de modo que atua entre a cultura e sua posição política, entre sua produção e seus valores pessoais.

Mesmo assim, há aspectos invariáveis dentro de um campo. No cinema nacional, por exemplo, o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a ficção documental possuem em comum (entre outros fatores) o fato de produzirem filmes para evidenciar a desigualdade social e a precariedade de vida de parte do proletário, o que demonstra em ambas a presença de ideologias de esquerda.

Já o habitus funciona como

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna

possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1974, p. 65).

Assim, perceber os discursos dos cineastas Jorge Bodanzky e Orlando Senna no discurso filmico é também uma das formas de situá-los no campo, diferenciá-los de uma comunidade maior de cineastas nacionais e perceber o habitus caracterizado em torno deste campo. Nesses discursos, é possível perceber a mescla o trabalho do cineasta com o intelectual de esquerda, militante e produtor de um veículo cultural que se tornava cada vez mais popular.

Análise das biografias: o cineasta em cena

Nas duas biografias, os cineastas buscam estabelecer relatos que os vitimam no contexto de ascensão do regime militar. Na biografia de Senna escrita por Leal (2008), são dedicadas sete páginas (124 a 130) para descrever as percepções do cineasta sobre o golpe e as consequências à sua volta. De maneira geral, a produção de Senna foi influenciada por cineastas documentais e por cineastas do CPC (Centro Popular de Cultura) da Bahia, cuja participação foi constante entre 1960 e 1964.

Na biografia de Bodanzky, as menções ao golpe são reduzidas a quatro páginas (p.65 a 68), que ainda apresentam ilustrações. Isso não pressupõe que a vivência de Senna foi mais intensa que a de Bodanzky, mas enfatiza-se o fato de que este não possuía produções conhecidas nacionalmente, e, portanto, os impactos sobre ele são apresentados de modo mais sutil.

No entanto, interessa-nos saber como os cineastas avaliam a produção e recepção dos filmes, o que ajuda na percepção de como viam o próprio campo intelectual.

Primeiramente, optou-se em analisar a produção fílmica *Iracema*: uma transa amazônica. Orlando Senna declara que “o filme conforma uma trilogia, cujo eixo principal é a aproximação à realidade nua e crua a partir de ganchos ficcionais” (SENNA IN LEAL, 2008, p.209).

Aqui há um destaque para a expressão “realidade nua e crua”. O cineasta estava pretendendo dizer que os dois filmes aproximavam-se da realidade e que ambos mesclavam uma narrativa ficcional ao gênero documental, o que pode ser caracterizado como docudrama. No entanto, Nichols (2007) alerta para o fato de que “os documentários podem representar o mundo histórico da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação de provas” (NICHOLS, 2007, p.30). Isso pressupõe que a declaração de se mostrar a realidade “nua e crua” parte de uma representação guiada pelo cineasta para um determinado fim, assim como o mostra como o responsável por desvelar essa “realidade” ao espectador.

A primeira produção feita por Senna e Bodanzky é o filme *Iracema: uma transa amazônica*. Em linhas gerais, a narrativa inicia com a chegada de uma adolescente cabocla chamada Iracema (Edna de Cássia) à Belém, capital paraense, para a Festa do Círio de Nazaré. Ela conhece a cidade e algumas pessoas da região. Após passar por uma série de situações-problema (incêndios florestais, comercialização de madeira ilegal, exploração sexual infantil, grilagem, etc.), Tião abandona Iracema em uma boate às margens da Transamazônica. A adolescente ainda passa por outras situações (conflito com colegas de trabalho na prostituição, escravidão,

abuso sexual, etc.) até reencontrar Tião, dessa vez carregando gado para o Acre. Os dois conversam, Tião vai embora e Iracema continua a vida no prostíbulo.

O objetivo da obra fílmica era mostrar alguns problemas sociais, ambientais e econômicos da região, conforme Senna destaca:

Queimadas gigantescas, prostituição miserável, a angústia dos nativos sendo expulsos para longe da estrada, contrabando de madeira, grandes corporações nacionais e multinacionais se instalando e destruindo a floresta, trabalho escravo. A obra que o governo ditatorial apresentava ao País e ao mundo como a joia da coroa do *milagre econômico* era uma mescla de prostíbulo e covil se estendendo por milhares de quilômetros, com alta deterioração ambiental e humana e altíssimo índice de violência. (SENNA IN LEAL, 2008, p.211).

O cinema de esquerda, por intermédio da linguagem fílmica semidocumental, trata de problematizar a construção da rodovia Transamazônica, expressando os problemas acima destacados na narrativa fílmica. Portanto, o objetivo de mostrar queimadas florestais, prostituição infantil, grilagem e outros problemas sociais, era causar impacto no espectador, fazendo com que este repensasse o discurso publicitário que promovia a construção da rodovia. Nichols (2007) caracteriza este modo de produção como modo reflexivo. Em suas palavras, “em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação” (NICHOLS, 2007, p. 162).

Por meio da criação deste sentimento de reflexão construído no filme, o cineasta é capaz de atingir parte do seu público, fazendo com que estes indivíduos incorporem o discurso do filme. Assim, o ato de reflexão, no cinema semidocumental, conduz a uma problematização da realidade por meio do olhar do cineasta, já que este guia a câmera por onde quiser. Bourdieu salienta que "quando se trata de explicar as propriedades específicas de um grupo de obras, a informação mais importante reside na forma particular da relação que se estabelece entre a fração dos intelectuais e artistas em seu conjunto e as diferentes frações de classes dominantes". (BOURDIEU, 1974, p.194).

Para o cineasta, o filme *Iracema*: uma transa amazônica é diferenciado porque traz a mescla de documentário e ficção e porque mostra a realidade de populações que viviam às margens da Transamazônica, o que diferencia o filme de outras produções do mesmo período, tentando singularizar o seu trabalhos dos demais cineastas.

Ainda no que se refere à produção, Senna salienta que

Muitas histórias eram possíveis, mas a que mais se evidenciava era a ligação entre os caminhoneiros e as jovens prostitutas, personagens de grande evidência naquele mundo tortuoso. Uma noite, em um dos muitos hotéis de péssima qualidade que utilizávamos, nos últimos dias da pesquisa, as decisões básicas sobre o filme foram tomadas, incluindo o título. Jorge já pensava em *Iracema* como nome da personagem, devido ao grande número de mulheres com esse nome em Belém, incluindo várias prostitutas, e a ilação com o romance de José de Alencar, no sentido da relação do conquistador e da

conquistada e vice-versa. Naquela noite também ficou decidido que o nome da personagem seria o título do filme. (SENNA IN LEAL, 2008, p.212-213)

A ideia de Senna era de construir uma narrativa com um personagem caminhoneiro e uma personagem prostituta. O nome "Iracema" foi escolhido por duas razões: a primeira se dava pelo fato de que o nome era comum entre meninas da região e a segunda porque deduzia um diálogo com a obra *Iracema*: a virgem dos lábios de mel, do escritor romântico José de Alencar.

De maneira indireta, é possível perceber as críticas que um campo intelectual faz ao outro, em virtude das diferenças entre os seus projetos. Bosi (1994) destaca que as obras de Alencar visavam mostrar a formação mítica da elite brasileira, destacando um perfil de indígena obediente, harmônico com a natureza e defensor do europeu. Também é perceptível que o modelo que Alencar propõe para o discurso literário indianista é de reconhecimento da miscigenação, mas de predomínio da linhagem europeia no país. Esses ideais correspondiam à primeira fase do romantismo e retratavam uma relação harmônica entre homem e natureza.

Por se tratar de um cinema de esquerda, cujo principal enfoque era a crítica ao governo e aos valores patrióticos da nação, o discurso intelectual do cinema não só discorda do modelo literário romântico, mas também o inverte, se apropriando de elementos estruturais, mas mudando a narrativa.

No filme, a floresta aparece desmatada, a menina não se reconhece como indígena, não é a "virgem dos lábios de mel", mas uma prostituta adolescente, o personagem central masculino não é o português heroicizado, mas um caminhoneiro que abandona a menina

em um bordel às margens da Transamazônica, dentre outras comparações. Assim, é possível perceber que o cineasta se apropriou de outro discurso intelectual, o invertendo em favor de seus interesses. Para Chartier, “a apropriação, tal como a entendemos, tem por objectivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p.26). Dessa forma, a apropriação está canalizada em uma esfera interpretativa, que pode manter algumas características, mas que possui uma ligação direta com outro campo intelectual, concordando ou discordando deste.

No que se refere à recepção, Senna reitera que

Iracema se transformou em um escândalo político internacional e em uma referência na luta pelo fim da censura no Brasil. O êxito na Europa foi muito ruidoso, o filme ganhou muitos prêmios internacionais e foi proibido no Brasil. Não apenas proibido: também foi expatriado. O governo ditatorial declarou que o filme não era brasileiro, inclusive com argumentos técnicos estapafúrdios: não era brasileiro porque foi revelado e montado fora do País. O governo se esforçou, através do Itamaraty, para dizer ao mundo que aquele filme não tinha sido feito por brasileiros, que era uma coisa de fora, uma provocação estrangeira. A posição do governo brasileiro provocou reações em toda a parte e oxigenou ainda mais o burburinho, na Europa e no Brasil, todo mundo queria ver o filme, pivô de uma polêmica. No Brasil, Jorge e depois outras pessoas e organizações fizeram exhibições clandestinas em São Paulo, Rio, Belo Horizonte, Porto Alegre e outras cidades. O

filme era exibido em vários lugares para pequenos grupos, ver *Iracema* era uma emoção estética, mas também um ato político, um ato contra a ditadura. Fizemos várias exhibições em minha casa, no Rio (SENNA IN LEAL, p.230-231).

A exaltação dos efeitos do filme é uma evidência do discurso de impacto que Senna se propunha a trazer perante o espectador. O filme foi censurado por não ser considerado nacional. Até o ano de 1981, o filme permaneceu censurado, rodando apenas em Cineclubes e nas residências dos cineastas e de pessoas ligadas a eles. Senna ainda discorre que o filme era um ato político contra a ditadura e que foi uma referência na luta pela extinção da censura no país.

Na biografia de Bodanzky escrita por Mattos (2006), é possível perceber algumas diferenças em relação ao discurso de Senna:

A primeira semente de *Iracema* germinou num posto de gasolina à margem da rodovia Belém-Brasília, em 1968. Enquanto esperava que o repórter da revista Realidade apurasse alguma coisa, fiquei dois dias observando a movimentação de caminhoneiros e prostitutas em torno do posto. A estrada ainda era de terra e as “Iracemas” e “Tiões” estavam todos ali: meninas caboclas de 12 ou 13 anos divertindo homenzarrões de todo o Brasil por alguns trocados. Saí do lugar com a decisão de levar aquela história inédita para o cinema (BODANZKY IN MATTOS, 2006, p.159).

O cineasta sugere que o surgimento da ideia de construir o filme veio de uma observação sua, enquanto trabalhava na Revista Realidade. Senna não afirma que a ideia havia sido de Bodanzky, mas também não nega o fato, o que caracteriza uma diferença discursiva que não propõe uma discordância entre os

cineastas, mas cuja ausência propõe o desejo de autoria. A discordância dos dois se dá nas justificativas do nome Iracema e nas relações com outras obras. Bodanzky, ao contrário de Senna, preferia caracterizar a obra como inédita, com diálogo constante entre ficção e realidade e sem ligação com a obra de José de Alencar:

Iracema seria a jovem cabocla que se prostitui por um misto de ambição e inocência. Não havia entre nós a consciência de que o nome fosse um anagrama de América, nem a intenção de fazer paralelos com a famosa personagem de José de Alencar. Iracema era, assim como Nazaré, um nome muito comum entre as moças da região (BODANZKY IN MATTOS, 2006, p.160).

Ao contrário do discurso expressado por Senna, Bodanzky se afasta da ideia de evidenciar um diálogo entre seu filme e o romance de Alencar. Esse dado mostra que, mesmo após a produção filmica e as suas repercussões, ainda há divergências entre os cineastas, o que mostra as diferentes relações interpretativas de indivíduos que ocupam um mesmo campo e habitus. Mesmo assim, o discurso que permeia as justificativas de produção de Jorge Bodanzky é semelhante às de Orlando Senna. Para ele, “não havia uma reportagem, uma imagem sequer sobre o desastre irreversível que essa ocupação estava provocando. A estrada, o maquinário, a derrubada da floresta, tudo era visto como coisa positiva, e não como uma grande devastação” (BODANZKY IN MATTOS, 2006, p.162).

Assim, os dois cineastas representam a produção do filme por meio de seu exclusivismo e de sua crítica social. O campo intelectual deles, portanto, poderia se adequar ao do Cinema Novo, ou mesmo do Cinema Marginal, mas isso

não seria possível porque não se adequavam ao perfil educativo do Cinema Novo e não trabalhavam em torno de ficções cuja linguagem subjetiva se estruturava em torno de uma crítica. Desse modo, por mais que os cineastas dialogassem com o Cinema Novo e com o Cinema Marginal, criam outro campo intelectual, incipiente e sem grande expressão midiática: o gênero semidocumental, conhecido como docudrama ou gênero híbrido.

A crítica brasileira apontaria supostos problemas de dramaturgia aqui e ali. Mas o fato é que eu queria fugir das explicações mais lineares, que sobrecarregassem a parte ficcional. As elipses vão progredindo junto com o filme. As passagens de tempo são mostradas de maneira descontínua porque de alguma forma é assim que as coisas acontecem. Para mim, o importante é que a trajetória da menina ficasse clara no seu conjunto (BODANZKY IN MATTOS, 2006, p.188).

A recepção do filme, sob a ótica de Jorge Bodanzky é enfatizada nas críticas que o filme recebeu por se utilizar de atores amadores e por utilizar-se do improvisado na construção das falas e cenas. Diferentemente de Senna, Bodanzky não fala da importância do filme para o contexto de luta da ditadura. Suas análises são mais técnicas e pautadas em um cinema que se sobressaísse no documental, utilizando o ficcional apenas como base. Além disso, não há um final moral que beneficiasse Iracema e Tião ou os colocasse em situação de maior conforto.

Após as produções, Bodanzky dá ênfase à pirataria do filme, colocando a culpa em si mesmo pela inexperiência de atuação no mercado europeu. Também confirma o discurso de censura já mencionado por Senna, mas com menor intensidade:

Iracema teve todo tipo de distribuição na Europa, muitas vezes sem que nem soubéssemos quem vendeu para onde. Foi pirateado nos países do leste. Um distribuidor italiano comprou o filme e foi “furado” por outro lançamento irregular. Enfim, as típicas desventuras de produção pequena e gente inexperiente na barra pesada do mercado internacional. No Brasil, as coisas foram ainda piores. Logo após a primeira exibição na Alemanha, o adido da embaixada brasileira em Bonn enviou um telegrama à direção do ZDF comunicando que Iracema não podia ser considerado filme brasileiro porque fora revelado e montado no exterior (BODANZKY IN MATTOS, 2006, p.190).

Bourdieu salienta que, “a cada uma das posições típicas no campo corresponde uma forma típica de relação entre a fração dominante-dominada e as frações dominantes” (BOURDIEU, 1974, p.193). Jorge Bodanzky e Orlando Senna produziram um filme mostrando sua perspectiva da realidade social da população que vivia às margens da Transamazônica, o que contrariava um cinema nacionalista e construía uma estética marginal de cinema, ilegal perante a censura. No entanto, o fato de o filme ser pirateado na Europa indica que havia pessoas que desejavam a mercadoria, mas não optaram em comprá-la, pelo valor, pela escassez de cópias ou por outros inúmeros fatores.

Por meio deste olhar parcial, é possível perceber que a representação ficcional, aliada a aspectos documentais, se construía mediante a tentativa de oferecer ao espectador veracidade. Assim, tal olhar servia para mostrar ao espectador um Brasil que possuía problemas estruturais, sociais e econômicos que afetavam mais a população pobre, frutos de uma ditadura

militar que distanciava a realidade da publicidade midiática. Dessa forma, destaca-se o olhar de esquerda dos cineastas como aguçador das críticas que permeiam o filme.

É importante considerar que o filme também recebeu críticas de cineastas nacionais que produziam outras obras filmicas: é o caso de Carlos Coimbra, que produziu grande parte de suas obras com apoio da Embrafilme e do Concine. Simões (1998) reitera que o cineasta havia enviado uma carta a Carlos Rogério Nunes no qual reclamava que a liberação do título Iracema: Uma transa amazônica traria prejuízos ao seu filme, pedindo a Nunes que mantivesse a exclusividade do título a ele. O filme de Coimbra, Iracema: a virgem dos lábios de mel, foi elogiado pela censura e o de Bodanzky recebeu liberação somente em 1981.

A busca pela valorização do nacional e pela identidade patriótica de pertencimento à nação divide cineastas. Enquanto alguns, como Jorge Roberto Bodanzky e Glauber Rocha, têm filmes censurados, outros, como Carlos Coimbra, recebem incentivo do INC (Instituto Nacional de Cinema) e da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) para cobrir custos de produção, ganhar lucros com bilheteria e lançar títulos que não questionassem a ordem política vigente.

O dado acima demonstra o conflito existente no âmbito externo de produção do filme, de modo que Coimbra demonstra-se preocupado com a liberação da obra de Jorge Bodanzky e as consequências que isso poderia ao seu filme. Desse modo, é possível perceber que, assim como outros campos intelectuais, o cinema também possuía disputas de ordem interna e externa, o que conduz ao repensar do cinema como um campo intelectual em constante

disputa. A reação de Bodanzky ao cineasta foi indireta:

E havia ainda os mal-entendidos. Vez por outra alguém se referia a nosso filme com olhar rutilante e sorriso libidinoso. Nesses casos, eu já sabia que a pessoa estava se referindo à adaptação erótica do romance de José de Alencar, *Iracema*, a *Virgem dos Lábios de Mel*, de Carlos Coimbra, lançada dois anos antes (BODANZKY IN MATTOS, 2006, p.193).

Bodanzky evita entrar em polêmicas, ora porque desconhecia a carta, ora porque a crítica feita em torno do filme por outros cineastas não fosse exclusiva de Coimbra. Outros cineastas e críticos de cinema também efetuam suas reflexões, não tão agressivas quanto às de Coimbra, mas apontando peculiaridades no filme, como é o caso dos teóricos de cinema Ismail Xavier e o próprio Carlos Alberto Mattos.

O diálogo entre o intelectual e o cinema é nítido e mostra que o discurso de “organização da cultura”, canalizado pelo intelectual-cineasta em torno do seu trabalho, diz respeito ao reconhecimento ou desconhecimento do cineasta no campo intelectual do cinema. Bourdieu salienta que “o que caracteriza os autores no interior do campo intelectual é o domínio de um capital cultural e simbólico, que direciona os dispositivos de percepções da realidade, visões de mundo, apreensões sobre o ser social, é um espaço de produção de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1974, p.8-9). Esse capital cultural e simbólico pode ser questionado por outros indivíduos do mesmo campo, fazendo com que haja conflitos de ordens diversas, o que possibilita a emergência de novos campos ou de modificações no interior do campo.

Na perspectiva do cinema nacional e dos cineastas escolhidos, é possível perceber que, por mais que concordassem em muitos aspectos, diferentes representações foram construídas em torno da produção e da recepção do mesmo filme. Por outro lado, os conflitos também se estabeleceram com o modo nacionalista de fazer cinema, o que conduz não só a uma perspectiva mercadológica, mas também política e ideológica, que eleva os interesses em disputa. Desse modo, cineastas cujo capital cultural e simbólico difere, podem estabelecer olhares diferenciados e até mesmo controversos, o que leva a concluir que o campo do cinema nacional da década de 1970 operava em torno de enlases e tensões, cujos interesses eram variados.

Ferro (1992) confirma essa tensão existente entre os cineastas, esclarecendo que:

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da arte, da liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra (FERRO, 1992, p.17).

O espectador cujo interesse é somente de assistir ao filme, sem se ater a aspectos

técnicos de produção, pode não possuir consciência das tensões intelectuais e mercadológicas que englobam os bastidores do filme. Trazendo a ótica de Bourdieu para a análise do filme, é possível arguir que o objetivo da produção seria de "deslocar o desenvolvimento das intrigas de bastidores para levar à cena somente os desenlaces" (BOURDIEU, 1988, p.21). Por mais que a ideia do autor seja retratada sob outro contexto histórico-social, a expressão também pode ser aplicada ao cinema, visto que o direcionamento da produção é condicionado pelo cineasta, de modo que suas representações podem ocultar aspectos conflitantes ou deslocá-los.

Considerações finais

O cinema é um campo artístico e intelectual múltiplo e, no cinema nacional é possível perceber tal pluralidade. Os cineastas que compõem esse campo possuem convergências, divergências, interesses e tensões causadas por eles. Ainda que trabalhem juntos no mesmo filme, dois cineastas podem ter leituras diferenciadas e destes, o que foi destacado nesta pesquisa.

Ao situar a produção destes indivíduos no contexto histórico da década de 1970, é possível perceber a crise do Cinema Novo e o surgimento de um cinema documental que tem raízes nessa forma nacional-popular de se fazer cinema, mas que se diferencia por ser mais independente e por dar voz àqueles que convivem no espaço onde o filme se desenrola. Na perspectiva de produção e recepção do filme, são aguçados os discursos em torno da militância política de esquerda, que se funde constantemente com o exercício profissional de produzir um filme. Assim, o cineasta que aproxima o documental do ficcional posiciona-se na crise de representatividade do Cinema

Novo, mas possui discursos que refletem sua posição no campo, seu habitus, seus conflitos internos e externos, suas incertezas.

Por meio da produção fílmica, também se percebe a presença de conflitos com cineastas cujas características de produção divergem significativamente e cujo interesse está canalizado para outras intencionalidades, o que se reflete em um cinema cujas disputas entre cineastas são constantes e que não se limitam simplesmente a posições políticas, mas a questões variadas.

Desse modo, buscou-se repensar o cinema como um campo intelectual e os cineastas como parte deste campo, afastando-se da exclusividade do Cinema Novo e aproximando-se do cinema documental. Além disso, fica claro que as interações intelectuais entre os cineastas não se limitam a gêneros fílmicos ou a características de produção. Até porque, no interior do campo, não há homogeneidade de pensamento.

Referências

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. **Gostos de classe e estilos de vida**. Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, p. 82-121, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **Homo academicus**. Stanford University Press, 1988.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. Edusp, 1994.
- FERRO, Marc. **História e cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra**, 1992
- FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. Matrizes, v. 2, n. 1, p. 159-172, 2009.
- LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. Imprensa Oficial Do Estado, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky: o homem com câmera**. Imprensa Oficial Do Estado, 2006.

MERTEN, Luiz Carlos. Carlos Coimbra: um homem raro. Imprensa Oficial Do Estado, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus Editora, 2007.

NORA, Pierre. Ensaios de ego-história. Lisboa: Edições 70, 1989.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentaristante. IN: ODIN, R. e LYANT, J.C. (ed) *Cinemas et réalites*. Saint-Etienne. Universidade de Saint-Etienne, 1984.

PINTO, Leonor E. Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em: <

<http://www.memoriacinebr.com.br/> > Acesso em 12/04/2014.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. Senac, 1998.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. DOI: 10.5007/1984-8951.2010 v.11, n.98, p.111-128, 2011.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Editora Cosac Naify, 2007.

Recebido em 2015-12-30
Publicado em 2016-05-16