

O Cinema Novo Alemão e o docudrama cinematográfico brasileiro: aproximações de Jorge Bodanzky com o Cinema Novo Alemão

Luis Alberto Gottwald Junior¹

RESUMO: O docudrama cinematográfico brasileiro surge, em parte, das influências que o cineasta Jorge Bodanzky teve quando morou na Alemanha Ocidental, no início da década de 1970. Na cidade de Colônia, entrou em contato com o Cinema Novo Alemão e com seus mecanismos temáticos e técnicos de produção fílmica. Essa pesquisa mapeou alguns diálogos de Jorge Bodanzky com o Cinema Novo Alemão, visando perceber os momentos pelos quais o cineasta brasileiro se apropriou do trabalho e da técnica de produtores alemães. Para perceber os elementos de apropriação, recorreu-se à análise fílmica da obra *Iracema: uma transa amazônica*. No filme, é possível perceber os momentos em que Jorge Bodanzky se utilizou de recursos evidenciados no Cinema Novo Alemão e imprimiu neles a sua estética. Dessa forma, foi possível perceber as semelhanças e diferenças entre o trabalho dos cineastas do Cinema Novo Alemão e as formas pelas quais Jorge Bodanzky tentou, no filme abordado, conjugar essas particularidades.

Palavras-chave: Cineasta, Realidade, Apropriação.

The New German Cinema and the Brazilian film docudrama : Jorge Bodanzky approaches with the New German Cinema

ABSTRACT: The Brazilian film docudrama comes in part from the influences that the filmmaker Jorge Bodanzky had when he lived in West Germany at the beginning of the 1970s in the city of Cologne, contacted the New German Cinema and its thematic mechanisms and technical of filmic production. This research has mapped some Jorge Bodanzky dialogues with the New German Cinema, aiming to understand the times in which the Brazilian filmmaker has appropriated the work and the technique of German producers. To realize the appropriation of elements, it appealed to the film analysis of *Iracema* work: an Amazonian sex. In the film, you can see the times when Jorge Bodanzky made use of resources highlighted in the New German Cinema and printed them their aesthetic. Thus, it was possible to see the similarities and differences between the work of the New German Cinema directors and the ways in which Jorge Bodanzky tried approached the film, combining these features.

Keywords: Filmmaker, Reality, Ownership.

Artigo recebido em 19/12/2014 e aceito em 21/07/2015.

Introdução

Este artigo surgiu da preocupação em perceber algumas aproximações temáticas e estilísticas de produção do cineasta brasileiro Jorge Bodanzky e do docudrama cinematográfico *Iracema: uma transa amazônica* (1974) com o Novo Cinema Alemão. O objetivo desta pesquisa foi delinear as maneiras pelas quais o cineasta Jorge Bodanzky se apropriou de obras fílmicas desta escola de produção cinematográfica alemã para construir sua trajetória profissional. Assim, é possível também perceber algumas das influências que nortearam o seu trabalho no filme destacado.

Inicialmente, evidenciou-se o contexto que permite a chegada do Cinema Novo Alemão no país. Em seguida, a pretensão foi direcionada a compreender algumas características do docudrama cinematográfico e seu uso no Cinema Novo Alemão. Por fim, o esforço empreendido se deu com objetivo de articular as produções alemãs com os filmes de Jorge Bodanzky, verificando suas apropriações. Para Chartier^{II}, “a apropriação, tal como entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem”.

Para efetuar tal investigação, recorreu-se às possibilidades metodológicas de análise da trajetória do cineasta, enfatizadas por Odin (1984, p.101):

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.

Para o autor, o Enunciador real diz respeito ao conteúdo apresentado no filme. Esse conteúdo pode estar aplicado a uma narrativa ficcional, leitura fílmica documental ou gênero híbrido, oriundo da mescla entre os dois, o que pode ser definido como docudrama^{III}.

Odin^{IV} reitera a existência de várias possibilidades de compreensão de um filme pelo seu “leitor”, o 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 fílmica está situada, o *cameraman*, o cineasta ou o responsável pelo discurso.

As alternativas dadas pelo teórico do cinema não são excludentes, mas a análise de todos os fatores dá tons de complexidade significativos à pesquisa e torna mais difícil 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 é analisada.

Assim, para efetuar uma leitura da produção de Jorge Bodanzky e verificar as formas de apropriação utilizadas pelo cineasta, é preciso perceber as características do Cinema Novo Alemão, os cineastas alemães mais próximos e as obras correspondentes que dialogavam com os docudramas de Bodanzky.

Algumas considerações sobre o Cinema Novo Alemão

O Cinema Novo Alemão surgiu na década de 1960 como uma resposta ao Cinema Alemão do pós-guerra. Seu surgimento também está associado aos desdobramentos políticos que viveu a Alemanha na divisão territorial no contexto da Guerra Fria. Por mais que o Cinema Novo Alemão tenha se desenvolvido de forma tardia em relação a outros países, o processo de produção fílmica foi duradouro e influenciou, direta ou indiretamente, na produção de outros cineastas e escolas de cinema ao redor do mundo.

Lemiére salienta que “os cinemas nacionais ilustram nitidamente esta ligação entre a atualidade política, entendida como perturbação das subjetividades e como abertura de possibilidades sobre a questão da definição do país, e a inventiva cinematográfica^V”. Pensando no contexto identitário alemão do pós-guerra, ratifica-se um país dividido que, em sua parte ocidental, buscava imitar o ideal de vida e consumo norte-americano. O Cinema Novo Alemão surge como uma forma de criticar esse ideal de produção cinematográfico, propondo a valorização de identidade do alemão, suas particularidades históricas, o território e o sentimento de pertencer à nação.

O Cinema Novo Alemão possui influências de ordem interna e externa. Kohatsu^{VI} destaca que o Expressionismo Alemão influenciou diretamente a estética do cinema no período entre guerras e no pós-guerra. Além disso, o cinema expressionista ainda influencia produções fílmicas na Alemanha e em outros lugares do mundo. Por mais que houvesse uma pluralidade temática no cinema expressionista alemão, alguns temas possuíam maior recorrência. Destes, é possível destacar a submissão dos indivíduos a um único líder, o transtorno psicológico dos personagens, a ênfase aos problemas sociais que a Alemanha passava após a derrota para os aliados, a queda do Terceiro Reich, a reestruturação econômica que o país passava desde então, entre outros.

Das características do Expressionismo Alemão que também perpassam o Cinema Novo, o autor aponta a ausência de uma padronização estilística ou temática, o que conduz à dificuldade de reconhecer uma produção como sendo expressionista. Mesmo assim, nas temáticas de filmes alemães do período, foram recorrentes os casos de cineastas que criavam personagens caracterizados pelo conflito interno e davam maior atenção ao subjetivo.

O autor ressalta que, “para além da dimensão subjetiva, a análise dos filmes permite também problematizar o estranhamento provocado pela realidade objetiva e material condicionada pelo modo de produção capitalista, que produz a alienação e estranhamento, conforme Marx^{VII}”. Assim, o cinema expressionista alemão visava estabelecer a condição de problematizar a sociedade capitalista em seu aspecto excludente, o que o situa na mesma linha de pensamento do Cinema Novo Alemão, canalizando algumas de suas influências do discurso expressionista.

As influências trazidas do expressionismo foram canalizadas em discussões e produções oriundas do *Institut für Filmgestaltung*, Instituto de Cinema que se situava em Ulm, na parte ocidental do país, cuja coordenação estava sob responsabilidade de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders. É por meio da produção cinematográfica destes e de outros indivíduos que o Novo Cinema Alemão se estrutura na década de 1970. Jorge Bodanzky relata, em autobiografia^{VIII}, que viajou para a Alemanha e conhecia os indivíduos acima destacados.

Ruffell^{IX} notabiliza a importância destes cineastas na produção de filmes, cujas temáticas abordavam o sofrimento de minorias na Alemanha da década de 1960. Rainer Werner Fassbinder produzia filmes cuja temática, em geral, mostrava sensibilidades como medo, solidão, amor não correspondido ou amor homossexual. O cineasta buscava imprimir uma personalidade ativa e militante aos papéis femininos dos filmes que produzia. Em alguns longas-metragens, como *Mutter Krausens Fahrt ins Glück (Viagem à felicidade de Mamãe*

Krause, 1973) abordou os conflitos entre burguesia e proletariado em diversas regiões da Alemanha. Em outros, como *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (*As lágrimas Amargas de Petra von Kant*, 1972) retratou o homossexualismo na Alemanha da década de 1960.

Outro aspecto importante da obra de Fassbinder, segundo Ruffel^X, era a ênfase ativista na narrativa de povos considerados marginalizados. Aborda-se o filme *Katzelmacher* (1969), no qual um imigrante grego desloca-se para a Alemanha Ocidental a fim de trabalhar, enfrentando problemas de aceitação dos vizinhos alemães. No filme, o personagem apresenta pensamento político de esquerda e, no plano da ação fílmica, cria empatia com as mulheres. As duas características unidas no mesmo filme apresentam uma ação crítica pautada na chegada de ideias “estrangeiras”, e na aceitação delas por grupos considerados marginalizados.

Bodanzky se apropria das narrativas destes filmes para produzir *Iracema: uma transa amazônica*. De maneira geral, *Iracema: uma transa amazônica* inicia com a chegada de uma adolescente indígena chamada Iracema (Edna de Cássia) à Belém, capital paraense, para participar da Festa do Círio de Nazaré e acompanhar a família na negociação da colheita do açaí. A adolescente conhece a cidade e algumas pessoas da região. Por motivos não explicitados no filme, Iracema começa a prostituir-se em algumas boates de regiões afastadas do centro da capital paraense. No decorrer desse percurso, depara-se com Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), irônico “defensor” do regime militar.

Tião Brasil Grande passava pela região para carregar madeira, quando vê Iracema em uma boate da cidade de Belém. Os dois conversam, dançam juntos e o caminhoneiro decide levá-la consigo pela rodovia Transamazônica. 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 rodovia. A adolescente ainda passa por outras situações-problema (conflito com colegas de trabalho na prostituição, escravidão, abuso sexual, etc.) até reencontrar Tião, que havia melhorado de vida, comprado um caminhão novo e mudado de ramo. Ao invés de carregar madeira, o gaúcho carregava gado para o Estado do Acre. Os dois conversam, Tião vai embora e Iracema continua a vida no prostíbulo.

Dentre as ligações de Bodanzky com Fassbinder, denota-se a indiferença da população com a prostituição infantil e o descaso governamental que perpassa a vida da personagem. Assim como o filme *Katzelmacher*, de Fassbinder, a menina cabocla apresentada por Bodanzky desloca-se do interior do Pará (o filme não revela a cidade de origem da adolescente) para a capital Belém, em busca de uma vida melhor. Outra apropriação de Bodanzky pode ser percebida no filme *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*Viagem à felicidade de Mamãe Krause*, 1973). No filme, Krause sustenta os filhos, enquanto seu marido gasta o dinheiro para alimentar o vício do álcool. No início do filme *Iracema: uma transa amazônica*, a mãe da menina cabocla faz comida para sustentar os filhos, enquanto o pai troca a colheita de açaí por cachaça.

A ênfase à ideologia de esquerda política é outro ponto de ligação estabelecido entre o cinema de Rainer Werner Fassbinder e o cinema de Jorge Bodanzky. Porém, enquanto Fassbinder busca relacionar o comunismo à salvação do indivíduo do capitalismo, em *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*Viagem à felicidade de Mamãe Krause*, 1973), Bodanzky busca efetuar uma crítica ao capitalismo, ao evidenciar a desigualdade social e os problemas gerados pela construção da rodovia Transamazônica. Dessa forma, é possível perceber algumas ligações entre Fassbinder e Bodanzky.

O cineasta Werner Herzog é outra influência atribuída diretamente à obra de Jorge Bodanzky. Segundo Nagib e Bernadet^{XI}, Herzog não se considerava membro do Cinema Novo Alemão, mas possuía características que o ligavam ao movimento, tornando-o um

simpatizante das ideias propagadas pelos cineastas pertencentes a esta estética de cinema. Dentre essas características, apresenta-se a rusticidade de produção, o apreço pela denúncia a problemas sociais e o uso geral de cenários ao ar livre.

Entretanto, um dos pontos de aproximação entre Werner Herzog e Jorge Bodanzky se dá na estruturação emocional dos personagens. A exploração dos conflitos humanos em torno dos mesmos interesses, sobretudo, financeiros, e a utilização do gênero histórico para contextualizar esses conflitos são marcas fílmicas visíveis em Herzog. Os filmes *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, a cólera dos deuses*, 1972) e *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*O Enigma de Kaspar Hauser*, 1974) tratam, respectivamente, dos problemas retratados acima. Enquanto no primeiro filme, o ambiente é a Amazônia do século XV e os conflitos humanos na busca por ouro, no segundo, o cenário é a Alemanha do início do século XIX e a integração do indivíduo à sociedade.

Jorge Bodanzky também se utiliza da perspectiva do conflito humano e de espaços longínquos para exploração de tal problemática. O filme *Iracema: uma transa amazônica* é ambientado no interior do Pará e destaca conflitos por terra, por áreas de influência, por madeira, entre outros materiais. Em uma das cenas do filme, a amiga de Iracema manifesta desejo de ir a São Paulo e melhorar de vida. Iracema a contraria, mas credita a Tião a oportunidade de ir até a capital paulista. A transição da personagem que migra para a cidade de Belém e a personagem que vê, em São Paulo, uma oportunidade de ascensão social, é feita pela influência do trabalho de Herzog.

Outro ponto de destaque da obra de Herzog apropriado por Bodanzky que se torna perceptível na produção de *Iracema: uma transa amazônica* é a busca pelo novo, conforme orienta Nagib e Bernadet^{XII}. Esse “novo” poderia ser filmado mediante gênero híbrido, mesclando ficção e documentário, a partir do que é chamado por Bodanzky como “docudrama”. *Iracema: uma transa amazônica*, como já visto, insere-se nesse gênero, o que aproxima ainda mais os dois cineastas. Filmes como *Fata Morgana* (1970) não apresentavam estrutura narrativa linear, o que gerava estranhamento e multiplicidade interpretativa do espectador. O filme de Bodanzky também não possui estrutura narrativa clara ao espectador, induzindo o público a inúmeras interpretações.

Tonelo enfatiza ainda mais esse aspecto: “ainda que Herzog seja reconhecido por uma série de características recorrentes – tanto estilísticas quanto temáticas – em sua obra de documentários, não existe um padrão pré-determinado respeitado pelo diretor para a feitura de seus filmes^{XIII}”. Desse modo, as aproximações entre o trabalho de Herzog e o trabalho de Bodanzky não constituem a linha central de atuação do cineasta alemão, mas uma das formas escolhidas por ele para produzir alguns filmes. Reitera-se a multiplicidade temática e estilística do cinema de Herzog.

Outro indivíduo a influenciar diretamente a trajetória de Jorge Bodanzky na produção de *Iracema: uma transa amazônica* é Wim Wenders. Segundo Buchka e Nagib^{XIV}, Wim Wenders era cineasta, fotógrafo e crítico cinematográfico. Nos seus filmes, é possível perceber o uso da violência corporal, moral e sexual que se apresentam na retratação dessa forma de agressão.

Wenders era simpatizante do cinema *road movie* americano e utilizou-se deste estilo de produção para enfatizar o relacionamento humano. Wannmacher destaca que o trabalho de Wenders consiste em “percorrer a estrada com a liberdade e a ousadia que pretende descobrir o fazer cinematográfico, rompendo fronteiras culturais, pensando linguagens diversas^{XV}”. Essa característica de produção perpassa o filme de Jorge Bodanzky de maneira direta: uma adolescente cabocla e um caminhoneiro gaúcho encontram-se, com suas particularidades culturais, e compartilham situações-problema semelhantes.

A ligação do ficcional com o documental também é significativa na cinematografia de Wenders. Em filmes como *Summer in the city* (*Verão na Cidade* 1970) e *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*, 1972), há uma busca de Wenders em relacionar a situação inicial a um gênero fílmico, construir o roteiro no espaço de ação determinado pela situação inicial e, por fim, ligar o ficcional ao espaço real.

Wenders também busca imprimir um senso de solidão em seus personagens, em filmes como *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*, 1972). O filme apresenta personagens “invisíveis” socialmente, imprimindo a sensação de que a sociedade não olhava para eles e para os problemas que passavam. Esse aspecto é percebido no filme *Iracema: uma transa amazônica* em diversas cenas. Dentre estas, é possível citar o momento no qual a menina cabocla dança em uma boate às margens da rodovia Transamazônica. Bodanzky filma, na entrada do local, um comunicado que proibia a entrada de menores no estabelecimento. Mesmo com militares ali, a adolescente continua trabalhando, o que demonstra uma relação de invisibilidade do indivíduo na sociedade, marca do trabalho de Wenders.

Por fim, outro cineasta que influenciou diretamente o trabalho de Bodanzky é Alexander Kluge. Evidenciado por Cánepa^{XVI} por ser o fundador do Cinema Novo Alemão, Kluge era advogado, cineasta e intelectual ligado ao pensamento da Escola de Frankfurt. O cineasta também era considerado um dos representantes do cinema independente na Alemanha. A estrutura narrativa dos filmes produzidos por Kluge oscilava entre o documental e o ficcional, o que também o aproxima do docudrama e dos cineastas já mencionados. Por mais que diversas ficções sejam produzidas por estes e outros cineastas, a ficção documental era uma das marcas do Cinema Novo Alemão.

Segundo Loureiro^{XVII}, Kluge não era exclusivamente cineasta. Atuava também na Literatura, nas Ciências Sociais, e em Programas de Televisão. A aproximação do cineasta alemão com a produção de filmes se dá, para o autor, após contato com Theodor Adorno e a Escola de Frankfurt. A relação entre educação e cinema é recorrente no cinema de Kluge, o que é perceptível na maioria dos seus filmes. “Contudo, esse caráter educativo aqui aparece essencialmente como um processo de abalo dos sentidos, cujo esquema de percepção é de antemão formado pela indústria cultural^{XVIII}”. Assim, o aspecto educativo enfatizado na produção fílmica de Kluge está atrelado à dialética do esclarecimento de Adorno.

Para perceber estas ligações, recorre-se ao filme *Abschied von Gestern* (*Despedida de Ontem*, 1966), que trata da narrativa de uma judia que se mudava da Alemanha Oriental para a Ocidental em busca de um novo local para recomeçar a vida. O filme remete à ideia de continuidade dos problemas que assolaram a Alemanha pós-1945 e não possui final moral. A maioria das cenas foi gravada no cenário urbano de cidades como Colônia e Ulm. O fato de não possuir final moral, inserir uma dinâmica educativa e crítica na Alemanha Ocidental da década de 1960 e retratar problemas sociais sob narrativas fictícias, posiciona Kluge na centralidade de discussões que dão início ao Novo Cinema Alemão.

Outra característica dos filmes de Alexander Kluge é a importância dada ao espectador e à sua interpretação sobre o sentido narrativo do filme. Para gerar multiplicidade interpretativa, o uso do corte e da sobreposição é constante. O filme *In Gefahr und Grösster Not Bringt Der Mittelweg Den Tod* (*Em Caso de Perigo e de Grande Risco, o Meio-Termo Leva à Morte*, 1974), por exemplo, utiliza-se de corte que mescla o ficcional e documental, para dar um panorama geral da Alemanha Ocidental e elaborar uma crítica ao cinema alemão do pós-guerra. A sobreposição de curtas não cria um sentido narrativo, mas possibilita ao espectador realizar suas próprias interpretações, dando sentidos diferentes à mesma obra.

O cineasta Jorge Bodanzky, através do filme *Iracema: uma transa amazônica*, se apropria parcialmente da estética promovida por Kluge. O filme possui uma “espinha” narrativa, que constitui base de orientação geral do espectador. No entanto, Bodanzky não

deixa claro ao espectador de onde a adolescente vem, se os adultos que estão com ela no barco são seus pais, quando a personagem começa a prostituir-se ou a passagem de tempo e espaço.

Produção fílmica em formato televisivo: aproximações entre Jorge Bodanzky e Wolf Gauer

Por mais que o cinema ativista de Gauer não seja tão expressivo, é significativo evidenciar a importância do diretor de cinema alemão na parceria de produção do filme *Iracema: uma transa amazônica*. Assim, torna-se interessante delimitar algumas ligações entre Gauer e Bodanzky, a fim de compreender a constituição de parcerias de cineastas do Novo Cinema Alemão com canais de TV.

Na década de 1970, vários cineastas do Cinema Novo Alemão passaram a construir parcerias com canais de televisão, pois acreditavam que o alcance ao público seria maior. Para Cánepa, “o grande impacto do Cinema Alemão a partir da metade da década de 1970 não se deveu apenas à inventividade de seus diretores, mas, sobretudo, às parcerias estabelecidas com os canais de televisão^{XIX}”.

Utilizando-se do monopólio estatal da mídia televisiva, os cineastas vendiam material produzido de maneira independente a canais de TV, que necessitavam de produções para aumentar a sua programação. O que acontecia nesse processo era de ganho duplo, pois o cineasta era remunerado e incentivado a produzir mais, e os canais de televisão aumentavam a grade de sua programação, caso a produção fosse aprovada pela administração da emissora.

Desse modo, o Cinema Novo Alemão se popularizou no país, o que fez com que a produção fílmica aumentasse significativamente. “A parceria com a televisão foi também um grande incentivo à produção de documentários, que já acompanhava os cineastas desde a época do jovem cinema alemão^{XX}”. Nesse sentido, percebe-se que o Cinema Novo Alemão foi impulsionado pelo enlace contratual com a televisão e, por meio dela, conseguiu levar o documentário e a ficção documental para um público maior.

Em 1971, Bodanzky conheceu Wolf Gauer, cineasta alemão com a qual se associou para fundar a Stop Film, empresa cujo financiamento está vinculado com as produções de *Iracema: uma transa amazônica* e *Os Mucker*. Wolf Gauer e Jorge Bodanzky possuem linhas semelhantes de produção fílmica: os dois cineastas criticam as relações de dependência econômica entre sociedade e Estado. Além disso, ambos estão situados em um cinema independente, não patrocinado pelo Estado. Como Wolf Gauer já possuía produções anteriores à Bodanzky, credita-se influência direta do trabalho de Bodanzky a Gauer.

Sobre as relações entre os trabalhos dos dois cineastas, Araújo^{XXI} salienta que ambos se inserem na marginalidade do cinema, não se ligando à estética do Cinema Novo, mas desempenhando trabalhos que dialogam na mesma perspectiva crítica e reflexiva do Cinema Novo. A Stop Filmes, produtora em São Paulo fundada por eles, era uma empresa que permitia com que estes filmes fossem vistos por um público maior, ainda que este público estivesse fora do Brasil.

Em seguida, Jorge Bodanzky teve contato com a floresta amazônica, principalmente em decorrência de seu trabalho na Revista Realidade. Ao atuar na Stop Filmes e trabalhar na revista Realidade, o cineasta conseguiu efetuar a ligação necessária para construir a ideia de filmar na floresta e nas cidades do entorno. Além disso, o já mencionado cineasta do Cinema Novo Alemão, Werner Herzog, veio ao Brasil em 1972 para filmar na região amazônica o filme *Aguirre, a Cólera dos Deuses*.

Araújo^{XXII} reitera que filmar na região amazônica não era muito comum até o período. A região era vista de forma negativa, sob argumentação de que era distante dos centros

urbanos e com pouco contingente populacional, Também existia uma visão temerosa da floresta e das comunidades que habitavam ali^{XXIII}.

O primeiro trabalho de Wolf Gauer e Jorge Bodanzky seguiu o modelo do docudrama, gênero que Bodanzky afirmou ter trazido ao Brasil. Em entrevista ao portal UOL^{XXIV} no ano de 2011, Bodanzky sugeriu a nomenclatura de docudrama, de forma a justificar que o título era novo no Brasil e que não havia outra forma de nomenclatura para um filme que dialogava com o drama em forma de documentário.

Em 1979, Wolf Gauer e Jorge Bodanzky produziram o curta-metragem Jari, documentário que retratava a exploração da floresta amazônica pela empresa que leva o nome do filme, cuja liderança estava nas mãos do milionário norte-americano Daniel Keith Ludwig. Gauer e Bodanzky também trabalharam juntos no documentário O Terceiro Milênio (1982), cuja temática girava em torno de um candidato ao governo do Estado do Amazonas que buscava angariar votos nas comunidades do interior do Estado.

Ao traçar um panorama geral acerca da produção de documentários no Brasil, Gonçalves^{XXV} ressalta a importância de Wolf Gauer no trabalho em conjunto com Jorge Bodanzky e Orlando Senna. No entanto, percebe-se que a importância deste cineasta vai além da coprodução dos filmes, pois a Stop Filmes possuía ligação com canais de TV alemães, o que dava a possibilidade de o filme ser editado na Alemanha e, com isso, não precisar passar pelo crivo do Departamento de Censura.

Porém, por adotar esse recurso estratégico, filmes como *Iracema: uma transa amazônica* e Jari foram censurados^{XXVI}, com a prerrogativa de que não eram filmes brasileiros, já que o processo de edição era feito na Alemanha.

Considerações Finais

Para Cánepa^{XXVII}, o auge e o declínio do Cinema Novo Alemão estão situados entre os anos de 1974 e 1977. O auge se dá mediante o já mencionado contrato realizado entre cineastas e canais de televisão. O declínio do Cinema Novo Alemão inicia após os atos terroristas do ano de 1977, que ficaram conhecidos como o Outono Alemão. O sequestro de um avião da Lufthansa, o assassinato de soldados do exército vermelho e o assassinato do presidente Daimler-Benz criaram, em alguns cineastas, o desejo de produzir documentários que tratassem dessa temática. O documentário foi lançado no ano de 1978, tendo por nome *Alemanha no Outono*.

A produção do filme marca o final do Cinema Novo Alemão. *Alemanha no Outono* foi uma reação coletiva dos cineastas a um estado de coisas e uma busca por novas formas de fazer cinema e de atingir os espectadores - nesse sentido, fechando o ciclo iniciado em 1962. Mesmo assim, nos anos seguintes, há uma série de produções de cineastas ligados ao Cinema Novo Alemão, o que contraria a hipótese de que ele teve um fim.

Desse modo, é possível perceber que um dos fatores unificadores dos cineastas analisados aqui, é o uso de narrativas ficcionais para fins documentais, o que leva à popularização do docudrama investigativo com conotação de denúncia e mobilização política de esquerda, na Alemanha e no Brasil. Jorge Bodanzky buscou se apropriar de produções fílmicas e/ou estéticas de produção geral de cineastas do Cinema Novo Alemão, conduzindo sua obra mediante essas influências.

Além disso, produções fílmicas isoladas foram determinantes para situar as relações de pertencimento que o cinema de Bodanzky atribui aos cineastas do Cinema Novo Alemão, direta ou indiretamente. Mesmo assim, é irrisório compreender todo o trabalho de um cineasta, ou mesmo uma produção fílmica isolada, através de um único conjunto de influências provenientes de um país. Bodanzky foi influenciado por alemães fora do Cinema

Novo (como Karl Brugger) ou ainda por indivíduos fora da Alemanha (como é o caso do cineasta e etnólogo francês Jean Rouch ou o cineasta norte-americano John Cassavetes).

Também é importante esclarecer que o filme *Iracema: uma transa amazônica* é produzido em conjunto com Orlando Senna, roteirista baiano que possuía outras influências, trajetórias e percepções que perpassam o filme de forma singular. Entretanto, é válido perceber que há multiplicidade de discursos, influências e práticas que mapeiam o trabalho do cineasta e dão sentido às suas produções. Também é válido reconhecer os diálogos provenientes do Cinema Novo Alemão no cinema independente brasileiro, o que auxilia na compreensão de um cinema politizado que não se centralizava, exclusivamente, no Cinema Novo, mas em diversos outros polos de atuação.

Notas

^I Mestrando em História, Cultura e Identidades pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.

^{II} CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 1990, p.26.

^{III} Segundo Fuenzalida, a denominação mais habitual de docudrama televisivo sugere uma hibridização entre um gênero informacional (que documenta um núcleo ocorrido apoiado em fatos sobre temáticas com desventuras cotidianas) e uma representação ficcional feita por atores. O aspecto de drama faz referência a certos conteúdos temáticos dolorosos (dramas da vida real), mas também à representação ficcional (não-documental dos indivíduos envolvidos) e interpretada por atores (drama, no sentido original) (FUENZALIDA, 2009, p. 161). No cinema nacional, foram encontrados estudos de docudrama somente a partir de 1990. No entanto, existem filmes docudrama desde a década de 1970 e *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna é um destes exemplos. Para saber mais: FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. **Matrizes**, v. 2, n. 1, 2009, p. 159-172.

^{IV} Op. Cit. p.23.

^V LEMIÈRE, Jacques. «Um centro na margem»: o caso do cinema português. **Análise social**, n. 180, 2006, p.735.

^{VI} KOHATSU, Lineu Norio. Cinema expressionista alemão: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. **Impulso**, v. 23, n. 57, p. 103-118, 2013.

^{VII} Ibid. p.104

^{VIII} MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky – o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p.75.

^{IX} RUFFELL, Joe. Rainer Werner Fassbinder. **Great Directors: A Critical Database**. Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema, 2002. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/fassbinder/> Acesso em 19/11/2014.

^X Ibid.p.211.

^{XI} NAGIB, Lúcia; BERNARDET, Jean-Claude. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

^{XII} Ibid. p.48.

^{XIII} TONELO, Gabriel Kitofi. **Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo**. 2012. 215 p. Tese de Doutorado. Departamento de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2012.

^{XIV} BUCHKA, Peter; NAGIB, Lúcia. **Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes**. Companhia das Letras, 1987.

^{XV} WANNMACHER, Eduardo. Os Caminhos de Wim Wenders. **Sessões do Imaginário–Cinema| Cibercultura| Tecnologias da Imagem**, v. 13, n. 20, 2008.

^{XVI} CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. Coleção Campo Imagético: Editora Papyrus, Campinas, 2006, p.31- 32.

^{XVII} LOUREIRO, Robson. **Da teoria crítica de Adorno ao cinema crítico de Kluge: Educação, História e Estética**. 2006. 199 p. Tese de Doutorado. Departamento de Educação. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2006.

^{XVIII} Ibid. p.182.

^{XIX} Op. Cit. p.311

^{XX} Op. Cit. p.322

^{XXI} ARAÚJO, Mauro Luciano Souza. **Cinema ativista de Jorge Bodanzky**—o imaginário profundo de Terceiro Milênio. Manuscrita. Revista de Crítica Genética, n. 19, 2010. p.138-156.

^{XXII} Ibid. p.110.

^{XXIII} Antes do docudrama Iracema: uma transa amazônica, Gláuber Rocha produziu Amazonas Amazonas, em 1966. Entretanto, o documentário trata das desigualdades geográficas da floresta.

^{XXIV} Disponível em: <http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista--com-jorge-bodanzky-0402993270C0818327> Acesso em 16/11/2014.

^{XXV} GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. **Editorial| Editor's note** **Éditorial**, p. 79, 2012.

^{XXVI} Disponível em: <http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista--com-jorge-bodanzky-0402993270C0818327> Acesso em 16/11/2014.

^{XXVII} Op. Cit. p.91.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Mauro Luciano Souza. Cinema ativista de Jorge Bodanzky—o imaginário profundo de Terceiro Milênio. **Manuscrita. Revista de Crítica Genética**, n. 19, 2010.

BUCHKA, Peter; NAGIB, Lúcia. **Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes**. Companhia das Letras, 1987.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. Coleção Campo Imagético, 2006, p.31-32.

FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. **Matrizes**, v. 2, n. 1, p. 159-172, 2009.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Editorial| Editor's note **Éditorial**, 2012. p.79-91.

KOHATSU, Lineu Norio. Cinema expressionista alemão: o estranho, o estranhamento e o efeito de estranhamento. **Impulso**, v. 23, n. 57, p. 103-118, 2013.

LEMIÈRE, Jacques. «Um centro na margem»: o caso do cinema português. **Análise social**, n. 180, p. 731-765, 2006.

LOUREIRO, Robson. **Da teoria crítica de Adorno ao cinema crítico de Kluge: Educação, História e Estética**. 2006. 199 p. Tese de Doutorado. Departamento de Educação. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2006.

NAGIB, Lúcia; BERNARDET, Jean-Claude. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. Estação Liberdade, 1991.

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

RUFFELL, Joe. Rainer Werner Fassbinder. **Great Directors: A Critical Database**. Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema, 2002. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/fassbinder/> Acesso em 19/11/2014.

O CINEMA NOVO ALEMÃO E O DOCUDRAMA CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO:
APROXIMAÇÕES DE JORGE BODANZKY COM O CINEMA NOVO ALEMÃO

LUIS ALBERTO GOTTWALD JUNIOR

TONELO, Gabriel Kitofi. **Werner Herzog, documentarista: figuras da voz e do corpo.** 2012. 215 p. Tese de Doutorado. Departamento de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2012.

WANNMACHER, Eduardo. **Os Caminhos de Wim Wenders.** Sessões do Imaginário– Cinema| Cibercultura| Tecnologias da Imagem, v. 13, n. 20, 2008. p.1-5.