



UNICAMP

RÉGIS ORLANDO RASIA

**ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOCUMENTAL COM
MATERIAIS DE ARQUIVO NOS FILMES SOBRE WELLES DE
ROGÉRIO SGANZERLA.**

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DOCUMENTAL
COM MATERIAIS DE ARQUIVO NOS FILMES SOBRE WELLES DE
ROGÉRIO SGANZERLA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Pós-Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Régis Orlando Rasia, e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

CAMPINAS

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R183a	<p>Rasia, Régis Orlando. Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla / Régis Orlando Rasia. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.</p> <p>Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Documentario (Cinema). 2. Cinema experimental. 3. Cinema brasileiro. I. Teixeira, Francisco Elinaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Analysis of documental creation processes with archival materials in films about Welles realized by Rogério Sganzerla

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Moving-pictures, Documentary

Moving-pictures, Experimental

Brazilian motion pictures

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Samuel José Holanda de Paiva

Nuno Cesar Abreu

Gilberto Alexandre Sobrinho

Alessandro Constantino Gamo

Data da Defesa: 29-04-2013

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Régis Orlando Rasia - RA 107018 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Titular



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo financiamento e confiança depositada no projeto de pesquisa.

Deus e a minha família que amo tanto. Meus queridos pais Olívio Orlando Rasia e Elgue Rasia que sempre me apoiam e deram condições para a realização desta pesquisa.

Ao professor Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, atencioso orientador, amigo e compartilhador de ideias. Educador que liberta o pensamento pela diferença.

A Viviane Rasia Ragazzo, Paulo César Ragazzo e Breno Rasia Ragazzo, família que tornou o mestrado na UNICAMP possível.

A família Tonin, especialmente Debora Tonin, companheira, amiga e fundamentalmente a base emocional proporcionada por ela.

Meus irmãos Diórgenes Genaro Rasia, Alexandre Rasia, esposa Fátima Rasia e filhas (o) Paula, Brenda e Aden.

Ao professor Dr. Samuel Paiva, cuja pesquisa sobre Sganzerla é um ponto de partida avançado para se pesquisar a filmografia do diretor.

Aos professores da UNICAMP que compõe esta pesquisa e instigam a reflexão sobre cinema. Professor Dr. Nuno Pereira, Dr. Marcius Freire, Dr. Fernão Ramos, Dr. Ernesto Boccara. A todos os professores que fizeram parte de minha formação e escolha profissional.

A família de Rogério Sganzerla, pesquisadores e artistas que tornam viva a filmografia e o pensamento do diretor. Aos amigos: Sérvulo Siqueira por seus apontamentos e troca de ideias, aos sinceros amigos Cristiano e Sara Palharini, Michel Cunha, Lidiane e Angelo Dall' Osto.

Aos colegas do programa de Multimeios, incansáveis e com certeza os melhores para argumentar sobre cinema. Letizia Nicoli conterrânea, Cynthia Schneider, Luciano Ramos, Saray Chu, Jennifer Serra, Carla Paiva, Teresa Trindade, Juliano Araújo, Sabrina Thompson, Igor Capelatto, Marcelo “Labirintico”, Gabriel Tonelo, Ticiano Monteiro e Luana Veiga, Rodrigo Gontijo, Diogo Velasco, André Bonotto, Alex Elias, entre tantos colegas e amigos.

*Não perca a oportunidade de experimentar:
O prestígio do documentário só foi conseguido pela experiência.
Sem experiência o documentário perde seu valor.
Sem experiência, o documentário deixará de existir.*

Alberto Cavalcanti

RESUMO

Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla.

Analisaremos o processo criativo dos filmes de Rogério Sganzerla que tratam da passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942: *Nem tudo é verdade*, *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil* e *O signo do caos*. Um gigantesco inventário de materiais viria a compor as narrativas que resgatam a passagem de Welles pelo Brasil. Sganzerla investiga os motivos da finitude e o esquecimento do projeto, cristalizando a sua pesquisa em imagens e sons no cinema, integrando gostos, gêneros e estilos passando pelo denso uso de materiais de arquivo.

Palavras chave. Documentário (Cinema), Cinema experimental, Cinema brasileiro

ABSTRACT

Analysis of documental creation processes with archival materials in films about Welles realized by Rogério Sganzerla.

We will discuss the creative process the films of Rogério Sganzerla, approaching the passage of Orson Welles by Brazil in 1942: *Nem tudo é verdade*, *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil e O signo do caos*. A huge inventory of materials would compose these narratives rescuing the passage of Welles by Brazil. Sganzerla investigates the motives of the finitude and forgetfulness of the project, crystallizing your search with images and sounds on cinema, integrating tastes, genres and styles through the dense use of archival materials.

Keywords: Moving-pictures, Documentary Moving-pictures, Experimental Brazilian motion pictures

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – Sganzerla Arquivista.....	5
1.1 Levantamento da crítica e Cine biografia de Rogério Sganzerla	5
1.2 Welles “nô” Brasil: reconstruindo a passagem do diretor norte-americano. 20	
1.3 Caçadores de arquivos perdidos: o encontro dos materiais	40
CAPÍTULO 2 – Arqueologia dos olhares estrangeiros sobre o Brasil.	57
2.1 Nem tudo é verdade: fabulação e potências do falso.....	57
2.1.1 Estrangeiro e o olhar da multiplicidade	100
2.1.2 Nem tudo é Verdade e as potências do falso	108
2.2 Linguagem de Orson Welles (Sganzerla): Proto-filme e passagens da ficção para o documentário através do material de arquivo.	116
2.2.1 Dê-me, um corpo: carnavalização, música e dança como parte da linguagem corporal do samba.	126
2.2.2 A tração das imagens, potencialização da montagem e os modos de composição em um cinema sem a câmera.	132
2.3 Tudo é Brasil e a grande parte do arquivo	137
2.3.1 Pior que a fome é o progresso: Getúlio Vargas e o desdobramento da subjetividade sobre as ditaduras (Welles e Sganzerla).....	163
2.3.2 Pressupostos das idades em olhares estrangeiros sobre o Brasil	174
2.4 O signo do caos: Welles como signo da diferença e da repetição	189

CAPÍTULO 3 – Documentário e o arquivo no processo de criação de Sganzerla.	197
3.1 Tratamento criativo do arquivo: montagem, cinema e história.	197
3.2 Situações óticas e sonoras puras: passagens de Sganzerla aos modos de composição baseados em mesa de edição.....	205
3.3 O cinema e sua dúvida: indiscernibilidade entre os domínios e o documentário como lugar da experimentação	219
3.4 O processo criativo dos filmes wellesianos: loucura multiplicidade e soma	233
CONCLUSÃO.....	265
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
Livros, artigos e críticas do diretor, listados em ordem cronológica.....	277
Demais obras consultadas.....	286
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	293
Ficha técnica dos filmes utilizados na pesquisa	293
Filmografia de Sganzerla.....	295
Inventário de filmes utilizados por Rogério Sganzerla.....	296
Cinejornais	297
Filmes de Orson Welles utilizados nos filmes de Sganzerla	298
Trechos radiofônicos de Orson Welles.....	298
Filmes citados	299

INTRODUÇÃO

Em 1942 Orson Welles veio ao Brasil filmar *It's All True*. Como consequência de uma série de eventos contrários à realização do projeto, Welles não termina a sua obra e o projeto sai do conhecimento do público sendo esquecido por décadas. Então no início de 1980, a grande parte destes materiais são encontrados em um estúdio americano. Tendo como unidade temática a passagem do diretor norte-americano pelo Brasil, Rogério Sganzerla realiza quatro filmes: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003). Partindo do que foi aparentemente esquecido ou ignorado da passagem de Welles na década de 40, Sganzerla transformaria tudo em um misto de investigação, curiosidade, pensamento, paixão e experiências canalizadas na forma cinematográfica.

Chamados de “wellesianos”, os filmes recortados para esta pesquisa se encontram em contexto diferente daquele que Sganzerla iniciara a carreira. Tais filmes realizados entre meados de 1980 e início dos anos 2000, são distintos estilisticamente do *Bandido da luz vermelha* (1968) e da produção da *Belair* na década de 70. Um gigantesco inventário de materiais viria a compor as narrativas que resgatam a passagem de Welles pelo Brasil. Sganzerla investiga os motivos da finitude e o esquecimento do projeto, cristalizando a sua pesquisa em imagens e sons no cinema, integrando gostos, gêneros e estilos passando pelo denso uso de materiais de arquivo. Tem-se então o acúmulo e organização dos materiais em uma complexa montagem de quatro filmes, desta forma o material de arquivo utilizado nas narrativas e sua forma de organização se tornam o grande eixo desta pesquisa.

O documentário viraria mote de experimentação. Para Sganzerla (1965a, p.68), “a maior parte dos filmes modernos possui, pelo menos, um tom documental...” Conhecido por seus filmes ficcionais, o diretor possui um grande número de documentários. Em contraponto com as atenções dos teóricos e as análises fílmicas que se aglomeram nas narrativas ficcionais ou do período marginal e *Belair*, todos estes filmes são importantes

para o diretor, e fundamentais para a história do cinema nacional; mas acabam deixando de lado a sua produção documental, que em números é significativa. Sobre as ficções, muitas coisas foram ditas e estudadas nos filmes do diretor, por esta razão e a fim de verificar os processos criativos do diretor com o domínio do documentário, delimitaremos a análise fílmica em três de seus filmes: *Nem Tudo é Verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1997); e seu “proto-filme” (curta metragem) *Linguagem de Orson Welles* (1991) que serviria de ensaio para o filme de 1997.

Um quarto filme fará parte da análise, *O signo do caos*, o qual se apresenta claramente como uma ficção e não adensa o uso de materiais de arquivo. No entanto, de acordo com Samuel Paiva (2005, p.229) “*O signo do caos* implica uma reflexão retrospectiva de Rogério Sganzerla, em que também a repetição de temas e formas ocorre determinadamente”. Como parte de um “ciclo” este filme fecharia uma relação construtiva com os demais, se tornando imprescindível (mesmo que não sistematizado pela metodologia analítica) incorporá-lo a leitura fílmica.

Sganzerla se dedica aos documentários em diversos momentos de sua carreira, e o domínio é uma força movente de suas ficções, como por exemplo, pensar o seu primeiro filme *Documentário* (1967), e o próprio *Bandido da luz vermelha*. Eixo da inflexão da sua estilística cinematográfica, o documentário se amplificaria após a sua volta do exílio da Europa, ocorrido por consequência da ditadura militar e os acontecimentos do AI-5 em 1968. Antes do exílio, têm-se apenas dois curtas-metragens que podem ser entendidos e indexados como documentários, são os filmes *HQ* e *Quadrinhos do Brasil* ambos de 1969.

Quando retorna ao país em 1973 é no documentário que Sganzerla encontra uma forma de sobrevivência, legitimando um jogo de experiências com o campo. Entre curtas e longa metragens se tem 15 documentários e 4 filmes de ficção; antes do exílio 7 filmes de ficção e 2 documentários. O cineasta conhecido por sua atividade ficcional tem uma densa passagem pelo campo documental, que iria se cristalizar no pós-exílio, estando incubada durante toda a sua carreira de cineasta e crítico.

A soma de suas experiências resultaria na compreensão do processo criativo de seus filmes sobre Welles. Neste ínterim, o primeiro capítulo fará uma breve construção

histórica da passagem de Sganzerla por movimentos, seu percurso crítico e os conceitos elaborados por ele, que contribuem para a decifração dos filmes wellesianos. O pensamento do diretor se torna significativo, partindo deste pressuposto se trás, no primeiro capítulo, aspectos da sua crítica jornalística, o que desdobraria as concepções da sua estilística cinematográfica.

Conhecer a passagem de Welles é imprescindível para a criação de um repertório de análise dos filmes. Não visando um detalhamento desta passagem, no primeiro capítulo faremos uma (re) construção dos acontecimentos de 1942 e como eles se manifestariam nas narrativas de Rogério Sganzerla. Analisar o processo criativo dos filmes wellesianos é ao mesmo tempo construir a pesquisa que está por trás do resgate da passagem do diretor norte-americano pelo Brasil. O diretor se transforma em um arquivista. Este resgate servirá também como base para a construção do inventário de materiais para a leitura metodologicamente orientada.

Na leitura, será empregado o suporte metodológico apresentado por Francisco Elinaldo Teixeira em “A propósito da análise de narrativas documentais” (2005), a partir do itinerário metodológico de quatro procedimentos: 1) *um inventário dos materiais de composição*; 2) *um inventário dos modos de composição*; 3) *as diversas funções da câmera ou modos de enquadramento nas variações entre a objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre*; 4) *as modulações estilísticas que abriam o campo mais abrangente da teoria documental*.

Com a leitura fílmica no capítulo 2 organizam-se os itens 1, 2 e 3 da metodologia, dados que tornam cada um dos filmes singulares. Como Deleuze, Sganzerla estaria atento ao moderno do cinema, de forma que a leitura fílmica dos filmes wellesianos será articulada sob a lógica do pensamento do filósofo elaborada nos livros *Imagem-movimento*¹ e *Imagem-tempo*², versando conceitos como: potências do falso, Eu é outro, fabulação, diferença e repetição, situações óticas e sonoras puras, entre outros.

¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. 266p.

² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338

Sobre esta relação de materiais de composição, os filmes serão analisados, primeiramente separados, e posteriormente, cruzados em uma relação de análise da repetição e da diferenciação dos materiais entre eles. Apesar de separados por contextos diferentes, é possível perceber que a lacuna material de um é preenchida no outro; nesta lacuna, como defenderemos, reside à compreensão do processo criativo nos filmes wellesianos de Sganzerla.

O item 4 da metodologia avança para o terceiro capítulo discorrendo sobre as noções que ampliam às modulações estilística e que abriam para o campo mais abrangente da teoria documental. Pode-se então verificar elementos importantes do estilo e processo criativo do diretor. Sobre os materiais e os modos de composição que cada filme monta, percebe-se que eles repetem e/ou se diferenciam a partir de seu agenciamento, como por exemplo, a potencialização dos movimentos de câmera (como dispositivo de captura) e de câmera/mesa³. Sganzerla não cria um estilo para filmes de ficção e um estilo para documentários, tudo se soma em suas experiências, vindo a se combinar na sua prática cinematográfica mais atual dos filmes sobre Welles.

São pontos significativos da abordagem no processo criativo de Sganzerla: 1) a sua crítica e produção verbal incidindo na construção de sua estilística audiovisual; 2) os regimes experimentais do diretor, sendo que destes regimes surgem às suas experimentações cinematográficas. Diante deste pressuposto, serão analisadas algumas balizas do processo de criação do diretor. Visto como intercessor para o entendimento dos processos criativos e potências disruptivas de Sganzerla, se trará as definições de rizomas⁴, o tratamento do conceito de experimental por parte do diretor, juntamente dos conceitos contemporâneos como o conceito *found footage*, que versam o processo de criação de Sganzerla.

³ O que denominaremos como “passeios de câmeras/mesa” não são movimentos feitos pelo dispositivo câmera, mas sim movimentos efetuados na montagem através da mesa de edição, ou técnica do *table top*. No entanto consideraremos as fotos estáticas e tais movimentos como *zoom in* e *zoom out* como passeios de câmeras por assim serem fruídos na narrativa do filme.

⁴Estas definições podem ser encontradas no livro em cinco volumes (na versão brasileira) dos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari intitulado Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.

CAPÍTULO 1 – Sganzerla arquivista.

1.1 Levantamento da crítica e Cine biografia de Rogério Sganzerla

Para contextualizar os filmes recortados para esta pesquisa, vamos fazer um breve levantamento do percurso cine biográfico de Sganzerla junto de sua trajetória como crítico. Helena Ignez (2010, p.32) atriz e esposa do cineasta, cita que a “a descoberta do mundo em relação ao cinema de Rogério Sganzerla realmente explodiu com a morte dele é como se tivesse destampado uma ‘panela de pressão’ e então o cinema de Rogério começou a ser distribuído pelo mundo” (IGNEZ, 2010, p.33). Falecido em 2004, seus filmes e seu pensamento ganharam vazão em compilados que são favoráveis a esta pesquisa. É o caso da Ocupação Rogério Sganzerla⁵, e a coletânea de livros *Edifício Sganzerla* ambos em 2010. Com a morte do diretor, vieram à tona discussões sobre seus filmes⁶.

No início de sua carreira, conforme Paiva (2010, p.12) “a aproximação de Sganzerla com os críticos que fundaram a Cinemateca Brasileira também foi responsável por sua estreia como cineasta. No caso, atuando na crítica de cinema no Suplemento Literário do jornal Estado de São Paulo”. A carreira de Sganzerla na crítica brasileira é relevante para esta pesquisa, é o caso dos conceitos elaborados pelo cineasta, que colaboraram para a leitura fílmica.

⁵ Retrospectiva organizada pelo Itaú Cultura 9-18 de junho de 2010 foi uma exposição dedicada à vida e a obra do diretor, com mostra de seus filmes e séries de debates.

⁶ Após a morte de Sganzerla, surgiram materiais inéditos, foram resgatados alguns textos e compilados do seu pensamento culminando com a atualização de muitas obras do diretor. Os resgates de seus filmes, organização dos ensaios, críticas e entrevistas do diretor, se multiplicaram em livros e festivais com a exibição de seus filmes. A preservação da obra do diretor encontra esforços da família, Helena Ignez e filhas Sinai e Djin Sganzerla, (família com íntima relação e carreira no cinema); o cineasta Joel Pizzini que além da proximidade com a família é entusiasta do trabalho do diretor, claramente influenciado pelos trabalhos de Sganzerla, produzindo uma das suas últimas memorabilia *Mr. Sganzerla - Os Signos da Luz* (2011, Pizzini). Há de se considerar os teóricos que partiram dos fragmentos e organização dos seus textos, como Samuel Paiva, Bill Krohn, Steve Berg entre outros associados aos dossiês dedicados à sua obra nas edições 58 e 61 da revista Contracampo.

Inúmeros cineastas tiveram uma carreira de críticos, muitas vezes a crítica funciona como “porta de entrada” para o cinema, é o caso dos críticos/cineastas da *Nouvelle Vague* como Godard, no Brasil Jean Claude-Bernardet (realizador de alguns filmes de ensaio), Glauber Rocha, entre outros. A realização cinematográfica, somada crítica como inteligência se fundem com grandes cineastas, de forma que analisar a crítica e os escritos do diretor colabora com o decifrar do seu processo criativo.

Segundo Roberto Moreira (2010, p.13) “a escrita para Sganzerla servia de guia para a elaboração de suas imagens”. Para Moreira a crítica de Sganzerla “[...] é como descrever um movimento impetuoso numa folha em branco pegando fogo”. Moreira “desconhece alguma argumentação crítica que tenha se debruçado sobre a obra do cineasta a partir da hipótese de aproximação de sua linguagem audiovisual com sua escrita”⁷.

Há singularidades na atividade de crítico do cineasta para decifrá-lo no seu processo criativo, parte da proposição de que existe na internalização da escrita, através da racionalização dos fluxos mentais do artista com resultado nos agenciamentos e construções estéticas dos filmes. A sua experimentação estética teria um grande envolvimento com a sua experimentação verbal, como cita por Ruy Gardnier (2010) “quando um grande artista exerce a atividade crítica, inevitavelmente ela se torna uma extensão de sua personalidade e de sua força criativa, selecionando as afinidades eletivas e afinando os processos de pensamento para lapidar as bases de sua arte”.

Como a crítica surge frequentemente nos períodos formativos dos cineastas, geralmente antecipando e/ou coincidindo com os primeiros roteiros, curtas e longa-metragem de estreia, observar o trabalho de um crítico-futuro cineasta acaba sendo a mesma coisa que presenciar o retrato do artista quando jovem. Com os primeiros escritos de Rogério Sganzerla dá-se exatamente isso. (GARDNIER. 2010, p.40)

⁷ Além da tese de Samuel Paiva (2008) sob ampla abrangência da crítica de Sganzerla, está incorporada a esta pesquisa à dissertação de Gilmar Alexandre da Silva: *Dançando com o cinema, filmando a história: A trajetória crítica de Rogério Sganzerla*.

Cita Sganzerla (1966f, p.14): “[...] nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. Mas gosto do que faço porque enquanto pude, fiz cinema com a máquina de escrever. Não diferencio o escrever sobre cinema do escrever cinema”. Fazendo críticas para sobreviver, como o cinema nunca forneceu bases para seu sustento, o diretor encontrou na crítica anteparo financeiro e intelectual para “fazer cinema com a máquina de escrever”. É interessante verificar a compatibilidade destas duas máquinas (máquina de escrever e máquina cinema) para o compósito de seus filmes, criando conceitos e versando-os em seu filme, vê-se uma dialética interessante e comunhão do verbo e da realização audiovisual, demonstrando que cinema, antes de tudo é produção intelectual, crítica, conceito e reflexão.

Dessa forma, Sganzerla no início de sua carreira desenvolveria pequenas teses sobre o cinema moderno e prolongaria todos os conceitos na sua estilística fílmica. Seus ensaios críticos em sua maioria eram limitados pelo formato ou o espaço do meio jornalístico, escritos de forma seriada, mas com uma linha contínua de pensamento, separados pelo tempo de um mês, semanas ou quinzenas, e sempre adicionavam ou referenciavam o ensaio anterior, mostrando coesão e linearidade na formulação dos conceitos.

Segundo Paiva (2010, p.12) “[...] em meados da década de 1960, em torno do Suplemento Literário⁸ encontrava-se um grupo de intelectuais cujo caráter de formador de gerações de críticos, pensadores, pesquisadores, vem sendo cada vez mais reconhecido em trabalhos diversos”. Paiva (2010, p.11) afirma que no Suplemento Literário “surgiriam algumas matrizes do seu pensamento”, o jornal funcionaria para ele como uma “espécie de laboratório conceitual, uma escola de pensamento sobre o cinema”.

Neste período, sente-se o peso das influências e as citações diretas a Heidegger, Kierkegaard, Nietzsche, Proust, demonstrando que o seu cinema pensa por conceitos através de alguns filósofos. De acordo com Samuel Paiva (2010, p.13) sobre os conceitos utilizados por Sganzerla “podem ser gradualmente reconsiderados, revistos, revisados por

⁸O *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo* foi um caderno da época, não só literário, mas artístico importante no campo cultural brasileiro (PAIVA, 2008).

Sganzerla, em uma dinâmica complexa que se constitui como recurso para se colocar em xeque tanto o ato de criar quanto o próprio produto da criação, numa poética de re(des)construção inclusive da própria matriz”.

Dessa forma “o maior exemplo certamente é sua tetralogia composta por *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003)”. Sganzerla permanece nas críticas semanais no período do Suplemento Literário entre 1964-1967, após trabalhou no Jornal da Tarde (1966-1967), na Folha da Tarde (1967) e na Folha de São Paulo “a partir dos anos 1970 até o momento de sua morte, em 09 janeiro de 2004, ainda que nesses últimos tempos de maneira esporádica” (PAIVA, 2010, p.12).

Atento a todas estas mudanças do cinema moderno (veremos adiante), Sganzerla enfatiza a ideia de que “os filmes não possuem mais a função de explicar o mundo e os destinos dos personagens nem mesmo contar e narrar histórias, mas sim evidenciar esse caráter de incompreensão das coisas, em que tudo que o espectador pode fazer é olhar” (GARDNIER, p.41). Estas ideias desenvolvidas no período de crítica entre 1964 e 1965 se deram antes do primeiro curta *Documentário* (1965), desta forma o perfil e os personagens que percorreriam as narrativas de Sganzerla, já começariam a ganhar forma em teorias.

No percurso da sua carreira como crítico, Sganzerla seria um dos grandes divulgadores do Cinema Novo, antes de sua ruptura com o movimento em 1968. Entrevistado por Alex Viany, Sganzerla falaria do seu papel como crítico de cinema: “foi meu meio de dizer as coisas, de violentar o cinema durante quatro anos. A crítica, agora, para mim, serve como política de cinema; mais nada” [...] “Lamento que eu seja o único de minha geração a interessar-se pela crítica; todos os outros nem querem saber de jornalismo e crítica. A crítica brasileira continua ruim” (SGANZERLA, 1968a, p.26). “Chegando ao término da leitura de seus artigos para o Suplemento Literário, está insinuando um caminho para o tropicalismo, com sua disposição para reunir não só o antigo e o novo, mas também o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular” (PAIVA, 2010, p.21).

Paiva (2010) disserta sobre os caminhos que Sganzerla tomaria, após o Suplemento Literário:

[...] ele vai se aproximar cada vez mais da possibilidade de um mundo sem limites, ou seja, de um cinema sem limites, no qual não é apenas desejável, mas plenamente possível o encontro entre Helena Ignez, Orson Welles, Bressane, Grande Otelo, Noel Rosa, Jimi Hendrix, Alberto Cavalcanti, João Gilberto, entre tantos outros representantes de um cinema transcultural, situado bem além das delimitações dos tempos e espaços geopolíticos (PAIVA, 2010, p.21).

A crítica do diretor na década de 80 se transformaria em manifestações do cineasta defendendo a continuidade da produção cinematográfica sob a bandeira do cinema independente e experimental. No intervalo da crise e da retomada, sua crítica se voltava às formas de produção e distribuição, a televisão, publicidade, com um ideal de produção, dita independente. Conforme o diretor “a situação do realizador independente no Brasil é de extrema penúria da matéria-prima aos bens de produção” [...] “planifica-se mal, além de não se dimensionar, muito menos calcular perdas e danos, o risco é quase sempre uma certeza do insucesso evitável de diretores encostados ou produtores candidatos a diretores” (SGANZERLA, 1981, p.33).

Em relação a realização cinematográfica seu primeiro filme foi o curta-metragem em 1966, intitulado *Documentário*. Antes, montaria alguns filmes de conhecidos, “vivi de cinema e ainda escrevendo, fazendo vídeo, montando alguns curtas-metragens” (SGANZERLA, 1990, p.122). Vemos em vários de seus textos referências sobre a montagem: “porque se adquire muito conhecimento na montagem e já montei vários filmes amadores. Filmes do Andrea Tonacci [*Olho por Olho (1966)*], da Helena Solberg [*A entrevista (1966)*], de outros amigos”. Além destes, Sganzerla é montador dos filmes: *Um sorriso, Por favor – O mundo gráfico de Goeldi* (1981), direção de José Sette, *Bom Jesus da Lapa – O salvador dos Humildes* (1970) de Elyseu Visconti. *O pedestre* (1966) de Otoniel Santos Pereira. *A reinvenção da Rua* (2003) de Helena Ignez. Por seu gosto e

atividade como montador, raras às vezes seu nome não estaria presente nas fichas dos seus filmes como editor/montador.

Sganzerla se tornaria reconhecido internacionalmente por seu filme *O Bandido da Luz Vermelha* em 1968 no mesmo ano “rompe” com o Cinema Novo e em 1969 faria *A mulher de todos*. Em 1970 realiza *Copacabana mon amour*, *Carnaval na lama* e *Sem essa aranha*, frutos da experiência com a produtora independente *Belair* em sociedade com Júlio Bressane e Helena Ignez. Ainda em 1969 produziria dois curtas-metragens: *Historias em Quadrinhos (comics)* e *Quadrinhos no Brasil*.

Após uma intensa produção intelectual e cinematográfica na década de 60, marcando o desvio do *Cinema Novo* para experiências no que se convencionou chamar de *Cinema Marginal* no final de 1960. A década de 70 cristalizaria a produção independente com a *Belair*. No entanto, o projeto da produtora seria interrompido com a explosão do AI5 e o coagir da ditadura, restringiu-se a atuação política e cultural de oposição e ampliava-se o controle da censura e dos órgãos de repressão política. Sganzerla vai para o exílio na Europa junto com Bressane e Helena Ignez, encontrando-se no exterior, com músicos (Gil, Caetano) e artistas brasileiros. Entre os cineastas, “Londres parece ter sido o local preferido para o exílio. Lá estiveram às vezes em épocas distintas: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Geraldo Veloso, Neville d’Almeida, Andrea Tonacci, Sylvio Lanna, Elyseu Visconti e outros” (RAMOS, 1987, p.98).

No exílio a produção cinematográfica e os contatos de Sganzerla não são suspensos. Conforme Fernão Ramos esta fase seria responsável ainda que de forma pouco significativa pela produção de alguns filmes, mas o mais importante do exílio seria encarar este como um período da vida comunitária dos marginais e intensos contatos culturais com outros artistas. Por “‘exílio’ devemos entender não tanto a expulsão oficial do país, mas uma emigração forçada devido à falta de condições para o desenvolvimento de um trabalho criativo dentro do país” (RAMOS, 1987, p.98).

Durante o exílio Sganzerla filma no deserto do Saara o documentário inacabado *Fora do Baralho* em 16mm. Em 1972 nasce *Sinai* e, em 1976 *Djin*, fruto do relacionamento

com Helena Ignez, a atriz e Rogério Sganzerla retornam ao país em 1973. “Na volta ao Brasil passam a seguir carreiras individuais, conforme o caso, ainda fortemente marcadas pela estética marginal, mas onde o caráter de ‘movimento’, o caráter mais conjunto da produção marginal deixa de existir” (RAMOS, 1987, p.13). A aparente época de vazio cultural e de ostracismo dos diretores pode ser interpretada, como espalhamento do coletivo criativo e busca por novas experiências individuais, o que defendemos e como encontramos os filmes wellesianos recortados para esta pesquisa.

Em uma apreensão cronológica dos seus projetos do pós exílio até os filmes sobre o diretor norte-americano. Temos o retorno de Sganzerla a realização cinematográfica, durante um tempo longe do cinema desde o seu retorno do exílio. Sganzerla retoma as atividades com o documentário em 1976 *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasião da França Antártica* em 16mm, filme singular que também foi premiado pela secretária de cultura do Rio de Janeiro.

Em 1977 ele produz o curta-documentário inacabado *Ritos Populares – Umbanda no Brasil* 16mm e também o longa de ficção *Abismu*, 35mm. Ainda no mesmo ano exhibe os trechos das apresentações filmadas do guitarrista Jimi Hendrix, em *Mudança de Hendrix* e em 1978 co-dirige e monta *Horror Palace Hotel* capturado em *Super-8* com Jairo Ferreira.

Em 1981 produz dois curtas documentários de caráter ensaísticos: *Noel por Noel e Brasil*, ambos em 35mm e voltados ao cenário musical. Em 1981-82 (circa) produz o documentário em 16mm, *O petróleo nasceu na Bahia*, premiado nos festivais de Caxambu e Gramado, e em 1983, produz o curta *Irani* em 16mm no interior de Santa Catarina, resgatando suas raízes.

Em 1986 ele cristaliza *Nem tudo é verdade* e até o filme *Tudo é Brasil*. Em 1997 produz o longa documentário em 35mm, *Isto é Noel*, em 1990 e 1992 realiza o curta-metragem *Perigo Negro (1992)* pertencente à série Oswaldianas. Já no final de sua carreira em 2003 realiza o curta-documentário *Informação: H. J. Koellreutter*, homenageando o músico, maestro e educador Hans-Joachim Koellreutter, e no mesmo ano lança *O signo do*

caos, último filme da tetralogia sobre Welles, que demoraria bastante tempo para ser montado.

Os filmes wellesianos recortados nesta pesquisa se dão entre 1986 e 2003. Após o exílio há o período de “espalhamento” da esfera criativa da época, em que cineastas do cinema marginal já estariam seguindo rumos próprios, muitos largam a realização cinematográfica. No retorno do exílio, Sganzerla tentaria várias vezes retomar a produção, surgem questões como sustento, sobrevivência, a responsabilidade de ser pai. As décadas seguintes indica a sensação de “ressaca” com a diminuição da repressão, fim dos movimentos e em meados de 1980 e conseqüentemente do fim da ditadura. O segmento de análise dos filmes desta pesquisa se dá no pós-exílio, defendida como outra dinâmica no processo criativo do diretor nota-se um aumento na realização de documentários.

É perceptível na crítica do diretor, com o avançar da década de 80 a angústia de um cineasta que quer fazer cinema e não encontra espaços e viabilização da sua produção⁹, por essa razão por longos períodos fica fora do circuito de realização. O número de filmes realizados por Sganzerla é bastante esparsa neste período, percebe-se longos intervalos na produção de longas-metragens. Ao lermos os textos do diretor e se postos em uma linha temporal, nota-se às tentativas do diretor para se colocar novamente no mercado cinematográfico, esta seria a atmosfera a ser pensada nos filmes sobre Welles, apesar de adversa e com poucos recursos, Sganzerla faria tais filmes.

“Anualmente, oportunidades incríveis são perdidas e condenadas ao ostracismo, a priori, por não admitirem o debate de ideias filmadas e o livre intercâmbio cultural” (SGANZERLA, 1988b, p.86). As intempéries da carreira de Sganzerla se repetem nas suas narrativas e nos acontecimentos sofridos por Welles, ao modo que o diretor norte-americano pode ser considerado o *alter-ego* do diretor brasileiro.

Alguns de seus filmes, entre eles os wellesianos, são considerados de pouca criatividade pela crítica, que olhava com desconfiança para a forma de realização de seus filmes, muitos associando a sua carreira com a de Welles (decadente). O diretor se afasta

⁹ Um artigo que ilustra a situação do diretor é “*Luto muito para lançar o meu cinema*” (1980)

em alguns momentos do cinema e quando retorna nas palavras de Carlos Ebert “involuíra”, de acordo com o fotógrafo¹⁰:

Quando em 86 (será esse o ano?) ele já no Rio me chamou para fazer o *Nem tudo é verdade*. Entretanto, eu tinha mudado bastante profissionalmente. Aprendera a utilizar os meios da cinematografia e quando me deparei com o pauperismo e a improvisação do *set*, fiquei decepcionado. A produção de *Nem tudo é verdade* era em tudo inferior à do *Bandido*. Ao menos em termos de produção, Rogério involuíra [...] (EBERT, 2004).

Entre a década de 70 e 80 haverá longos períodos em que Sganzerla não realizará filmes, tais fases são significativas para a reinvenção do fazer cinematográfico, como ele citaria “resolvi estudar novamente o processo cinema via os produtores e autores vitais do nosso cinema”, sobretudo Humberto Mauro, Mário Peixoto e nomes conhecidos, “à deflagração de uma linguagem bárbara e nossa, como Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, Lima Barreto, o cinema novo e naturalmente Godard e Orson Welles, pessoalmente, o maior cineasta do Ocidente, em todo sentido” (SGANZERLA, 1979, p.85).

De uma fase sem criatividade ou de ostracismo partimos para outro pressuposto. Começava a se delinear outros regimes de experimentação com o jogo entre os domínios ficcionais e documentais, com predominância ao documental sobre a base da acumulação e organização de material de arquivo. Todas estas noções estavam incubadas nas ideias e na crítica de Sganzerla, principalmente as passagens do ficcional ao documental. Esta etapa ignorada por muitos é, na verdade, bastante reveladora de um processo criativo com bases arqueológicas da história do cinema. Sganzerla, profundo conhecedor do cinema e da sua história, neste período, se dedica a cinematografia dos mestres, incorporando, apropriando na sua linguagem do cinema a prática do resgate de materiais. “Você tem que estar atento aos mestres, porque são pessoas que sabiam o que faziam, e faziam bem melhor e antes de todos” (BRESSANE, SGANZERLA, 1995, p.145). O diretor encontra experimentalismo em Jimi Hendrix, Noel Rosa, João Gilberto, Oswald de Andrade e Orson Welles. Presentes em suas críticas jornalísticas ou na composição de seus filmes essas “personalidades” serão

¹⁰Carlos Ebert foi diretor de fotografia do filme *O bandido da Luz Vermelha e Nem tudo é verdade*.

fundamentais para Sganzerla colocar em movimento todas as suas expectativas e frustrações acerca do cinema e da cultura do país no pós exílio.

A sua crítica aumenta significativamente após o início da década de 1980, sendo esparsas antes desse período¹¹. A partir de 1981, encontramos um número maior de textos do diretor, revelando um processo de intelecção e incubação de novos conceitos e propostas. Para Gardnier, a década de 1980 seria particularmente prolífica de sua atividade crítica, para ele o diretor “transforma-se num memorialista”.

Ainda conforme Gardnier (2010, p.41) “Sganzerla dos anos 1980 é um cineasta que olha para o Brasil e vê seu adorado cinema moderno muito longe, soterrado pela televisão. O antídoto? Dá-lhe Orson Welles, dá-lhe João Gilberto, dá-lhe Noel Rosa, na esperança da volta de modernidade e inteligência no cinema exercido no Brasil”. Com alguns personagens da história tomando forma fílmica (é o caso de Welles), passando da pesquisa à realização, Sganzerla buscava àquilo que ligasse o Brasil ao seu mundo cinematográfico. Seus filmes são na verdade uma grande vazão de discurso e reflexão da cultura nacional e Welles é o intercessor para entender o Brasil de 1940 e lançar-se a compreensão das “ditaduras” do presente.

No contexto de produção do final da década de 1980 e com o avançar de 1990, tem-se o período que se convencionou chamar de crise e retomada do cinema brasileiro, cita Lucia Nagib (2002, p.13), havia uma “tentativa de criar um gosto e valorização de nossa cultura”, não é por acaso que a antropofagia¹² ganha fôlego também na retomada do cinema brasileiro com vários cineastas.

Sobre esse período, logo após sua posse em 1990, o presidente Collor rebaixou o Ministério da Cultura e Secretaria extinguindo vários órgãos culturais, dentre eles, a EMBRAFILME. Com isto se verificou a aparente interrupção da atividade cinematográfica. Durante o mandato-tampão de Itamar Franco, ocorre o período que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”.

¹¹ Entre 1970-1980 seus textos em jornais reduzem a poucas e esparsas publicação.

¹² Em 1992 o diretor realiza *Perigo Negro*, o curta-metragem da série Oswaldianas.

A expressão “retomada”, que ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da EMBRAFILME, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (NAGIB, 2002, p.13-17).

A crise desencadeada pela EMBRAFILME parecia previsível. Sganzerla que sempre olhou para o órgão com desconfiança, recebia poucos recursos desta e criticava os cineastas “elitistas” que se privilegiavam do órgão. A posição de Sganzerla (1990b, p.123) em relação queda do órgão: “o distanciamento do Estado do cinema pode ser um mal que venha para bem”. A distribuição de verbas e o manifesto da distribuição quase sempre desigual, para a realização de filmes, revolvem levantes críticos de Sganzerla na década de 1980¹³. “A estética da fome foi substituída pela antiestética da voracidade, e o resultado foi à pobreza absoluta (de espírito) de uma tribo condenada ao desaparecimento por culpa de trogloditas, preocupados em repartir (mal) o bolo e o produto interno” (SGANZERLA, 1990, p.99).

Se houvera uma crise esta “crise [era] da imaginação de uma arte mental só poderia produzir subproduto” (SGANZERLA, 1998, p.105). A solução para esse intervalo seria além do cinema independente, a busca pela experimentação. “Tentei, à época da *Belair*, criar uma distribuidora, seria uma forma de unir independentes que podem transmitir ideias, formar público, pois o Brasil é muito grande” (SGANZERLA, 1999, p.450). Como uma alternativa das limitações dos financiamentos de seus filmes, Sganzerla desdobra o seu processo criativo na escassez, propondo alternativas através do *Know how* de um cinema independente praticado na *Belair*, o que seria favorável também aos filmes wellesianos e de uma forma emblemática com a queda da EMBRAFILME. “O cinema brasileiro foi atropelado pelo desastre da Embrafilme, uma penitenciária de acetato que

¹³Apesar das manifestações contrárias a relação cinema/estado, alguns de seus filmes é o caso de *Nem tudo é verdade e Linguagem de Orson Welles*, foram produzidos com verba da EMBRAFILME.

tinha que acabar. Começou como órgão de fomento e acabou como órgão de liquidação do cinema” (SGANZERLA, 1990b, p.121).

[...] com o fim da EMBRAFILME, abriu-se tal fosso como se ela tivesse estado ali desde a aurora do cinema nacional. A curta e relativa estabilidade que ela havia propiciado, em meio ao fogo cruzado das disputas de suas parcas verbas e de políticas salvadoras concorrentes, revertia-se então na orfandade de uma miríade de cineastas para que a ‘morte do cinema’ jamais deixara de ameaçar com o seu espectro (TEIXEIRA, 2003, p.12).

Agir como independente, para Sganzerla permitia a realização de filmes de baixos orçamentos, o que ele mesmo chamava de BBB, bons, bonitos e baratos. Procurando “valorizar nosso cinema, se é abacaxi, que sejam os nossos abacaxis. Que poderiam ser bem melhores” [...] “Vamos passar os nossos abacaxis, não os de fora. Temos que prestar atenção no cinema brasileiro como forma de educação do povo, para manter a língua viva” (SGANZERLA, 1999, p.450).

Os anos 1980 marcam também a invasão de filmes estrangeiros no Brasil¹⁴, como vemos em todos os filmes wellesianos a reivindicação do produto nacional. A relação com a palavra “abacaxi” consta em *Nem tudo é verdade*¹⁵ quando o burocrata-censor desce uma ladeira falando: “esse filme é um abacaxi difícil de ser engolido, ingerido e expelido, esses gringos só vem pra cá para dar problemas...” Em sua mão estão os filmes de Welles e o ator segue a fim de destruí-los, o que pareceria uma contradição, (filme estrangeiro), abacaxis nas palavras de Sganzerla denotam também as produções que contenham aspectos experimentais, difíceis de serem vistos e entendidos e/ou carregam elementos nacionais e de baixa produção.

No contexto da crise e da retomada do cinema brasileiro, com a redução na produção de filmes em 1990, durante a crise, realiza-se *Linguagem de Orson Welles*, curta-metragem feito em 1991 e *Tudo é Brasil* em 1997 em plena na retomada. Além dos filmes

¹⁴ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca de lixo: cinema e classes populares*; Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2006, 221p.

¹⁵01”:14”:33”

dialogarem com o contexto da edição não linear digital, também as novas tecnologias eletrônicas como o vídeo, *super 8* se colocavam a favor do diretor com experiências fílmicas.

A aparente crise foi responsável pela materialização de dois filmes sobre Welles, *Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil*, de forma que o diretor atravessou este período com uma produção razoável. Quando se dizia que o cinema fora reduzido à ruínas, o diretor fazia seus curtas, ampliava suas pesquisas sobre Welles, experimentando novas tecnologias. É o caso dos filmes em beta e vídeo¹⁶ *América, o Grande Acerto de Vespúcio* (1992), *A alma do Povo vista pelo artista* (1990) sobre Newton Cavalcanti (inacabado) e *Anônimo e Incomum* (1990) sobre Antônio Manuel.

O dinheiro seria um limitador da criação? Segundo Teixeira (2003) “não há dúvida de que o tempo-dinheiro conspira em seara desde sempre ligada à lógica produtiva industrial”. No entanto, sob a razão tempo-dinheiro no cinema “será que só se pode alçar a tal patamar em meio a um emaranhado de compromissos extra-criativos que predeterminam a consistência estética das produções?” (TEIXEIRA, 2003, p.14).

Sganzerla empreende esta mesma lógica sobre o dinheiro não ser limitador:

Uma das maiores imbecilidades difundidas por preconceitos de classe média ascendente é a especulação estéril, histórica e antiestética de que o único problema do cinema brasileiro é o dinheiro, quando se sabe que, se fosse somente para ganhar dinheiro, ninguém iria tentar fazer algo tão ingrato, difícil, calamitoso (o audiovisual nos trópicos) (SGANZERLA, 1983, p.69).

“Cinema depende de dinheiro. Se bem que só dinheiro não resolve. Demais faz até mal, como se vê no futebol brasileiro atual. Tem de saber usar com sensibilidade”

¹⁶O vídeo como experiência não seria exclusivo de Sganzerla, como compreende a pesquisa de Teixeira sobre Júlio Bressane, seu companheiro da *Belair*; a produção videográfica de Bressane “se concentra entre os anos de 1991-1994, considerados os ‘anos de chumbo’ do dismantelamento da produção cinematográfica nacional”. Para Teixeira “quando a melancolia invadia um meio há tempo habituado ao investimento estatal, investimento que nesse momento se cortava radicalmente, Bressane pôde transmigrar para o campo do vídeo, aí dando continuidade aos seus experimentos com a imagem” (TEIXEIRA, 2003, p.109).

(SGANZERLA, 2001). Uma crise e retomada do cinema brasileiro pelos cineastas experimentais, mostra que o dinheiro não é de forma alguma um limitador na criação, como foi visto também por Welles e sua experiência no interior do Ceará com os jangadeiros.

Para Teixeira (2003) “condições adversas certamente limitaram quantitativamente a produção, mas nunca impediram a irrupção de filmes de rara intensidade” [...] “houve e haverá cineastas extraíndo ‘leite de pedra’, transpondo as limitações do meio, transmutando-as em matérias de suas criações, produzindo necessariamente com aquilo que têm”. (TEIXEIRA, 2003, p.14)

Atravessando várias crises “mortes” e “renascimentos” do cinema brasileiro, Sganzerla entraria nos anos 90, fase que pode ter colaborado por colocar o diretor (e outros cineastas) em esquecimento do público e da crítica. No entanto, alegar que esta foi uma fase do ostracismo e de pouca criatividade do diretor com seus “abacaxis” é definitivamente uma contradição, a prova são os seus filmes wellesianos sob a perspectiva da experimentação.

Quando muitos quiseram “matar” o experimental, Sganzerla faz severas repreensões aos críticos que decretaram a morte do experimental em dois artigos, o primeiro deles: “Encontrei numa livraria três opúsculos decretando a morte do experimental” [...] “Para que possam eles, e somente eles, banquetear-se com verbas, mentindo mundo afora que o cinema experimental morreu” (SGANZERLA, 1981g, p.59). E no mesmo ano, em outro artigo: “Saio pela noite em Copacabana; entro numa livraria e encontro três livros mentindo sobre mim no cinema brasileiro dentro da tese da boçalidade associada ao déficit ideológico de que não há lugar para o experimental [...]” (SGANZERLA, 1981c, p.45).

As declarações sobre a morte do experimental são os pressupostos e regimes em constantes trânsitos e passagens de verificação do “nascemorrenasce”¹⁷, não só do cinema brasileiro, mas do experimental que incita morrer e surgem nas mais diferentes formas de

¹⁷ Cf. (TEIXEIRA, 2003, p.19) As definições do experimental no livro *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo* versa as relações de trânsitos e passagens no cinema nacional quando o teórico desdobra o “nascemorrenasce do devir incessante do cinema brasileiro” nas suas relações com as “crises”.

expressão, espalhando os seus regimes por todos os meios e suportes em diferentes épocas. Sganzerla o nosso intercessor para o entendimento destas questões, assume que filma do seu modo, definindo a sua poética de forma que o seu estilo entra em conflito com as convenções vigentes e superando limitações técnicas e mortes anunciadas do cinema. É um artista que “dobrou as limitações, diante da potente vontade de arte que comanda a relação e a demanda com o campo das inovações tecnológicas e seu impacto na esfera artística” (TEIXEIRA, 2000, p.72).

Interpretando o fluxo da destruição e da construção em uma concepção síntese de seu processo criativo, cita Sganzerla, “cada filme que eu fizer será uma forma de autocrítica. No filme, estou pregando a destruição de minhas próprias ideias e de minha sensibilidade individual” (SGANZERLA, 1969, p.34). O regime de experimentação de um cineasta é um regime do desconforto, do encontro com cada obra e da morte no processo anterior. O mesmo para o estilo, segundo Sganzerla (1980f, p.64) “a integração de estilos diferentes num só filme se opõe ao antigo conceito do estilo irreversível e totalitário”. Todo início de um novo processo, incute esforço mental e físico.

Para Sganzerla, a busca por um esforço e inquietação é caso notório, o desconforto que busca a linha de fuga, não a comodidade. Cineasta inquieto, sua crítica e seus filmes deixam claro isso, algo lhe incomodava, ora era cinema novo, ora EMBRAFILME, ora novelas, enfim, não existia conforto. O cineasta quando se territorializa, foge para novas experiências e quando experimenta, está em processo de desterritorialização.

Como um todo, não existe uma unidade estilística em seus filmes. Mesmo que Welles se repita, ele sempre será diferente nas narrativas de Sganzerla. Não existe também uma unidade coesa para análise dos filmes de Sganzerla, seus filmes são trânsitos, passagens. Entende-se assim que a *variação é chave da compreensão do estilo nos filmes do diretor* (como veremos no capítulo 3). A dialética de um novo nascimento a cada

processo, a cada regime, difere da ideia de autor e da unidade estilística, contradiz a teoria do autor como criador de um único estilo na sua carreira¹⁸.

Como cita Sganzerla (1970a, p.78) “cada filme que você faz é diferente do outro. Cada filme tem uma força dele”. A morte em cada processo e renascimento do novo regime como ele preconiza. Para o novo processo, a necessidade de morte do anterior, tendo assim o espalhamento, rizoma como desterritorialização na enésima potência do experimental. Seu processo de criação compõe-se como linha de fuga e desterritorialização em prol de uma vontade de arte, tais proposições permite-nos refletir o processo criativo dos filmes wellesianos. A começar pela reconstrução da passagem de Welles e a transformação de Rogério Sganzerla em um arquivista.

1.2 Welles “nô” Brasil: reconstruindo a passagem do diretor norte-americano

Sganzerla abriria seu primeiro filme *Nem tudo é verdade* com uma espécie de subtítulo, lê-se os caracteres: Welles “nô” Brasil. Pode-se pensar na referência do diretor a arte clássica japonesa do teatro Nô, que combina drama lírico música, dança e a poesia. Ou também a reminiscência das regras ortográficas da época, apreendendo o que se tratará a narrativa - a passagem do diretor norte-americano sobre o Brasil. Traremos à luz desta pesquisa o contexto da época que envolveria o projeto de *It's all true*, aliás, para a compreensão dos filmes de Sganzerla, faz-se necessário um levantamento sobre os acontecimentos da década de 1940.

Welles povoa quatro filmes de Sganzerla não por razões de ser o melhor cineasta do mundo ou a fama proporcionada por *Cidadão Kane*, mas por sua transformação e incorporação de nossa cultura. O EU-EU substituído pelo EU-OUTRO, Welles estaria em

¹⁸ “A ideia de autoria supõe o autor como criado do discurso: é como fonte deste que o autor é apresentado como uma unidade de discurso” (HEATH, 2005, p.294).

vias de transformações pelo representado, o brasileiro. Um exemplo dessa transformação se dá na fala de Helena Ignez, em *Nem tudo é verdade*¹⁹: “deixou de ser Americano e não consegue ser brasileiro. Perdeu a identidade”. Este trecho é inserido claramente como uma visão de Welles, quando a jangada (de papel), então na banda de imagem, vira na praia e nos lança para os episódios futuros, do destino dos personagens nas narrativas, que estão sempre antevendo os acontecimentos.

A motivação de Sganzerla em resgatar Welles estaria no entusiasmo do diretor norte-americano frente a nossa cultura, verificando o que Firmino Holanda chama de “contaminação” brasileira em um americano, “aos poucos, ele [Welles] foi se contaminando, senão pelas festas, mas, ao menos, pelo sentido cultural da música brasileira. Com ela, recordaria ainda seu assistente Dick Wilson, estabeleceria analogias com a música de seu próprio país” (HOLANDA, 2001, p.45).

Como relata Vinicius de Moraes apud Holanda (2001, p.66) “Orson Welles começa a conhecer o Brasil ou pelo menos, um lado importante da alma do Brasil, melhor que muito sociólogo, que muito romancista, que muito crítico, que muito poeta brasileiro que anda por aí”. O próprio diretor demonstrava aproximação com nosso país, citando: “meus pais viveram muitos anos no Brasil, aqui no Rio. Entretanto, um mês antes de meu nascimento, foram chamados aos Estados Unidos” (WELLES, apud HOLANDA, 2001, p.67).

Welles teria vindo a contragosto deixando a montagem de *Soberba* nas mãos dos produtores. Nada sabia do samba e é visto por fotografias nos filmes é tomado pela efervescência do carnaval e “coberto de confetes”, expressão usada por ele para assumir sua integração com a festa. Segundo Sganzerla apud Holanda (2001, p.165) “vê como ele se relacionou com o tema, com o Brasil. Primeiro fisicamente, se aproximando do povo, dos pescadores, do pessoal das escolas de samba, do Mercado Modelo da Bahia, inventou o samba-em-Berlim, cachaça com Coca-Cola”. Samuel Paiva apontaria a grande chave da ligação de Sganzerla com Orson Welles:

¹⁹*Nem tudo é verdade* 59”:31”

Pode surgir a pergunta: por que, então, sendo Godard essa referência tão decisiva como parâmetro de cinema moderno, ele não chega a assumir a obra de Sganzerla a mesma dimensão alegórica que assume Orson Welles? Provável resposta: talvez porque Godard não tenha estabelecido, como Welles, uma conexão tão contundente com o Brasil (PAIVA, 2010, p.15).

Sganzerla reproduz a fala do diretor estrangeiro na voz de Arrigo²⁰ com um drink em sua mão: “aqui estou eu ávido para conhecer de perto, bem de perto o povo que deveria ser meu povo, as coisas que deveriam ser minhas coisas, para ver também o que é que a Baiana tem [pausa] o guaraná e o grande Amazonas”. A contaminação por nossa cultura reforça a transformação do EU Welles, no OUTRO, aspectos para a alteridade.

Segundo Welles, “fui lendo coisas sobre o Rio, sobre o Brasil e meu entusiasmo foi crescendo” (WELLES apud SIQUEIRA, 2010, p.199). A partir de uma citação extraída de um jornal, priorizaria Welles conhecer antes de representar:

Vim ao Brasil para aprender. Para sentir sua realidade. Estudar seu povo e tentar uma interpretação tanto quanto possível exata deste país. Não estou violando um segredo ao dizer que ainda há pessoas nos EUA que acreditam que no Brasil se fala espanhol... Esse exemplo pode ser citado como prova do desconhecimento em que vivem nossos países, cabendo ao cinema realizar agora algo no sentido de fazer as noções do continente mais bem conhecida uma das outras para que melhor se entendam. Reconheço que Hollywood tem cometido muitos erros, representando na tela os países americanos de maneira equívoca ou com intuito de ridículo. Não foi tentado ainda um esforço sério e honesto de interpretação. É o que vamos fazer agora (WELLES apud SIQUEIRA, 2010, p.199).

Para Paiva (2005, p.245) “Welles, a exemplo de Pero Vaz encanta-se com a natureza, com a gente, com ‘tudo o que era nosso’”, música, samba, bebidas, mulheres. A relação do diretor com as coisas nossas é ilustrada em *Nem tudo é verdade*, no trecho da entrevista coletiva encenada²¹, Arrigo-Welles enquadrando sozinho em plano médio, câmera levemente inclinada para cima, à postura do ator é alocada em “púlpito” discursando, o que poderia ser uma citação de algumas das suas entrevistas em jornais, que

²⁰*Nem tudo é verdade* 01”:00”:00”

²¹*Nem tudo é verdade* 21”:04”

Rogério recortaria para o filme: “Gosto muito do guaraná e acho o Rio a mais bela cidade do mundo, aprecio imensamente os compositores brasileiros, gosto muito da obra de Ary barroso, Herivelto Martins, Custódio Mesquita, Noel Rosa...”

Após, ouvimos Arrigo cantando um pequeno trecho da música de Noel Rosa *Feitiço da Vila*: “quem nasce lá na vila, nem sequer vacila, ao abraçar o samba...” Helena faz uma interlocução, enquanto Arrigo solfeja trechos da música: “Mr. Welles tem dedicado grande parte do seu tempo, na apreciação de peças musicais brasileiras genuinamente nacionais”. Ouvimos interposta a esse diálogo a música *São coisas nossas* de Noel Rosa, interpretada por Aracy de Almeida, que ganha volume e se faz notar na narrativa.

Neste trecho Sganzerla vai mostrando que Welles tinha interesse por coisas nossas, paixões que florescem dos encontros, como cita Paiva (2005, p.245) “é instigante imaginar como foi para Orson Welles, um apaixonado por Shakespeare, o encontro com Grande Otelo, cujo nome está associado a uma das tragédias do dramaturgo inglês”. O diretor americano se contaminava por nossa cultura, essa visão é clarificada em filme, tornando-se *leitmotiv* das narrativas de Sganzerla.

Para Sganzerla, *It's all true* é uma obra a frente do seu tempo. De acordo com o diretor brasileiro: “com fama de arrojado, o enviado formal da política da boa vizinhança [Welles] inventa o neorrealismo e o cinema experimental entre nós” (SGANZERLA, 1996, p.173). Em *Nem tudo é verdade*, ouvimos este mesmo trecho citado na voz de Arrigo Barnabé: “Ele quis fazer filme sociológico, antes do neorrealismo, cinema verdade e do cinema moderno, demasiado revolucionário para a RKO, ali começaram as rupturas e distratos”.

No resgate dos acontecimentos da época, o combate ao nazi-fascismo e a Europa em guerra, a nação norte-americana lançava mão da integração das Américas, como forma de unir as nações do continente americano contra o inimigo que se alastrava na Europa. O Brasil até então tinha uma postura neutra ao conflito. Conforme Sérgio Augusto (1989, p.26), o país “namorava com o eixo” e “a iminência da guerra e um possível conflito contra

Alemanha, Itália e Japão faziam com que os Estados Unidos buscassem aliados ao sul do continente” (SIQUEIRA, 2010, p.24).

A vinda de Welles para o Brasil é parte de um projeto maior baseado em política, na época da realização do projeto, “o *Comitê de Assuntos Interamericanos*, dirigido por Nelson Rockefeller e a *Mercury Productions* de Orson Welles concertaram um plano para realizar um filme documentário em quatro partes, que integraria a cultura de todas as Américas” (SIQUEIRA, 2010, p.24). “Após o ataque à base de *Pearl Harbour*, em 7 de dezembro de 1941, os norte-americanos já lutavam contra o Eixo na Europa e no Pacífico” (p.191). Welles, então seria parte de um jogo estratégico-militar norte-americano firmado por uma política cultural de integração das Américas. Nelson Rockefeller, magnata e dono da RKO, com estreitas relações com o governo personificavam o cinema, propaganda e o capitalismo. Na época o presidente americano Franklin Roosevelt, daria início àquilo que ficaria conhecido pela *Política da Boa Vizinhança*.

Segundo Tota (2000, p.28) “a Segunda Guerra Mundial é ponto de virada na história das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos”. Welles no Brasil, bem como Carmem Miranda nos EUA, uniam duas estrelas que deveriam encarnar o ideal pan-americanista expresso na Política da Boa Vizinhança, doutrina aplicada pelo presidente americano Franklin Roosevelt de 1933 a 1945. A intenção desta empreitada cinematográfica era tão focada em política, que de acordo com Siqueira (2010, p.98) “ao final da guerra, a atenção de Hollywood se distanciou bruscamente dos temas latinos e até mesmo a grande estrela Carmem Miranda perdeu sua posição de proeminência na *Twentieth Century-Fox*”. Não por acaso, a política e a propaganda se davam no cinema, segundo Amancio (2000, p.68) “o cinema dos anos 40 é também uma arma política, disfarçada sob a forma de cooperação continental. Através do cinema, vamos importar no pós-guerra a civilização americana”.

No dia 2 de fevereiro de 1942, em seu programa de rádio, Welles despediu-se dos ouvintes, anunciando que no dia seguinte partiria em missão artística para a América do Sul. Falava do filme oficial que iria dirigir na intenção de fortalecer as boas relações que

unem os continentes do hemisfério ocidental. Conforme Holanda (2001, p.34) “a RKO produziu *Voando para o Rio*, com o objetivo de incentivar o fluxo de turismo para as principais cidades costeiras da América do Sul, nas asas da *Pan-Am*, e aumentar o contingente de clientes da RCA”.

Contemporâneos a *It's all true*, serão realizados os filmes continentais *Alô amigos* (Walt Disney, 1943) e *Você já foi a Bahia?* (Norman Ferguson, 1944), com materiais captados no Brasil. “Enquanto isto, nos EUA, Carmem Miranda também divulgava um repertório de imagens e sons brasileiros. Diretamente ou indiretamente, o panamericanismo vai se espalhar por vários filmes e vai contaminar parte da produção cinematográfica da época” (AMANCIO, 2000, p.55). Após várias tentativas frustradas de filmes que na época tentassem representar a América e o Brasil no cinema²², Tunico Amancio cita (2000, p.55) que se instalava no cinema e nos meios uma “intensa divulgação massiva a criação de uma determinada relação de alteridade, uma visão dos latino-americanos que se sustentaria pelas décadas seguintes”.

Os filmes que tratavam do Brasil e da América Latina no período eram recheados de representações estereotipadas. Em razão disso, o argumento de Welles era vir ao país dar algum respaldo artístico, superando os deslizes das produções que abordavam o sul das Américas. Apesar de político, o discurso verbal do diretor norte-americano (ouvida em *Tudo é Brasil*) redundava o nacionalismo de Vargas, já a representação cinematográfica, tentava desviar-se dos clichês e estereótipos tão recorrentes a representação do brasileiro no cinema. Este desvio ia contra a propaganda ufanista brasileira e seria desgostada pela RKO, ao mostrar o povo, sua música e seus personagens, visão que causara estranhamento dos estrangeiros ao retratar o mundo das minorias do terceiro mundo.

Tanto os EUA quanto o Brasil, esperavam que o cineasta se dedicasse às belezas das paisagens naturais da Cidade Maravilhosa, ao registro de cenas mais agradáveis para o estrangeiro, e/ou que despertassem a curiosidade sobre o “exótico” do país, em grande parte, “receitas de bolo ideal” para o *Studio system* norte americano que orientavam a

²² Em seu livro *O Brasil dos gringos: imagens no cinema* (2000), Amancio relata vários filmes e experiências negativas da representação do Brasil e dos brasileiros.

realização cinematográfica norte-americana. Já do lado brasileiro, a imagem do país que interessava ao regime, deveria seguir outra orientação, fazendo proposta da propaganda ufanista como a dos curtas-metragens do DIP que divulgavam as realizações governamentais nas escolas brasileiras (HOLANDA, 2001, p.64).

Com o passar do tempo no Brasil, aos olhos do regime Estado Novo e do Departamento de Imprensa e Propaganda, já estavam se tornando inconvenientes as filmagens feitas por Welles e sua equipe nos morros cariocas e na Praça Onze. Para Sganzerla a mudança de atitude do governo brasileiro em relação a Welles foi “porque logo perceberam que tinham chamado o homem errado. Queriam um filme de propaganda e Welles não era cineasta que se prestasse a isso” (SGANZERLA, 1986, p.104).

Welles veio de maneira urgente ao Brasil para registrar o carnaval carioca, como citado anteriormente, deixou a montagem de seu segundo longa, *Soberba (1942)* aos cuidados do estúdio da RKO. Antes da vinda de Welles para o Brasil, os jangadeiros já haviam feito a sua viagem do Ceará para o Rio de Janeiro, de forma que o diretor norte-americano se interessaria ainda nos EUA pela viagem dos jangadeiros. Firmino Holanda cita que o acontecimento tomou proporções internacionais. Welles soube da aventura dos pescadores cearenses ao ler uma matéria em Nova Iorque da revista norte-americana *Time* (8 de dezembro de 1941).

O artigo, “Quatro homens numa jangada”, ilustrava-se com duas fotos: no alto, uma jangada ao mar; abaixo, o encontro do presidente com os realizadores da façanha. Welles adotaria o mesmo título da matéria para o filme que imaginou produzir. Impressionou-se, com o fato de Jacaré e companheiros viajarem por 61 dias, “sem bússolas, guiados somente pelas estrelas”, o que, para o jovem diretor, seria “um recorde único na história da navegação” (HOLANDA, 2001, p.65).

Chegando ao Brasil em 8 de fevereiro de 1942, sem nenhum roteiro para filmar, como relata Sérvulo Siqueira e Holanda, Welles desembarcou com uma equipe de 26 pessoas. Seu quadro funcional foi acrescido de artistas e técnicos brasileiros, entre eles George Fanto e Reginaldo Calmon, ambos da equipe fornecida pelos estúdios da Cinédia,

que também cederia o sistema de gravação de discos e o seu responsável Roberto Cavaliéri. Nas fotos dos filmes de Rogério Sganzerla vemos enquadrados os chassis das câmeras com o logotipo da Cinédia, coisas nossas em mãos estrangeiras.

O projeto *It's all true* teria quatro etapas distintas: uma a respeito dos Estados Unidos, outra no México, e duas sobre o Brasil, abordando o Carnaval Carioca e os jangadeiros nordestinos. Sganzerla contempla em seus filmes a passagem pelo Brasil. No projeto brasileiro de Welles em 1942, seriam apresentados aspectos de todos os pontos do país, de Fortaleza, Recife, Olinda - igrejas e praias -, Bahia e Ouro Preto (a passagem de Welles por Minas Gerais é pouco conhecida).

É sobre o segmento de Carnaval, a parte mais afetada que Sganzerla procura se concentrar nas narrativas “preenchendo” as lacunas materiais da passagem do Rio de Janeiro com encenação (*Nem tudo é verdade*). Ou ainda com algumas imagens e sons não diretamente ligados a passagem de Welles, mas correspondentes ao contexto de 1940, com arquivos que mostram o carnaval de rua, cinejornais do DIP mostrando a vida urbana e cotidiana do Rio de Janeiro.

Apesar das filmagens serem perdidas, restou no segmento do carnaval algumas anotações, scripts de produção e um pequeno roteiro dado como insignificante pelos estúdios e financiadores do projeto. Sganzerla teve acesso a estes materiais colocando memorandos, cartas e anotações em vários frames de seus filmes, inclusive em *Nem tudo é verdade*²³.

Para a vinda de Welles ao Brasil, a noção mais radical para época seria levar para um país estrangeiro câmeras em *Technicolor*, tecnologia inovadora e de alto custo para a época. A maior parte das imagens coloridas feitas pela tecnologia se perdeu. *It's all true* seria o primeiro filme colorido de Welles, uma variação do cinema de estúdio de *Cidadão Kane*, para a gigantesca locação do Carnaval, com um cenário de três milhões de pessoas em plena ebulição do carnaval, e com uma geografia bastante extensa. Além do Rio, incluía nas gravações Minas Gerais e o Ceará. Todos estes elementos se caracterizariam em objetos

²³ Nas fichas finais de *Nem tudo é verdade*, Sganzerla referencia os arquivos da RKO.

inacreditáveis no imaginário de muitos, pela razão de ter sido perdido depois de muito tempo encontrado.

Durante sua estada no Brasil, a equipe do diretor norte-americano filmou três festejos pré-carnavalescos, como vemos nas anotações de Welles. A descrição do carnaval em detalhes, desde a manhã do primeiro dia, com os foliões descendo os morros da cidade e se integrando às escolas para o desfile; os cordões e os blocos; diálogos com Grande Otelo; o significado das letras de algumas músicas como *Amélia* e *Praça Onze*, e enfatiza de forma constante que o filme trata de fatos que realmente aconteceram. Para as filmagens do Rio de Janeiro e subúrbios, foram dedicadas quatro noites e três dias do carnaval carioca.

Filmados com grandes dificuldades pela insuficiência de luz e de gravação sonora. Duas semanas de filmagens, *close-ups*, gravação de discos e cenários especiais no estúdio da Cinédia, alugado por Orson Welles. O diretor se entusiasmou com o estúdio da Cinédia, “enquanto esperavam a chegada dos jangadeiros, Welles e sua equipe se empenharam em filmar recriações do carnaval na Cinédia, estúdio que somente foi alugado porque o *Brazil Vita Filmes* de Carmem Santos estava ocupado”. Em entrevista ao jornal revelaria o diretor norte-americano, que na Cinédia havia um equipamento um pouco melhor do que o que ele possui, elogiando as instalações dizendo que “pode-se fazer ótimos filmes, porque está muito bem construído” (SIQUEIRA, 2010, p.54).

Durante parte do período que estiveram no Rio de Janeiro a equipe trabalhou intensamente, gravando à tarde e filmando à noite no *Teatro Municipal*, *Cassino da URCA*. Sganzerla resgata estes ambientes, enquanto vemos uma série de fotos das performances em que aparece Otelo vestido de malandro, nos palcos onde foram reproduzidos os bailes carnavalescos junto do *Trio de Ouro* com os componentes, Herivelto Martins, Nilo Chagas, Dalva de Oliveira. Ao som das gravações, a multidão "dublava" as canções e os pares dançavam ante as câmeras.

Ainda conforme, Holanda (2001, p.131) “Welles era farrista, o que animou o ‘folclore’ em torno de sua passagem pelo Brasil”. O diretor americano estaria rodeado de amigos, e com eles fazia festas desfrutando de uma vida boemia, de porres magistras, entre

eles Vinicius de Moraes, Grande Otelo, Herivelto Martins. No filme de Sganzerla *Nem tudo é verdade*, Welles-Arrigo estaria sempre, fumando, bebendo e flertando, chegando até “receber” de Sganzerla e Otelo uma carteira de cachaceiro, assinado pelo ator.

Para Sganzerla seus únicos amigos aqui foram Otelo e Herivelto Martins. Estes sim, nunca o renegaram, andavam com ele para cima e para baixo, bebiam juntos. Aliás, “Welles não fazia força para manter a atitude de uma celebridade. Ele ficava por aí, bebendo cachaça, jogando pinga para o santo, ninguém o levava a sério” [...] “Orson Welles se divertiu muito, mas nunca deixou de trabalhar, sua pontualidade no rádio é um exemplo disso” (SGANZERLA, 1996, p.169).

Herivelto Martins, diz ser de Welles a frase lapidar: “No Brasil, bebe-se o melhor uísque falsificado do mundo!” (HOLANDA, 2001, p.131). Ao diretor se atribui a invenção de inúmeros termos, como a perfeita tradução etílica da Política da Boa Vizinhaça, isto é, um drinque misturando Coca-Cola e aguardente, então denominada “*Samba em Berlim*”, título da chanchada do Luiz de Barros, de 1943.

Estas citações e termos foram usados nos filmes de Sganzerla, com encenação e as frases pronunciadas por narrações *em off* por Arrigo Barnabé (*Nem tudo é verdade*). Além das farras, há relatos das atividades sociais, especialmente sobre cinema e arte, quando ele entra em contato com intelectuais do Chaplin Club, assiste ao filme *Limite* (1938) de Mário Peixoto, ouve Pixinguinha, frequenta reuniões em sua homenagem, como aquele que lhe oferece Adalgisa Nery Fontes, esposa do diretor do DIP na Escola de Belas Artes. Fala na ABI sobre “A paisagem brasileira e o cinema” (AMANCIO, 2000, p.62).

A ideia de Welles era fazer: “uma anatomia do samba”, segundo o diretor²⁴ “a nossa película sobre o carnaval abre nos morros, nesse gigantesco conservatório do samba”. Como lemos nas anotações de Welles sobre seu projeto:

²⁴ Anotações e diálogos reproduzidos no livro de Sérvulo Siqueira (2010), do que seria um tratamento do roteiro de *It's all true* no intervalo do carnaval.

Há uma coisa sobre o qual todo o mundo concorda em relação ao carnaval: é incapaz de qualquer fácil definição. Têm muitas cores, sons, sensações variadas, humores, consequências – nenhum de seus componentes pode ser separado dos outros e utilizado como uma chave para o todo. O carnaval somente pode ser compreendido e apreciado na soma total de suas partes.

[...] O nosso ponto de partida era a música e a música do carnaval é o samba. Onde o samba nasceu e como se desenvolveu? O samba vem dos morros que se elevam acima do Rio e das pessoas que vivem nesses morros. Para isso, as melhores referências são as escolas de Samba. Profusamente dispersas ao longo dos morros e subúrbios do Rio, elas se presta a uma diversidade de propósitos sociais e servem como lugares de encontro da comunidade e como clubes, mas fundamentalmente como sociedades musicais. As escolas de samba têm um caráter doméstico e espontâneo, mas são seriamente dedicadas à preservação da tradição do samba, à composição, ao canto e à dança do samba. A música popular e folclórica não produziu em qualquer outro lugar do mundo um fenômeno igual (WELLES apud SIQUEIRA, 2010, p.155).

It's all true pretendia mostrar o carnaval na sua totalidade, da pompa do *Cassino da Urca*, até as favelas no Rio de Janeiro. Welles faria um panorama sobre o carnaval com a escolha de suas locações: do teatro municipal com o baile organizado pela elite da época para Getúlio Vargas, passando pela classe média e sua presença nas ruas no Teatro da República até o baile tradicional dos negros, chegando aos movimentos mais populares do carnaval nas favelas do Rio. Welles chamaria esta empreitada de “um desenho para as principais linhas arquitetônicas do filme sobre o carnaval”.

Desdobrando o projeto de Welles sobre Sganzerla, percebemos uma repetição desta arqueologia do samba na sua filmografia, como exemplo *Isto é Noel* de 1991 e na própria tetralogia do diretor brasileiro. Sganzerla também faz um panorama da época no que havia de melhor em nossa cultura refazendo exatamente essa dubiedade da admiração estrangeira sobre o samba brasileiro. Tendo como recorte inicial a pompa com imagens do DIP, mas com predominância a figura do povo com imagens do samba nas camadas populares e nas ruas, as imagens mais prejudicadas pelo desaparecimento dos rolos de filmes. E ai se instauraria o maior motivo da desventura do projeto de Welles: fazer um filme com artistas em sua maioria negros, quando em 1942, isso seria muito incomum, principalmente nos EUA país financiador do projeto. Este clima de insegurança resultaria na perseguição tanto por parte do DIP, quanto do birô americano. O negro e a representação

do popular no cinema saíam caro para Welles, desagradando os estúdios da RKO, que recomendava ao comitê Rockefeller por via dos memorandos de Shores “que evitasse ‘qualquer referência à miscigenação’ e sugerindo que se deveria ‘omitir sequencias do filme nas quais mulatos ou mestiços apareçam de forma conspícua’” (SIQUEIRA, 2010, p.192).

Lee Philips comenta que “provavelmente o ponto fraco do filme de Welles é a sua falta de prudência e bom gosto ao misturar personagens pretos e brancos. Isto certamente não representa um comentário sobre suas crenças liberais e tolerantes, mas a reação dos espectadores é duvidosa e comercialmente imprevisível” (SIQUEIRA, 2010, p.132). Há também o desprezo da equipe norte-americana sobre nossos artistas “[...] os cantores e músicos brasileiros são banais e inferiores aos nossos próprios artistas. Visualmente eles são apenas passáveis e o único executante talentoso, Othelo, o rapaz negro, ganharia o primeiro prêmio em um concurso de feiúra” (PHILIPS apud SIQUEIRA, 2010, p.131).

Em *Nem tudo é verdade*, é possível encontrar estas manifestações de Shores e Philips nas palavras de Otavio Terceiro como censor do DIP: “Welles só filmou negros, negros sambando negros rebolando, assim não é possível”. Sganzerla parece provocar mostrando e repetindo diversas a imagem de Grande Otelo sambando e “pulando” (como instantâneo fotográfico) da performance do ator no cassino da URCA e Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esta foto é a que mais se repete durante as narrativas e vista nos três filmes. Mais do que provocar, o que o diretor brasileiro propõe é o contraponto com o olhar dos burocratas do DIP e dos norte-americanos; como seria capaz o carnaval sem a figura do negro, da dança, do pulo como objeto da dança?

A carta de Shores a Alfredo Pessoa, diretor da *Divisão de Turismo do DIP*, um dos órgãos de espionagem da ditadura Vargas, expõe a indignação com as filmagens das favelas cariocas da Saúde, Cantagalo, Humaitá e Praia do Pinto, segundo Shores: “sinto que devo trazer à sua atenção, em confidência, um assunto que tem me perturbado profundamente”...

[...] Eu ainda não me vejo sem condições de controlar a tendência do Sr. Welles de utilizar as nossas câmeras em assuntos que sinto não estão de acordo com os desejos do governo brasileiro e, estou certo, em desarmonia com os sentimentos dos nossos executivos em Hollywood. O assunto ao qual me refiro é a contínua exploração do negro e do elemento de classe baixa dentro e em torno do Rio, especificamente de acordo com as filmagens do dia de ontem [...] (SIQUEIRA, 2010, p.49).

Enquanto nos Estados Unidos discorria o ódio racial, estas questões no Brasil ainda se colocavam de forma não tão agressiva como no vizinho do norte, mas existentes na disparidade do social. A elite brasileira, por exemplo, era totalmente contra a imagem do negro nas telas, corroborando com a vontade do DIP. Com o racismo em voga nos EUA, o diretor americano que vinha quebrando uma série de tabus e paradigmas da época²⁵, acabou por adquirir um misto do rótulo de liberal, comunista etc. “Consta que Welles conheceu, numa reunião, o próprio Oswald de Andrade, nosso papa da antropofagia modernista. Mas o encontro, ao que parece, não resultou em algo mais proveitoso (desconheço registros, além da breve informação de Robert Stam)” (HOLANDA, 2001, p.177).

De acordo com Robert Stam apud Holanda (2001, p.140) “ele teve muitos inimigos desde o começo, o que tem tudo a ver com a linha política dele, pois Welles tinha ligações com a esquerda da época e tinha também um lado muito antirracista”. Welles deixava o governo brasileiro inseguro por consequência do seu posicionamento político. O fato do diretor se interessar pelos jangadeiros, também rendeu a ele desafetos com o Estado.

O jornalista Edmar Morel afirmou em algumas ocasiões – dado o peso político e social que a figura de Jacaré ganhou no Brasil da era Vargas – aqueles que se aproximavam dos jangadeiros eram tidos como comunistas ou de esquerda. Shores, um dos que mais delatou Welles ao birô americano da RKO, poderia estar querendo vincular Welles a algum movimento político. (SIQUEIRA, 2010, p.51).

Welles claramente adotaria *Hollywood* como seu autorama particular para experimentações, levantando à ira celebridades e chefões da RKO. O diretor tentaria

²⁵Em 1936 Orson Welles dirigiu *Macbeth* de Shakespeare, peça composta por atores negros do *Harlem*, bairro de Nova York.

desmontar o estereótipo hollywoodiano do negro e do latino-americano, conectando a história desses povos à cultura negra norte-americana, manifestando um afeto pela representação do popular como ele encontrará no Brasil. O diretor norte-americano associaria o Samba com o Jazz, elegeria Grande Otelo um grande ator, filmaria as favelas, etc. Essa visão conetiva é que atrai Sganzerla, o fato de Welles não se deixar dobrar pela política ufanista preconizada pela direita na época e sim pela manifestação do povo. O que agradaria nesta postura do diretor norte-americano para Sganzerla foi à aproximação com o povo brasileiro e “contaminação” por nossa cultura. A tentativa de fuga dos olhares moralistas e preconceituosos, a fuga dos estereótipos ao olhar do diferente para as representações de nosso país.

“Terminando o episódio Samba, Welles inicia Jangadeiros, encaixando-os numa viagem de jangada via Recife e Salvador para o carnaval carioca. E então subitamente sobreveio a tragédia” (SIQUEIRA, 2010, p.202). Em 19 de maio de 1942, em plena gravação do filme de Welles com os jangadeiros, na locação da praia do Juá no Rio de Janeiro, morreria o líder do grupo Jacaré, no mesmo barco em que os personagens fizeram a viagem no ano anterior em manifesto de melhores condições para Getúlio Vargas. Segundo Elizabeth Wilson apud Holanda (2001, p.76) “como o mar estava bravo, resolveu-se cortar o cabo, separando as duas embarcações. Neste instante uma forte onda pegou a jangada e jogou os homens ao mar”. Conforme Holanda, “em princípio, o acidente não seria motivo de maiores preocupações, pois todos eles eram exímios nadadores. Jacaré, no entanto, não sobreviveu, ou pior, seu corpo jamais foi encontrado. Isto motivou inúmeras versões, algumas fantasiosas, em torno da tragédia” (HOLANDA, 2001, p.76)

Notadamente a morte do jangadeiro Jacaré é revestida de incoerências, suposições e absurdos, pois quem morreu foi justamente o líder do movimento. Inspirando comentários conspiratórios, mitológicos, “na época, jornais brasileiros e americanos, como *The New York Times*, noticiaram que Jacaré teria sido lançado de sua jangada durante uma luta entre um polvo e um tubarão, e apanhado no vértice pelos dois animais” (SIQUEIRA, 2010, p.193). Sganzerla, na cena da morte de Jacaré em seus filmes, coloca imagens de tubarões como indicativo da tragédia. Segundo Paiva (2005, p.219) o animal é “associado aos

poderosos” como parte de uma metáfora no filme *Dama de Shangai* (Orson Welles, 1948), “à morte de Jacaré e aos prováveis responsáveis indiretos por seu afogamento, ou seja, todos aqueles interessados em boicotar o projeto do filme de Orson Welles”.

Segundo Holanda (2001, p.77) a face de Jacaré “captada minutos antes de morrer, foi estampada na imprensa a ilustrar a manchete conformista: ‘Jangadeiro deve morrer no mar’, frase atribuída ao próprio Jacaré, segundo o jornal”. Nos filmes wellesianos, várias vezes a morte do jangadeiro pode ser vista, com associações dos acontecimentos aos prováveis envolvidos, monta-se paralelamente à narrativa, imagens de Vargas e Rockefeller, dando destaque também aos instantâneos de Welles preocupado com a notícia da morte do jangadeiro. Algumas fotos mostrarão Welles com os jangadeiros reunidos em postura de luto, vemos também o semblante do diretor norte-americano preocupado, agachado e com as mãos na cabeça. Em *Nem tudo é verdade*, após a morte do jangadeiro, Welles se vê desolado em pedra a beira do mar.

“No longa-metragem *Tudo é Brasil* (1999), de Rogério Sganzerla, estão alguns registros fotográficos de Jacaré e seus companheiros sendo filmados na jangada, no Rio de Janeiro. Não seria improvável que fossem imagens daquela fatídica data” (HOLANDA, 2001, p.75). Holanda se refere a um trecho, que Sganzerla constrói uma espécie de atmosfera suspeita, ouvimos música incidental de suspense e vemos²⁶ foto do jangadeiro Jacaré em imagem *plongée* em sua embarcação amarrando as cordas ao mastro da jangada. Corte. Vemos então foto de objeto estranho em uma fotografia, algo semelhante a uma corda que atravessa o quadro. Câmera/mesa se movimenta mostrando no final desta, um objeto redondo. Fusão para *setting* de filmagem montado ao mar nos barcos, um deles com o nome Juruá (praia onde ocorreu o acidente), nas embarcações vemos câmeras filmando a jangada ao mar, ao fundo o morro do Pão de Açúcar e ao alto, bandeira do Brasil. Percebe-se que o objeto da cena anterior (e até então estranho para o espectador) é na verdade, uma corda sendo lançada pelos jangadeiros em direção ao barco da equipe de gravação. Cena é sucedida por fogos de artifício. A morte do jangadeiro é então comemorada.

²⁶ 06”:27”

Novamente ao final²⁷ do filme vemos com o vaguear da câmera/mesa em foto de jangadeiros, câmera percorre o fio da mesma corda com música incidental de suspense, parando no enquadramento citado no parágrafo anterior, o do lançamento da corda. Esta foto é feita em outro enquadramento, supõe-se do ponto de vista de quem filmava (equipe de Welles?). Sganzerla retoma esse instantâneo como ponto de encontro com o fatalismo, à corda selaria o destino dos jangadeiros.

Há assim, um constructo dramático por parte de Sganzerla no entorno do destino e do fatalismo que acorrerá Welles. Conforme Holanda (2001, p.88) “[...] quando Jacaré desapareceu, a RKO foi obrigada a refazer seus planos em relação ao destino do filme. Welles, ao menos, convenceu o emissário Reisman a deixá-lo concluir a rodagem do episódio cearense. Era questão de honra para o diretor”.

A tragédia conformou uma série de problemas do cineasta americano em terras brasileiras – somando-se as complicações que já o acompanhavam ao longo de sua carreira no exterior e todo o negativismo político construído durante o projeto. “Portanto, ao menos metaforicamente, o cineasta também foi ‘tragado por alguma onda’, naquele momento, sem imaginar o que de imediato viria com a morte do jangadeiro” (HOLANDA, 2001, p.88).

A morte de Jacaré viria a abalar as relações de Welles com o estúdio da RKO que já estavam desgastadas. Tais eventos resultaram na diminuição do orçamento do projeto que já estava sido excedido, uma das razões por que a maior parte da equipe voltou a Hollywood, e dessa forma, Orson Welles e três de seus assistentes ainda ficaram no Brasil para a filmagem, em preto e branco, sem som de algumas sequências retratando a vida do chefe dos quatro jangadeiros.

No dia 14 de junho, Welles partiu para Fortaleza, mas na noite anterior ao embarque, num lapso de fúria, lançaria do seu apartamento o qual ele se hospedava, vários objetos na calçada da Avenida Atlântica. O ocorrido, exaustivamente comentado nos jornais da época, mas nunca bem explicado, conta que num acesso de fúria, ou brincadeira Welles destruiu a mobília de seu apartamento. Em *Nem tudo é verdade*, esta crise do diretor

²⁷ 01”:02”:45”

americano é representado por Barnabé em um quarto de Hotel quebrando a mobília, sendo observado por uma personagem vestida alegoricamente como índia, antes disso ouvimos voz *over* de Arrigo:

Cai à tarde em Copacabana, gente despreocupada vem em volta pelo passeio da avenida atlântica, os filhos do Adido da Embaixada Norte-americana brincavam na calçada, de repente começou a chover lá de cima, não uma água, não cadeiras rádios, mesas e bibelôs, era ele, sim era ele que em boa em má companhia fazia tremendo estragos, mil dólares foram pagos pela produtora do filme como indenização, a companhia administradora do edifício pelos tremendos danos causados, ele, porém sorriu e disse apenas: - Só!

No filme *Tudo é Brasil*, este mesmo acontecimento é relatado na voz de Richard Wilson acompanhado por recortes de jornais que deram cobertura na época para o acontecimento: “Orson vinha de uma terrível noite em claro após o quebra-quebra da mobília quando destruiu tudo à sua volta. Sua paciência chegará ao limite. Já a bordo, tentou dormir um pouco e tirou uma soneca até a Bahia. Despertou com alegria sem igual e começou a narrar o memorável episódio rindo às gargalhadas”.

Welles chegaria à Fortaleza somente com dez mil dólares, uma câmara *Mitchel* silenciosa, sem iluminação e com 40 mil pés de negativo preto e branco. “Filmando no Ceará, Orson Welles soube, ao receber um jornalista no Rio de Janeiro, que fora “rechaçado” pela RKO. Quem lhe dava cobertura na empresa, George Schaefer, já fora demitido” (HOLANDA, 2001, p.137). A queda de Schaefer na RKO desencadearia o corte total das verbas, e a manifestação pública nos jornais sobre o rompimento das relações da RKO com Welles, o diretor pretendia rodar em cores o episódio jangadeiro, mas George Schaefer, um dos últimos a apoiar Welles, não sustentava mais as ações do diretor. Ciente de que alguns caprichos, orçamentos e paciência haviam estourado, aceitou a solução mais ponderada, filmar em preto-e-branco no Ceará (HOLANDA, 2001, p.89).

Para piorar, “no dia 20 de julho de 1942, lia-se no jornal carioca uma nota assinada por *Lyn Shores*, gerente de produção da RKO Radio Pictures. O estúdio declarava não

assumir ‘nenhuma responsabilidade por qualquer ato praticado no Brasil pelo Sr. Orson Welles’” (HOLANDA, 2001, p.138). Esta passagem com recortes de jornais é colocada em alguns frames dos filmes de Rogério Sganzerla *Tudo é Brasil* e *Linguagem de Orson Welles*, inclusive sendo anunciado pelo letreiro eletrônico: “*RKO boots Welles unit off the Lot*”. “Mas as filmagens prosseguirão mesmo depois da RKO declarar rompido o contrato com a *Mercury Productions*, companhia da qual Orson Welles era a figura principal” (SIQUEIRA, 2010, p.203).

Para Amancio (2000, p.65) no Ceará “Welles decide fazer o filme a qualquer custo, com pouco dinheiro e pouco negativo, uma câmera Mitchell silenciosa e um fotógrafo que não podia voltar à Hungria natal, por causa da guerra [Fanto]”. Além de nenhum sistema de captura de som, cavando na areia para fazer tomadas em *contra-plongee*, as fotos destas invenções com o dispositivo cinematográfico são enfatizadas em fotos de arquivo nos filmes de Sganzerla. Essas “gambiarras” de Welles encantam o diretor brasileiro e o mundo todo. Da parafernália tecnológica, cara e complexa existente nos outros intervalos, foi justamente na escassez de recursos no Ceará, que o filme se fez.

Em Fortaleza ficou por mais de um mês e rapidamente escreveu o roteiro. Enquanto convivia e filmava cenas com pescadores que nunca haviam visto um filme na vida, com recursos escassos, retratou o cotidiano dos jangadeiros, o trabalho das mulheres tecelãs, encenando a morte de um jangadeiro no mar, seu funeral na aldeia e o futuro incerto de sua jovem viúva. Vinícius de Moraes fala do tratamento dispensado aos atores, “sempre brincando com eles, sempre ajudando, nunca os pondo nervosos ou encabulados”. No Mucuripe, sem dispor de nenhum ator profissional, não deveria ser diferente a forma de direção do “galeão legal”, como a ele se referiam os populares, tratamento, por si só revelador do nível de cordialidade entre o estrangeiro e os nativos.

Welles sabia melhor do que ninguém, já estando no Ceará, que parte de seu projeto estaria perdido ou se tornaria complicado e caro de adquirir os direitos. Isso claro, o intervalo no Rio de Janeiro, por ter sido em grande parte capturado em *Technicolor*, material que futuramente seria caro para revelar, montar e produzir. Sendo assim, no Ceará

ele constituirá em preto e branco uma narrativa com início meio e fim, pressionado e massacrado por inúmeros reveses em seu projeto, no silêncio e no isolamento individual, não tanto social como se pensa, (pois a cidade se encontrava perto das locações da praia dos pescadores) usando de toda a sua criatividade com os recursos que lhe era possível, Welles produz um belíssimo filme, que conhecemos a partir da montagem postulado filme de 1993²⁸ de Richard Wilson, Krohn e Meysel.

O período no Ceará era o exílio de Welles, passando tudo o que havia de mais complicado no Rio de Janeiro, diz o fotógrafo que acompanhou Welles na época, George Fanto que, “as seis semanas do diretor no Ceará, foram as mais felizes de sua vida”, isto por conta da natureza e de “seu povo simples”. Essa referência à felicidade é contraposta a de *Barbara Leaming* apud Holanda (2001) que considerou “um período de tempo estranho e melancólico que Orson passou por lá, isolado do resto do mundo”, filmando “o dia todo” [...] “À noite, depois de um parto típico de feijão com arroz e peixe, se recolhia para escrever horas a fio. Às vezes podia ser visto sentado no escuro, pensando em silêncio, na maior calma” (LEAMING, apud HOLANDA, 2001, p.103).

Este “exílio” contribuiu para o processo criativo do intervalo dos jangadeiros. De acordo com Welles apud Sganzerla (1981, p.31) “todo bom artista é um isolado. Não conheço nenhum bom artista que não seja de uma forma ou de outra, necessariamente isolado”. Contando com toda a intempérie, Orson Welles decidiu filmar por conta própria no Ceará, “descobriu uma forma autoral de produção, mais independente com o número reduzido de colaboradores”, como comentou o *cameraman* de Welles Gary, Graver apud Holanda (2001). Exilado, com o episódio da morte do Jangadeiro Jacaré, em *It's all true*, Welles fugiu totalmente dos estúdios, abalado com todos os acontecimentos ocorridos contra o projeto, somado ao aspecto da limitação do orçamento e o fato de dirigir intérpretes não profissionais, gente que, na maioria, provavelmente nunca viram um filme, por todos esses fatores, detecta-se na obra de Welles algo a prefigurar o método de realização neorrealista, tal como os italianos fizeram nessa escola concebida no pós-guerra (HOLANDA, 2001, p.117-123).

²⁸*It's all true: Based on an unfinished film by Orson Welles.*

A criatividade de Welles, bem como a de Sganzerla não eram de forma alguma privadas pela escassez de recursos. Muito pelo contrário, em ambos os diretores, a escassez fez parte dos seus fluxos criativos, não impedindo de criar e realizar filmes. Além de que Welles usaria de recursos próprios, cristalizando assim no Ceará um aprendizado, já que anos mais tarde ele mesmo financiaria seus próprios filmes. Das formas mais diversas, e usando da criatividade, criou-se aquilo que se pode considerar um laboratório de criação, um filme experimental em sua maior acepção. Conforme Siqueira (2010):

Welles sempre se declarou ao longo de toda a sua carreira um defensor da experimentação chegando a compará-la, num artigo escrito em 1938, à navegação de um barco a vela em que – a despeito dos elementos imponderáveis da natureza – a boa conclusão da empreitada depende da capacidade de discernimento e clarividência do seu condutor. Assim, o desafio da realização de um filme em uma situação que diferia da estrutura tradicional de Hollywood [...] (SIQUEIRA, 2010, p.169).

Para Sganzerla (1981b, p.40) “desde seus primeiros filmes Orson Welles, tratou de inventar novas formas para novos conteúdos”. Ainda recortando a citação de Welles (SGANZERLA, 1986, p.75) “sou um experimentalista por natureza. Não acredito muito em proezas”. As gambiarras, as formas de produção inventiva/experimental de Welles e toda essa noção de experimentação atraiu Sganzerla a respeito do cinema brasileiro²⁹. Para ele “o cinema brasileiro está a uma distância abissal das novas tecnologias de manipulação de imagem” (BRESSANE, SGANZERLA, 1995, p.143). Conforme Sganzerla apud Holanda (2001, p.124) “aqui ele [Welles] chegou até a transa da produção, *se abasileirou* [grifo meu]”. Sobre todos os termos, Sganzerla se tornaria um “caçador” e acumulador de arquivos perdidos da passagem de Welles pelo Brasil, o diretor norte-americano havia se abasileirado até nas formas de produção.

De acordo com Bonisson (2004) “a própria ligação com o universo do Welles, eu acho que foi ao mesmo tempo uma etapa de transcendência e de aprisionamento. Welles era

²⁹ Veremos mais sobre o recorte no experimental de Sganzerla no capítulo 3 item 3.4 “*O processo criativo dos filmes wellesianos: Loucura, multiplicidade e soma*”.

um artista obsessivo, Rogério também. Aquela coisa de investigar, desmembrar, aquilo ali foi fascinando o Rogério”. Considerando a passagem de Welles, como a mais inventiva e experimental das experiências do cinema brasileiro, Sganzerla que sempre trabalhou na escassez de recursos, desdobraria a atmosfera de nossa cultura sobre as formas de produção cinematográfica independente, se identificando com o feito de Welles no Ceará.

1.3 Caçadores de arquivos perdidos: o encontro dos materiais

Ao final das gravações, todo o material foi encaixotado e levado para os Estados Unidos, sendo considerado "material de guerra". As filmagens foram suspensas depois de milhares de metros produzidos, para desespero de Welles. Impossibilitado de concluir o filme, retorna, frustrado, aos Estados Unidos. Dessa forma os filmes são postos ao esquecimento.

Um dos pontos relevantes para pensar o fracasso do projeto de Welles, era a estilística do documentário. Welles tinha no documentário palco de experimentações no projeto de *It's all true*, o próprio nome propõe a verdade, como se tudo realmente tivesse acontecido. Ele seguia também os caminhos da Antropologia, especificamente o intervalo dos jangadeiros têm influências de Flaherty³⁰. Welles convida o diretor para gravar com ele: “eu adorava os filmes de Flaherty e ele não estava conseguindo trabalho... Eu queria que ele dirigisse *The Captain's Chair*, mas ele recusou, porque envolvia atores, e ele não gostava disso” (WELLES apud HOLANDA, 2001, p.161).

Com formas nada convencionais de realização cinematográfica, em contraponto a um rígido e solidificado molde industrial de produção cinematográfica da indústria cinematográfica de Hollywood, faz-se entender porque nem politicamente este projeto se

³⁰ Considerado o “pai” do documentário Flaherty realizou, *Nanook o Esquimó* (1922) e *O Homem de Aran* (1934)

sustentou. *It's all true* desagradaria os estúdios de Hollywood também por ser documentário, conforme o comentário de Phill Reisman³¹ apud Siqueira, (2010, p.57) “vai ser um documentário e nós nunca vamos ter este dinheiro de volta”.

Conforme Lee Philips apud Siqueira (2010, p.131) “o fato de que as cenas são tomadas reais, não ensaiadas e sem estrelas ou atores, significa muito pouco para um filme no que se refere à publicidade ou à exploração comercial”. A indústria não tinha suas atenções voltadas para o domínio documental, e os modos de vida do diretor, com muitas ideias, mas pouco organizado na produção, incomodariam os estúdios da RKO.

Welles durante anos procurou adquirir os direitos para montar os materiais do filme, caso concluído ocuparia um lugar na história do cinema mundial, como obra de referência em seu tempo. O diretor norte-americano nunca foi autorizado a finalizar sua obra, mas fica claro para todos aqueles que percorreram trechos do roteiro, anotações e memorandos, que Welles havia criado um filme radicalmente novo e diferente em 1942.

Sabe-se que Welles fez várias tentativas para concluir o projeto, escrevendo tratamentos para reunir todas as sequências em um só filme e nos seus últimos anos de vida, o cineasta tentaria transformar o filme inacabado em um especial de televisão. Ele se esforçava para preservar o negativo em nitrato e produzir uma cópia de segurança. Chegou a procurar os produtores George Lucas e Steven Spielberg, mas não conseguiu obter apoio para o projeto, estimado em apenas US150 mil. Após um entusiasmo inicial comentou, desanimado: “eles queriam apenas saber o que eu sei” (SIQUEIRA, 2010, p.169).

Welles não dispunha de dinheiro e com uma carreira que oscilava no cinema, desde *It's all true*, foi trabalhando como ator em filmes de outros realizadores a fim de angariar verbas para a compra dos direitos sobre o material. Segundo Welles apud Holanda (2001, p.145) “investi muito esforço e o maior carinho no projeto todo para agora me conformar com o fracasso e que no fim não dê em nada. A fé que tenho nesse filme chega às raias do fanatismo e você pode crer que, se *It's all true* for para no esquecimento, eu acabo indo junto”.

³¹ Phill Reisman era diretor internacional e foi nomeado por George Schaefer presidente da RKO.

Welles morreu em 1985 e nunca teria contato com o seu filme a fim de montá-lo, ele veria partes do intervalo com os jangadeiros no final da carreira pouco tempo antes de morrer por intermédio de Krohn e Richard Wilson. O material final foi sendo fracionado, até atingir a pequena parte de alguns materiais de arquivos isolados do intervalo do carnaval, e a grande parte dos jangadeiros que podemos vislumbrar no filme americano/francês de 1993 *It's all true: Based on an unfinished film by Orson Welles*, ou no filme brasileiro de Lucia Murat, *Olhar Estrangeiro* (2006).

Conforme Siqueira (1984) “numa série de seminários realizados nos anos 70 pelo *American Film Institut* sobre a vida e a obra de Orson Welles, *It's all true* foi integrado à seção relativa aos filmes perdidos do autor”. A aventura de Welles em 1942, ganha relevância no cenário cinematográfico nacional e mundial a partir da década de 70. Antes disso, nunca chegou a ser um produto comercial viável aos olhos dos executivos de cinema de Nova York e *Hollywood*, apesar das inúmeras tentativas de resgatar o material terminarem invariavelmente em fracasso.

As razões, na verdade, foram os altos valores envolvidos no projeto. “*It's All true* foi avaliado pelas sucessivas administrações do estúdio como uma *commodity* de grande valor” [...] “À medida que, paradoxalmente, o material filmado ia sendo esquartejado até atingir a sua atual fração de pouco mais de uma hora” (SIQUEIRA, 2010, p.167).

Alguns cineastas, produtores independentes manifestaram interesses a *Paramount Pictures*, tentando comprar os intervalos separadamente. É o caso de Ralph Steiner consagrado fotógrafo de Flaherty e, posteriormente, diretor de documentários, tentou adquirir o intervalo dos jangadeiros como um potencial documentário. Escreve assim um memorando a Peter Rathvon sobre o assunto: “há um filme muito bom no material de Welles rodado sobre os jangadeiros e que um diretor com experiência de documentário pode montar. Se você não tiver outros planos para o trabalho e quiser que eu o veja, eu ficarei contente em fazê-lo” (STEINER apud SIQUEIRA, 2010, p.128).

Alex Viany pesquisava temas brasileiros como café e a poética das jangadas no cinema brasileiro³², conheceria Welles nas filmagens cariocas, trabalhando com ele nos programas de rádios financiados pelo Birô Americano. Ao morar em Hollywood em 1945, se empenhou para obter da RKO o compromisso para cessão dos negativos. Conforme Holanda (2001) “Viany pediu que averiguassem, por ele, essa possibilidade, junto às autoridades, teve por resposta o que chamou de ‘eco dos bilhetes daquele gerente de produção da RKO’”. Disseram-lhe: “Não daremos um tostão por uma porção de crioulos pulando” (HOLANDA, 2001, p.142).

Num levantamento mandado realizar pela RKO sobre o negativo estocado em *Salt Lake City, Estado de Utah*, o funcionário encarregado concluiu que "o material como um todo é extremamente monótono e chato, e eu não vejo muita possibilidade de salvação". Em 1958, após a queda da RKO, a bibliotecária *Hazel Marshall, da Paramount Pictures*, ao catalogar o acervo deixado, verificou que a companhia não poderia exibir uma parte do filme em razão da falta de um contrato firmado com os atores e da não-definição dos direitos autorais de sua vasta trilha musical. A empresa achou muito caro manter o negativo, em nitrato inflamável, em condições ideais de conservação e muitos trechos foram cortados e jogados fora³³.

Nas palavras de Welles apud Holanda (2001, p.142) “descobri que grande parte dos rolos foi literalmente jogada no mar”. Sobre ter sido ou não jogados ao mar, após uma

³² HOLANDA, 2001. p.63. O ciclo de filmes sobre jangadeiros cearenses iniciara em 1941. A aventura de Tatá, Manuel Preto, Jerônimo e Jacaré favoreceu o interesse das câmaras pelo tema das jangadas, que na época eram uma referência poética visual entrando no gosto de estudos de Alex Viany, e como é possível de ser visto com a música de Dorival Caymmi de 1941, quando o músico passou uma temporada de aproximadamente dois meses em Fortaleza para atuar como um autêntico pescador cearense em um documentário. Uma destas produções comentada por Firmino Holanda é denominada “A jangada” foi financiada pelo DIP no Governo Getúlio Vargas, que patrocinava e produzia documentários sobre as praias brasileiras.

³³Ao que chama de “*Caçadores de latas perdidas*” Siqueira discute a movimentação que se deu para recuperar tais materiais da passagem de Welles pelo Brasil. São na realidade informações esparsas e fragmentadas em diversos documentos. De certa forma, o projeto foi colocado no esquecimento até 1982, quando foi encontrada a maioria dos materiais do intervalo dos jangadeiros. SIQUEIRA, É tudo verdade: Política, samba e racismo no filme brasileiro de Orson Welles. Publicado originalmente no caderno FOLHETIM, Folha de S. Paulo, 2 de dezembro de 1984. Disponível em <<http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/EnsPesMemoria/etudoverdade.html>> acessado em 30/05/2011.

análise detalhada do material filmado, “leva a crer que todo o negativo não foi copiado para filme positivo e, provavelmente, jamais foi visto em sua integralidade. Tampouco existe algum documento comprovando a destruição do material filmado por Welles no Brasil” (SIQUEIRA, 2010, p.168).

Para desespero de Sganzerla, as filmagens do Rio de Janeiro acabaram por serem jogadas ao mar, como vemos em *Nem tudo é verdade*³⁴ censores do DIP, queimando, pisoteando e dispensando as latas do filme em um córrego. Também em *O signo do caos*, os censores tentam dar fim ao baú que continha os materiais do filme. Nada foi comprovado a respeito do destino verdadeiro das latas do projeto de Welles, tudo o que se lê a respeito são hipóteses, informações sem dados consistentes. O fato é que nas narrativas de Sganzerla, o fim dos materiais se insere como objeto de fabulação para a composição dos filmes.

Jogado ao mar, seria à expressão usada por Welles e então representada nos filmes de Sganzerla como razão do desaparecimento dos materiais. Segundo Sganzerla (1999, p.450) “o *Signo do caos* revela, na ficção, o que aconteceu verdadeiramente com o negativo da imagem e som welliesiano, em grande parte dispensada em plena Baía de Guanabara, devido ao tradicional abuso de autoridade de amnésia cultural brasileira”. Nos filmes welliesianos, o mar é o lugar onde todos os sonhos e os materiais de *It's all true* seriam tragados. Nele morre Jacaré, a guerra no Brasil era iniciada³⁵, além de imagens das jangadas que eram constantemente evocados em sentido poético.

“O filme estaria fadado à condição de obra perdida, mitológica, até ser encontrado, casualmente, em 1982, por Bill Krohn”. Do material encontrado, foram catalogados exatamente “309 latas do filme *It's All True*” (HOLANDA, 2001, p.141). Em 1986, os arquivos perdidos do intervalo dos jangadeiros foram postos ao público na época da morte de Welles em 1985. Um ano depois, Sganzerla finalizava *Nem tudo é verdade*, e relatava o encontro destes, como os caracteres finais do filme anunciavam: “quando conclui este filme

³⁴ 01”:14”:33”

³⁵ Sganzerla coloca imagens de navios e submarino ao mar, em razão de que em agosto de 1942 o Brasil declara guerra após navios brasileiros terem sido abatidos entre fevereiro e agosto do mesmo ano.

foram encontradas num depósito da *Paramount Pictures* 309 latas contendo cópias de originais do filme *It's all true*. Até então todos acreditavam na versão de que os negativos de *It's all true* tinham sido jogados no mar, o que prova que no cinema como na vida, nem tudo é verdade”.

Em uma cadeia de eventos após a morte de Welles, em 1987 a BBC compilou a série intitulada *Hollywood the Golden Years: The RKO Story*³⁶. Neste episódio é possível ver os mesmos arquivos da Cinemateca Brasileira que iriam compor *Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil*, além daqueles que se repetiriam em *Nem Tudo é Verdade* de Sganzerla. Ainda em 1986, Richard Wilson e Fred Chandler produzem um curta-metragem (antes do longa de 1993) intitulado *It's All True: four men on a raft (1986)*, com 22 minutos. Segundo Holanda (2005, p.151) “na época desse curta, a televisão exibiu o ‘Globo Repórter’ (10/12/1986) sobre a aventura de Welles, registrando ainda o reencontro de Wilson com pescadores” (HOLANDA, 2001, p.92). Neste contexto de descoberta de materiais que os filmes de Orson Welles que Sganzerla estava inserido o lançamento de *Nem tudo é verdade (1986)*.

A pesquisa de Sganzerla, ao que parece, iniciara no final da década de 70 (antes do encontro do original), o diretor começaria a organizar materiais, usando imagens em 1981, no curta-metragem *Brasil (1981)*, seu primeiro filme a trazer imagens desta passagem. Sganzerla relata o seu encontro com os materiais de cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), estocados na *Cinemateca Brasileira* em SP: “E outro [projeto] sobre o Orson Welles, a partir de uma localização em São Paulo de um material no mínimo inestimável que mostra o Orson, Getúlio Vargas, John Ford, Grande Otelo, Adalgisa Nery, Vinícius de Moraes, filmados por cinejornais da época” (SGANZERLA, 1980c, p.92).

Ainda na década de 80, Sganzerla comenta sua participação em um festival na Ilha da madeira o que seria a 1ª Assembleia Mundial dos Realizadores para discutir a questão da liberdade do filme moderno “[...] só do Brasil irão mais de uma dúzia de realizadores

³⁶ Refere a uma série de televisão com 320 min, pelo qual o 4º episódio é dedicado ao intervalo de *It's All True*: - *Welles in Brasil*. O episódio deste intervalo se encontra para visualização na plataforma do *Youtube*: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ip6EtHApPoo>>.

convocados para esse congresso a ser presidido pelo monstro sagrado do cinema moderno: nada mais, nada menos, do que Orson Welles” (SGANZERLA, 1983b, p.77). A citação de Sganzerla mostra o entusiasmo com a notícia do resgate do material:

Uma boa notícia transmitida por David Neves - deve estar entre suas cogitações, após quarenta anos de infortúnio devido a sabotagens empresariais (montar "*It's all True*"): o material saiu da mão da "Paramount" e encontra-se já no "American Film Institute" que por acaso já me ajudou a entrar em contato com seu assistente e colaborador Richard Wilson. Esperemos que a novela chegue ao fim logo e possa cumprir a promessa feita na partida de que "voltarei um dia", após concluir os episódios "Carnaval" e "Jangadeiros" (SGANZERLA, 1981m).

Quanto ao seu caráter estocástico, cita Sganzerla (1999, p.449), “busquei uma forma de organizar o material que foi aparecendo depois do primeiro filme que fiz sobre o assunto”. Ao serem revelados ao público em meados da década de 80, os materiais desta passagem do diretor norte-americano despertam curiosidade na comunidade cinematográfica mundial. No entanto Sganzerla anteciparia toda esta ânsia, e os materiais que interessariam ao diretor brasileiro eram àqueles espalhados e não os originais. Continuará assim até o último filme da tetralogia.

Existia uma atmosfera instalada sobre o filme perdido de Orson Welles e Sganzerla foi um dos primeiros a realizar o resgate físico de imagens e sons no cinema da passagem de Welles. Ele não faz a partir do material filmado por Welles, que nem havia sido encontrado na época de *Nem tudo é verdade*, mas sim por materiais de outrem, como fotos perdidas, cinejornais, pessoas que estiveram presentes e que de alguma forma participaram desta investida do diretor americano em 1942. Encontrando um número gigantesco de materiais.

No mesmo ano de exibição de *Nem tudo é verdade* em 1986, Sganzerla organiza um livro³⁷ sobre Welles, com informações provenientes de matérias de jornais. O livro fornece um vislumbre da pesquisa e uma curta biografia sobre o diretor norte-americano,

³⁷SGANZERLA, Rogério (org.) *O pensamento vivo de Orson Welles*. 1986. 110 p.

preenchido por recortes de pensamentos³⁸, entrevistas e frases de Welles podemos encontrar várias destas no filme contemporâneo ao livro.

Segundo Bonisson (2004) “o Rogério tinha também uns materiais de arquivo em 35 mm, de várias partes da cidade do Rio filmada do alto” [...] “Uma vez, vendo juntos essas imagens, eu falei: ‘Aquela música tem que ir com aquela imagem’. E ele acabou colocando. Foi uma contribuição legal naquele filme”. Sganzerla se torna um pesquisador obsessivo, participava ativamente de projetos de restaurações, sempre inserido nos órgãos de documentação como cinemateca, MAM, MIS, etc. tem intimidade com a história, com o resgate, e em especial com o arquivo.

Na década de 80 vai circular os repositórios de arquivos da imagem e do som atrás de materiais da passagem de Welles pelo Brasil. Para Sganzerla, a atividade de diretor montador com diretor se mesclam ao historiador, memorialista, arqueólogo mapeador, enfim, existem ligações interessantes no próprio ato de escavação (pesquisa) de Sganzerla. Sobre a função e papel como pesquisador organizador e arqueólogo da passagem de Welles cita Sganzerla:

Sempre me chamou a atenção àquela viagem, quando Welles rimou todos os verbos da criação e nada podia ser visto. Até 1970, apenas quatro fotografias de sua viagem ao Brasil haviam sido publicadas, numa revista inglesa. E caberia a alguém do Brasil levantar esse material. Não esperava que fosse encontrar essa mina, esse manancial. *Então meu papel foi o de pesquisador e organizador criativo desse legado* [grifo meu] (SGANZERLA, 1999, p.449).

A respeito destes materiais, constam em seus filmes referências do MIS (Museu da Imagem e Som), Funarte, MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e o CTAV (Centro Técnico Audiovisual). Hernani Heffner³⁹, colaborador nas pesquisas de filmes de

³⁸ A coleção pensamento vivo da Martin Claret traz um formato editorial comum: popularização, condensação e visualização do pensamento de homens que mudaram a forma de pensar a humanidade. Entre eles Orson Welles, o organizador deste livro seria Sganzerla.

³⁹ Cf. Entrevista com Hernani Heffner, professor, conservador e curador assistente da Cinemateca do MAM/RJ para a retrospectiva Ocupação Rogério Sganzerla, organizada pelo Itaú Cultura 9-18 de junho de 2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=UUyzeA6TT6U>>

Sganzerla, diz que boa parte das pesquisas de imagem que o Rogério fez, tanto para o *Nem tudo é verdade*, sobretudo para o *Tudo é Brasil*, foram conseguidas na Cinemateca do MAM... “Eu deixava ele a vontade na moviola, viu centenas de filmes” [...] “Talvez o *Tudo é Brasil*, seja o filme de montagem, de material de arquivo mais significativo. Ele passou a frequentar a Cinemateca, de forma regular”.

Parte desta cartografia constituía percorrer os lugares por onde Welles passou, conforme cita Helena Ignez⁴⁰ o “exílio na Bahia foi um período fértil dele”, [...] “foi lá que Rogério começou a pesquisar mesmo Orson Welles, em Salvador para o *Nem tudo é verdade*, nos jornais da tarde, procurando fotografias, entrevistando pessoas, foi nesse exílio da Bahia que ele mais entrou em Orson Welles”.

Sganzerla se liga aos potenciais construtores da memória de Welles. Um deles é o crítico José Sanz “de todas as pessoas entrevistadas sobre a presença de Welles no Brasil, foi o mais brilhante e original. Um texto ótimo, generoso e inventivo. A comunidade não teve sequer condição de saber desse transe” (SGANZERLA, 1988, p.79). Assim como Sanz, criando um mapeamento e “inventário humano” para sua pesquisa, outras pessoas abrem seus arquivos para Sganzerla, sejam materiais ou memórias individuais com o relato, são eles: Bill Krohn, John Huston, Robert Wise, Edmar Morel, Grande Otelo, entre outros.

O episódio cearense, *Quatro homens numa jangada*, mostrar-se-ia o mais completo daquilo a ser resgatado no documentário *It's all true: Based on an unfinished film by Orson Welles* financiado pela França e EUA, lançado em 1993. São 46 minutos buscando respeitar o roteiro original da aventura em solo brasileiro da equipe de *It's all true* em 1942, assim assegura Myron Meisel, que dirigiu ao lado de Bill Krohn e de Richard Wilson o documentário franco-americano. O filme de 1993 contou com a ajuda de Sganzerla, como relata Marcos Bonisson (fotógrafo próximo de Sganzerla): “nós trabalhamos juntos no *It's All True* [1993], Rogério como assistente de direção e eu como *still*”

⁴⁰ Entrevista da atriz no curta-metragem e documentário *Elogio a luz* (2003) de Joel Pizzini

[...] Ele ficou encantado de estar trabalhando ali como assistente, um interlocutor de certas informações que ele já havia pesquisado para o *Nem Tudo É verdade*. Mas muita coisa que o Rogério foi descobrindo, dava tangencialmente material que poderia ser desdobrado em outros projetos (BONISSON, 2004).

Conforme Bill Krohn (2004), Rogério colaborou na pesquisa do filme, sendo um dos grandes interlocutores da equipe no Brasil. O relato da experiência dos diretores com o brasileiro é interessante para verificar a extensão do conhecimento de Sganzerla sobre Welles:

Ao final de nosso dia de filmagem em Copacabana, chegou a hora de entrevistar o Rogério, que estava me acompanhando desde nossa chegada ao Rio, me mostrando coisas a serem filmadas e explicando tudo, na melhor das suas possibilidades em francês. De repente, assim que Gary Graver começou a filmar, eu me vi tendo uma conversa com o brilhante homem que havia feito àqueles filmes maravilhosos. Falando num português rapidíssimo, que Catherine habilmente conseguia traduzir para mim, ele me falou em 30 minutos as coisas mais importantes que ele queria que eu soubesse sobre nosso projeto mútuo de resgatar o filme de Welles da infâmia e do esquecimento (KROHN, 2004).

It's all true: Based on an unfinished film by Orson Welles aproveita-se do encontro com o material perdido para compor a segunda parte do filme com a apresentação do trecho que mais se conservou, a trajetória dos jangadeiros. A primeira parte dedica-se às entrevistas com o filho de Herivelto Martins e Grande Otelo, com cenas marcadas pela presença de um narrador e sua *voz off* contextualizando os acontecimentos da época. O documentário de Krohn, Meysel e Wilson traz o formato televisivo na sua estrutura, ele é “arrumadinho” enquanto narrativa e, costurado com as entrevistas e depoimentos, diferente da estilística adotada por Sganzerla com sua narrativa bastante solta e número maior de materiais de arquivos “flutuando” na narrativa, sob a lógica da poética dos arquivos.

Os filmes wellesianos de Sganzerla se preocupam mais em mostrar materiais do que contar (descrever), misturando elementos do relato do documentário, com fabulação e ficcionalização. Esse recorte de diferenciação da narrativa, entre o filme americano/francês e o filme de Sganzerla é por questões estilísticas interessantes para a análise. Os filmes de Sganzerla, não mostram as filmagens originais dos jangadeiros feitos por Welles, ou as

filmagens de Welles no Rio de Janeiro (como o filme franco/americano). Sganzerla parte do material que estava espalhado e o que foi perdido, ele recria em frente às câmeras. Os episódios são contados pelos arquivos em suas formas puras, são assim os acontecimentos em si mesmos.

Mesmo a entrevista com grande Otelo, não é uma entrevista convencional de um documentário, o ator aparece a toda hora em *Nem tudo é verdade*, tentando fundir o personagem que viveu a história com a interpretação de um ator. A voz off em *Tudo é Brasil e Linguagem de Orson Welles* é proscrita por música, ou por materiais de arquivos sonoros como as experiências radiofônicas de Welles. As vozes dubladas e no extra campo são polifônicas, confusas e sobrepostas, com diferentes texturas, não sendo possível identificar claramente a identidade dos falantes, estratégia de Sganzerla que, de acordo com Paiva (2005, p.234) essa “voz que se ouve sem que se saiba qual sua procedência” instaura um “princípio de indefinição” das personagens.

No filme de Meisel, Krohn e Wilson há uma definição bastante clara dos personagens da história, corpo e voz no mesmo plano, como exemplo, Welles no início do filme de *It's all true (1993)*, contando uma história em frente à câmera, sobre seu roteiro ter sido atravessado por uma linha quando visitava uma favela no Rio de Janeiro. O corpo e voz de Welles, ou das entrevistas nos filmes de Sganzerla são sempre desconectados. Além disso, o diretor brasileiro conta esta mesma história do roteiro com a linha no roteiro em *Nem tudo é verdade*, entretanto através da encenação em uma performance do ritual, com um ator vestido como bruxo.

Notadamente, uma história de destino e fatalidade no plano transcendental ronda o projeto, “a interpretação de que o cancelamento do filme foi devido a uma interferência do DIP à maldição do vudu - em razão da quebra de um compromisso assumido – é inteiramente improcedente e lembra em seu gosto chauvinista os piores filmes de Hollywood” (SIQUEIRA, 2010, p.171). O ritual vudu, para Sérvulo concretizaria os olhares “colonialistas e imprecisões dos acontecimentos algo resultante de olhares preconceituosos”. Tunico Amancio faz uma leitura parecida deste acontecimento: “Orson

Welles conta uma inverossímil história sobre um pai de santo a quem convidaria para participar do filme junto com seu terreiro que, sabendo do cancelamento do projeto, enfia no roteiro uma agulha de aço [...]” (AMANCIO, 2000, p.63).

Os estrangeiros parecem valorizar estes ideais míticos, algo que se potencializa tomando forma nos filmes de Sganzerla. Para Krohn o ritual ronda o projeto, segundo ele “uma das coisas com que fiquei surpreso de saber foi que Rogério e Grande Otelo, frustrados com as dificuldades que seus próprios esforços encontravam, haviam feito um trabalho com um pajé índio em Itacuruçá”. Feito em fevereiro de 1982, “para tentar desfazer a maldição que parecia existir sobre o filme de Welles. Um mês depois eu encontraria os negativos na Paramount” (KROHN, 2004).

Este mito de maldição e, que por alguma razão e crença dos envolvidos é elemento comparte dos acontecimentos. Rogério finaliza seus filmes e também tem acesso aos originais em 1986 quando o material encontrado vem ao conhecimento do público. As histórias por trás de todos estes acontecimentos são estranhas, bizarras e por dizer, narrativas em potenciais que só podiam ter virado filme nas mãos de Sganzerla.

O trajeto de Welles sobre o Brasil fascina a todos que se debruçam sobre a aventura, jornalistas, historiadores, pesquisadores e produtores de cinema. Welles estaria ligado ao destino cinematográfico do Brasil e de Sganzerla. *It's all true* jamais teria à proporção caso fosse completado por seu autor, o que se constatou como péssimo para Welles, pois o filme representou sua decadência na indústria cinematográfica. De qualquer forma, narrativas textuais, visuais e sonoras não faltaram, a história por trás de *It's all true* e os caminhos que se cruzaram com o diretor brasileiro,

Entre todos os efeitos que causou, o mais comovente exemplo parece ter sido a influência exercida sobre o trabalho do cineasta Rogério Sganzerla, que produziu uma memorabilia percorrendo os caminhos do documentário e da paródia e incorporando alguns registros factuais da visita do cineasta norte americano ao Brasil (SIQUEIRA, 2010, p.173).

A retomada dos acontecimentos de Orson Welles na sua passagem pelo Brasil remonta a pesquisa de Sganzerla. A partir dela foi possível mapear alguns contatos, encontros e arquivos que viriam a ser utilizados em seus filmes. Welles era um “fantasma” na vida de Sganzerla, atravessando todo o contexto dos anos 1980, 1990 e finalizando em 2003 com seu último longa-metragem *O signo do caos*. O diretor norte-americano é o *alter ego* de Sganzerla, símbolo para o caos e potência criativa, fazendo falsear as narrativas, multiplicando estilos e linguagem. Adentramos então na leitura fílmica que empregaremos em *Nem tudo é verdade, Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil*, servindo para aquilo que propõe a metodologia como um inventário de materiais e os modos de composição, movimentos de câmeras, etc.

De que forma, analisar o domínio do documentário se justifica para esta pesquisa? Sganzerla preza por uma experiência no cinema, inventivo e sem limites de forma que o documentário e a ficção não são objetos de confusão, mas passagens entre os domínios, dinamizados em uma espécie de jogo. Segundo Deleuze (2005, p.18) “asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão)”. Incidindo sobre as “bordas da ficção e do documentário” ficam as passagens como objetos de reflexão de Bellour (1997, p.174) nos momentos em que os regimes se invertem, “o documentário atravessa a ficção, constrói, impregnando a ficção de modo muito particular”. Bastante adequado às obras de Sganzerla, Bellour (1997, p.381) define estas relações como o “cinema da intensidade, de modo que a obra se anuncia como retomada, paródia, pastiche, homenagem prestada a toda sua história”.

Apesar da combinação e da multiplicação de técnicas juntamente com a ficção consistente na sua filmografia, a sua produção do pós exílio (avanzando da década de 80), constata-se que em números, haverá uma inclinação para os filmes documentários, ou seja, um domínio a ser explorado pelo diretor especificamente nos filmes wellesianos. Logicamente que na análise do processo de criação e na estilística, números não são relevantes, mas conforma um campo/ciclo de exploração em determinada época por parte do diretor.

Também, muitas pesquisas falam dos filmes ficcionais de Sganzerla, dessa forma voltaremos à investigação para a estética de seus filmes, a fim de revelar no diretor o seu estilo e as passagens para o documentário. Segundo Teixeira (2004b, p.57) o documentário em si é “revelador de um intenso jogo de estratégias operadas no âmbito de uma política de representação cinematográfica, que ora acirra a oposição dos termos de base real/fictício, ora transforma um em correlato do outro, ora os lança no campo de uma indiscernibilidade”.

Teixeira (2005, p.1) levanta a seguinte questão: “como proceder com a análise de documentários?” [...] “No domínio específico do documentário, vive-se hoje uma sensação de desbloqueio, de fronteiras alargadas, com muitos desafios ainda pela frente”. Para o teórico, este seria um “lugar cada vez mais povoado de riscos, nas atuais circunstâncias em que uma espécie de babelização da cultura documental introduz novas questões de caráter metódico-epistemológico, tornando a desestabilizar certezas adquiridas nos campos da teoria do cinema e da análise fílmica”. Para Teixeira (2005) “distinguir que as relações entre realidade e ficção, suas reversibilidades, choques ou intercâmbios, não é da ordem de uma confusão, é crucial por três razões”:

- 1) Para que se possa contornar os riscos de uma diluição e banalização mortíferas da cultura documental, mantendo sua especificidade;
- 2) Para se poder admitir que, embora haja uma lógica de simulação operando no cerne de vários processos culturais contemporâneos, nem por isso se deixa de opor resistência ao abismo do simulacro como alternativa;
- 3) Pelo simples absurdo de que confundir realidade e ficção talvez seja interessante como metáfora, ou até mesmo como estado psicopatológico passageiro, mas não como condição de uma cultura na qual seríamos todos esquizoparanóides.

Teixeira (2005, p. 18) situa o “antigo vaivém da realidade e ficção na imagem” como diagnóstico da confusão entre os domínios. Há “uma turbulenta realidade virtual em fuga, atualizando-se de modo incessante para logo tornar ao problemático, e que vem lançar

essa sensação de confusão ao ultrapassar em muito a dicotomia tradicional que repartia ficção e realidade”, um “jogo cada vez mais labiríntico de ‘indiscernibilidade’ de ambas; e isto porque nem uma nem outra consegue mais, por si só, dar conta das virtualidades de sentidos que extravasam dos temas, objetos e agentes implicados e que os enredam em vários nós de tendências”.

Para Deleuze (2005, p.89) “a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”. As imagens dos filmes sganzerlianos (como um todo) são afetadas sobre tais bifurcações da verdade e da mentira, subjetivo e objetivo, do atual e do virtual, documentário e ficção, de forma que o tempo não escapa de ficar fora dos eixos. O que se vê é o presente e passado articulados no filme como espaços integrados.

As tomadas reais com as imagens atuais (feitas pelo diretor para os filmes) são àquelas que cabem ou se processam com o imaginário de Rogério Sganzerla junto do virtual das imagens do passado, logo toda a bifurcação e dicotomia dão lugar ao cinema de invenção a uma fabulação. “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2005, p.16). Ainda para Deleuze (1985, p.181) “a ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta”.

Rogério Sganzerla escolheu filmar do seu jeito, tendo como característica a memória atordoada, pensamentos acelerados, cineasta inquieto, sito nas linhas de fugas, nas revoluções pessoais e coletivas, onde inúmeros pontos figurariam a sua criação. Sganzerla não era esquizofrênico, mas existe algo maior em sua “loucura” se pensar como a sua potência criativa, inserida na aproximação e afastamento da realidade com predominância relativa ou absoluta da vida interior da criação.

Segundo Sganzerla (1981c, p.42) “perguntam-me onde estão meus filmes. O que eu fiz, se eles existem. Repondo: quem está adiantado em relação à história está condenado a não ser entendido pelos retrógrados, que estão atrás e temem toda experimentação”. Na

libertação de fluxos criativos, o esquizo não é revolucionário, “mas o processo esquizofrênico é o potencial da revolução” (DELEUZE, GUATTARI, 1972, p.357). O que torna interessante na reflexão do processo criativo dos filmes de Rogério Sganzerla, no recorte do documentário é somar aos regimes de experimentação, um esquizo fluxo constante da criação, cujo engenho passa por indiscernir os domínios tornando a criação uma potência. Ao se aproximar da criação artística, essas zonas e fronteiras são como indiscerníveis, no entanto, enquanto analistas a verificação dos territórios se faz importante.

Em relação à produção contemporânea, cita Francisco Teixeira (2004, p.18): “o que se tem observado é um ‘retorno’ contundente da ficção, da fabulação, da pequena encenação, do pequeno drama, da recomposição do vivido como procedimento integrante do material de filmes documentários”. Filmes atuais apresentam os mesmos traços dos filmes wellesianos de Sganzerla, uma composição da história com pedaços diferentes de arquivo que infere na indiscernibilidade entre real e ficcional, memória e invenção, elementos cogentes da fabulação. O cinema para Sganzerla aproxima-se da enunciação abstrata, da poesia e da música, também como configuração plástica da arte e até do artifício nas narrativas, dialogando com a produção contemporânea dos documentários mais reconhecidos.

Em razão da aproximação do experimental nas obras de Sganzerla, optamos pela metodologia de Francisco Elinaldo Teixeira (2009) cujo processo de análise, leva em conta “a hibridez como um traço marcante dessa produção contemporânea”, é o caso dos filmes de Sganzerla. Tal itinerário metodologicamente orientado é feito a partir dos procedimentos:

- 1) “*Um inventário dos materiais de composição do filme (elementos que se vale o documentarista na construção/criação filmica)*”⁴¹;
- 2) “*Um inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais e sua combinatória em função da montagem e criação de sentido)*”;
- 3) “*As diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental*”⁴².
- 4) “*As modulações estilísticas que, finalmente, se abrem para o campo mais abrangente da teoria documental*”.

Passamos então para a leitura analítica e segundo capítulo sob o dispositivo metodológico que tomará levantamento do inventário dos materiais de composição do filme; inventário dos modos de composição e as diversas funções da câmera (o quarto item será explorado no terceiro capítulo). Estes procedimentos não se encontram em ordem durante o desenvolvimento do pensamento, mas todos os filmes passarão por um regime de leitura que se encaixarão nestes itens. Por ordem cronológica temos então o primeiro filme da série *Nem tudo é Verdade...*

⁴¹ “Um inventário do que chamo de materiais de composição (composição no sentido plástico de traçar um plano de imanência das coisas no mundo), entre outros, as várias mídias agenciadas no filme (música, literatura, poesia, livro, jornal, rádio, fotografia, cinema, vídeo, internet etc.)” (TEIXEIRA, 2005, p.125).

⁴²Um terceiro ponto que diz respeito à narratividade documental, por enquanto ainda restrita a duas modulações (no sentido pictórico de variação tênue dum espectro de cores) da função da câmera, uma representativa que eu chamo de narrativa direto-indireta (o que a câmera vê, o que a personagem vê, suas diferenças e por sobre elas a identidade de ambas), e outra propositiva que eu chamo de narrativa indireta livre (a incerteza ou indiscernibilidade do que a câmera e a personagem veem); ambas as narrativas, combinando-se de maneiras diversas no filme, expõem o circuito de relações entre o objetivo e subjetivo no cinema e suas transformações (TEIXEIRA, 2005, p.126).

CAPÍTULO 2 – Arqueologia dos olhares estrangeiros sobre o Brasil.

2.1 Nem tudo é verdade: fabulação e potências do falso

Como parte do inventário de materiais podemos encontrar fotos (em maior número), discursos sonoros de Getúlio Vargas, filmes de arquivos com múltiplas texturas (preto e branco e colorido) e idades (películas ortocromáticas e pancromáticas). Além disso, também há uma peça radiofônica de Orson Welles, trechos de filmes do diretor norte-americano e de outros cineastas, *cartoons*, desenhos, propagandas, recortes de jornais e revistas, materiais originais do projeto de *It's all true* de 1942 como *scripts* de produção, escaletas, roteiros, filmes das viagens de Sganzerla, como o encontro da equipe de produção com Mario Cravo em praias do nordeste⁴³ (o diretor propõe um encontro de Welles com o artista plástico baiano).

No filme ouvimos em grande parte na banda sonora, a peça radiofônica interpretada por Orson Welles *Hitchhiker*⁴⁴. O *thriller* foi produzido anterior à vinda do diretor norte-americano para o Brasil. Esta peça radiofônica, disposta em paralelo com as imagens de Welles na Escola Nacional de Belas Artes⁴⁵, intenta em apresentar o diretor com a célebre frase se referindo a si indiretamente: “*Good Evening this is Orson Welles*”⁴⁶...” O *thriller* usado quase em sua totalidade na narrativa de Sganzerla se diferencia das demais vozes que ouvimos do diretor norte-americano, (voz proveniente de seus filmes e entrevistas) figurando nesses trechos a textura sonora do rádio. Além dos trechos

⁴³A partir de 58”:48”. Escultor reconhecido internacionalmente, Mário Cravo é o maior expoente da Modernidade baiana dos anos 40 e 50. Cravo colocou em sua obra, neste período, a essência do povo, suas tradições e crenças, seus costumes e mitos. < <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/espraiamento/bahia/mario/index.html> >

⁴⁴Trata-se de uma peça radiofônica de suspense escrita por Lucille Fletcher intitulada *The Hitchhiker*, apresentada no Orson Welles Show em 17 de novembro de 1941 na CBS. A história se refere a um passageiro (carona) sobrenatural que segue o personagem principal em uma viagem por todo o país.

⁴⁵10”:51”

⁴⁶*This is Orson Welles* foi também usado por Peter Bogdanovich como título do livro cuja entrevista foi transcrita pelo autor após a morte de Welles. Welles seguidamente abria seus diálogos não na primeira pessoa “Eu” e sim *This is* (Este é o ...) Orson Welles.

radiofônicos podemos ouvir as passagens de atos entre as programações como os *spots*, algumas propagandas que participavam dos *thrillers* na época das narrativas das rádios.

Hitchhiker é a única peça radiofônica de *Nem tudo é verdade*. Ao contrário do filme *Tudo é Brasil*, em que as peças de rádio Welles constroem vínculos com o Brasil em um diálogo com a Carmem Miranda e Linda Batista. *Hitchhiker* procura se mesclar à fala dos atores, tornando as vozes de Welles (somadas as de Arrigo, Terceiro, Motta), polifônicas e com diferentes texturas (radio filme, captação direta).

A voz de Welles do trecho radiofônico compete como uma “voz a mais”, articulada ao mesmo tempo com imagens, músicas e falas dos personagens, tornando os diálogos pouco legíveis. Como exemplo, na sequência final da dispensa dos materiais pelos censores⁴⁷ em um córrego, a banda sonora é completamente tomada pela voz de Welles a partir do trecho de *Hitchhiker*, vemos o personagem-censor descendo de uma ladeira falando: “esse filme é um abacaxi difícil de ser engolido, ingerido e expelido...” Ator se encontra com Otavio Terceiro nos Arcos da Lapa do RJ, fala Terceiro: “bom trabalho, vamos deixar ele a pé”. Ator repete a fala: “difícil de ser engolido, ingerido e expelido. Esses gringos só vêm pra cá para incomodar a gente”. Terceiro: “Trata-se de um impostor”. Ator escorado na parede fala: “Deixa comigo, manda mais chefe. Comigo mesmo. Vou cuidar de tudo”.

Durante a fala dos censores, ouve-se simultaneamente a peça radiofônica. A narração se torna confusa, polifônica e suja, enquanto os personagens jogam as latas de negativos em um córrego. Nesta cena, o que se ouve no trecho radiofônico é Welles confuso, tenso, na combinação com a imagem é como se o diretor norte-americano tentasse dialogar com os censores e o público através da voz *over* (sem corpo) e não conseguisse.

Por este conjunto das peças de rádio, podemos entender por que o meio se liga aos caminhos/destino de Welles com o Brasil também como experiência midiática do contexto

⁴⁷01”:14”:33”

de 1940⁴⁸. A rádio é um objeto de encontro com nosso país, ouviremos nos filmes wellesianos grande parte dos materiais das experiências radiofônicas de Welles em solo brasileiro e americano. Conforme Sganzerla, e a relação de Welles com o rádio...

O Paulo Emílio Salles Gomes tem um artigo muito bom sobre ele [Welles], mostrando a contribuição do rádio, da narração radiofônica em *Cidadão Kane*. Aliás, o Welles era fascinado por rádio. Basta lembrar a emissão de Guerra dos Mundos, quando ele apavorou a população americana com uma suposta invasão de marcianos. Aqui no Brasil ele ficava horas seguidas ouvindo nossas rádios. Era outra forma de conhecer o país (SGANZERLA, 1999b, p.169).

A rádio é para Sganzerla o eixo condutor de todas as narrativas wellesianas, como reveladora da tradição dos meios de comunicações tomados como parte da experiência multimeios em seus filmes. Esta apropriação na experiência radiofônica é também ponto de encontro com a chanchada. Segundo Sganzerla o filme *Nem tudo é verdade* “é uma paródia de *Tudo é Verdade (It's all true)*”, contém o “espírito da Chanchada”⁴⁹. Para Sganzerla (1986, p.106) o filme é “misto de ficção e realidade, é linear e de fácil entendimento” [...] “É um filme extremamente aberto ao público, não me preocupei em intelectualizá-lo e também não se limita à parte documental. Utilizei o espírito da Chanchada e fiz paródia: selecionei boas piadas de Welles que, graças ao seu bom humor sempre foi uma pessoa saudável”.

Segundo Sérgio Augusto (1989, p.17) a chanchada como origem etimológica foi baseada na modalidade de “fala caricata feita para recriar o espírito e exercitar a criatividade, baseada na falsidade e na mentira”. O resgate da chanchada em *Nem tudo é verdade*, verifica aquilo que cita Sérgio Augusto na sua relação com falso, logo, nem tudo é verdade. Rádio, televisão eram vistos como objetos alienantes e elementos ignorados pelo Cinema Novo. Além da chanchada, conforme cita Sérgio Augusto (1989, p.27) Glauber

⁴⁸ Veremos mais profundamente em *Tudo é Brasil*, os caminhos de Welles pelas rádios, por consequência da soma dos episódios.

⁴⁹ Para Viany apud Sérgio Augusto (1989, p.18) “Chanchada refere à comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais” [...] Para Paulo Emilio “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical”.

Rocha no livro *Revisão Crítica do cinema brasileiro* “acusava a chanchada de ter sido o primeiro inimigo do Cinema Novo”. Nesse ínterim, rádio e chanchada, nos filmes wellesianos são resgatadas em paralelo e com muita conveniência nas narrativas de Sganzerla, ganhando contornos de reivindicação do que fora esquecido/ignorado na história do cinema brasileiro.

Sganzerla em grande parte da sua filmografia a partir do *Bandido da luz vermelha*, buscava deslocar-se de algumas proposições do Cinema Novo, se voltando ao passado, revendo a tradição colocando em cena a importância do gênero da chanchada, e a rádio como um dos elementos norteadores da história cinematográfica do Brasil. Acerca da reivindicação no *Bandido...*, tem-se a inserção da cultura televisiva, e nos seus filmes wellesianos a experiência radiofônica em um primeiro plano.

Rádio e chanchada sofrem sinergias e são consequências de ambas as forças. Segundo Sérgio Augusto (1989, p.26) na época das chanchadas “o rádio e a indústria de discos, revelou algumas das personalidades mais fulgurantes do nosso cancioneiro popular, como Carmem Miranda, Francisco Alves e Sílvio Caldas”. Em grande parte, estes artistas se relacionariam com Welles em 1942. A cultura radiofônica era relevante por uma série de aspectos no Brasil e do mundo na época, a disseminação do samba e das músicas populares, a partir do contato com o cinema os artistas das rádios teriam expressiva passagem pelo cinema brasileiro, é o caso da chanchada.

Em meta-referência aos filmes das chanchadas, no filme *Tudo é Brasil* podemos ver os cartazes dos filmes brasileiros: *Berlim na Batucada* (1944) e foto promocional de *Moleque Tião*. O filme de Sganzerla não foi o primeiro a parodiar Welles em solo brasileiro, em *Tudo é Brasil* aparece em um intervalo curto de frames o cartaz de *Berlim na batucada*⁵⁰, filme de Luiz de Barros com argumento de Herivelto Martins, produzido nos

⁵⁰O cartaz de *Berlim na Batucada* é visto aos 24”:23”, em poucos frames, durando menos de 1segundo. O filme representa Welles com um forte sotaque figurando um turista fumando charutos em busca de um samba autêntico. Com participação de Grande Otelo interpretando seu duplo. Luiz de Barros viu em Welles uma trama da conspiração de Hollywood visando destruir a indústria cinematográfica brasileira, a ironia é que era próprio Welles queria destruir Hollywood.

estúdios da Cinédia em 1944. O filme foi uma sátira a passagem de Orson Welles pelo Brasil, feito por Barros enciumado pela presença de Welles no Brasil. Nesse inventário das paródias sobre o evento, podemos referenciar o curta metragem de Lírio Ferreira e Amin Stepple, *That's a lero lero* (1994).

Outra meta-referência de Sganzerla em *Nem tudo é verdade* às obras do gênero é perpetrada a partir da gênese da Atlântida⁵¹, quando lemos no letreiro do cinejornal Brasileiro: “Cinema Nacional. Rio: O primeiro filme de longa metragem produzido pelo sistema cooperativista. DIP”. *Voz over* de Arrigo: “Verdade mais mentira igual mensagem de arte total...”. Nas sequencias em que Sganzerla retoma a Atlântida, são vistas as imagens de John Ford, Gregg Toland e Grande Otelo, proveniente dos cinejornais e parte das comemorações políticas da época, no final da fala vemos a sequencia do *setting* e bastidores das filmagens de *Moleque Tião* (1943).

Ouvimos *voz over* de Arrigo narrando trechos de jornais da época: “cinco contos oferecidos pela primeira cooperativa de cinema brasileiro, que está rodando *Moleque Tião*, baseado em reportagem de Samuel Wainer com Grande Otelo e Custódio Mesquita”. No final da fala mostra a atuação de Otelo ao lado do piano com Mesquita, pausa e posteriormente ouvimos *voz over* de Arrigo: “A Atlântida promove uma subscrição em benefício da família do Jangadeiro Jacaré, cinco contos oferecidos pela Nobel organização

Segundo Hernani Heffner apud Sérgio Augusto (1989, p.39): “Berlim na Batucada, de 1944, faz uma crítica à passagem do Orson Welles pelo Brasil. Inclusive porque o Luís de Barros ficou muito chateado com o Orson Welles, o diretor norte-americano chegou a contratar o Luís de Barros, ele construiu um cenário no Teatro Municipal para uma sequência do *It's All True*, e esse cenário, segundo o Luís de Barros, foi muito mal aproveitado e etc. Ele, na verdade, não viu com bons olhos a presença do Welles aqui. Por quê? Porque não seria a maneira de um brasileiro ver o seu próprio país, é um estrangeiro vendo o país. Então o filme praticamente tripudia da presença do Welles aqui e mostra que, digamos assim, o que ele na verdade vai apresentar ao fim e ao cabo é o que os próprios brasileiros constroem para ele ...”

⁵¹A partir de 01”:23”:30” Segundo Sérgio Augusto (1989, p.19) a Atlântida “era uma empresa privada criada em 1941 pelo idealismo de um grupo de intelectuais e profissionais do ramo cinematográfico” tendo como primeiro projeto o sucesso do filme *Moleque Tião*, melodrama sobre a vida do ator Grande Otelo, que atuava como ele mesmo, referencia por exemplo a *Nem tudo é verdade* e a ação de Otelo com sua própria interpretação.

cinematográfica brasileira e dois contos assinado pelo Conde Pereira Carneiro”⁵², ao final desta citação Arrigo imita um carneiro, ao passo que lemos o recorte do jornal como se fosse objeto de fonte da fala de Arrigo: “Amparo Oficial ao cinema brasileiro”. Todo este desmembramento e cruzamento de informações deste intervalo, Sganzerla busca colocar com imagens os acontecimentos paralelamente, Welles, Atlântida, Otelo e Jangadeiros.

Otelo é posicionado nas histórias de Sganzerla com grande relevância, como cita o diretor brasileiro, “Grande Otelo continua sendo mal aproveitado pelos ‘diretores’ de novelas e ‘shows’ provincianos de uma rede que paralisa 100 milhões de pessoas para dizer que suas notícias sairão, ‘via satélite, após os comerciais’” (SGANZERLA, 1981m). Assim como Welles, a vida pessoal de Otelo é marcada por bebidas e com uma vida boêmia ao ponto de embarcar nos ares da crítica da sociedade brasileira, diga-se, moralista. Otelo sentiu-se ofendido pelo esquecimento do projeto *It’s all true*:

O que fizeram com ele [Welles] foi desonesto. Veio incumbido de fazer um trabalho, desde que abrisse a América Latina para a América do Norte. Depois a América do Norte achou que aquilo não servia mais a eles, nem à América Latina, e principalmente ao Brasil, chutou ele para o alto e me chutou também e eu quero saber por que fui chutado. Mormente sabendo que as cenas que eu fiz foram cortadas e jogadas no fundo do mar porque eu, exclusivo da Urca, não assinei contrato. Ficou uma interrogação em mim, no Brasil sou humano, tenho direito de saber a definição que você deixou aqui (OTELO apud SIQUEIRA, 2010, p.202-204).

Otelo entra no gosto de Welles por sua atuação em filmes na época e na companhia boêmia com o americano. Segundo Holanda (2001, p.183) “em texto de 1943, Vinícius considerava o artista negro Grande Otelo nosso maior intérprete em palcos e telas. ‘Orson Welles o achava não o maior ator brasileiro, mas o maior da América do Sul’, assegurava o poeta, talvez influenciado pelo diretor”.

⁵² Este mesmo evento é citado por Sérgio Augusto (1989, p.42) “Jacaré um dos jangadeiros arregimentados por Welles para *It’s all true*, morre afogado na entrada da baía de Guanabara e ganha um editorial do Correio da Manhã. Além da solidariedade dos funcionários da Atlântida, que subscrevem 5 mil contos para o enterro e a viúva. Só o Conde Pereira Carneiro, dono do jornal do Brasil e um dos sócios da Atlântida, entra com 2 mil contos.”

Ainda conforme Welles se referindo ao ator brasileiro: “Seu nome é Othelo. Lembrem-se desse nome. Ele pertence mesmo ao próprio intérprete e esta não será a última vez que irão vê-lo. Este é apenas o seu primeiro filme americano e ele é certamente um grande acontecimento na produção” [...] “Othelo irá participar de vários dos nossos episódios. Através dele foi possível uma personalização de muitos dos aspectos do carnaval e ela foi dirigida, nós pensamos, como um entretenimento em forma de algazarra” (WELLES apud SIQUEIRA, 2010, p.157).

A respeito do projeto de *It's all true*, podemos encontrar o depoimento “magoado” de Otelo em *Nem tudo é verdade*⁵³:

[...] Eu estou sentindo saudades de uma coisa que você prometeu realizar, prometeu fazer, por esta ou aquela razão, não fez. Fica muito chato, sabe “Orsi”, ficou muito chato, eu jogava todas as minhas esperanças no Tudo é Verdade. *It's All True*, mas você não está correspondendo à expectativa do nome que você mesmo escolheu *It's All True*, é verdade o que?

Durante esta fala de Otelo, Sganzerla coloca várias imagens do palácio Tiradentes, fotos de Getúlio Vargas, como se para justificar a fala de Otelo, que o problema em si era político. Como se sabe, após a guerra Brasil e EUA diminuíram os esforços da política da boa vizinhança e como consequência tem-se o esquecimento do projeto pan-americano de *It's all true*. Mais interessante ainda é a sequência que sucede a fala melancólica de Otelo. Observa-se todo o legado deixado pelo encontro Welles e Otelo com sua carreira que se faz na chanchada com trechos do filme *Moleque Tião*. Sganzerla mostra que de alguma forma Welles estava ligado ao destino de Otelo.

O que torna singular o filme *Nem tudo é verdade*, em relação aos demais, são as cenas dramatizando os acontecimentos de 1942, com personagens ficcionais mesclados aos materiais de arquivos. A encenação dos acontecimentos históricos com alguns atores começa bastante tardiamente⁵⁴ na narrativa, mostra Arrigo Barnabé representando Welles e

⁵³ 01”:17”:46”

⁵⁴ a partir dos 16”:46”

Helena Ignez representando Matilde Kastrup, sua intérprete na época. Antes disso temos um número significativo de imagens e sons provenientes dos materiais arquivo: cinejornais, fotografias e trechos de filmes de outros cineastas.

Os atores principais que dinamizam o inventário humano para a composição das encenações são: Helena Ignez, Arrigo Barnabé, Otávio Terceiro, e Grande Otelo. Este último se insere como figura central para pensar a fabulação e zonas de indiscernibilidade entre a ficção e o documentário. Segundo Paiva (2005, p.246) Otelo está implicado nas estratégias de figuração na tetralogia de Sganzerla: “relaciona-se ao metacinema tanto por sua participação direta em *It's all true* como em outros filmes, especialmente, produções da Chanchada, que são uma referência relevante para a geração como o Cinema Marginal” [...] “Otelo traz em si, no seu corpo franzino associado ao Grande que vem em seu nome, na referência irônica a Shakespeare, enfim, o próprio ator remete à ideia da carnavalização”.

Sganzerla, (1964d, p.46) no início de sua atividade como crítico, cita como elemento “ultramoderno” do cinema os personagens baseados em seus próprios intérpretes, “o personagem-ator, o que é característico do método de distanciação e da fusão entre documentário e ficção”. Personagem real da história da passagem de Welles, joguete nas mãos de Sganzerla, Otelo orbita entre a ficção e a realidade, duplica seu relato, fazendo misto de ator com personagem real.

Personagem da história tanto como ator e relator deste encontro do cineasta americano com o Brasil, Otelo provinha da escola de atuação dos atores das chanchadas brasileiras na Atlântida desde 1941 e se torna figura central nas experimentações de Sganzerla. O ator não é personagem exclusivo de *Nem tudo é verdade*, mas nesta narrativa ele é um eixo basilar para pensar o ato de fabulação. Segundo Paiva, Otelo é como “um passageiro do tempo” (2005, p.246).

Grande Otelo é personagem, que junto de Sganzerla está sempre tornando-se outro. Dessa forma não ignoramos a fabulação do próprio diretor, aliás, o ator é mais uma das figuras por onde podemos pensar a analogia de incorporação do corpo para o discurso indireto livre através dos atos de fabulação do ator. Se esta relação de fabulação se associa

ao diretor, podemos pensar o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles*, como um “tornar-se outro”, sendo na verdade o filme, a *Linguagem de Sganzerla*. Elemento de passagem da ficção para o documentário no filme *Nem tudo é verdade*, conforme Deleuze (2005, p.185) “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia”. O que se sugere com isso é a relação do “Eu é outro”.

Apenas em *Nem tudo é verdade* temos o corpo (imagem) de Otelo sincronizado com sua voz (som) entrevista com captação de som direta. Das cenas interessantes de ser recortadas a fim de ilustrar as fronteiras entre o ator e o personagem real de Otelo, se dá no momento em que vemos⁵⁵ Arrigo-Welles e Helena Ignez saindo dos estúdios após entrevista para os repórteres. Terceiro-repórter insiste nas perguntas: “O que pensa de si próprio?” Arrigo responde: “O que pensaria de mim meu melhor amigo, isso varia muito, depende de como dormi a noite, de como fiz minhas refeições”. Helena intervém: “A entrevista terminou”. Após corte, vemos a porta do elevador se fechando. Arrigo grita: “isso não pode acontecer” segurando a porta do elevador com sua mão, ri o ator comenta: “Deu contrário”, momento em que todos riem. Corte. E após cena, indicando a saída de um ambiente interno para o externo, vemos Helena saindo do Hotel Palace Copacabana. Som da risada de Arrigo invade a cena como parte de um eco. No entanto, Helena sai sozinha do hotel. Pensando como uma continuação dos acontecimentos da cena anterior, temos a impressão de que Welles sairia junto com Helena, o que não acontece. Helena se encontra com Grande Otelo na frente do hotel, falando para ele: “Esqueça Mr. Welles ainda está em jejum”. Com seu discurso no presente fabula Otelo: “Mas até essa hora e não comeu nada. Eu também não *comi* nada. Eu *vim* aqui para me encontrar com ele para ir ao local de filmagem, mas que é em Quintino, no bairro de Quintino...” Neste exato instante vemos Otelo e sua atuação personagem-ator, irrompendo com o tempo, se lançando em sua interpretação ao passado, do tempo verbal “eu vim”, “eu comi” presente, e passamos a ouvir o tempo passado “foi”:

⁵⁵A partir de 23”:39 *Nem tudo é verdade*.

O negócio comigo *foi* o seguinte; eu ia saindo da URCA, passei pela porta da frente e aí o Zacarias Giacometti, àquele que foi professor da Carmen Miranda nos EUA, me chamou e me apresentou, era meio gordo e tal, mas com uma cara de criança, e disse pra mim – Olha este é o gênio do século, Orson Welles. Eu olhei para ele e fiz: alô! E ele fez alô! Eu fui embora, pois bem...

Segue fala de Otelo “ele mandou todo mundo para Quintino”. Quando ator fala: “mas a URCA, tinha cedido para ele todos os artistas que estavam lá, inclusive a Linda Batista o Trio de Ouro com Herivelto Martins...” Vemos as fotos de Linda Batista e o Trio de Ouro na banda de imagens. Começa a tocar a música *Chegou Vila Isabel de Manezinho Araújo e Fernando Lobo*, introduzida por sinos como um *leitmotiv* situando o espectador na época. Os arquivos sonoros e visuais como parte da memória são elementos da fabulação, a música e sua introdução nos “lançam” através da imagem para o contexto de 1942.

“Ao representar novamente o personagem que ele era, que ainda é e que não é mais inteiramente, o ator faz aparecer à disjunção do personagem, o afastamento de uma rachadura”; ao fazer a narração do que se passou há tanto tempo, ao mimetizar os gestos e os movimentos, ao manipular os instrumentos (mapas, planos, códigos, rádios, revólveres, telefones), ele certamente é levado a “revivê-los”, mas deslocados na artificialidade de uma filmagem, que permitem, talvez, ver o que não havíamos visto escutar o que não havíamos escutado. Sob o artifício do dispositivo cinema, Otelo é como se moldado por seu relato, a fim de extrair do ator “verdades” de um filme que insiste em afirmar que nem tudo é verdade (COMOLLI, 2008, p.294).

Segundo Sganzerla (1980g, p.68), “para alguns realizadores a verdade do cinema nasce com o ator – com sua presença diante da câmera: seja a ilusão do espetáculo, a inteira verdade do ator, o mistério do ator”. Ainda para Sganzerla (1981k, p.58) é importante “preocupar-se com a verdade do ator. Mas para chegar a ela é preciso passar pelo mistério do ator”. Otelo dinamiza os mistérios que Sganzerla cruzaria em sua narrativa, dessa relação com o relato e mistério, podemos pensar o ator negro como o principal intercessor dos regimes de fabulações nos filmes wellesianos e que não se esgota em *Nem tudo é*

verdade. Passando por *Linguagem de Orson Welles*, quando Otelo é como um narrador que apresenta o diretor norte-americano, já em *Tudo é Brasil* Otelo seria mais uma voz.

Apenas em *Nem tudo é verdade* podemos ver o corpo atual de Otelo associado a sua fala. Nos demais filmes quando o seu corpo atual está ausente, sua voz continua em *off* como se apresentando o diretor norte americano para o espectador. O corpo que vemos do ator se mesclam ao corpo jovem provenientes das fotos de arquivo, e pensando dessa maneira, Otelo se virtualiza completamente, pelo fato de que Sganzerla não mostra o corpo velho de Otelo. Sua voz envelhece em *Tudo é Brasil*, (quando o ator já teria falecido em 1993) mas ao contrário do filme de Krohn, Meisel e Wilson, não vemos o corpo do ator brasileiro em idade avançada em nenhum dos filmes de Sganzerla. Sendo assim, poderemos pensar a figura de grande Otelo nas narrativas de Sganzerla, se cristalizando no tempo.

Grande Otelo em *Nem Tudo é Verdade* é confrontado com sua própria história e experiência, contada por ele mesmo, personagem de uma estória e testemunho da História. Narrador e ator, o sujeito (Otelo) se transforma enquanto narra os fatos, como no final da externa do Hotel Copacabana Palace, o ator procura sair para tomar uma cachaça. Os repórteres recomendam para o ator “tomar um conhaque Francês”. Após este intervalo temos uma passagem dos planos com câmera em *contra-plongée* vagando pelo corredor do Hotel Copacabana Palace (câmera que neste mesmo enquadramento em outras cenas representam sempre passagens).

Vemos Otelo e Helena⁵⁶ sentados em uma mesa de bar, provavelmente após uma refeição ou degustação de alguma bebida, referenciando a continuidade da cena anterior em que o ator estaria com fome. Otelo fala para Helena Ignez (atriz está fora de campo): “a senhora fala português né”. Percebemos que Helena e o ator se desconcertam e riem. A atriz responde: “falo sim, claro. Maravilha”. Percebe-se que esta cena é organizada em torno da captação da imagem e do som diretor. Sganzerla prioriza a tomada baseada no improvisado e o acaso da pergunta, a risada de Helena e Otelo é uma consequência do falseamento do tempo. Otelo retorna ao passado e confronta a “ficção” de ambos.

⁵⁶ 25”:46”

Sabe que é ótimo trabalhar com Orson Welles, imagina a senhora depois que ele me chamou para Quintino, a gente filmou lá em Quintino, ai depois ele foi para o estúdio da Cinédia, lá com o Adhemar Gonzaga... E ele gostava da nossa música, gostava de tudo o que era nosso, gostava do jeito da gente.

Conforme Deleuze (2005) personagens reais e da ficção ativam “função de fabulação” que se contrapõe ao modelo de verdade da ficção. “Não é o real que se opõe à ficção, mas uma função fabuladora que vem lhe fazer frente, função ‘que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro’”. Otelo é mais um a contribuir para essa aceção do falso como potência, contando a história da passagem de Welles como um misto de lenda, realidade. Enfim a fabulação em sua aceção com o falso, que Sganzerla traz no próprio título, ou seja, do que veremos e ouviremos, prepara o espectador a ver como se nem tudo fosse verdade.

Para Deleuze (2005) não se trata de buscar apreender “a identidade de um personagem, real ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjetivos”, mas de ir ao encontro do devir do personagem real quando ele próprio se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas, e assim contribuir para a invenção de seu povo”. Portanto, nem personagem recomposto da ficção, nem identidade incrustada no real, nem povo dado numa memória (coletiva), mas devir do personagem real, inseparável de um antes e de um depois “que ele reúne na passagem de um estado a outro”. E quando se põe a fabular o ator-personagem “se torna outro, tanto quanto o cineasta ao se dar intercessores, ao fazer interceder esses personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles” (DELEUZE, 2005, p.183).

Conforme Comolli (2008) “sabemos a que ponto o cinema documentário se mantém no entre-dois (entre ficção e real, entre narrativa e documento, entre cinema e televisão etc.)”. Para Otelo, “a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era ‘antes’ e será ‘depois’”. “Passagem incessante de um estado a outro”.

Benamou cita⁵⁷ que quando foi fazer entrevista com Otelo junto com Rogério Sganzerla, “foi o momento que Otelo começou a falar, que ele é assim ator, estrela, como se fosse a globo”. O ator não se desprende da sua atuação como ator, mesmo sendo “real”. Essa construção da passagem do personagem ator para o personagem real, o “ator-personagem do documentário se submete à filmagem como uma experiência, até mesmo como uma prova”. Alguns filmes recentes levam essa lógica mais adiante, “a prova transforma o lugar do ator-personagem, ele se torna sujeito da experiência, e esta transformação, por sua vez, afeta o desenrolar do filme. Ida e volta” (COMOLLI, 2008, p. 291)

Sganzerla preza pela fabulação, (1981k, p.61) “herói: homem representado e homem representando. É nesta dialética entre o artificial (personagem) e o real (ator) que se processa a moderna ficção. Com autonomia para criar, corrigir, montar um personagem durante o ato de filmagem”. O ato de narração de Otelo é um ato do presente, a narração ou fabulação é uma ruptura do tempo, o personagem real do ator, fala no passado dos encontros com Welles, enquanto a ficção fala no presente. O espectador pode até ficar confuso, mas o que distancia a realidade do filme imaginário *Nem tudo é Verdade* com os filmes-materiais históricos de *Tudo é Brasil* é a virtualidade dos acontecimentos (comum para todos).

Moderna ficção, ou moderno documentário, assim verifica-se *Nem tudo é verdade* dentro do seu contexto. Grande Otelo encena a sua cena na história, jogando com o filme de Sganzerla, seu corpo dramatizado ou um corpo em vias de transformação com seu relato, perfaz a indiscernibilidade. Por ser ator, a narração também se falsifica, fazendo com que questionemos a veracidade dos fatos.

Se existe uma coesão entre os filmes wellesianos são as passagens do ficcional ao documentário e vice-versa. Ambos possuem o artifício do cinema em fabular e falsificar não deixando de ser documentário ao mesclar o drama, trazendo corpos ficcionais e não deixando de ser uma ficção com o ato da fabulação e o relato por seus corpos reais. Como

⁵⁷ Entrevista Ocupação Rogério Sganzerla 18/06/2010 Cinemateca. SP.

exemplo claro desse pressuposto, encontra-se Otelo e os materiais arquivos que colaboram com a invenção.

Outro corpo a fabular é a atriz Helena Ignez que serve de referência para o cinema de Sganzerla. Segundo o diretor (SGANZERLA, 1970a, p.54) “eu acho que a Helena Ignez sempre foi uma força original e criativa”. Ponto de encontro dos grandes cineastas experimentais do cinema brasileiro, Helena é uma figura interessante para pensar o cinema sganzerliano como unidade, esposa do diretor, sempre esteve entrosada aos projetos, partilha além da vida conjugal, o gosto pelo cinema. Segundo Helena⁵⁸ “eu acho que os diretores ficam inteiramente apaixonados por suas mulheres e lançam elas como atrizes” [...] “O Rogério descobriu outra coisa em mim. Não que descobrisse, eu sabia que tinha, mas nunca tinha a oportunidade de fazer”.

“Com Helena corri o meu último risco: evitar o galanteio e a homenagem fácil à minha mulher, Helena Ignez” [...] “Fotografando-a com cuidado, quis mostra também o lado neurótico, incômodo, difícil, da mulher moderna. Pela primeira vez em nosso cinema, uma mulher canta, berra, bate, dança, deda” (SGANZERLA, 1970, p.51). A atriz participa ativamente da filmografia de Sganzerla desde o período marginal, *belair*, indo para o exílio com ele e Bressane. Nos filmes wellesianos atuaria em *Nem tudo é verdade e O signo do caos*. Neste último a filha do casal, Djin Sganzerla encarna uma personagem nos filmes de Sganzerla.

Para Ramos (1987, p.103) Helena Ignez “é um dos elementos mais representativos da trajetória de nosso cinema na década de 60”. A atriz fez papéis marcantes nos filmes de diversos diretores, destacando-se nas narrativas de Sganzerla. Podemos entender o papel dela como expoente do estilo de atuação que marcou todo o cinema do diretor, como cita Ramos (1987, p.103) a atriz “acompanha com precisão, de seu núcleo central, as crises e

⁵⁸ SGANZERLA, Rogério. “A mulher de todos e seu homem”. Entrevistado por Sergio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro. Publicado originalmente no Pasquim, 05 de fevereiro de 1970a. In: *Encontros*. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 54-81p.

reviravoltas sofridas pelo cinema brasileiro na época. Sua trajetória coincide com a de muitos cineastas marginais [...]”. Ainda conforme Ramos

O "espírito" marginal encontra em Helena Ignez a figura, própria por excelência, onde pode se encarnar. Como uma luva, em seus diversos papéis a atriz - debochada, irreverente, degradante - apreende com precisão a constituição que os diretores tentam dar aos personagens que representa. Aos berros e gargalhadas erra pelo universo ficcional do Cinema Marginal (RAMOS, 1987, p.103).

No filme ouvimos também Helena traduzindo algumas falas em um inglês escrachado, sempre acompanhando o diretor norte-americano por todos os lugares do Rio. Na sua representação em *Signo do Caos e Nem tudo é verdade*, os clichês não param de crescer e se duplicar, Welles-Arrigo a todo instante flerta com sua interprete, quando ouvimos suspiros e gemidos como em uma dublagem mal feita ou pouco realista em ambos os filmes. Helena é como uma porta voz de Welles no Brasil, como seria para Sganzerla a porta-voz do seu cinema. Em relação a sua encenação, a atriz potencializa a paródia, remetendo facilmente as atuações dos filmes das chanchadas brasileiras da mulher que seduz, com o registro caricato, cômico e burlesco do gênero. Também, notam-se nela os clichês das gestualidades de Carmem Miranda, com as mãos e as posturas corporais. A forma de atuação da atriz ressignifica a escola das chanchadas, em grande parte do cinema sganzerliano.

Helena se denomina uma atriz do corpo, sua atuação é bastante ligadas às performances em frente às câmeras. Algo que ela seguidamente assume nas entrevistas, é a função desempenhada por Sganzerla na sua vida artística, a fim de extrair dela um potencial em frente às câmeras, sempre circundando o improviso, elemento repetidor do constructo cinematográfico do diretor. Segundo Sganzerla (2003, p.196) “nos meus filmes os atores contribuem com novo estilo de interpretação, de desincorporação, uma nova técnica de reinvenção”.

[...] “Dirijo os atores em movimento e eles exercem total liberdade de estilo, para poderem ser mais sinceros. Os atores são pessoas amigas que me protegem nos momentos difíceis da filmagem e me capitalizam em busca de um sistema verdadeiro capaz de apreender todas as mutações, que são registros do processo histórico que estamos vivendo agora e depois...” (SGANZERLA, 2003, p.196).

Para Sganzerla, (1988c, p.111) “quando não se tem nada, se cria, se imagina um enquadramento, um movimento de câmera, mas o fundamental é o ator”. Todos os atores-personagens da tetralogia são marcados pelo improviso entre eles: Otavio Terceiro e Arrigo, que são literalmente moldados pela ação durante as cenas e com os acontecimentos em frente às câmeras. Arrigo é um intercessor para pensar sobre as vozes em *Nem tudo é verdade*.

Com um processo criativo baseado na multiplicidade, ficaria difícil discernir as muitas vozes que falam e são incorporadas por Sganzerla para contar Welles (incluindo ele mesmo nos trechos radiofônicos). Segundo Paiva no filme (2005, p.234) há sempre “uma voz que se ouve sem que se saiba qual sua procedência”, como princípio de “indefinição de personagens”.

Ainda conforme Paiva (2005, p.232) a montagem de algumas cenas são orientadas por “um princípio de reiteração, ou seja, ao que se vê corresponde mais ou menos o que se diz”. A voz *off*, ou uma voz *over* em *Nem tudo é verdade* por consequência dos excessos, “tende a desaparecer em favor de uma diferença entre o que é visto e o que é ouvido, e esta diferença é constitutiva da imagem” (DELEUZE, 2005, p.218). As imagens são assim reiteradas, repetidas, e conduzidas a partir da narração polifônica. No filme há o imperativo das vozes, ou seja, o som dinamizando imagens.

De acordo com Fernão Ramos (2008, p. 23), a voz transcende o órgão fonador, “há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções”. Se a narração é polifônica também as imagens tentam a polissemia com a livre associação. Para Deleuze (2005, p.301) “o ato de fala está como que posto de viés sobre todas as imagens visuais que ele atravessa, e que organizam como vários cortes geológicos, camadas arqueológicas, em

ordem variável segundo as fraturas e as lacunas”. As vozes do filme *Nem tudo é verdade*, são como camadas, não identificáveis, mas que enunciam acontecimentos, fazendo afirmações sobre o mundo multimidiático que “cobriria” a passagem de Welles pelo Brasil (como a rádio relatava os acontecimentos do *Bandido...*). Essas vozes são também uma voz do pensamento, subjetiva e objetiva quase que simultaneamente.

Além dos trechos radiofônicos de Welles e de Arrigo, podemos ouvir a voz de Luiz Motta com sua entonação grave previamente entendida como a clássica⁵⁹ *voz over*, mas que abre mão do “saber” para “ironizar”, ou mesmo ao invés de narrar, descrever (*ipsis litteris*) uma notícia, pensamento, etc. A voz de Motta é performática e simulada, sempre ilustrando o pensamento de Orson Welles. Essa voz como todas as demais cita acontecimentos dos materiais de arquivo e recortes das entrevistas do diretor norte-americano nos jornais, revistas, livros, biografias, etc. Todas as vozes na narrativa, ora são diretas e subjetivas, cuja voz que fala incorpora o sujeito Welles, ora é impessoal ou indireta, através das notícias ou dos acontecimentos que falam do diretor norte-americano.

Para pensarmos ainda sobre a multiplicidade de vozes, ouvimos uma curta inserção da *voz over* de Sganzerla, complementando as informações para o espectador sobre a atmosfera da época⁶⁰: “entre fevereiro e agosto de 1942.” Esta é uma das poucas vezes que podemos ouvir a voz de Rogério Sganzerla se inserindo na narrativa de seus filmes, o fato se repete no final do filme *Linguagem de Orson Welles* com seu corpo, quando o diretor pode ser visto empunhando uma câmera com múltiplas lentes, o panóptico como o dispositivo da multiplicidade⁶¹.

A voz principal é a de Arrigo Barnabé, maestro, compositor e ator. No filme de 1986, tem como presença o corpo e a *voz off* ou *voz in* (ou *voz in* e *off* ao mesmo tempo⁶²,

⁵⁹ Cf. Ramos (2008, p.23) “no documentário clássico, até o final dos anos 1950, predomina a locução fora-de-campo (a voz over ou voz de Deus)”.

⁶⁰01”:05”:54”

⁶¹ Veremos a respeito nas movimentações de câmeras.

⁶²*Voz off*, uma voz extracampo cujo ruído não está presente e *voz in* cuja sincronia da imagem e som se faz perceber. Deleuze apud Chion (1995, p.279) chama de *voz off* “cuja fonte não é vista” mas que pressupõe um corpo que aparecerá, já a *voz over* é a voz cujo corpo não está presente. Uma ideia da voz do pensamento coloca Deleuze apud Percheron (1995, p.297) chama a atenção para a “*voz off in*, o caso em que o locutor está

como forma de pensamento). Na narrativa sua voz ganha uma dinâmica polifônica, mas acima de tudo polimórfica, narrando e interpretando os acontecimentos. Podemos notar que os atores são escolhidos por pertencerem ao universo temático da narrativa ou por aproximação com o próprio diretor. Conforme Sganzerla:

Quanto à escolha de Arrigo Barnabé para o papel de Orson Welles, deve-se ao fato de ser ele extremamente parecido com o cineasta e também ser seu fã (assistiu Cidadão Kane 12 vezes), e, além do mais, é músico como Welles que, aqui no Brasil aprendeu até a tocar pandeiro. (SGANZERLA, 1986, p.106)

A voz de Arrigo, assim como as demais, flutua na narrativa indicando o pensamento do diretor norte-americano. Não por acaso encontramos muitas destas frases e narrações no livro *Pensamento vivo de Orson Welles*. Para ilustrar essa “voz” do pensamento, na sua primeira aparição em *Nem tudo é Verdade*⁶³, vemos Arrigo Barnabé em primeiro plano em cena externa no saguão do hotel Copacabana Palace. Câmera acompanha Arrigo enquanto ele se aproxima de Helena Ignez, o que ouvimos é uma espécie de voz *off in*, o corpo em cena e a voz na narrativa não acompanha a movimentação da sua boca, algo que reforça o pensamento de Orson Welles:

Deus quando criou o mundo, inventou o uísque e a cachaça brasileira, pensando em mim como um gigante e um mundo de anões. Medíocres estão em toda parte. Os astros são meus únicos aliados, os astros (risada) não tenho outra guarda e sentinela além das estrelas, sim astros [...]

O músico além da sua voz-performance, colabora com uma atuação escrachada, excessivamente dramática e um corpo desengonçado, novamente o modo de representação

na tela, mas nenhuma voz sai de sua boca”. Essa narração não se trata de uma voz *over* e nem de uma voz *off*(que dialoga e não está na cena), seria uma voz de extra-campo com corpo em cena. No caso da relação com voz e corpo de Arrigo Barnabé o ator aparece pela primeira vez na narrativa, nesta sequência a voz é ouvida como um objeto do pensamento, ou seja, não sincronizada com a fala do personagem e com a diegese do filme.

⁶³16”:46”.

da chanchada vem a tona. Arrigo Barnabé é músico experimental e articulador de algumas performances em palco em meados da década de 1980, se encaixa nas pretensões de Sganzerla com sua gestualidade, mas fundamentalmente na atuação com sua voz. Um exemplo para entender a atuação-fala se dá no trecho⁶⁴: “quando o documentário estava quase pronto, eis-me a ideia de que o samba encontrava na sua origem, nas cerimônias vodas, ainda muito praticadas pelos habitantes das favelas, depois de muitas dificuldades, cheguei a me encontrar com um feiticeiro...”.

A entonação de voz de Arrigo é diferente das demais falas, no princípio de difícil associação ao músico, durante a fala o ator vai mudando, como uma “superdramatização” e interpretação dos acontecimentos, na sequência: “[...] depois de muitas dificuldades, cheguei a me encontrar com um feiticeiro particularmente aterrorizante, combinamos tudo, e ele fixou minhas datas das filmagens, mas no dia em que desceu do morro para me ver, tive a triste e penosa obrigação de lhe comunicar que não haveria mais filmagens...” A forma de condução da sua entonação e modulação da voz, neste trecho se assemelha as performances de Arrigo nos palcos⁶⁵. Em entrevista Arrigo, comenta sua participação no filme:

O Rogério tem um método de filmar, que você não tinha exatamente um roteiro, as coisas estavam exatamente na cabeça dele, né? ... E ele mudava as coisas na hora, trabalhava muito com a improvisação. Eu me dei muito bem... Porque não tinha que fazer um trabalho de ator, necessariamente. Eu fiquei bem livre, e ele curtia... Então queira que eu engordasse, na época era muito magrinho assim⁶⁶.

⁶⁴42”:11”.

⁶⁵ Como exemplo o show do álbum *Tubarões Voadores* de 1985, disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=4yplaERRv90>>

⁶⁶ Cf. Entrevista dada a Thunderbird, acessado em 27/08/12 disponível em: <<http://youtu.be/MkRbSb6AQQs>>.

Arrigo é considerado uma das figuras chave do que se convencionou chamar de vanguarda paulistana com a música experimental, dodecafonismo, composições modulares o músico é reconhecido pelos álbuns: *Clara Crocodilo* (1980) e *Tubarões Voadores* (1984).

Ainda em relação ao seu porte físico, cita Arrigo⁶⁷: “as primeiras cenas eu fiz com enchimento na boca, para ficar parecendo mais gordo, e ele me fazia comer macarrão e beber cerveja”. Esse preenchimento na boca revela a sua fala arrastada e empastada, fazendo parte das modulações das vozes do músico durante a narrativa. O que vemos com uma narração ou “voz” de Welles é, na verdade uma “voz performática” fruto das atuações do músico nos palcos. O músico modula sua voz no filme como o faria em palco, sua performance constrói os diversos recortes, estados de ânimo ou o pensamento do diretor norte-americano, simulando diálogos. Ouvimos também o ator interpretando voz feminina e masculina ao mesmo tempo, imitando Welles bêbado ou “forçando” um sotaque da língua norte-americana.

Se Arrigo Barnabé é intercessor para pensarmos as vozes, Otavio Terceiro é intercessor para pensarmos as dublagens nos filmes de Sganzerla, antes veremos como se encaixaria nas narrativas wellesianas. O ator, empresário e também amigo de Sganzerla⁶⁸, se encantaria com a forma de direção, conforme Terceiro (2004) “maneira fantástica de descobrir um tipo de interpretação que eu não esperava de mim mesmo, eu não sabia o que estava acontecendo!”.

Apesar de não haver roteiros, os caminhos pareciam ser bastante claros na cabeça do diretor, como comenta: “[...] Nós já tínhamos filmado duas horas, sem roteiro, tudo sem roteiro... Na hora ele me dava textos, e eu improvisava a partir desses textos. Outras coisas ele mandava desenvolver, e outras eu decorava na hora, era sempre na hora, eu não levava nada para casa” [...] “Só me dizia ‘põe essa roupa, esse chapéu’, ‘diz isso aqui’” (TERCEIRO, 2004).

Nas narrativas de Sganzerla, o DIP é claramente o órgão que aflige Welles com seus censores. Sganzerla atualiza o censor-burocrata como figura do duplo, uma espécie de

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Terceiro agenciou e produziu shows de João Gilberto, além de participar como produtor de peças de teatros, estando sempre envolvido com os cineastas próximos a Sganzerla. Terceiro atribui a Sganzerla sua estreia no cinema, conforme entrevista para a *Contra campo*. TERCEIRO, Otavio. Entrevista feita em 03/03/2004 por Daniel Caetano e Ruy Gardnier. *Revista Contracampo* 58. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/art_olavoterceiro.htm>

ressignificação (atualização) daquele que acabou com o cinema, no contexto de ambos os diretores. De acordo com Sganzerla (2001b) “os burocratas acabaram com o cinema. Em vez de fomentar o cinema onde ele acontece, essas pessoas estão lá, posando com gravatas italianas”.

Essa figuração do “burocrata com gravatas” aparece com nitidez nos filmes *Nem tudo é verdade* e *O signo do caos* é mais bem personificado por Terceiro-Amnésio “faz um personagem amnésico, que quer esquecer, dissolver as coisas”. Sobre o seu papel em *Nem tudo é verdade* percebe-se que foi crescendo até virar figura central no filme de 2003, um “personagem do esquecimento”, clássico do DIP e das ditaduras. Cita Terceiro (2004):

Aí me convidou [Sganzerla] para fazer uma... Para aparecer no filme, até como uma maneira de fazer amizade comigo. Aí eu fui, filmei um dia, e ele me perguntou "você pode voltar amanhã para filmar um pouco mais?"... Aí fui e o papelzinho que eu fiz lá... Deu, mais ou menos, para entender o fio da meada, entende? E eu me interessei, e pensei "será que é por aí que vai acontecer alguma coisa?".

De um “papelzinho” até chegar a um personagem bastante definido, Otavio Terceiro é o personagem que liga e dá continuidade entre os filmes *Nem tudo é verdade* e *O signo do caos*. Com o papel de censor, nele vemos o ideal da serialização da tetralogia. O ator é também uma figura do duplo: imprensa e poder.

Conforme Paiva (2005, p.191) “é certamente o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que assume uma importância decisiva, sob a perspectiva das relações entre imprensa e poder nos filmes da tetralogia de Sganzerla sobre *It's all true*”. Essa analogia pode ser visualizada por Terceiro representando o burocrata do DIP e repórter no mesmo filme, como na cena quando o ator faz a mediação⁶⁹ em uma espécie de entrevista coletiva em uma rádio. O personagem-repórter faz perguntas óbvias e medíocres que Welles responde, sempre cinicamente.

⁶⁹A partir de 22”:19”

Welles em toda ocasião quer se esquivar dos repórteres, sair e beber uma caipirinha, evitando responder as perguntas repetitivas e medíocres dos seus entrevistadores. Vemos no filme *Nem tudo é verdade*, os censores e os críticos tomando parte na representação com aspectos de boçalidade, postura burocrática através da repetição de frases e perguntas. Este duplo de Terceiro, repórter-censor articula um pouco a fúria de Sganzerla em suas críticas contra os críticos de cinema⁷⁰, jornalistas e críticos. Arrigo Welles, nesta entrevista chega a ser cínico com a postura dos jornalistas: “hoje fazem jornal em toda a parte até nas redações de jornais”.

O ponto significativo da nossa análise parte da manifestação de Terceiro acerca do som, comenta o ator: “muitas cenas nós gravamos com som direto... Mas depois a fita se perdeu...” [...] “Então, nós tivemos que descobrir alguma outra coisa que coubesse dentro daquilo que estava gravado”. Ao assistir às projeções dos filmes de Sganzerla com a dublagem dessincronizada, Terceiro comenta o desconforto para ele: “a dublagem não bate certinha, o sincronismo em algumas cenas não existe. E eu perguntei ao Rogério se era assim mesmo, e ele -‘É sim, assim mesmo’”. Fita perdida, ou uma dublagem (mal feita) intencional? Otavio terceiro é personagem interessante para pensarmos a pós-sincronização nos filmes de Sganzerla.

Podemos pensar a dublagem como difusão dos clichês do cinema, ou como interroga Sganzerla (2001b) “como fazer um filme sonoro com técnica de cinema mudo?” Tanto *Nem tudo é verdade* como *O signo do caos*, evidenciam as falas dessincronizadas, filmes que contém em seu cerne, estruturas de composição que nos remetem ao advento do cinema falado (1928) e as manifestações de Sganzerla sobre a influência da televisão no cinema. Como se sabe o diálogo e o som do cinema brasileiro sempre foi um problema, nos filmes da década de 80, e mesmo com o avançar da década de 90. *Nem tudo é verdade* em 1986, dinamiza algumas das limitações tecnológicas de seu tempo, mas a montagem insiste em não sincronizar a fala dos atores. Esta relação não se dá por limitações tecnológicas, como exemplo, *O Signo do caos* em 2003, distante temporalmente pretende

⁷⁰ Cf artigo SGANZERLA, Rogério. “Filme em questão” 1969b. Disponível em: < http://www.contracampo.com.br/58/art_dossiebandidoquestao.htm >

retomar a dublagem “mal feita” (mesmo quando os recursos do som no cinema pareciam estar resolvidos).

Tanto no primeiro filme da tetralogia como no último, por diversas vezes ouvimos gemidos e sussurros de Helena Ignez quando sua boca (imagem) parece não emitir som algum, ou a fala de Terceiro e Arrigo como se fossem pensamento ou mesmo narrações que não se associam a imagem sincronizada com a boca. Qual seria a razão de Sganzerla para explorar os elementos da dublagem e das falas não sincronizadas em suas narrativas? Uma eventual explicação nos dá Sganzerla (2001b) “trilha sonora deve conflitar com a imagem. Havia isso nas nossas chanchadas, e também em alguns filmes da Vera Cruz, de uma forma intuitiva”. Os filmes de Sganzerla da década de 1980 e 1990 trazem em seu bojo, a problematização do som.

Dois pontos podem ser pensados conjuntamente: 1) a transição do cinema silencioso para o cinema falado, e nessa relação se encaixaria a chanchada entre 1925-1940 (cujo período alcançaria o projeto de Welles); 2) a verborragia na televisão e a dublagem dos filmes, objetos de reivindicação do diretor como avançar da década de 1990.

Sobre o primeiro pressuposto levantado *Nem tudo é verdade* versa a relação/problemática dos primórdios do cinema sonoro, uma ideia de que a música daria lugar à fala. O cinema demandaria⁷¹ o diálogo e a dessincronia seria esta matéria-problema das tecnologias do som em disco⁷² (antes do som na película). Conforme Sganzerla (1980, p.23) “uma das saídas do cinema contemporâneo é o cinema mudo. O cinema moderno vive do mudo, recorre a ele”. Na época havia cineastas “que se aproveitaram das vantagens do som para destacar os silêncios, acentuar o primitivismo”.

A fala dessincronizada expõe o “primitivismo”, remonta ao período em que rádio e cinema conviviam muito bem, até a chegada do som. Com o horizonte do cinema falado, a

⁷¹Para Deleuze (2005, p.267) “repetidas vezes foi marcada a ruptura do cinema falado com o cinema mudo, e assinaladas as resistências que ela suscitou. Mas também, com o mesmo rigor, se mostrou como o cinema mudo pedia o falado, já o implicava: o cinema mudo não era mudo, apenas “silencioso”, como diz Mitry, ou apenas ‘surdo’, como diz Michel Chion”.

⁷² O som em disco seria superado pelo sistema de som em filme, ou seja, som na película que diminuiria problemas com a sincronização da fala.

sincronia devia ser feita com precisão. Essa ideia de uma problemática no cinema falado é colocada no filme *Isto é Noel Rosa*, com a música *Não tem tradução*, cuja letra diz: “O cinema falado é o grande culpado, da transformação...”. Para Sganzerla, a colocação deste trecho da música no filme sobre Noel teria como proposição:

Em suma devida à difusão absorvente e internacional da luz elétrica, - mesmo na depressão - e seus reflexos, decisivos, sobre o comportamento das massas, o intercâmbio de ideias proporcionado pela luz elétrica em seu explosivo campo tatear no campo das artes industriais como disco (elétrico desde 1928) do rádio (poderoso veículo a partir da liberação da publicidade em 1932) do cinema sonoro (processo ótico em “*A voz do carnaval*”, “*Alô, alô Brasil*”, “*Alô, alô Carnaval*”) (SGANZERLA, 1980h).

Com o problema da sincronia do som, toma-se a música como elemento narrativo o que se vê claramente na alternativa encontrada pela chanchada, onde a música é incorporada com unidades autônomas na encenação dos atores. Muitos dos artistas das rádios foram responsáveis por trazer o corpo (performance) juntamente com suas músicas nos primórdios dos filmes do período, não por acaso, mas pelas circunstâncias das tecnologias do som.

Para Deleuze (2005, p.286) “o moderno implica um novo uso do falado, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesmo, um valor e autonomia”. Para o filósofo o cinema moderno estava mais perto do cinema mudo do que do primeiro estágio do falado, estes mesmo estágio/passagem do mudo e do falado, Sganzerla toma a matriz dos filmes wellesianos, encontrando novas formas de fazer cinema na sua própria história, sob a ideia então de ouvirmos os filmes wellesianos, como musicais e, de certa forma, seria o sonoro conquistando uma autonomia que cada vez mais lhe dá o “estatuto de imagem, as duas imagens, a sonora e a visual, entram em relações complexas sem subordinação” (DELEUZE, 2005, p.315).

Já sob o segundo pressuposto, com a televisão cita Sganzerla “houve um retrocesso na forma e na construção dos filmes, na estruturação. Eles se ressentem de uma espinha dorsal. A influência da televisão, a mídia hegemônica, é tão poderosa, que

praticamente anula as outras expressões” uma destas seria a fala do povo e a relação com a língua. “A televisão tem uma dívida para com o cinema. Porque ela faz diariamente uma coisa terrível: passa filmes estrangeiros que, uma vez dublados, se transformam em produto nacional: o som e a língua são brasileiros”. A língua brasileira bem como os atores nacionais, tão caros nas discussões críticas de Sganzerla, tem-se mais um desdobramento na dublagem dos filmes e a televisão parte desta negação. “E por que os filmes não são legendados também na TV aberta? O grosso do público ouve o De Niro e o Marlon Brando, excelentes atores, falando português. Quem vai querer saber de Antônio Fagundes, depois disso?” A relação com a dublagem seria “uma torneira aberta, jorrando, que ninguém dá valor, mas que, de certa forma, contamina culturalmente. Isso o público não percebe e nem a própria classe cinematográfica enxerga” (SGANZERLA, 2001b).

Ainda em relação à dublagem podemos ter como referência a citação de Catherine Benamou⁷³, chamando a atenção também para a problemática da pós-produção enfrentada por Welles na época que foi ao Ceará filmar com filme branco e preto e sem som. O diretor norte-americano usou equipamentos de captura de som em disco da Cinédia, dessa forma a dublagem (pós-produção) e as trilhas sonoras posteriormente construiriam o sentido do filme, algo que não aconteceu, por diversas causas, entre elas os direitos de uso das músicas. Resultado “a mudança de direção do estúdio levava aos novos diretores uma surpresa no visionamento dos copiões que, sem a banda sonora revelavam apenas ‘um bando de macacos pulando’, o que revelavam o fim do projeto” (AMANCIO, 2000, p.63).

A pós-produção era um elemento de grande importância para a construção fílmica na época, fundamentalmente a sincronia da fala. Sabendo da fragmentação entre som e imagem, seguidamente Welles prescrevia em notas de produção, cautela para que as imagens não fossem vistas sem o som, ou mesmo pedia para que não fossem vistas sem que ele estivesse junto. Segundo Welles “milhares de pés de material filmado, aparentemente repetitivo, de pessoas dançando e mais pessoas dançando, milhares de pés de multidões e multidões – todo esse material não poderia ter produzido entusiasmo, muito menos qualquer tipo de iluminação no espírito daqueles com curiosidade suficiente para ficar

⁷³ Entrevista Ocupação Rogério Sganzerla 18/06/2010 Cinemateca. SP

sentados assistindo-o”. Quando complementados com “a música certamente teria ajudado, no entanto não o bastante para fazer a diferença entre o perplexo desespero e aquele prazer e a real excitação que nós estamos confiantes de que o filme concluído irá proporcionar”. Sganzerla também toma como argumento a dificuldade de Welles nos seus filmes, o que o diretor brasileiro faz com a tetralogia é colocar música como samba, bossa, chorinho, marchas com diversas imagens de arquivo, a fim de circular o que seria o fatal para Welles, imagens sem o acompanhamento do som (WELLES, apud SIQUEIRA 2010, p.155).

Toda essa relação da fala dessincronizada (mal dublada) iria conformar a estética da sujeira, do filme mal feito, como no período do Cinema Marginal. A dublagem para Sganzerla seria uma opção estilística e de linguagem, emblema da deglutição (antropofágica) dos filmes estrangeiros. Com as narrativas polifônicas e povoadas de trechos de rádios dos mais diversos, as falas dos atores na pós-produção insistem em deslocar-se das imagens, criando assim imagens sonoras e visuais sem metáforas, em seu estado puro. O diretor avança para o seu último filme *O signo do caos* se utilizando a dessincronização da fala como elemento constitutivo para a sua narrativa, dublando os diálogos e colocando o tempo da fala fora de ordem, com claras intenções de romper com a percepção e burlar o contínuo da ação, como cita Benamou (2004):

[...] na área do som, Sganzerla adere à estética de Eisenstein, estritamente mantendo a não sincronia entre som e imagem – ocasionalmente usando sincronia labial imperfeita (como Welles ocasionalmente fazia) durante segmentos ficcionais. (*Nem tudo*), ocasionalmente entrecortando som e imagem usando diálogos *off screen* (como em *Signo do Caos*), e frequentemente criando contraste dramático nas fontes de som e imagens – por exemplo, escutamos um extrato da série de rádio *The Shadow* e vemos Nelson Plane desembarcar no Rio de Janeiro em 1941 (do “Cinejornal Brasileiro” em *A linguagem*). Sganzerla também mantém uma relação de leve atrito entre os elementos do som, colocando trilha sonora (Lero-Lero, O mar e até a bossa nova de João Gilberto) sob a narração ou o diálogo (BENAMOU, 2004, p.22).

Por esta razão podemos pensar que a transição do cinema silencioso para o cinema falado, trazia também a repartição do som tornando-o audível, um evento da condição da

percepção com a música, ou seja, trilhas que privilegiam o ouvir (no sentido da ligação com a percepção), do que o escutar para entender a fala. O filme de Welles cerca de dez anos fazia parte deste contexto, por esta razão, podemos entender os aspectos a cerca da soma dos sentidos (ler, ver, ouvir e escutar), neste ínterim, o filme *Nem tudo é verdade* contorna o barroco também como excessos dos elementos da percepção.

Como elemento narrativo as músicas no filme de Sganzerla, além de recriar a atmosfera da época, dão continuidade às cenas das multidões, muitas das imagens provenientes de materiais do DIP, estariam assim, reconstruindo as tomadas de Welles no tratamento do carnaval. Tendo como tema e matéria de capa a música, Welles comentaria que a “música popular é pela sua própria definição uma forma de entretenimento. Esse fato torna o seu som de fácil compreensão” [...] “O significado de algumas músicas como *Amélia e Praça Onze*, enfatiza de forma constante que o filme trata de fatos que realmente aconteceram” (WELLES apud SIQUEIRA, 2010, p.148). Percebe-se assim, que Sganzerla refaz o *set list* pretendido por Welles a partir dos scripts de produção, de forma que o sonoro (música, e falas) é o engenho de articulação da montagem dos filmes de Sganzerla.

A música foi também um dos motivos do argumento da dispensa dos materiais, em 1958, após a queda da RKO, “a bibliotecária Hazel Marshall, da Paramount Pictures, ao catalogar o acervo deixado, verificou que a companhia não poderia exibir uma parte do filme em razão da falta de um contrato firmado com os atores e da não definição dos direitos autorais de sua vasta trilha musical” (SIQUEIRA, 2012, p.168).

Essa informação de que Welles nunca tinha solicitado os direitos sobre as músicas é contestada por Sganzerla no trecho⁷⁴ em que podemos ver as cartas formais de produção da RKO, solicitadas por Welles e Reisman. Endereçada ao Dr. Figueiredo, continha a relação de 21 músicas a serem utilizadas no filme *It's all true*. Esta carta é parte dos protocolos de produção vista em frames parciais de *Nem tudo é verdade*; *Praça Onze*; *Nega do cabelo duro*; *Nós os carecas*; *Escravos de Jó*; *Carinhoso*; *O barco virou*; *Lamento Negro*; *A jangada voltou só*; *Ai que saudades da Amélia*; *A mulher do leiteiro*; *A mulher do*

⁷⁴ 43”:21

padeiro; Aleluia; Lero, Lero; Alô, Alô América; Marchinha do pintor; Se alguém disse; Pica-Pau; Batuque no morro; Sabemos lutar e Folga Nêgo. Na base inferior da carta, lemos: “Fica V. S. autorizado a negociar os referidos direitos na base de Rs. 5:000\$000 [sic.] (cinco conto de reis) por cada uma das músicas, ficando ainda entendido que esses direitos nos cabem com exclusividade pelo prazo de seis meses a contar da data”.

Um pouco mais adiante na narrativa de Sganzerla, vemos o mesmo modelo de carta (produção) escrita à máquina, com solicitação de outras seis músicas e assinatura de Phill Reisman, executivo da RKO, solicitando as músicas: *Caramurú; Diabo solto; Vassourinha, Olinda, Olinda Gomes, Henriqueta.* Essas músicas selecionadas por Welles são retomadas nas narrativas de Sganzerla e atualizadas com alguns compositores contemporâneos é o caso de João Gilberto.

Segundo Ismail Xavier⁷⁵ artistas como Orlando Silva, Noel Rosa, serão nos filmes presença insistente da música brasileira, a bossa nova de João Gilberto, é a conexão mais bem sucedida nesse encontro de culturas. À música popular brasileira definiu um caminho um percurso que o cinema não conseguiu. É como se essa vinda de Welles significasse talvez até em um plano mítico, este momento do elo perdido que fez com que não houvesse a possibilidade desse mesmo tipo de troca e de criação que houve quando você um encontro do Samba com o Jazz, tem em comum um estrato comum africano que estabelece talvez o plano mais forte comum dessas culturas e estabelece talvez o ponto mais forte comum das culturas não é? E estabelece ao mesmo tempo essa vitalidade que é a música, por excelência o momento de maior expressão, nós de cinema sabemos disso e o cinema sempre soube dialogar com a música (XAVIER, 2010).

Compreende-se assim a razão da mistura entre artistas mais atuais e do passado nos filmes wellesianos, ao passo que ouviremos a música *Milagre* de Dorival Caymmi (interpretada por João Gilberto), além das músicas *Brasil; Cordeiro de Nanã* e *Aquarela do Brasil* na voz de João Gilberto; *Bahia Com H* de Caetano Veloso. Ouvimos também a música *Folha Morta* de Ary Barroso interpretado por Jamelão e a marchinha de carnaval

⁷⁵ Entrevista Ocupação Rogério Sganzerla 18/06/2010 Cinemateca. SP

Tem pena de mim, Cansei de pedir música de Noel Rosa interpretada por Aracy de Almeida. *Praça Onze* (música original e interpretação de Grande Otelo em frente às câmeras sobre a gênese da música no seu encontro com Herivelto), a marchinha de carnaval *Saca-Rolha, São coisas nossas* de Noel Rosa, interpretada por Aracy de Almeida; *Feitiço da Vila* que Arrigo canta um trecho com sotaque norte-americano em entrevista com jornalistas⁷⁶; *Chegou Vila Isabel* de Noel Rosa, *A jangada voltou só* de Dorival Caymmi (repetidas vezes), *Ave Maria do morro* cantada por Otelo durante a entrevista para Helena Ignez relatando a cena gravada com Linda Batista⁷⁷, ou a música original tocada enquanto câmera percorre silhueta de morro de baixo para cima revelando o Cristo Redentor⁷⁸.

Algumas marchinhas de carnaval ditam o ritmo das imagens do carnaval de rua como *Rancho da Praça Onze*; *Ai que saudades da Amélia* de Ataulfo Alves com Mário Lago que é intercalada com a música *Está chegando a hora* de Rubens Campos e Henricão⁷⁹, a marchinha de carnaval *Evocação Nº 1*. Podemos ouvir *Volta Seca; Mulher Rendeira* ao estilo de música do cangaço, quando se ouve *voz over* de Arrigo Barnabé com forte sotaque norte-americano falando⁸⁰ “será história arrebatadora de homens de fibra e caráter extraordinários, de homens bravos e escrupulosos que se batem sem desânimo com extrema coragem e perseverança pelos dois mais sublimes ideais humanos, justiça e liberdade”. Ouvimos também, músicas com tom nacionalista que prenunciariam a entrada do Brasil na guerra, tais como *Brasil* de Dalva de Oliveira & Francisco Alves e *Torpedeamento* de Alvarenga e Ranchinho.

Ao estilo da chanchada, os atores interagem com as peças musicais como *Você já foi a Bahia?* Do músico Dorival Caymmi, tocada após o burocrata do DIP representado por Otavio Terceiro e Helena perguntarem para Arrigo-Welles se ele já havia ido à Bahia? Grande Otelo canta⁸¹ para as câmeras a música *Batuque no morro* de Linda Batista, e ouvimos também, a música original do Trio de Ouro em outro trecho. Em relação ao Trio

⁷⁶21”:20”

⁷⁷26”:15”

⁷⁸49”:34”

⁷⁹28”:44”

⁸⁰56”:27”

⁸¹35”:40”

de Ouro, vemos imagens (fotos e vídeos) de suas apresentações no Cassino da URCA. Ouvimos também a música *Carinhoso*, versão instrumental de Pixinguinha, além de um grande número de músicas ao estilo *Big Band*, chorinhos e marchas diversas que podem ser ouvidas no desenrolar da narrativa de Sganzerla. Além destas músicas, uma trilha incidental percorre o filme, seria o tema do filme *O terceiro Homem* (1949)⁸².

De forma geral, as músicas participam e remetem aos acontecimentos que vemos nas imagens. Elas transmitem a atmosfera da época, como o caso das músicas nacionalistas que compõem a sequência cujo Sganzerla (uma das poucas participações do diretor em suas narrativas de forma direta) relata com a sua fala *over* a fim de contextualizar a história. “Entre fevereiro e agosto de 1942, inúmeros navios brasileiros foram torpedeados, ocasionando a morte de mais de mil pessoas”⁸³.

Vejam alguns pontos do filme onde a música remete a atmosfera da época, um destes é quando são vistos filmes de arquivo com imagens da bandeira do Brasil tremulando, criança e homem com braços enfaixados preto e branco, som de trem e filme com enquadramento no primeiro plano de homens, câmera se movimenta da esquerda para a direita mostrando marinheiros e sequência de homens vestidos como militares andando lado a lado, acenando. Enquanto ouvimos a moda de viola de Alvarenga e Ranchinho: “... essa modinha, foi bastante o sentimento, dia 16 de agosto, que foi o torpedeamento, afundaram nossos navios...”. Pouco antes ouvimos discurso de Vargas, imagens não contextuais e diegéticas da sua fala mostram o então presidente no Jockey Club, em um púlpito discursando⁸⁴: “No momento do perigo, todos os brasileiros acorrerão à defesa da Bandeira. E eu estarei convosco, pronto para lutar, para vencer, para morrer”.

As músicas são objetos de reivindicações, como por exemplo, a *Praça Onze*, Paiva (2005, p.270) se refere a ela, como “música-ícone da polêmica envolvida na transformação

⁸² Esta música tema do filme *noir O terceiro Homem*, foi trilha sonora do filme foi composta por Anton Karas. Neste filme Orson Welles foi ator. A música no filme de Rogério Sganzerla é outra versão tocada com o instrumento Theremin.

⁸³ 01”:05”:54”

⁸⁴ *O Brasil e as suas Forças Armadas nas Tarefas Árduas da Guerra*: Discurso pronunciado em 31 de Dezembro de 1943.

do samba, de expressão popular, a instrumento de divulgação dos ideais populistas do Estado Novo”. Segue a letra da música: “vão acabar com a Praça Onze, não vai haver mais escola de samba, não vai... Chora o tamborim...” A gênese do processo criativo desta música que foi sucesso no carnaval de 1940 e 1941 é constantemente referenciada nos filmes *Nem tudo é verdade* e *Tudo é Brasil*, por Grande Otelo.

Welles montou a Praça Onze nos estúdios da Cinédia, o que contribuiu negativamente ao projeto de *It's all true* com o governo de Getúlio Vargas e o DIP. O assunto ia contra a ideia do modernismo e o monumento do então presidente. O fato de tocar no assunto do símbolo do carnaval intuiu o mal-estar causado no governo, como ouvimos no trecho pertencente à mesma captura da entrevista que fala do processo criativo da música podendo ser ouvido em *Tudo é Brasil*⁸⁵ no relato de Otelo: “Vemos então fotos com rosto de Vargas”. Otelo fala “busto”, e então vemos fotos de Vargas de perfil como se indicando o monumento, após veremos imagens do Rio vistas do alto temos então o corte e podemos ver imagens do desfile de carnaval (filme de 1991, *Isto é Noel*), enquanto Otelo recita os versos: “então eu fiz uns versos, meu povo este ano a escola não sai eu vou lhe dar explicações, não temos mais a praça onze para as nossas evoluções...” (SIQUEIRA, 2010, p.163-164).

A Praça Onze foi considerada o berço do samba no Rio de Janeiro, desaparecida com a construção da Avenida Presidente Vargas na década de 40. Para Welles⁸⁶, em um dos tratamentos do roteiro de seu filme, há um significado especial do projeto com a Praça Onze que atrai o diretor, como ele mesmo relata: “A Praça Onze é o nome de uma famosa, praça pública. Você pode vê-la daqui. E agora tem que acabar para dar lugar a uma nova e mais ampla avenida. Adeus. Praça Onze”. Em outra parte do tratamento do roteiro, pode-se vislumbrar o drama da narrativa pela figura de Grande Otelo: “Ao longo do centro da praça, Othelo está dando adeus à Praça Onze. A música ainda soa de maneira pesarosa e terna. Nós vemos nos olhos de Othelo toda a cor, o burburinho, a excitação e a música que tomaram conta desse lugar até poucas horas atrás”.

⁸⁵ *Tudo é Brasil* 39”:53” intervalo e que não consta em *Nem tudo é verdade*.

⁸⁶ Cf. Siqueira (2010, p.163) seria “o tratamento do roteiro de *It's All True*, apresentado por Welles à RKO em 2 de setembro de 1943”.

As notícias e os jornais fazem parte do inventário de materiais. Temos vários trechos de jornais, onde as informações são em sua grande maioria, parcialmente negadas. Em alguns momentos vemos pedaços ou trechos do jornal enquadrados na montagem *table top*⁸⁷, sem revelar muito do que está contido na informação da matéria. Em grande parte, as sequências dos jornais, ou do que se lê estão inseridos em pouquíssimos frames, em alguns casos, sendo necessário pausar o filme para conseguirmos ler ou interpretar o que se trata.

Entre o que se lê, o que se vê e o que se escuta, há uma espécie de complementação da informação na narrativa de *Nem tudo é verdade*, talvez por esta razão as notícias seriam parcialmente negadas. Para entendermos esse constructo, temos o trecho em que⁸⁸ câmera abre para o mar, se movimentando da direita para esquerda, vindo a revelar Arrigo-Welles sentado em uma pedra pensativo e preocupado. Voz *in off* (pensamento): “Assisti impassível ao desmoronamento da república de Vargas. *O God!* (resmungos)”. *Contra-plongée* e cena com Arrigo na beira do mar, em Inglês resmunga: “*I really don’t deserved... i would like to make it all true*”. Corte. Vemos jangada virada na praia, e novamente, enquadramento em Arrigo sentado em uma pedra gritando com as mãos na cabeça, enquanto lemos no recorte do jornal “*RKO boots Welles Unit off the lot*”. Esta notícia se refere à demissão do diretor norte-americano pelos estúdios, com o qual ele tinha contrato.

Em outra situação, ouvimos⁸⁹ Arrigo olhando para uma foto, câmera em *plongée* mostra Helena sentada a mesa, voz do ator fala: “Veja as cartas não mentem jamais”, na sua mão está fotografia com Getúlio Vargas, após Sganzerla enquadra totalmente para o espectador a mesma foto-carta. Entendemos que todas estas “cartas” e recortes, mapeiam os acontecimentos e são exibidos para o espectador analisar, mesmo que parcialmente. O lido no jornal, às vezes, se encontra espalhado antes ou depois na narrativa, servindo para

⁸⁷ Trata-se de uma técnica simples, porém trabalhosa. O aparelho utilizado para animar as imagens antes da tecnologia digital, era chamada genericamente de mesa de animação, consistia em uma superfície plana iluminada uniformemente por fontes de luz laterais. Sobre a superfície da mesa eram colocadas as fotografias ampliadas em papel fotográfico. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa, com liberdade para subir e descer, o que permitia fazer o zoom para mergulhar na imagem (ELIAS, 2009). A respeito do *table top*, veremos mais no capítulo 3 como parte estilística da criação de Sganzerla.

⁸⁸ Aos 01’’:02’’:08’’

⁸⁹ Aos 31’’:38’’

certificar muitos dos acontecimentos, como cita Sganzerla, “elas não mentem jamais”, no caso anterior, o envolvimento de Vargas.

Os jornais relatam diferentes acontecimentos, como por exemplo, no trecho⁹⁰: “Chegada de cinematogra- [sic] em estado de embriaguez”. Também, os recortes de jornais da entrada do Brasil na guerra⁹¹: “Guerra o governo do Brasil reconhece o estado de beligerância com a Alemanha e a Itália”, estes recortes são reforçados com imagens da batalha. Em outro caso lemos notícias da morte de jacaré⁹²: “Morreu na Guanabara: Interessante desastre verificou-se ontem na barra da Tijuca – quando desaparecendo o famoso herói do clube Fortaleza.” Estas informações de jornais são também citadas na fala, como por exemplo, a voz de Arrigo⁹³ relatando o acesso de raiva de Welles no hotel Copacabana Palace: “Cai à tarde em Copacabana, gente despreocupada vem em volta pelo passeio da avenida atlântica, os filhos do Adido da Embaixada norte-americana brincavam na calçada, de repente começou a chover lá de cima, não uma água, não... cadeiras, rádios, mesa, bibelôs...”.

No filme de Sganzerla, os intertítulos dos cinejornais e os recortes de jornais não são as únicas coisas que se leem. Há uma espécie de retorno do dispositivo usado no *Bandido da luz vermelha* para contar a história, o letreiro-digital que abre o filme *Nem tudo é verdade*. Usado dezoito anos antes, o mesmo retornaria como um referencial do cinema multimeios de Sganzerla, seguindo os pressupostos dos recortes de jornais, como uma base de informações que complementa as falas ou as imagens.

Como lemos logo na abertura de *Nem tudo é verdade*: “É tudo verdade – *Carnaval and Jangadeiros*. Is one of most famous of Welles’s uncomplete projects of all lost films – the latin American material shot under the general title of *It’s All true*”. Quando lemos no letreiro “*Carnaval and (...)*” entrecortado ouvimos a narração de Arrigo: “*Jangadeiros is a super western of the sea*”. As informações ou acontecimentos narrados na banda sonora são complementados por informações dos letreiros digitais. Nessa relação de complementação,

⁹⁰ 08”:36”

⁹¹ 01”:05”:06”

⁹² 48”:58”

⁹³ 01”:12”:04

temos o caso da demissão de Welles, cujo letreiro digital informa⁹⁴: “Despedido Cidadão Kane”, após vermos Arrigo desesperado na praia.

O dispositivo do letreiro serviria como certificação do discurso, como por exemplo, durante fala de Arrigo⁹⁵ em voz *over*: “Aquele homem para quem a água era o seu elemento natural, um elemento vital, morreu afogado, afogado na beira da praia, tentando reproduzir o seu feito para o cinema. Bom nadador nas circunstâncias em que desapareceu no oceano...”, durante a fala lê-se no letreiro digital: “Engolido por um cação gigantesco”. Em outro exemplo, Arrigo encena Welles bêbado⁹⁶: “É a cana brava diretamente de Pernambuco tipo dinamite de sair fumaça, o carnaval é uma faxina para alma do carioca...”, entre a fala e imagens de tubarões podemos ler no letreiro digital: “Inventou o samba em Berlim...”.

Pouco depois temos o corte, e então novo enquadramento da câmera em relação ao letreiro anterior, lê-se: “... não assume nenhuma responsabilidade, por qualquer ato praticado no Brasil pelo Senhor Orson Welles”. Essa última inserção, trata-se do distrato e da manifestação pública do rompimento da RKO nos jornais da época. Percebe-se que o letreiro digital é um recurso, oportuno do estilo de Sganzerla como objeto de afirmação ou complementação do seu discurso. Ele não deixa de falar a verdade, ou relatar os acontecimentos, fazendo parte mais um elemento de transmídia (transpondo a informação dos jornais para o letreiro).

A respeito das inúmeras imagens em movimentos, quais seriam atuais? É difícil a uma primeira vista definir o que foi filmado exclusivamente para o filme *Nem tudo é verdade*, com a realização dos demais filmes a produção de imagens e sons vai diminuindo até *Tudo é Brasil* ser feito quase em sua totalidade de arquivos, reaproveitando materiais e entrevistas dos outros filmes do próprio diretor. As imagens (atuais) produzidas especificamente para o filme de 1986 são identificadas como a encenação com Helena, Arrigo e demais atores, todo o resto são imagens ressignificadas de outros diretores,

⁹⁴57”:22

⁹⁵44”:55”

⁹⁶50”:11”

incluindo Welles e imagens em movimento, em sua grande maioria, provenientes dos cinejornais.

As texturas dos filmes são múltiplas, vão desde películas ortocromáticas e pancromáticas, filmes em preto e branco e colorido, de maneira que fruímos a história como uma colcha de retalhos de arquivos. Algumas imagens coloridas do Rio de Janeiro em cores com baixa saturação⁹⁷ serviriam para Sganzerla indicar a fotografia colorida em *Technicolor*, mostrando espaços arquitetônicos do Rio como o antigo Palácio Monroe, as ruas na orla da praia, a baía da Guanabara (vista repetidamente), mas não são pertencentes ao projeto de *It's all true*. Tais imagens segundo Samuel Paiva (2005, p.292), seriam provenientes de “imagens postais de um Rio de Janeiro, filmadas em *Technicolor* pela equipe da Cinédia”.

Quanto às imagens de filmes *pretas e brancas*, não teríamos problema nenhum em identificar que estes são materiais de arquivo (jornais de atualidades em sua grande maioria) de diferentes lugares e situações, sua estética contem índices do seu tempo. Já as imagens coloridas e com saturação razoável que achamos inicialmente pertencerem a Sganzerla, ou serem atuais, como a abertura do filme com jangadas ao mar os planos aéreos, ou cenas em que vemos os jangadeiros em atividades laborais como pesca, rendas, imagens das suas casas⁹⁸, são cenas de outros cineastas, cujo diretor referencia nos créditos finais. Um destes cineastas é Roland Henze e seu filme *A Jangada (1973)* que vem a compor boa parte dos trechos dos filmes wellesianos. Também as imagens com pessoas no dorso do Cristo Redentor⁹⁹, são pertencentes ao cineasta Henze no filme *A lavagem de Cristo (1969)*.

Em relação aos trechos de filme de Welles inseridos em *Nem tudo é verdade*, podemos encontrar *A marca da maldade (1958)*. Um dos filmes transcorre paralelamente na narrativa de *Nem tudo é verdade* e *Cidadão Kane (1941)*, cuja articulação na montagem procura cruzar o destino fracassado de Kane com Welles no projeto *It's all true*. Um

⁹⁷A partir de 04'':16''

⁹⁸54'':19''

⁹⁹01'':13'':40''

exemplo deste cruzamento é o final do filme de Sganzerla, depois de queimados rolos dos filmes pelos censores, é colocado ao espectador o trecho final de *Cidadão Kane*, vemos assim o trenó seguindo o mesmo destino dos rolos dos filmes, o fogo.

Constam pequenos trechos do desenho animado *Você já foi a Bahia?* (1944) da *Walt Disney Pictures*¹⁰⁰, e uma citação do cartaz quando vemos¹⁰¹ Arrigo rolando um barril nos arredores do antigo prédio do Cassino da URCA. Escuta-se uma *voz off* de uma das mulheres: “Toda a verdade é mentirosa”, mulheres suspiram, enquanto burocratas acompanham Terceiro vestidos formalmente e com chapéu, cruzam na frente de Arrigo com o cartaz do filme. Arrigo está sentado junto das duas mulheres na mureta que dá acesso à praia e parece não dar importância a esta ação, já os homens observam o cartaz e afirmam positivamente como se tentando condicionar a Welles-Arrigo a fazer o filme sobre o método de representação de Disney que agradou ao DIP e aos EUA. Disney “abusava do pitoresco latino-americano, homogeneizando diversas culturas nacionais, bem como as particularidades geográficas dos respectivos países abordados” [...] “passava-se o velho verniz ‘mexicano’ em tudo, enquanto os pampas gaúchos confundiam-se com os Andes” (HOLANDA, 2001, p.176).

Paiva (2005, p.261) cita que “a dimensão do sucesso/fracasso” do projeto de Welles estende-se à guerra. Em *Nem tudo é verdade*, encontramos uma série de filmes da 2ª guerra mundial. Como visto anteriormente, na banda sonora, os cantos ouvidos de cunho nacionalista, transmitem a atmosfera do combate. Com imagens, vemos que a guerra era iminente e os mapas colocados pelo diretor na narrativa tentam mostrar que a distância da guerra não eram tão distante, e se aproximavam com a entrada do Brasil na batalha. O mapa referido é visto¹⁰² com a animação (material de arquivo) de ondas de rádio e/ou televisão atravessando o oceano Atlântico vindo da Europa. Som de rufar de tambores inicia

¹⁰⁰Aproximadamente 14”:01” há uma pequena inserção do desenho animado com cenas de Panchito (personagem mexicano) Zé Carioca e Pato Donald. Disney produziria em 1945, *Você já foi à Bahia?* O filme da Disney era composto de episódios pan-americanos transcorridos em alguns países, no caso, Brasil, Argentina, Colômbia e Venezuela. Como metas e no discurso pan-americano, ao contrário de Welles o filme da Disney foi bem sucedido, e não trazia mulatos, negros, ou seja, não repetindo os “erros” (assim definidos pela RKO) cometidos por Welles anteriormente.

¹⁰¹48”:13”

¹⁰²Aos 40”:31”. A respeito dos mapas no agenciamento de materiais veremos em *Tudo é Brasil*.

sequencias de imagens sobre a segunda guerra mundial, soldados marchando, filme do arco do triunfo posteriormente Winston Churchill, Roosevelt e Stalin lado a lado¹⁰³, as imagens postas na narrativa de Sganzerla deste encontro é duradoura e recorta os rostos dos três chefes de estado, vemos também imagens de bombas e a explosão de um prédio com a suástica nazista. Aparecem¹⁰⁴ imagens de Hitler de perfil e a tonalidade da película tem um tom avermelhado, vemos imagens do ditador dançando, posteriormente o lançamento de um míssil.

Desde janeiro de 1942, não havia mais dúvida de que o Brasil alinhar-se-ia aos Estados Unidos na guerra contra o nazi-fascismo, portanto Welles diretamente se relaciona a entrada do Brasil na guerra. Como contextualiza Sganzerla, na sua única fala do filme, o período em que Welles estava em nosso país ocorre uma série de acontecimentos, culminando com o torpedeamento dos navios brasileiros, e então seria dado o ultimato para o Brasil entrar na guerra. Entre os torpedeamentos, se colocam os acontecimentos da morte de Jacaré, além também da visita de Nelson Rockefeller.

Sobre estes eventos da guerra, após a música torpedeamento¹⁰⁵ tem-se o corte na música ouve-se então bateria eletrônica ao fundo e na banda de imagem podemos ler o seguinte recorte no jornal: “Declaração de guerra: nota enviada pelo ministro das relações exteriores do Brasil...” Ouve-se sons de multidões, cruzam-se filmes de arquivo mostrando as manifestações de estudantes, coletando metal e borracha para a FAB, cartazes anunciam esmagar Hitler, solicitando a doação de metal e borracha¹⁰⁶.

Vemos também, imagens de pessoas levando um carrinho de metal para a pilha de coleta. A origem destes materiais com imagens nacionais são provenientes dos cinejornais

¹⁰³ *Yalta Conference ou Crimea Conference*, sendo uma das reuniões com os chefes de governo dos Estados Unidos, Reino Unido e a União Soviética com o propósito de discutir a reorganização da Europa pós-guerra.

¹⁰⁴ 01”:08”:41”

¹⁰⁵ 01”:06”:45”

¹⁰⁶ Segundo Marcos Tavares da Costa (2006) “A partir deste momento [dos navios afundados] o Brasil é retratado como uma nação unida em torno do ideal de resgatar o orgulho ferido pelos ataques. O povo nas ruas pedindo a entrada na guerra nos aproxima dos outros países beligerantes, como o próprio EUA e a Inglaterra, em que suas populações entenderam aquele momento como o dever de cada indivíduo. A segurança e o futuro seriam herança do que fosse feito por aquela geração. Os acontecimentos mostraram que o mesmo povo que gritou pela guerra, composto principalmente de estudantes e políticos influentes, não foi o mesmo que embarcou para a Itália composto principalmente de estudantes e políticos influentes”.

do DIP. Tais cinejornais eram os meios responsáveis, por trazer imagens do continente europeu em guerra, através dos cinegrafistas de atualidade.

A respeito dos cinejornais, logo no início do filme¹⁰⁷, vemos imagens em preto e branco de jangada se aproximando do continente. O intertítulo nos mostra “1941 travessia da jangada Fortaleza-Rio”, enquanto ouvimos a *voz over* de Luiz Motta narrando sobre as imagens:

De súbito surgiriam na tela imagens turística do Rio, com a voz de Welles narrando ao estilo dos antigos cinejornais. Após uma fusão seriam vistas garotas de Copacabana apontando e olhando para o oceano e a câmara focalizaria um ponto perdido no horizonte, é a jangada que se aproximava...

Com base nesta narração, percebemos que *Nem tudo é verdade* também será visto ao estilo dos antigos cinejornais. No filme podemos ter acesso às instituições realizadoras dos cinejornais: *O Globo*, *Atlântida* e o mais referenciado em *Nem tudo é verdade*, o *Cine Jornal Brasileiro (DIP.)*, realizado pelo Estado Novo. Inclui-se também, sob a perspectiva da montagem no filme o *News on the march*, jornal de atualidades que é parte da ficção de *Cidadão Kane*.

Segundo José Inácio Souza (2003, p.43) o “Cine Jornal Brasil foi uma das formas de propaganda do regime ditatorial instituído em 1937. A sua produção foi feita, primeiro, pelo Departamento Nacional de Propaganda – DNP e, depois, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP”.

Mesmo antes da vinda de Welles, o Brasil vivia sob a ditadura do Estado Novo, instaurada pelo governo. O Departamento de Imprensa e Propaganda, como órgão subordinado ao governo e a Getúlio Vargas, cumpria ativamente o seu papel de censor, cuidando dos cinejornais oficiais e dos registros da cultura nacional úteis à sua propaganda nacionalista. A respeito dos cinejornais:

¹⁰⁷ 03”:07”

[...] são materiais fílmicos com larga circulação no país e de produção constante desde a segunda década do século XX até 1980, quando o gênero se esgotou. Os historiadores pouco têm explorado este tipo de documento visual, cuja leitura é tão complexa quanto os filmes de ficção (SOUZA, 2003, p.43).

Em *Nem tudo é Verdade* (diferente de *Tudo é Brasil*) podemos ler os intertítulos que identificam e organizam os referenciais para o espectador do que é lido, com o que será visto. Por ordem da narrativa, podemos identificar os referentes intertítulos seguidos das imagens dos seguintes cinejornais:

Heróis do Mar Rio: Homenagem da “Juventude Brasileira” aos jangadeiros cearenses D.I.P; No Teatro municipal Rio: O espetáculo que o público não conhece D.I.P;

No Aeroporto Santos Dumont. Rio: Chega o famoso cineasta Orson Welles D.I.P;

Sob o império de Momo. Rio: A cidade recebe sua roupagem carnavalesca. D. I.P;

Na escola Nacional de Belas Artes. Rio: Uma homenagem dos artistas a Orson Welles. D. I. P;

Orson Welles. Rio: Homenagem Cinelândia Carioca. Atualidades, cinejornal O Globo;

Carnaval. Rio: O primeiro banho de mar consagrado a Momo D.I.P;

Brasil-Estados Unidos. Rio: O Sr. Nelson Rockefeller visita o Departamento de Imprensa e Propaganda DIP;

Cinema. Rio: Orson Welles recebe um prêmio conquistado pelo seu filme ‘Cidadão Kane’ DIP;

No palácio Rio Negro. Petrópolis: O presidente Getúlio Vargas recebe o diretor cinematográfico John Ford DIP;

Rio: O primeiro filme de longa metragem produzido pelo sistema cooperativista. DIP;

Segundo catálogo da fundação a *Cinemateca Brasileira*¹⁰⁸, o órgão tem sob sua guarda cerca de mil latas de documentários e jornais cinematográficos produzidos pelo antigo DIP – durante o período do Estado Novo, dos quais perto de quinhentos títulos diferentes foram identificados, catalogados e indexados. A crônica da vida política nacional se faz representar nos seus múltiplos aspectos no filme de Rogério Sganzerla, da voz à imagem de Getúlio Vargas, bem como a chegada de Welles, os bailes de carnaval e a viagem dos jangadeiros, os cinejornais do DIP entrariam para o catálogo da *Cinemateca Brasileira em 1982*. Sganzerla se deparou com tais materiais antes dessa catalogação, usando-os demasiadamente nas narrativas.

Por fazer parte da propaganda ideológica do Estado, com o discurso do Estado àquilo que era chamado de ufanismo, o DIP destinava-se a orientar e auxiliar todas as atividades culturais da imprensa, do rádio, do teatro e do cinema a incrementar o turismo e a atividades culturais nacionais. Os olhos do DIP se voltavam exatamente para as atividades políticas da época, como por exemplo, os discursos de Vargas que vem compor os filmes de Sganzerla. O próprio diretor norte-americano era parte da política de relacionamentos, dessa forma os olhos dos cinejornais acompanhariam grande parte da sua agenda no Rio de Janeiro. Ao ir para o Ceará, a postura do órgão de propaganda e do estado com o diretor, já era outra.

A enunciação desses filmes de atualidades tinha o caráter clássico do mote de propagação de ideias do Estado Novo. Com discurso educativo, assertivo formal, ou o que refere Ramos (2010, p.63) “a voz do púlpito”. Essa modalidade discursiva da propaganda dos cinejornais é desdobrada com ironia por Sganzerla, como por exemplo, quando ouvimos as passagens das imagens e sons dos discursos de Getúlio Vargas com as palmas dubladas e com pouco quórum, diferente do que é visto. Toda essa reapropriação por parte do diretor brasileiro contém a ironia-contradição, ao pensar que todas as imagens feitas pela

¹⁰⁸FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. Cine jornal brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946. São Paulo, SP Ed: Imprensa Oficial do Estado, 1982. 187p

maquina de propaganda pelo DIP, órgão que posteriormente engendraria contra o diretor norte-americano.

A montagem desses materiais de atualidades nos filmes de Sganzerla evoca a ironia, conforme o diretor (SGANZERLA, 1970a, p.81) “procuro sempre ironizar na linguagem do filme”, o diretor articula nas suas narrativas essa contradição (que é a ironia, dizendo o contrário do que se pensa). No audiovisual temos imagens de “propaganda” (formais) mescladas e contraditas como sonoro em que o ufanismo cedendo lugar a conspiração por fotos, trechos de rádio com a fala de Welles “sufocado” por problemas e música incidental de suspense, etc. Podemos pensar que a própria montagem de *Nem tudo é verdade*, em alguns momentos, seria pautada na ironia, mostrando na banda de imagem o contrário do que é visto na banda sonora.

Os materiais de atualidades no cinema ganham valor para Sganzerla na teoria e prática da composição fílmica como construtores de imagens históricas, fornecendo grande parte das bases materiais. Sobre os cinejornais, na década de 80, o diretor interessa-se pelas atividades dos cinegrafistas de atualidade, junto com eles o olhar para as imagens históricas. Segundo Sganzerla para os cinegrafistas de atualidades (1980, p.68) “a revelação pode surgir de um minuto para outro, pois a verdade não tem hora. Importante é o sentido de risco e sua iminência”. Há nas fotos e filmes uma atenção do olhar da câmera que preza pelo instante do acontecimento. Este ponto de vista do diretor nos permite a pensar como as diversas funções da câmera ou modos de enquadramento implicam na construção da narrativa a partir do olhar dos outros.

Há diversas citações (diretas e indiretas) aos cinegrafistas de atualidades, como no filme *O signo do caos*, Edgar Morel fala¹⁰⁹: “Não queira medir um talento de um gênio pelo tamanho das bitolas dos pigmeus. O melhor cinegrafista do DIP meu primo Carbonari¹¹⁰,”

¹⁰⁹16”:07”.

¹¹⁰Primo Carbonari, cinegrafista de atualidade, registrou e divulgou através de seus documentários e cinejornais imagens significativas para o Brasil. Conseguiu assim obter um dos maiores acervo cinematográfico do País, documentando de maneira impressionante, a historia viva e falada de nosso tempo. Foi um dos bandeirantes da nova geração. Correu o Brasil de Norte a Sul, desbravando os sertões ainda inóspitos e inexplorados de nossa Pátria. Com sua maquina de filmar e seu talento, fixou para o mundo a grandeza e pujança deste País. <<http://acervoprimecarbonari.com.br/>>

Em outro trecho, vemos¹¹¹ uma série de imagens da guerra, entre fusões, transições e cenas de explosões encontramos subjetivas de miras do telescópio de submarinos, tais cenas advindas dos cinejornais da época. Tomavam os acontecimentos da Europa e exibiam como cinejornal nos cinemas brasileiros vê-se entre as séries de imagens do filme de Jean Manzon¹¹², entre boias salva-vidas ganham forma, e é possível ler os nomes: Araraquara, Aníbal Benévolo, Itagiba, Bapendy¹¹³.

Segundo Marcos Antonio Tavares da Costa (2006) “logo após o final da guerra, já no governo Dutra, o fotógrafo e cineasta francês, Jean Manzon, que havia feito alguns trabalhos contratado pelo órgão, recebeu a incumbência de produzir um amplo documentário sobre a segunda guerra, enfocando a participação febian [FEB]” [...] “Manzon utilizou muitas cenas de outros documentários estrangeiros, tomando-os como se fossem acontecimentos ocorridos com o Brasil”. Tais cenas das batalhas, performances de Hitler, estão no filme do cineasta francês erradicado no Brasil, que podemos ver em *Nem tudo é verdade*.

Manzon, Carbonari, os cinegrafistas de atualidades de forma geral, provém “imagens alheias”¹¹⁴ para Sganzerla. Segundo Sganzerla (1965d, p.80) há no registro displicente dos cinegrafistas de atualidades a “captação desordenada e de instantes livres, situados no presente”. Sabe-se que o registro displicente e a improvisação se tornam o *modus operandis* do cinema de Rogério Sganzerla, logo, filmar como um cinegrafista de atualidade se conforma com o aspecto estético do que se buscou nas encenações de *Nem tudo é verdade*.

¹¹¹ Aos 01”:04”:45”

¹¹² *Força Expedicionária Brasileira na Itália* (Manzon, 1968). A origem destas imagens é de difícil constatação, sendo Jean Manzon fotógrafo do DIP entre 1940 e 1943, tais imagens podem ter sido captadas (não obrigatoriamente por ele) neste período da guerra, no entanto, sob o que temos acesso estas imagens podem ter sido reutilizadas em 1968 < <https://www.youtube.com/watch?v=b9MVCEuoa34> >.

¹¹³ Nome dos últimos navios afundados enquanto o Brasil era neutro, e assim considerados um dos grandes responsáveis pela entrada do Brasil na segunda guerra. Sobre o contexto do ataque, o Brasil protestou violentamente perante as autoridades da Alemanha, que consideravam que os seus navios estavam combatendo navios americanos que operavam nas costas brasileiras. A opinião pública brasileira pressionou o governo para que o Brasil declarasse guerra à Alemanha, até o momento dos últimos ataques o Brasil ainda era um país neutro. <<http://www.aramilitar.net/HISTbcr.aspx?N=136>>

¹¹⁴ Expressão usada por Bernadet no artigo “*A subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação*”. In: BARTUCCI, Giovanna. Cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro Ed: Imago, 2000. 21-43p.

O pensamento do diretor formula a prática dos cinegrafistas de atualidades acerca do tempo e da desdramatização, de forma que a “ausência do drama, [como] nas fitas de Hawks ou Godard evitam o prolongamento do conflito no tempo, o drama com suas implicações de passado e presente na consciência dos personagens” [...] “Filmam as situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidades: sem obedecer a um passado, sem se preocupar-se com o futuro e as cenas seguintes, sem relacioná-las a uma estrutura temporal” (SGANZERLA, 1965d, p.80).

Esse jogo com material de outrem é um cinema da memória, tomado como prática nos filmes de atualidade quando levado em consideração o presente. Há na ideia da integração de materiais dos cinejornais como uma ideia do “presente” virtual dos materiais do passado, mesclados com o a ficção que cabe no atual. Quando os materiais são combinados com os personagens da ficção de *Nem tudo é verdade*, estes integram e atualizam o “presente” dos cinejornais, a ficção/dramatização.

Não é por acaso que Sganzerla adensaria na década de 80 o pensamento sobre os cinegrafistas de cinejornais. São estes personagens da história que veem subjetivamente, contam histórias, fornecendo bases materiais de composição. Filmes que seriam ressignificados em novas narrativas e nos lançam também às práticas dos documentários televisivos que contam e recontam a história a partir das filmagens históricas.

Colaborando para o pensamento da subjetiva indireta livre e nos agenciamentos de câmeras, podemos citar o exemplo do constructo das imagens com a ressignificação, a partir do dispositivo *panóptico* (muitos olhos) que surge como um *olhar da multiplicidade sobre os materiais do filme*. Seria a câmera com uma torre de lentes múltiplas (conhecido como *multiple lens turrets*) que apareceria algumas vezes no filme *Nem tudo é verdade*, pensamento cogente das várias subjetivas/objetivas existentes no filme, que fazem passar o tempo criando devires mais do que histórias.

2.1.1 Estrangeiro e o olhar da multiplicidade

Em *Nem tudo é verdade* por diversas vezes vemos o dispositivo câmera em um imbricado jogo de montagem que perfaz a indiscernibilidade com as imagens atuais de Welles-Arrigo realizadas para o filme, bem como as fotos da passagem do diretor em 1940 com câmeras portáteis em suas mãos combinadas com imagens de arquivo ou outros filmes de outros diretores. Quer dizer, é uma dinâmica de jogo entre subjetivo e objetivo. A respeito da Subjetiva indireta livre cita Teixeira

A subjetiva indireta livre do cinema cria as condições de uma nova imagem-tempo direta, e, arremata Deleuze, numa “mesma transformação arrasta o cinema de ficção e o Cinema de realidade, e confunde suas diferenças”, com todo o cinema se tornando “um discurso indireto livre” operando na realidade.

[...] Com um novo modo de narrar que nos dá devires mais que histórias, com outra relação entre objetivo/subjetivo, com a demolição do modelo de verdade fundante, com o deslocamento da oposição entre realidade/ficção para a oposição ficção/fabulação – que novas demandas teóricas já se põem em curso (TEIXEIRA, 2004b, p.55-56).

Visto pela concepção do deslocamento da oposição entre realidade/ficção, atual e real, esses arquivos articulam com a montagem por diversas vezes pontos de vista das câmeras, partem das fotos de Welles com a câmera nas mãos ou da atuação de Arrigo com o dispositivo de captura. Notadamente subjetivas tais imagens compõem o que entendemos como a subjetiva indireta de Welles nos filmes de Sganzerla. Esta subjetiva dos cinegrafistas de atualidade, na narrativa do diretor forma a sua subjetiva indireta, por isso o olhar vagueia tanto pelas imagens e combina o atual das dramatizações com o virtual do passado dos olhares dos cinegrafistas de atualidade.

Sganzerla quer com isso reconstruir o olhar curioso e estrangeiro do diretor norte-americano. Muitas das imagens que se apresentam como objetivas são ressignificadas de

imagens de outrem, quando então ouvimos um mecanismo da câmera de película¹¹⁵, nos reportando imediatamente ao aspecto da subjetiva. O mecanismo contextualiza o espectador na *diegese* do som ao dispositivo de captura como uma dialética da subjetiva, ou seja, visto a partir de um plano do sujeito que porta a câmera.

Além disso, os fotógrafos de Sganzerla “atuam” e fazem parte da *mise-en-scène* e mostram-se para espectador. Como no trecho em que vemos¹¹⁶ imagem de Otavio Terceiro ao telefone, plano fechado no seu rosto falando: “Welles só filmou negros, negros sambando negros rebolando, assim não é possível”. Vemos então imagem de um dos fotógrafos do filme, José Medeiros manuseando a câmera *Mitchell*. Corte. Imagem do mar feito de um lugar elevado do Rio de Janeiro (subjetiva?). Câmera não se movimenta, ouvimos então a voz *over* de Arrigo: “O talento envolvido é apenas um mal necessário”. Durante a fala vemos imagens do ator filmando com câmera portátil acompanhado do som do mecanismo das câmeras, ouvimos voz de Arrigo com outra entonação de voz: “Sou como aquele pintor, que tendo pintado de forma pouco criativa, proibia os seus assistentes o ingresso de papagaios no estúdio, a fim de evitar comparações”. Durante esta fala veem-se imagens de Arrigo filmando um papagaio no seu braço, temos alternadas subjetivas e objetivas nesta cena, o som de um papagaio é sonorizado por um humano¹¹⁷.

O fotógrafo José Medeiros aparece novamente¹¹⁸ durante voz *over* de Arrigo Barnabé: “O que ele diz não se escreve em papel, escreve-se em granito”. Medeiros movimenta a câmera *Mitchell* com mulher no segundo plano vestindo casaco de pele. O fotógrafo tira o seu chassi levando até a objetiva (que o filma) fazendo a transição com a próxima cena. Vemos então Otavio Terceiro recebendo do ator José Marinho as latas do filme. Terceiro guarda as latas do filme em um armário e complementa: “Essas cenas estão boas para o lixo, (ouvimos som dramático advindas da peça radiofônica *Hitchhiker*, aproximação abrupta da câmera). Porque não filmar nossas lindas paisagens e porque

¹¹⁵ Aos 58”:24”

¹¹⁶ Aos 36”:16”.

¹¹⁷ Esse papagaio se repetirá em *O signo do caos*, no entanto verbalizando e construindo diálogos repetitivos, pois o que há no papagaio não é linguagem e sim *mimesis* da fala humana.

¹¹⁸ A partir de 39”:20”

filmar as horríveis favelas (câmera se afasta), que de qualquer maneira mais cedo ou mais tarde serão derrubadas, derrubadas...” Corte. Vemos Terceiro atravessando uma porta e continua se referindo as favelas: “... derrubadas”. Terceiro sai de cena, e Marinho também, *voz off* de Terceiro fala: “É preciso coibir a macumba, proibir a citação de Oswald de Andrade e estimular o desenvolvimento da associação de tiro ao ponto”. Imagens em contra-plongée de fachadas (transição...). Em outra cena de *Nem tudo é verdade* vemos Medeiros atuando/operando a câmera, imagens são intercaladas com cenas aéreas coloridas de baixa saturação do Rio de Janeiro. Novamente imagens objetivas/subjetivas, atuais e virtuais (presente e passado), sob a concepção de subjetiva indireta livre.

Voltando então a leitura para a indiscernibilidade da esfera objetiva e subjetiva da câmera, vemos a torre com múltiplos olhares presa a um livro ou encarte (desconhecido) em que se lê parcialmente¹¹⁹: “*working Welles*”. Depois de enquadrar a lente, temos um rápido *zoom in* no dispositivo de captura, após *zoom out* em jornais empilhados, vemos pessoas carregando as pilhas. Estas filmagens foram feitas em um setor de logística e distribuição de jornais, temos então o corte e transição para imagens atuais feitas para o filme de barracões e favela do Rio de Janeiro, movimento de câmera da direita para a esquerda, ouvimos o som do mecanismo da câmera. Corte. Vemos Arrigo portando uma câmera portátil na sua mão e se aproximando da objetiva que o filma. Corte. Passagem para imagens de uma subjetiva. Este quadro é composto por um jangadeiro ao mar (cenas do filme *A jangada* de Roland Henze). Corte. Novamente vemos o ator filmando com câmera portátil mais próximo da objetiva que o filma do que na cena anterior, fechando completamente o rosto de Arrigo com a câmera portátil em sua mão. Corte. Vemos subjetiva que se movimenta no eixo de baixo para cima revelando uma mulher lavando roupas em um córrego em um primeiro plano e crianças no segundo plano (mesmo filme de Roland Henze), retorna para imagens de barracões com câmera sem se movimentar. Música (*Batuque no morro* de Linda Batista) é interrompida...

O enquadramento na torre de lentes, não se dá por acaso, elas simulam transições de tempo, materiais e idades, trânsito entre imagens atuais e imagens de arquivos. No

¹¹⁹35”05”

intervalo anterior, os arquivos ressignificados de Henze elaboram na narrativa uma dinâmica de indiscernibilidade entre a objetiva/subjetiva, até porque fazem parte desses fluxos materiais de arquivos. O que aparenta ser uma subjetiva com imagens atuais de Sganzerla, são materiais de outros cinegrafistas, que inserem e indiscernem aquilo que seria a visão de Welles sobre o povo, favela e os pescadores.

Arrigo perfaz esta curiosidade de Welles com o nosso país, sempre com uma câmera portátil na mão. Como afirma Morel em uma de suas falas: “ele filmava tudo que via pela frente”. Há uma grande quantidade de imagens de câmeras portáteis nas mãos de Arrigo-Welles, ou a imensidão de fotos de Welles (1942). Um desses exemplos são as fotos do diretor norte-americano sentado no chão com sua câmera portátil, fotografando ou fazendo *still* em cenários do Rio. Esta relação com o dispositivo portátil nas mãos do ator e do diretor norte-americano em fotos incide em atualizar no presente o passado como mostra o filme de Sganzerla. Neste ínterim, o arquivo também é encarado com uma subjetiva indireta livre, ao vermos Arrigo com uma câmera na mão, logo vemos imagens de arquivos que se inserem/mesclam-se como subjetivas indiretas.

Durante um dos intervalos com imagens de aspectos antropológicos¹²⁰ coloridas das atividades dos jangadeiros (filme de Roland Henze *A jangada*), vemos cenas aéreas de jangadas ao mar, com a atividade dos pescadores em alto mar. Corte. Imagens da vila dos pescadores é entrecruzada com cena interna de uma casa a beira do mar. Porta serve de moldura para as imagens externas, quando vemos a atividade das bordadeiras ao mesmo tempo ouvimos a voz *over* de Arrigo com sotaque:

Meu plano concreto é realizar um filme poliglota, trilingue parte mudo parte em cor uma espécie de obra pan-americana para todo o povo de toda América, plenamente entendível ao olho e não necessariamente ao ouvido, hoje mais do que nunca darei todo o meu apoio para que a fita que estou fazendo, tenha maior destaque possível e possa ser admirada no mundo inteiro, como uma homenagem àqueles que vivem do seu próprio heroísmo e morrem com maior glória nascido deste mesmo heroísmo, mostrarei ao mundo quem foi Jacaré...

¹²⁰54”:19”

Temos então¹²¹ a interrupção das imagens do filme de Henze. Corte. *Zoom out* nas torres de lentes que representa o olhar de Welles, bulbo da torre gira e a partir de então passamos a ver imagens de arquivo, com Welles junto de seu assistente Wilson e os fotógrafos da Cinédia Fanto e Calmon (também cinegrafistas de atualidades na época). Recorte no rosto de Welles com o chapéu segue narração de Arrigo:

[...] Um dos maiores heróis que conheci, é espantoso como o velho lobo do mar, tivesse tanta confiança no seu destino e arrastasse quase sozinho a campanha pelos outros chefes de família pescadores como ele, mal pagos e mal alimentados, jacaré encarna vivo ou morto o espírito de independência de uma raça.

Esse intervalo da fala ilustra como as imagens atuais do dispositivo câmera, especificamente as múltiplas lentes (panóptico) se inserem no filme de Sganzerla, fazendo a transição mediação nas imagens no tempo, sendo que ao vermos a câmera e com o giro do seu bulbo temos a passagem da década de 1980 para 1942. Nesse segundo intervalo vemos foto de arquivo de Welles recebendo uma câmera ou lente de Richard Wilson em pé ao lado do diretor norte-americano, que é visto deitado com câmera ou lente fotografando.

Ainda sobre a passagem do tempo através da torre de lentes, durante as mesmas imagens coloridas do filme de Henze¹²², com jangadeiro costurando a vela junto de uma criança. Corte. Vemos torre de lentes girando seu bulbo e mudando a objetiva. Cenas seguintes fazem a passagem do tempo desencadeando uma série de imagens de arquivo preto e branco, ouvimos então a *voz over* de Guará nos lançando a reivindicação dos jangadeiros: “O senhor não imagina o meu dia a dia, dia sim, dia não, de sol a sol a procura de peixe em um mar infestado de tubarão, se as colônias de pescadores tivessem condições de compra de uma jangada a nossa situação melhoraria muito. A lei do mar é que o peixe ataca quando está com fome”.

¹²¹ Aos 55’’:06”

¹²² Aos 01’’:01’’:23”,

Há no filme as subjetivas de fato, como quando ouvimos¹²³ música desconhecida substitui *Carinhoso*, em ritmo de marchinha de carnaval, conforme letra: “Você pode até jurar por Deus, não acredito mais... Quem é que um dia, volta a mentir outra vez. O que eu não sabia, eu já sei que você fez...” Composição da cena feita por um suco e um charuto se movimentando no primeiro plano, essa é a visão de Welles no momento do seu ócio. Corte. Vemos imagens em *contra-plongée* do horizonte salientando o céu, entra no quadro do ator Abrahão Farc vestido como um burocrata olhando para a câmera, (novamente uma subjetiva de Welles). Farc fala: “Por favor! querido, todo mundo esperando”, corte para primeiro plano com a torre de lentes girando o seu bulbo e alternando entre as lentes, câmera gira 180 graus...

Mesmo que muitas imagens não pertençam às imagens atuais¹²⁴ feitas por Sganzerla, entendemos como os arquivos ou materiais de outros são também elementos constitutivos da subjetiva indireta livre, um olhar pensado também como indiretamente do outro sobre outros. Esta combinatória de materiais atuais e virtuais, se verifica como a subjetiva indireta livre, um imagem desterritorializada, estrangeira e curiosa, que passeia e vagueia com sua câmera pelo Rio, Fortaleza, Ceará. Por isso Arrigo-Welles são vistos tanto com uma câmera portátil.

Um conceito sobre movimentos de câmera se torna referencia para entendermos os filmes de Rogério Sganzerla. A “câmera do destino”, segundo Sganzerla (1980e, p.29) seria “o cinema que vê do alto parece imitação do olhar divino. Cocteau observa que a câmera de ‘Macbeth’ de Orson Welles olha os personagens do alto, em *plongée*, encarnando o Destino e reflete sobre a inevitável fatalidade que os dirige”.

Um contraponto para o *plongée*-Destino, tem-se na câmera que olha de baixo. Sobre este conceito, vemos a imagem¹²⁵ de prédio, câmera com pouco requinte no enquadramento, emoldurando a estrutura arquitetônica de cima para baixo, dando a

¹²³ Aos 38”:07”

¹²⁴ Insistimos em construir ou referenciar a relevância do material ser atual, ou seja, pertencentes à Sganzerla, ou virtual passado ou material de outrem. O diretor indiscerne a objetiva e a subjetiva, virtual e atual a partir de imagens de arquivos e encenações.

¹²⁵ 58”:24”

entender ser uma subjetiva. Posteriormente vemos a imagem de Welles com câmera na mão, sendo assim, objetiva.

Pouco depois, vemos imagem de Arrigo filmando em *contra-plongée* a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador ao estilo barroco¹²⁶. Voz *over* de Arrigo: “Deus e os gênios são por natureza, incapazes de mentir”. A inclinação (*contra-plongée*) tanto da objetiva com que filma Welles-Arrigo, como a que é filmado o ator, despontam o estilo do Barroco (visto de baixo). Ao final da fala mostra filme de arquivo da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, imagem colorida e pouca iluminação. Percebemos que os *contra-plongée* e a pouca iluminação da cena, são reveladores de um ideal com o barroco.

Se o *plongée* pertence a “Deus” que olha de cima como se prenunciando o Destino, o *contra-plongée* como analisa Truffaut nos filmes de Welles apud Paiva (2005, p.177) seria “um ponto de vista infernal (da terra para o céu)”¹²⁷. Uma câmera que olha de baixo faz transições nos corredores do Hotel Copacabana Palace, ou nas arquiteturas do Rio de Janeiro. A maioria das transições entre as cenas filmam/olham para cima, são parte da dicotomia *plongée e contra-plongée* incorporados da estilística dos filmes de Welles como *Cidadão Kane*. Não por acaso Sganzerla toma Arrigo sendo visto em *contra-plongée*, enquadrando uma igreja barroca¹²⁸ em Salvador. Podemos entender que no barroco há existência e a incidência de conceitos como o destino/fatalismo¹²⁹, utilizados por Sganzerla em sua crítica, ou seja, a câmera de Deus que olha de cima e uma câmera que olha de baixo do inferno, conflito do barroco.

Ainda na lógica dos enquadramentos, Sganzerla (1987a, p.35) tentava em *Nem Tudo é Verdade* conseguir “uma leitura sintética do comportamento das multidões”. Cenas que mostram o carnaval, como percebemos, em muitas vezes visto de cima em planos

¹²⁶ Nessa relação do barroco, cabe pergunta o que Welles teria feito em Minas Gerais? Quais seriam as suas motivações, se não a do visionamento do barroco na região.

¹²⁷ Análise de Truffaut para a obra de Welles como recorta Samuel Paiva (2005, p.177)

¹²⁸ Fazendo-nos questionar também o que será que Welles buscava em Minas Gerais, pois sabemos que o diretor norte-americano tem sua passagem pelo estado cuja arquitetura barroca se fez conhecida.

¹²⁹ Destino e história, ficção e documentário são o cerne do pensamento e da filmografia de Sganzerla que retomaremos no terceiro capítulo item 3.3 “*O cinema e sua dúvida: Indiscernibilidade entre os domínios e o documentário como lugar da experimentação*”.

abertos e *plongée*, como exemplo, Sganzerla teoriza sobre esta relação câmera/multidão, ao ouvirmos¹³⁰ voz *over* de Luiz Motta enunciando o pensamento de Welles¹³¹ (?): “Câmera torta por excelência, nunca em nível, esmagava ou exaltava os personagens coletivos, a marcha...”

Posteriormente, vemos então uma sequência de imagens de músicos com instrumentos de metais se apresentando em uma externa do Hotel Palace Copacabana. Imagens da multidão acompanham paralelamente a apresentação de dança, quando narrador fala que os enquadramentos da câmera “esmagavam”. Vemos imagens em *plongée* na altura dos espectadores que acompanhavam a apresentação, enquanto bailarinos apresentam ao ritmo do frevo, ao final da palavra “marcha”, música ganha volume na banda sonora com uma sequência de imagens do carnaval todas em *plongée*, filmadas de lugares altos como sacadas ou mezaninos. Nesta sequência, os blocos desfilam nas ruas mostrando a evolução das multidões. Tais imagens estão certificando que foi enunciado pelo narrado anteriormente: “câmera nunca em nível...” como se “esmagando” (imagens do DIP).

Mais uma cena exemplifica a câmera do destino, quando ouvimos¹³² a risada de Arrigo Barnabé invadindo a sequência, câmera em *plongée* (quase total) vemos Arrigo no primeiro plano observa algumas fotografias, Helena sentada à mesa fala: “Ele já conhece Vatapá. Caruru, Acarajé ‘for’ (ou four), frutas tropicais... Conhece tudo...” O recorte na fotografia de Getúlio Vargas, mesma que está nas mãos de Arrigo, como se o “destino” político estivesse nas mãos de Welles com o presidente. Continua Helena: “Mr. Welles. Grande Mr. Welles... Rosebud”. Como se sabe, Rosebud pertence ao destino de Kane. Ao mesmo tempo na fala de Helena ouve-se a voz de Arrigo falando: “*To see or not to see, that is the question*”. Este trecho desencadeia uma polifonia de vozes, uma delas na língua inglesa (trecho de *Hitchhiker*), momento em que a própria voz de Helena é abafada, enquanto a atriz olha para a câmera posicionada acima: “Cineasta do maior filme do

¹³⁰ Aos 29”:52”

¹³¹ Colocado como dúvida pelo fato de que boa parte da narração de Luiz Motta é indicativa de um pensamento de Welles. Muitas das falas de Motta se encontram no livro organizado por Sganzerla O Pensamento vivo de Orson Welles, podendo também ser proveniente de relatos biográficos, jornais, etc. O fato é que na narrativa esta voz é fruída como se pertencente ao diretor norte-americano.

¹³² A partir dos 31”:21”

mundo, você já viu, sabe como é que é?... (sequencial incompreensível)... pura reportagem, sobre a nossa maior festa popular o carnaval...”. Tomado em uma câmera que vê do alto, ilustra esta relação de Sganzerla com o posicionamento das câmeras demonstrando o destino ou a iminência do fatalismo que acorrerá Welles.

2.1.2 Nem tudo é Verdade e as potências do falso

Os filmes de Sganzerla estão mais no plano da ressignificação do que no da produção (atual) das imagens nos fornecendo condições para pensar as potências do falso a partir do material do passado, ou seja, os arquivos em suas formas puras, segundo Deleuze “se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas”, para o filósofo “a força pura do tempo que põe a verdade em crise” (DELEUZE, 2005, p.159-161). Como diz o título, Sganzerla propõe combinar assim o atual e o virtual, imagens produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade. A proposição do “nem tudo”, não exclui a própria verdade, afirmando também a respeito da inverdade.

O fim último do cinema para Sganzerla é o espectador. “Além da verdade do autor, na relatividade do cinema moderno impõe-se a verdade do espectador” (SGANZERLA, 1981j, p.31). Como se percebe, em todos os filmes de Sganzerla, a verdade é discutida. No nome do primeiro filme da tetralogia, ele é uma negação do projeto de Welles que se propunha a ser tudo verdade, o jogo de escrita cinematográfica constrói, propositadamente, brechas de interpretação, configurando-se o eu da escritura como autor/jogador.

Para Deleuze (2005, p.168) “Orson Welles é o primeiro. Ele liberta uma imagem-tempo direta e faz a imagem ficar sob o poder do falso”. Sob a reflexão do filme *Cidadão Kane*, cita Sganzerla (1986, p.91) “verdade ou mentira? Nem uma coisa nem outra: apenas

a verdade de cada um” [...] “Nem tudo era verdade, nem tudo era mentira, mas para que o mito de Welles continue, era necessário que fosse assim” (SGANZERLA, 1986, p.99). Como se vê, o mito não surge da verdade, mas da sua incompletude e abertura para que se possa fabular, inventar em cima do inacabado.

Surgem em *Nem tudo é verdade* uma série de analogias a *Cidadão Kane*, cuja verdade sobre o magnata será estilhaçada como em uma colcha de retalhos de relatos. Analogamente será apresentado Orson Welles nos filmes de Sganzerla, a verdade do diretor norte-americano por uma multiplicidade de materiais. Como relação intertextual surge *News on the March* (cinejornal que conta a vida de Kane) tomando parte da narrativa do filme de 1986. O uso de trechos do filme *Cidadão Kane* se dá através dos fragmentos de materiais do fantasma de Kane em analogia com os cinejornais do DIP que trarão Welles. A narrativa é assim desdobrada através das inúmeras imagens dos cinejornais do DIP, que pretendem juntar as peças impelindo a narrativa através dos acontecimentos e sobre a verdade dos materiais¹³³.

Como vemos no filme *O Signo do Caos* e nos filmes da tetralogia, o DIP personificado por Otavio Terceiro, está sempre evitando a verdade, por exemplo, durante cena¹³⁴ que encerra a projeção do cinejornal *News on the March* de *Cidadão Kane*, voz over de Arrigo Barnabé fala: “no período em que vigorou a censura, feito no famigerado DIP, o povo desconheceu a verdade, dos fatos, nem tudo era verdade”. No trecho final da narração de *Hello Americans* (com participação de Carmem Miranda), Welles conta ao espectador a parábola dos cegos:

¹³³ Como cita Sganzerla (2000) sobre os “pedaços”, “todo filme é feito de pedaços de realidade”.

¹³⁴ “Nem tudo é verdade 33”:24”

Certa vez, um grupo de cegos examinou um elefante. Para um, a perna era o tronco de uma grande árvore, para outro, a cauda era uma corda curta e cabeluda, a tromba, um cipó com dois buracos. As presas de marfim, espadas, e assim por diante. Cada em entendia as coisas ao seu modo. Aí está: tudo é relativo, mesmo a verdade. O pior cego é aquele que não quer ver. Não pretende ver mais, nem melhor do que ninguém, ao tentar descrever este colosso. Prometo não me deter só na cauda, presas ou tromba. Recursos naturais, borboletas, danças rituais ou comércio exterior. Nada fácil.¹³⁵

No final da narração da parábola, o diretor norte-americano fala: “seja como for, tentarei sugerir o contorno para que completem a figura e façam ideia do que venha a ser a outra metade da América”. Sabe-se que muitas inverdades ou más representações fílmicas (estereotipadas) surgiram sobre o Brasil antes de Welles¹³⁶, de forma que o próprio diretor norte-americano tentaria contornar os estereótipos. O próprio projeto de *It's all true* buscava provar que tudo o que fora dito e visto, era de fato verdadeiro. Percebe-se que Welles tinha a discussão da verdade em seu horizonte. É o caso dos diálogos (presentes nas narrativas de Sganzerla) radiofônicos orbita por esta discussão¹³⁷.

A verdade vira diálogo no filme de 1986, vemos¹³⁸ Arrigo em um barco com as atrizes Nina de Pádua, Vânia Magalhães e o ator Otavio Terceiro. Esta sequencia é invadida por sons da sequencia anterior (trechos da peça radiofônica), quando a atriz representada por Nina de Pádua fala: “o essencial é ver o que os outros não vêem”. Vânia Magalhães complementa: “o essencial é ver com os olhos livres”¹³⁹. Otavio Terceiro conclui: “a verdade é a seguinte: É preciso escutar com os olhos. Escutar ouviu bem?” *Voz off* de interlocutor desconhecido no barco (José Marinho?): “verdade comprovada”. Terceiro repete: “Escutar com os olhos”. É a vez então da fala do Arrigo-Welles, sua voz é abafada por um chapéu: “o caminho da verdade é um só”. Corte. Vemos imagem no barco, atores já são vistos no solo.

¹³⁵ *Tudo é Brasil* 01”:15”:48”

¹³⁶ Cf. AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Rio de Janeiro, Niterói Ed: Intertexto, 2000, 214p.

¹³⁷ A pensar também, em grande parte dos filmes da carreira de Welles, que argumentam sobre a verdade.

¹³⁸ 47”:21”

¹³⁹ ANDRADE. O. *Manifesto Poesia Pau-Brasil*. Correio da Manhã. São Paulo, Março 1924.

A personagem representada por Vânia pede para ver, enquanto Terceiro pede para que se escute. É como se as muitas vozes dissessem que a verdade sobre Welles estivesse estilhada na banda sonora e visual, para ser vista, ouvida, escutada e lida. A fala de Welles é interrompida e sua fala abafada por um chapéu, como se a polifonia ecoasse na época e fizesse sua voz ser suprimida.

A citação do poema de Oswald de Andrade “devemos ver com os olhos livres”, é um eixo significativo para entendermos o filme de Sganzerla, além dos clichês. Ela pede para enxergar além do que é sempre percebido, alternativa para contornar o estereótipo do brasileiro, o que antepara da ideia de Welles e a metáfora do cego citada anteriormente. A bifurcação da visão e audição é o que há de mais significativo para refletirmos acerca da “verdade” do que está sendo falado e visto. Durante todo o tempo nas narrativas de Sganzerla, a verdade é ouvida por peças radiofônicas; vozes escutada nas músicas, vista e lida nas suas mais diferentes formas (letreiros e recortes de jornais), enfim todos os materiais intentam a construir Welles a partir da “verdade” estilhada dos acontecimentos, em um filme cuja palavra de ordem é “nem tudo é verdade”.

Neste mesmo trecho¹⁴⁰, quando todos os integrantes da equipe gravam em solo, a câmera acompanha Arrigo enquadrado de perfil, Otavio Terceiro na sua frente fala: “já disse muitas mentiras, que se tornaram realidades catastróficas. Vamos parar...” Fala é interrompida por peça radiofônica: “Welles pede para não se preocupar, que não haveria nada para acontecer...” Otavio ao fundo aponta para o horizonte, algumas palavras podem ser ouvidas: “esse filme contém algum modernismo... em uma era de loucos...” (risos de Terceiro). Arrigo fala olhando para a câmera acompanhando a equipe de atores: “como separar a verdade da mentira. Ao não ser mentindo”. Em outro trecho, Terceiro fala após queima dos negativos¹⁴¹: “Ele [Welles] é homem de meias verdades e duplas mentiras”. Essa relação verdade e mentira, nos lança as noções de potências do falso.

Por nem tudo ser verdade, o filme de 1986 seria menos documentário? Faremos então analogias a outro filme de Welles, *Verdade e mentiras (F for fake, 1973)*. A história

¹⁴⁰A partir de 47’’:31”

¹⁴¹01’’:23’’:29”

é parcialmente fictícia e é a chave para pensarmos a relação de *Nem tudo é verdade* com as potências do falso. Segundo Paiva (2005, p.229) “o filme de Welles pode ser pensado como um filme-balanço, no sentido de retomar as grandes questões desenvolvidas em toda uma obra. Analogamente, também *O signo do caos* implica uma reflexão retrospectiva do trabalho de Rogério Sganzerla”.

Welles encerra seu “*semi*” documentário em 1986 versando uma das conjecturas mais presumida pela ética do gênero documental, a verdade. Situando o filme de Welles no solo do *fake*, cita Ramos (2010, p.49) “Orson Welles brinca com a noção de documentário, enganando de forma explícita (o narrador menciona claramente o fato) o espectador em uma narrativa onde asserções falsas e verídicas se sobrepõem”. O *fake* documentário é o filme que ironiza a verdade, onde eventos fictícios são apresentados em formato de documentário. Por esta razão, constata-se assim a fragilidade de termos no campo do documentário com a verdade. Segundo Fernão Ramos (2008, p.61) “a definição do documentário a partir do conceito de verdade é um circuito fechado que não nos tira do lugar”. Nos documentários contemporâneos, o ideal de verdade já parece ter sido ultrapassado, (o que não faz com que a realização de tais filmes não orbite ou argumente sobre tais noções). A cerca das definições de “verdade, objetividade, realidade” para Ramos (2008, p.26) “se retirarmos do documentário estes conceitos-malas a definição fica simples”.

Nem tudo é verdade, seria um *fake* documentário? Talvez, menos que o próprio filme do diretor norte-americano de 1973. De toda forma, tanto no filme de Welles como no de Sganzerla, para o espectador fica sempre a dúvida sobre o que é visto, lido e ouvido, restando assim o questionamento do que é o real e o que é falso, sem propor respostas, mas apontando inúmeras e insolúveis dúvidas que perpassam a questão temática da narrativa. Lembramos por exemplo, da afirmação de Sganzerla, a respeito do fim último do cinema ser a verdade do espectador. Dessa maneira, o que mais se argumenta em *Nem tudo é verdade*, através dos atores e os diálogos de Welles é a própria “verdade”, colocando o espectador a prova.

A relação do cinema e das narrativas wellesianas não é com o termo “verdade”, mas com o falso, para Sganzerla no final do filme de 1986 “prova que no cinema como na vida... nem tudo é verdade”. O filme *Nem tudo é verdade* é claramente influenciado pela atmosfera de tramas e de trapaças do filme de Welles, *Verdades e mentiras* (1974). A aproximação de Welles com o mundo da mágica pode ser vista como citação direta em vários de seus filmes. É o caso da obra televisiva inacabada em razão da morte do diretor intitulada *The magic show* (no filme de Sganzerla vemos fotos de Welles e sua obra inacabada).

O mundo da mágica também é inserido em *Linguagem de Orson Welles*¹⁴² aparecerão cartazes promocionais dos mágicos Houdini e Chung Ling Soo. Já em *Tudo é Brasil*¹⁴³ vemos o rosto de Welles em still do seu filme de 1974. Logo após corte para o cartaz de Houdini com as mãos algemadas, câmera/mesa desce e mostra os dizeres: “*Nothing on Earth can hold Houdini a prisoner*”, câmera abre o enquadramento mostrando ao lado o cartaz de Chung Ling Soo. Assim como nos mágicos, a “verdade” também não prenderia Sganzerla e Welles para fabular em seus filmes. Estes mágicos pertencem a uma “cadeia de falsários nos quais ele [autor] se metamorfoseia” (DELEUZE, 2005, p.164). “Não há um único falsário, e, se o falsário desvenda alguma coisa, é a existência atrás dele de outro falsário...”. Diante dessa lógica de um falsário atrás de outro, questiona-se: onde estaria a trapaça se não há mágicos (além de Welles) em *Nem tudo é verdade*?

Ao afirmar que nem tudo é verdade em cinema, o trapaceiro sob esta proposição é Sganzerla, que faz o contrário do que se diz no título. O diretor conta a verdade através das falas e vozes, imagens e jornais diversos, até mesmo os letrados fazem asserções sobre os acontecimentos de 1942, enfim os materiais tentam contar a verdade, flutuando na narrativa. Há mais “verdade” na “ficção” de *Nem tudo é verdade* do que nos outros filmes. Por consequência dos “olhos livres” ou ouvidos livres, os materiais colocados na narrativa certificam tais “verdades”.

¹⁴²A partir de 09”:40”

¹⁴³01”:17”:02”

Para Sganzerla (1980g, p.70) “assim, nesse cinema, desde que o mundo é mundo, ‘uma mentira é uma mentira’ (Mizoguchi)” [...] “O mundo é o mundo e o cinema é... cinema. Que tende ao cinema-verdade, à documentação progressivamente mais bruta e mais sóbria da realidade”. Também, os que vemos nas partes das ficções e dramatizações, são correspondentes às verdades dos materiais do passado, para Sganzerla (1966b, p.123) “o cinema verdadeiro, que é fusão de cinema-verdade com cinema-mentira”.

Para Sganzerla (1980e, p.29) “só os grandes filmes destroem as fronteiras habituais entre verdade e mentira”. Seja com o arquivo ou na tomada encenada, tem-se o “[...] objetivo e o subjetivo que se adentram num novo circuito caracterizado pela obliquidade dessa visão indireta livre” [...] “Deleuze chama de ‘uma narrativa que simula, ou antes, uma simulação de narrativa’” (TEIXEIRA, 2004b, p.44). Sganzerla é prestidigitador assim como Welles, pois na banda sonora haverá mentiras e verdades, personagens fabulando e, por vezes, criando narrativas falsificantes que querem indiscernir o que a banda imagética mostra. Nestas narrativas falsificantes, os personagens e seu diretor (re) criam o tempo da passagem de Welles com arquivos e o atual da tomada, quando então o filme de Sganzerla termina dizendo que em cinema nem tudo é verdade, constituindo assim “desmoronamentos de um ideal de verdade” existentes no cinema documentário.

Uma maneira de evidenciar o falso é colocando o tempo (vozes, sons e imagens) fora do eixo. Segundo Deleuze (2005, p.119) “o tempo fora dos eixos significa, ao contrário, o tempo enlouquecido, saído da curvatura que um deus lhe dava, liberado de sua figura circular muito simples, liberado do conteúdo, revertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura”. Há uma pluralidade de discursos como o de Vargas que não correspondem em imagens ou no tempo da história, mas que deslocam e libertam o tempo com a narrativa de seu conteúdo original.

Segundo Deleuze (2005, p.322), no cinema moderno, a imagem-tempo não é metafísica, nem empírica, mas transcendental no sentido que Kant dá a esta palavra: “o tempo sai dos eixos, e se apresenta em estado puro”. Não é exclusivo a *Nem tudo é verdade*

a potência do falso colocar o “tempo fora dos eixos”. Todos os demais filmes *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil* e mesmo *O Signo do Caos* concebem esta ideia. De forma que o filme de 1986 nos serve de intercessor para pensar tal aspecto.

Cinco anos separaria o filme de Rogério sobre Welles em uma nova articulação dos materiais. Welles se repete, mas se diferencia em um novo agenciamento. Tendo como maquinismo a utilização de grande parte dos materiais de arquivo o diretor vai “abandonando” a ficção e a dramatização (materiais atuais) dos acontecimentos como em *Nem tudo é verdade*, para contar e narrar seus filmes a partir de pedaços de materiais, (virtuais) em uma intrínseca relação da invenção sobre os acontecimentos, somado à memória (material) da história.

O falso como potência, é evidenciado por Sganzerla, no *Pensamento vivo de Orson Welles* (1986, p.100) “este é o domínio explorado: a arte, a criação artística. As relações do verdadeiro e do falso na arte. Que é a verdade, que é a mentira? E que é a mentira na arte, pois a arte é uma mentira que se tona realidade?”.

O filme de Sganzerla explora a verdade por outros caminhos, o da fabulação. É um cinema que necessita de intercessores através dos quais EU é sempre outro. Sganzerla incorporando Welles é aquele que está constantemente se transformando em outro. Segundo Deleuze (2005, p.163) “a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é outro’ substitui Eu =Eu”. Os regimes de fabulações assim encaminham as narrativas para o entendimento do próximo filme a ser analisado, muito mais como uma *Linguagem de Sganzerla*, do que uma *Linguagem de Orson Welles*.

2.2 Linguagem de Orson Welles (Sganzerla): Proto-filme e passagens da ficção para o documentário através do material de arquivo.

A aproximação de Sganzerla em Welles, na tentativa de desvendar a criação ao “violiar os segredos” do diretor americano, acabam por ver a criação artística de Welles intimamente. Ao entender do que se trata a linguagem de Welles, o EU Sganzerla se transforma no OUTRO¹⁴⁴. Não seria a linguagem de Sganzerla nem de Welles, mas um terceiro a partir dos dois.

Para Deleuze e Guattari (1995b, p.14) “a linguagem é um mapa e não um decalque”. Mapa no sentido geracional, ou seja, um terceiro a partir de dois e decalque no sentido de cópia. A *Linguagem de Orson Welles* não é uma cópia ou uma captura da linguagem do diretor americano pelo brasileiro, mas uma linguagem que necessita de intercessores, “através dos quais Eu é sempre outro” (DELEUZE, 2005, p.226). Por isso que a *Linguagem de Orson Welles* retratada no curta-metragem, e mesmo nos demais filmes como *Nem tudo é verdade*, *Tudo é Brasil* e o *Signo do caos*, seria a linguagem da transformação e nascente de Sganzerla a partir de Welles, este muito mais que o *alter-ego* do diretor brasileiro.

Sganzerla (1996a, p.163) refere-se à *Linguagem de Orson Welles*:

Fiz um curta sobre a linguagem, mostrando só o poder da linguagem os planos-sequências [grifo meu] e usando também aquele sistema referencial de som que tem Os cafajestes, de Ruy Guerra, a voz em off, um programa de rádio entrecortado com uma cena sobre a construção da Base Aérea de Natal e alguns esforços significativos do ponto de vista de linguagem.

Linguagem de Orson Welles pode ser considerada, na análise do processo criativo do diretor, uma obra de passagem estilística, pois a partir do curta-metragem haverá uma espécie de reciclagem das imagens e sons. O diretor se utilizaria de grande parte dos

¹⁴⁴ DELEUZE, *Imagem-tempo*. (1995) p.168-179.

TEIXEIRA, “*Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*” in: Documentário no Brasil (2004).

materiais de arquivo abandonando a imagem câmera e a encenação como foi feita em *Nem tudo é verdade*¹⁴⁵. O filme começa com caracteres “Filmuseumünchen”¹⁴⁶, separados equivale a “Filme”, “Museu”, “Munique”, esta montagem de Sganzerla se dedica a participação do evento sobre Welles no referido museu na Alemanha. Podemos pensar também a ideia de “curta” como uma maneira de organizar através de um ensaio¹⁴⁷, ou protótipo de uma narrativa que ganharia forma maior em *Tudo é Brasil*.

Ao som da música *Baião* interpretada por João Gilberto vemos foto das calçadas de Copacabana com corte para foto com rosto de Grande Otelo ouvimos sua voz *over*:

Certa vez o repórter perguntou a Orson Welles se o maior dramaturgo de todos os tempos é realmente Shakespeare, não disse Welles deixando todo mundo em pânico por instantes. Shakespeare – continuou Orson Welles, não é o maior é único. E toda a obra de Orson Welles, testemunha esse respeito e admiração.

Grande Otelo, nesta primeira inserção evidencia-se como apresentador da narrativa, segundo Paiva (2005, p.269) “embora sua voz esteja sempre *over*, o que impede uma unidade corporal para a figura de Otelo”. Assim como em *Nem tudo é verdade* na voz de Arrigo ou de Luiz Mota, Otelo torna o discurso indireto ou pensamento do diretor norte-americano, como exemplo de citação direta, quando ouvimos a voz *over* de Grande Otelo¹⁴⁸: “Aos que me perguntam por que viajo tanto? Respondo que sei ao que fujo, mas não sei o que vou encontrar, eu tenho tanta fé nesse filme, que chega a parecer fanatismo”. Ou na forma de apresentação como discurso indireto: “No rio, Orson Welles, iniciou seu

¹⁴⁵ *Isto é Noel* de 1990 ainda possui encenação com materiais de arquivos.

¹⁴⁶ O filme foi convidado pela Cinemateca de Munique para a *Welles Conference* - organizada pelo *Filmmuseum in Münchner Stadtmuseum*, instituição fundada em 1963 como um departamento do museu da cidade de Munique na Alemanha. O *Filmmuseum* de Munique detém a maior parte das obras inacabadas e inéditas Welles, Oja Kodar em 1995 deixou videotapes, audiotapes para a instituição. *München Filmmuseum* é a mais antiga instituição pública dedicada a sessões diárias de filmes de arquivo, tesouros do cinema arthouse e retrospectivas. Na década de 1970, o museu também começou a reconstruir filmes clássicos desde os anos 1970 que sobreviveram apenas em fragmentos ou versões severamente picada.

¹⁴⁷ Como veremos no capítulo 3a propósito dos conceitos de cinema-ensaio no item 3.3 “*O cinema e sua dúvida: indiscernibilidade entre os domínios e o documentário como lugar da experimentação*”.

¹⁴⁸ 09:21”

período errante, que nunca mais acabou, refletindo sobre a origem mítica do samba, o maior ritmo do mundo”.

O discurso indireto reforça uma citação de uma passagem de jornal e de entrevistas em revistas, ou seja, provenientes dos inúmeros materiais que Sganzerla coletará para o filme (e os demais da tetralogia). Tanto no discurso direto como no indireto, vemos sempre uma voz como intercessor dos apresentadores/vozes, no caso Otelo como a figura que fala indiretamente e avigora a ideia de um pensamento do diretor norte-americano que flutuará sobre os filmes. Se a quantidade de entrevistas no filme anterior era limitada ao ator Grande Otelo, no curta-metragem apareceriam figuras com a função bem definida no campo do depoimento em documentários. Entre eles, a voz de John Huston¹⁴⁹:

Acho que Orson foi um dos artistas mais importantes do nosso tempo, junto com os melhores pintores modernos, e os melhores escritores. Sua contribuição foi enorme. Ele perdeu o favoritismo, de Hollywood, para mim, esta é uma das coisas de que Hollywood deve se orgulhar menos: do esquecimento. Na verdade, foi mais do que esquecimento, rejeitaram Orson, ele não era gentil com os tolos. E, com certeza, nossa comunidade está cheia de tolos, ele atraía inimizade. Recebi uma carta de Orson há alguns anos, eu tentei ajudar a dar andamento a um projeto, e a fazê-lo ter sucesso. A carta era para me consolar, e dizia que ele não recebia uma oferta para dirigir um filme em Hollywood há cerca de 20 anos. Incrível! No entanto sua genialidade foi reconhecida. Houve uma cerimônia em minha homenagem e Orson decidiu fazer um discurso. Ele se referiu a mim como o príncipe do Renascimento. E eu só posso dizer que Orson era o rei. Havia algo de majestoso nele. Ele passava pelos problemas e pelas tristezas, como um rei. Quando tudo ia bem, nos momentos bons e ruins, ele era sempre correto, majestoso.

Enquanto ouvimos a entrevista do John Huston, quando o diretor e produtor fala sobre Welles ser como um dos pintores modernos, vemos desenho de Shakespeare e quando relata o fato do diretor de *It's all true* ter perdido o favoritismo, vemos foto de Welles em uma das prováveis propagandas de bebidas feitas pelo diretor a partir da década de 70. Após sequencia de fotos e imagens diversas, Rogério Sganzerla dispara imagens do

¹⁴⁹11”:54”. John Huston foi ator e diretor de cinema também amigo de Orson Welles. Welles atuou em *Moby Dick* (1956), *The Roots of Heaven* (1958) e *The Kremlin Letter* (1970) filmes dirigidos por Huston.

filme de Roland Henze *A jangada* (repetem-se as imagens utilizadas no filme anterior). São imagens em cores com caráter antropológicas que mostram as atividades manuais das rendeiras, a atividade pesqueira é um dos intervalos mais longos do filme de Henze que aparecem “soltos” na narrativa, como se preenchendo a fala de Huston.

Além de Huston, podemos ouvir a voz de Edmar Morel¹⁵⁰, visto por fotos de arquivo, quando vemos foto do repórter ao lado dos quatro jangadeiros, com câmera pendurada observa um cesto junto com um dos jangadeiros. Vemos também a foto de Welles em um dos cenários no Ceará e às suas costas o repórter, seu relato pode ser ouvido em um trecho recortado ¹⁵¹:

Mas o que ele era mesmo era um sujeito que queria fazer cinema... E tinha um grande amor à vida, isso ele tinha [Pausa com imagens] Ele queria era fazer cinema a qualquer preço. É como eu estava falando a pouco, dinheiro para ele não valia nada, nada. Ele repetia cenas Horas e horas, ele só queria a perfeição.

Diferentemente de voz, o corpo atual de Morel não aparece em nenhuma das narrativas de Sganzerla, se não por imagens de arquivo. Antes da chegada de Welles ao Brasil, o “repórter das multidões” ¹⁵², acompanhou a grande repercussão da viagem dos jangadeiros até o Rio de Janeiro, e cobriu o retorno dos jangadeiros a Bahia. Nos filmes, presta depoimento com sua voz também em *Tudo é Brasil*, sendo figura significativa desta reconstrução da passagem do diretor norte-americano pelo Brasil, mesmo em *Nem tudo é verdade*.

O arquivo pessoal de fotografias é composto material das narrativas do diretor brasileiro¹⁵³, como cita Morel (1999):

¹⁵⁰ 11”:01”

¹⁵¹ 10”:50”

¹⁵² Morel escreveu inúmeras reportagens com temáticas aos movimentos sociais e populares que lhe conferiram a alcunha de “repórter das multidões”. *Histórias de um repórter* (1999)

¹⁵³ Algumas fotos do arquivo pessoal de Morel sobre a passagem de Welles pelo Brasil podem ser encontradas no seu livro “Histórias de um repórter” (1999), e que fazem parte dos filmes de Sganzerla:

O cineasta Rogério Sganzerla realizou o longa-metragem *Nem Tudo é Verdade*, sobre a permanência de seis meses de Orson no Brasil. Coloquei meu arquivo à disposição de Sganzerla e prestei depoimento gravado de cinco horas. Este filme foi exibido num festival de cinema no Hotel Nacional, no Rio, em 1986. (MOREL, 1999, p.112)

Edmar Morel relata suas experiências em seu livro *Histórias de um repórter* (1999), em um relato biográfico de sua carreira. Cita em um capítulo inteiro a sua vivência com Welles no Brasil. Testemunha da história, Edmar Morel viraria personagem ficcional chamando-se Edgar Morel no filme *O signo do Caos*, interpretado pelo ator Sálvio do Prado. O repórter figuraria o “intercessor do bem” dentro dos cinejornais do DIP, admirador da poesia e defensor dos filmes Welles contra os censores, burocratas, repetitivos e negativistas.

Segundo Morel (1999, p.110) “dada minha condição de repórter dos Associados, tendo escrito várias reportagens sobre o reide, fui indicado para acompanhar os jangadeiros no seu retorno ao Ceará”, comentando a relação próxima com Welles:

Assisti à tomada de inúmeras cenas ao lado de Orson Welles, no Rio e mais tarde em Fortaleza. No rebocador onde estavam às câmeras havia grande carregamento de uma bebida até então desconhecida em nosso país. Era a Coca-Cola, e, assim, fui um dos primeiros brasileiros a tomar o refrigerante universal pelo gargalo. Orson mandou buscar a bebida de avião como parte da Política de Boa Vizinhança (MOREL, 1999, p.111).

Morel ajuda o diretor norte-americano na realização de um roteiro, junto com Herivelto Martins e Robert Meltzer: “fui convidado a fazer parte da equipe, realizando pesquisas e estabelecendo o contato com os jangadeiros. Travei longas conversas com Welles, através da intérprete ou num portunhol arrevesado” (MOREL, 1999, p.111).

Nomeado a integrar o DIP, relata sua função como órgão quando Alfredo pessoa, também diretor de Divulgação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), “à minha revelia, nomeou-me posteriormente redator do órgão oficial, função que nunca

exerci. Era, sim, encarregado de controlar a marcha dos livros e plaquetas nas oficinas, entregando os originais aos revisores” (MOREL, 1999, p.128).

O repórter, nunca chegou a trabalhar ou estar ideologicamente em acordo com os projetos do DIP, quando pediu demissão do cargo através de um pedaço de papel higiênico após ter sido transferido para o Pará. O motivo de sua transferência foi à reportagem em 1942 sobre a “beliscada” em Recife (quando crianças, mulheres, cães e porcos disputavam os restos de comida da base norte-americana) o que não agradou a ditadura. Segundo Morel (1999, p.129) “assim foi minha passagem pelo DIP, cujas reportagens publicadas em plaquetas eu assinaria hoje, sem o menor constrangimento”.

Como parte do inventário de materiais, encontramos no filme os scripts de produção que pertenceram ao projeto *It's all true*, um deles é percebido quando lemos¹⁵⁴: “*The music for the Jangadeiro... Villalobos... The Jacaré six days on the open sea and the eight hours it took a plans to fly... fade out the end*”.

Em relação aos trechos radiofônicos, *Hitchhiker* se repete (como no filme anterior), mas podemos ouvir também trechos de *The Shadows*¹⁵⁵, como por exemplo, enquanto vemos imagens de arquivo de Nelson Rockefeller desembarcando no aeroporto, após o magnata sair com carro preto é ouvida a peça radiofônica e nela podemos ouvir a célebre frase: “quem sabe o mal que se esconde no coração dos homens? O Sombra sabe”¹⁵⁶. Estaria Sganzerla associando o mal prenunciado pelo personagem Sombra para Rockefeller? De fato a “sombra” transmite a atmosfera nebulosa da influência americana no Brasil.

¹⁵⁴ A partir 11”:54”

¹⁵⁵ Aproximadamente 04”:18”. *The Shadow* chega às rádios em 26 de setembro de 1937 se estendendo até 1938 na *Mútuas Broadcasting System*, estrelado por Orson Welles como Lamont Cranston que faz também o papel (voz) do Herói *The Shadow*. Esta serie de episodio vai ao ar antes do conhecido *The War of the World* em 30 de outubro de 1938. <<http://archive.org/details/RkoOrsonWelles-TheShadow-RadioRecordings>>

¹⁵⁶ A frase pronunciada originalmente em Inglês se tornaria a abertura de todos os episódios do *The Shadows* e é recortada por Sganzerla: “*Who knows what evil lurks in the hearts of men? The Shadow Knows!*” <<http://archive.org/details/RkoOrsonWelles-TheShadow-RadioRecordings>>

Temos uma sequencia¹⁵⁷ que mostra Welles com câmera no *setting* de filmagens no Rio, enquanto ouvimos o trecho radiofônico Hitchhiker: “*And so - I'm sitting here in this deserted auto camp in - Gallup, New México...*” Vemos uma série de fotos do primeiro plano do rosto de Welles com câmera portátil posterior ao corte. Welles é visto atrás de uma câmera *Technicolor*, câmera/mesa se movimenta de cima para baixo com cortes no eixo revelando Welles atrás do visor de uma objetiva em plano frontal-conjunto, foto do chassi da câmera no meio do set de filmagem interno no Rio. Corte. Vê-se foto enquadrada no primeiro plano, perfil de Welles atrás do visor da câmera.

No filme, podemos ouvir algumas propagandas pertencentes aos trechos radiofônicos, entre elas a da *Goodrich Safety Silver-Town Tires*¹⁵⁸. Vemos no filme¹⁵⁹ também a propaganda da marca *Flit* e seu clássico mascote, o soldadinho de chumbo¹⁶⁰ que se tornaria elemento narrativo em *Tudo é Brasil*. Em um recorte de jornal podemos ler: “sou um escaravelho, chupo o seu sangue e faço-o perder o sono [sic.]!”. Um frame bastante instantâneo para percebermos em uma leitura mostra soldadinho de chumbo com pesticida na mão mirando contra uma mosca ou mosquito, fusão para o que se revela como uma propaganda em um jornal com onomatopéias: “sou uma formiga e passeio sobre seus alimentos”. Em um container de texto lê-se: “atenção, se a lata não tem o soldadinho não é elet...”. “Mate formigas e percevejos com...”.

O soldadinho de chumbo perfaz toda a relação intertextual entre *Tudo é Brasil* e *Linguagem de Orson Welles*. O personagem infantil faz a sua primeira aparição, prenunciado nesta propaganda. Mostrado de forma bastante sutil, o soldadinho conota a limpeza como uma reminiscência do nazismo que assolava a Europa e “namorava” com o Brasil até 1941 ou até a eficiente propaganda da política da Boa vizinhança norte-

¹⁵⁷ A partir de 09”:50”

¹⁵⁸ Esta propaganda se refere a um dos patrocinadores do episódio *The Shadow*, os primeiros 26 episódios foram patrocinados por *Blue Coal*, e os demais (27-32) pela *Goodrich Safety Silver-Town Tires* que colocava no início dos episódios a mesma propaganda que ouvimos no filme de Sganzerla. O diretor brasileiro estaria assim, deixando os rastros da origem de seus materiais.<<http://archive.org/details/RkoOrsonWelles-TheShadow-RadioRecordings>>.

¹⁵⁹ 06”:15”

¹⁶⁰ A marca *Flit*, veiculou por um bom tempo o soldadinho de chumbo como objeto propaganda da proteção dos lares contra os insetos.

americana cativar o país. O destino do personagem infantil em *Tudo é Brasil* é a fogueira, assim como os rolos do filme de *It's all true* em *Nem tudo é verdade*, analogamente como trenó de Kane escrito *Rosebud*, ou a película pegando fogo nas mãos da deusa Shiva em o *Signo do Caos*.

Como em *Nem tudo é verdade*, no filme de 1991, podemos ler vários recortes de jornais, uma delas é a notícia da agressão de Wado Frank¹⁶¹, enquanto ouvimos trechos da fala do personagem Sombra: “Acha que eu diria que traí meu país?” Lê-se no jornal: “todos os americanos condenam a agressão contra Waldo Frank: foi uma explosão de ódio nazifascista contra a democracia e a inteligência – Descoberto um dos autores da agressão”.

Sobre os recortes de jornais, segue-se o mesmo descrito na leitura fílmica de *Nem tudo é verdade*. Lemos parte da informação que nos é sonogada, além de frames curtíssimos e de percepção quase impossível, senão ao travar os frames. Um exemplo destes recortes se dá após *zoom in* em um recorte de jornal com pouco tempo de leitura e identificação: “chegada de cinematográ- [sic] em estado de embriaguez”, ao vermos fotos de Welles no desembarque.

Em *Linguagem de Orson Welles* podemos ver uma infinidade de fotos, filmes de arquivos, cinejornais. Encontramos os trechos de filmes de Welles: *Cidadão Kane*; fotos/still do diretor norte-americano vestido de mágico em *Verdades e mentiras*; fotos da obra *The other side of the wind*¹⁶²; trechos do filme *A marca da maldade*, durante a fala de John Huston.

Muitas das fotos que reportam a estes filmes são colocadas com enquadramento recortado do rosto do diretor. Ou ainda, através de movimentos de câmeras/mesa, em que

¹⁶¹Waldo Frank (1889-1967), cujas ideias tiveram significativa repercussão no meio intelectual latino-americano durante a primeira metade do século XX, assim como Welles foi um dos estrangeiros que lançaram olhares estrangeiros ao Brasil. O recorte de Jornal no filme de Sganzerla se refere à agressão contra Waldo Frank na Argentina, após ter sido declarado pelo Ministério das Relações Exteriores em sua visita ao país como pessoa “non grata”, em razão das suas afirmações a respeito da posição do país frente a guerra. GRAMUGLIO, Maria Teresa. Sur: uma minoria cosmopolita na periferia ocidental. Tempo soc. vol.19 no.1 São Paulo Junho 2007 Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862009000200011&script=sci_arttext>

¹⁶²Segundo Paiva (2005, p.276) “projeto que, como *It's all true*, resultou igualmente inacabado, John Huston faria parte desse filme sobre um velho diretor que realiza seu último filme”.

vemos pequenas inserções no plano detalhe do olho de Welles vestido de mágico. As fotos de Welles vestido de mágico, tentando em dar continuidade às noções de falso e falsificação no documentário (como fora levantado em *Nem tudo é verdade*), seria o cinema moderno que prima pela arte da falsificação. Sganzerla e Welles como parte disso repetem o cinema de falsários, prestidigitadores, de videntes. E, isto não se dá por acaso, a imagem da câmera/mesa se aproxima tanto do olho de Welles, que vestido como mágico se põe a ver e falsificar a própria verdade.

Observamos também, alguns filmes atuais (?) de montanhas¹⁶³. Paiva (2005, p.275) supõe que “essas imagens provavelmente [foram] filmadas no México” (lembrando que um dos segmentos de *It's all true* se passaria no México). Para Paiva (2005) esta sequencia reitera “a tensão de poder entre os Estados Unidos e o México com o próximo plano”, antes “um *insert* de um mapa onde percebemos claramente desenhada a linha de fronteira entre os dois países”. Câmera se movimenta no eixo em 180 graus em *contra-plongée*, após uma cena aérea de deserto, associando-se à fala do thriller *Hitchhiker* que é situado no deserto do Novo México, temos o corte para cena aérea da Baía de Guanabara.

Seguindo a sequencia, vemos a relação de Welles com os dispositivos cinematográficos, como a foto de Welles atrás de uma câmera em plano frontal, corte para foto/fotograma desconhecido, (aparentando ser Richard Wilson em frente a uma máquina de escrever). Vemos¹⁶⁴ imagens de combates aéreos da segunda guerra mundial, implosão de prédio no segundo plano, e no primeiro plano carro blindado. Nesta sequencia, como no filme anterior, a guerra é correlata à presença de Welles no Brasil.

Em contraponto com *Nem tudo é verdade*, cujas imagens dos cinejornais são precedidas e referenciadas por intertítulos, no curta-metragem aparecem apenas dois intertítulos dos cinejornais: *Cinejornal brasileiro: “Afundamentos em águas brasileiras: Rio: As primeiras manifestações do povo contra os brutais atentados dos submarinos do Eixo D.I.P.”*; *cinejornal brasileiro: “Brasil-Estados Unidos. Rio: O Sr. Nelson Rockefeller visita o Departamento de Imprensa e Propaganda D.I.P”*. O primeiro intertítulo não consta

¹⁶³09”:40”.

¹⁶⁴A partir de 10”:44”.

em *Nem tudo é verdade* (as imagens sim), mostrando a organização dos estudantes para coletar metal e borracha para a guerra. Em uma das placas portada por um dos manifestantes, lemos o motivo: “Esmagar Hitler”.

O filme encerra ao som de *Valsa da despedida* interpretada por João Gilberto, com imagens coloridas (*Technicolor*) e fotografia (p&b) de Welles com as mãos levantadas se despedindo do Brasil. No final vemos em uma das raras aparições de Sganzerla em seus filmes portando uma câmera com torre de lentes múltiplas (panótico, mesma de *Nem tudo é verdade?*), apontada para o espectador. Segundo Paiva (2005, p.278) “embalado pela nostálgica canção, em um plano rápido ao apontar a câmera para o espectador. Insere-se no filme, como fizera em *Nem tudo é verdade* [com sua voz] no preenchimento da figura de Orson Welles”.

Para Paiva (2005) “esse plano é tão mais significativo quando pensado em relação ao que lhe sucede”. Citando o recorte de jornal em que lemos os seguintes dizeres: “sou uma vítima dos novos chefes da RKO”. Paiva (2005) interpreta que “assim como Welles, Sganzerla também é vítima de uma ideologia deflagrada pelo DIP, como sugere o último plano do filme, ao resgatar uma imagem da torre da Central do Brasil, observada entre os prédios da cidade”. A inauguração da nova estação com o grande relógio de quatro faces se tornaria símbolo do Estado Novo em 1943¹⁶⁵.

Nesse final do filme, há uma cadeia de associações e prováveis interpretações, entre elas a do desdobramento do olhar estrangeiro Sganzerla-Welles. *Tudo é Brasil e Linguagem de Orson Welles* acabam com imagens dos EUA, especificamente em Nova Iorque. No final do curta-metragem, as imagens, feitas provavelmente em um quarto de Hotel nos EUA, têm como moldura a janela do quarto e foco no edifício *Chrysler Building*.

Associa-se este espaço a mesma imagem de Sganzerla apontando a câmera para o espectador como uma câmera de múltiplas lentes. Dessa forma o final de *Linguagem de Orson Welles*, traz na sua acepção o desdobramento do EU no OUTRO, do olhar de Welles

¹⁶⁵ Este ideal de modernismo, veremos na leitura de *Tudo é Brasil*, no item 2.3.1 “Pior que a fome é o progresso: Getúlio Vargas e o desdobramento da subjetividade sobre as ditaduras (Welles e Sganzerla)”.

que retornaria ao seu país e de Sganzerla que agora é estrangeiro e põe-se a filmar a paisagem e montar o seu olhar desterritorializado no país do outro. Seria então Sganzerla, àquele que se tornaria estrangeiro e se posta a olhar como outro, ao mesmo tempo em que aponta a sua câmera para o espectador.

2.2.1 Dê-me, um corpo: carnavalização, música e dança como parte da linguagem corporal do samba.

Na relação de inventário, as músicas são *Baião* de Luiz Gonzaga, interpretada por João Gilberto; música tema do filme *The third man* (1949); música *Lero-Lero* de Benedito Lacerda; ouve-se as músicas instrumentais e marchinha de carnaval (frevo); cantiga de roda e jogo *Escravos de Jó*, enquanto vemos rostos das crianças vestidas com máscaras junto de pessoas dançando nas ruas. Reitera-se a *Praça Onze* de Herivelto Martins e Grande Otelo; também encontramos a música desconhecida¹⁶⁶ com o tema de Orixá Xangô; a música *Jangada voltou só* de Dorival Caymmi; *O Mar* de Dorival Caymmi; *Valsa da despedida* interpretada por João Gilberto. Grande parte das músicas em *Linguagem de Orson Welles* é colocada, quase em sua completude, culminando o que Sganzerla chamou de plano-sequencia de materiais na banda imagética e sonora.

Ainda no início do filme vemos uma sequencia de imagens do carnaval nas ruas do Rio de Janeiro de 1942 ao ritmo das marchinhas. Com imagens de Walt Disney em sua visita ao país, crianças vestidas como os personagens dos estúdios norte-americanos apresentados em sequencia associadas aos filmes dos foliões nas ruas. Todas as imagens do cinejornal do DIP com pessoas dançando intensamente exploradas por Sganzerla ao som das marchinhas e músicas tradicionais do carnaval como: *Lero-lero*, *Escravos de Jó*, etc.

¹⁶⁶ 07”:11”

Para Sganzerla (2001b), “a influência de Eisenstein, isto é, desse cinema baseado na dança, é sempre bem vinda”. “Bem vinda” seria a presença na narrativa de Sganzerla com a bailarina Eros Volúcia¹⁶⁷. No trecho de *Linguagem de Orson Welles* ela serve como intercessora da relação do carnaval com o nacionalismo da época. Segundo Deleuze (2005, p.227) “não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida”. A montagem da sequência das danças se dão entre ritmo do samba com o corpo/dança que Sganzerla recorta e repete nos três filmes. Eros Volúcia é montada sobre o povo, ou melhor, sobre o ritmo do samba nas ruas e sua evolução na narrativa de Sganzerla.

Teria Sganzerla encontrado na dançarina uma forma para “pensar” o carnaval? Ou então, ter na bailarina conjecturado seus conceitos “cineastas do corpo mais alma”? Sganzerla em três artigos elabora um pensamento para elucidar as (des) vinculações entre o cinema clássico e o cinema moderno, a partir dos “cineastas da alma” (1965c), dos “cineastas do corpo” (1965d) e dos cineastas do “corpo mais alma” (1965e). Os cineastas da alma (identificados com o cinema clássico) estão interessados nos conflitos interiores do homem e, nesse sentido, fazem uma espécie de “literatura em fita”. Os cineastas do corpo (no cinema moderno) valorizam as estruturas orgânicas dos personagens e das coisas, “os meios criados pela nossa civilização”, como o cinema e o automóvel, interessando-se pela “tragédia física”, pela aparência mais do que pela essência dos seres e objetos. Por fim, os

¹⁶⁷Eros Volúcia vivenciou toda esta profusão de ideias de vanguarda que fluía neste período: Semana de Artes Moderna, Gilberto Freire com o trabalho Casa Grande & Senzala, Getúlio Vargas e a política desenvolvimentista. E foi nesse contexto de nacionalismo crescente, de turbulência e nova proposta de interpretação do Brasil, que Eros criou uma nova estética, incorporando novas metodologias na dança, teve a inteligência e sensibilidade de mesclar as danças populares nacionais à técnica clássica. A bailarina usava de todo recurso que o corpo podia expressar, com os movimentos de olhos, mãos, quadris, e na boca um convidativo sorriso. Cria uma dança alegre e híbrida, ao mesmo tempo brasileira e universal. Seu corpo era o instrumento da inovação. A singularidade de seus movimentos criou identidade própria para sua dança, expressando a diversidade cultural que pulsava e que percebia suas raízes no híbrido, na miscigenação. A primeira bailarina a dançar samba de sapatilhas. Usava trajes de baiana com a barriga de fora, apresentava-se em cassinos e boates do país, vindo também a influenciar o visual de Carmen Miranda. Imprimiu ginga aos quadris e criou movimentos coreográficos sobre ritmos brasileiros como *Tico-Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, Brejeiro, de Nazareth e Mignone, Eros Volúcia chamou a atenção no Brasil e no exterior atuando em vários filmes nacionais: *Favela dos Meus Amores* (1935), *Samba da Vida* (1937), *Caminho do Céu* (1943), *Romance Proibido* (1944) e *Pra Lá de Boa* (1949). A fama internacional definitivamente aconteceu após participação no filme *Rio Rita* (1942). <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Eros_Vol%C3%BAsia>.

cineastas do corpo mais alma procuram uma integração entre corpo e a alma, o que seria então o ideal no cinema. (PAIVA, 2010:19)

Para entender essas concepções, vemos *Linguagem de Orson Welles*, ao som da música *Lero-Lero* de Benedito Lacerda após sequencia de diversos filmes do carnaval de Rua no Rio de Janeiro, vemos os foliões fantasiados, desfiles dos blocos de carnaval tomando as ruas da cidade. Observamos¹⁶⁸ pessoas passando na frente da câmera e dançando no ritmo do carnaval. Em uma das cenas Sganzerla toma o gesto de uma das foliãs e combinando com o filme de arquivo em que está presente Eros Volúcia, a passista faz o mesmo gesto (balançando os ombros). Depois novo corte para a outra performance da bailarina. Novamente os filmes são combinados com cenas de pessoas nas ruas executando passos parecidos com a da bailarina (abaixando e pulando).

A bailarina que teve como relevância o balé “mestiço”, intersecção entre dança erudita e o popular, conforme Beatriz Cerbino (2009) “nos anos 1940, o balé encontrava terreno fértil para sua difusão e o nacionalismo atingia seu auge sob o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945). Estava em curso uma espécie de fusão entre a arte erudita e a arte popular”. Como o regime de Getúlio Vargas investia fortemente na valorização de temas nacionais, política que influenciava também as linguagens artísticas.

Segundo Beatriz Cerbino (2009) “o corpo, em cena, abraçava-se, representando de forma estilizada figuras da cultura nacional, como o índio, o negro e o caboclo. Cabendo à arte ser identificada como ‘erudita’; o balé, ‘traduzir’ com seu refinamento as danças e figuras ‘populares’, para que elas pudessem ser apresentadas em palcos considerados nobres, como o do Teatro Municipal”. Eros ofereceria nos filmes wellesianos, um hibridismo da dança e um corpo ao samba a se propagar no estrangeiro. No contexto da brasilidade, a música que vemos a passista dançando no material do DIP, se enquadra nas descrições da performance inventada por ela chamada de *Macumba*.

Otelo e Eros aparecem nos filmes de arquivo com a logomarca da UNE sendo vista ao fundo. Podemos cartografar a ocorrência do *Teatro Experimental do Negro*, ou TEN

¹⁶⁸ 02”:29”.

fundado em 1944 no Rio de Janeiro que se propunha a resgatar no Brasil os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana. Otelo como um dos destaques e talento na época como ator negro, participava e se engajava com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, cujas reuniões do TEN aconteciam na sede da UNE.

Como cita Eva Tudor no documentário *A dança mestiça (2012)*¹⁶⁹, “Eros também lutava para que as escolas aceitassem bailarinos negros”. Podemos pensar que a tomada feita pelo cinejornal em que vemos Eros e Otelo ambos dançando com o símbolo da UNE ao fundo, formalizam no inventário de Sganzerla o mesmo espaço e mesmo rolo de películas. Eros cita¹⁷⁰ que “Carmem Miranda entrou no time dos admiradores e copiou os traços àquela que se tornou sua marca mundo a fora”. “Carmem comentou [para Eros] que estaria imitando suas mãos”.

A partir de Eros, Sganzerla traça uma arqueologia de uma figura feminina brasileira no período construída no exterior. O gesto e a dança da bailarina são destacados por Sganzerla, tais que não seriam principiados apenas e somente por Carmem Miranda. A primeira aparição da bailarina Eros em *Nem tudo é verdade*¹⁷¹, se dá quando o samba se “solta” na narrativa, após o trecho em que ouvimos a voz de Luiz Motta “câmera nunca em nível...”, quando em ritmo de marcha apenas instrumental a música é substituída por um ritmo mais “acelerado”. Corte. Então vemos a dançarina Eros Volúcia. Em *Linguagem de Orson Welles*, as imagens da bailarina são sempre intercaladas com os foliões do carnaval dançando no mesmo ritmo e passos. As performances artísticas teriam em comum algo próximo do ritmo do “frevo”, ou seja, agachamentos e pulos dos foliões e da passista.

Nos materiais de arquivo em que vemos Volúcia, a brasilidade e o samba ganharia um corpo mestiço. Poderemos pensar *Linguagem de Orson Welles*, a partir da citação de Deleuze (2005, p.232) “cada corpo tem não só o seu espaço, como também a sua luz. O corpo é sonoro, tanto quanto visível. Todos os componentes da imagem reagrupam-se por sobre o corpo”. Se o samba ganha corpo, para Sganzerla ele ganha (ou é fruto) do

¹⁶⁹A *dança mestiça* direção de Dimas Oliveira Junior e Luis Felipe Harazin <http://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE&feature=relmfu>

¹⁷⁰*Ibidem.*

¹⁷¹*Nem tudo é verdade* 30”:36”

pensamento/alma (tanto do diretor como de Welles). Corpo e alma como elemento de integração.

Sganzerla formaliza seu pensamento a respeito de cineastas do corpo mais alma¹⁷², muito próximo do pensamento do filósofo¹⁷³, de forma que o que Sganzerla faz através imagens dos cinegrafistas de atualidades é montar o dispositivo no corpo, “pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento” [...] “O que conta é menos a diferença entre os pólos que a passagem de um a outro, a passagem sensível das atitudes ou posturas aos ‘*gestus*’” (DELEUZE, 2005, p.230).

“O que deve sair disso é o *gestus*, isto é um espetáculo, uma teatralização ou dramatização que vale por toda a intriga”. Através do corpo de Otelo, e também por rostos, temos também toda a amplificação do *gestus*, uma rostidade, pois é o rosto e caretas multiplicadas nas narrativas de Sganzerla que compreendemos “o espaço que se liga aos corpos, compõe o espaços com pedaços desconectados que apenas um *gestus* religa” (DELEUZE, 2005, p.230).

Ainda ligado aos gestos, podemos cartografar rostos¹⁷⁴ nas narrativas de Sganzerla, assim como um cinema do corpo do samba que buscava Welles ao filmar o segmento do carnaval. Essa busca certamente sairia caro ao diretor, pois os menos otimistas ao projeto citavam¹⁷⁵: “Welles só filmou negros, negros sambando negros rebolando, assim não é possível”. Ironicamente, negros sambando e negros pulando e rebolando intuíram contra o projeto de *It's all true*, que Sganzerla parece reforçar com as imagens de arquivo como se questionando: como poderia haver samba sem um corpo, sem negros, sem música ou sem seu povo?

¹⁷² SGANZERLA, Rogério. “*Corpo mais alma*”. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 31 jul. 1965e. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. Edifício Sganzerla: textos críticos vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.83-88.

¹⁷³ Deleuze dedica ao capítulo: *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. In: Imagem-tempo (2005).

¹⁷⁴ A respeito do rosto, analisaremos no filme *Tudo é Brasil* a partir do diálogo entre Welles e Carmem Miranda.

¹⁷⁵ *Nem tudo é verdade*, 36”-16”. Cf. Fala de Otavio Terceiro ao telefone.

Em *Tudo é Brasil*, veremos que rostos insinuam diálogos. O gesto do samba pode ser multiplicado a partir dos gestos ou expressões faciais de Grande Otelo em fotos. São imagens-afecções do rosto do ator e suas caretas se multiplicam e dinamizam toda a potência da atuação/performance do ator com o samba. A paisagem do rosto combina significância e subjetivação, encarados como procedimentos de comparação e apropriação que asseguram uma política de inclusão diferencial da alteridade. O corpo de Otelo, bem como de Eros durante a dança são como um cristal por onde vemos passar o tempo, e a rítmica do carnaval.

Aos cinemas do Terceiro Mundo, um povo que dança, pula e se diverte, enfim uma carnavalização, não um espetáculo da *Broadway* para ser visto e apreciado com o verniz norte-americano. Não era apenas o moralismo crescente nos EUA dos anos 40 a julgar a figura do negro e do povo brasileiro. Mas, também, a receita do *Studio system* de “bons filmes”, que ignoraria os corpos e rostos de nossa cultura. É exatamente o que Sganzerla reivindica em seus filmes.

Com as narrativas e a associação com a música e a libertação da sequencia que é específica para *Linguagem de Orson Welles* temos aquilo que Deleuze (2005, p.229) cita “o que se liberta no não-querer são a música e a palavra, e seu entrelaçamento num corpo reduzido apenas ao sonoro, um corpo de ópera novo”.

A intenção de Sganzerla nos trechos em que o samba é visto nas ruas é mesclar ao movimento corporal de Otelo ou Eros Volúcia tendo como baliza a dinâmica do visível com o sonoro. Vemos imagens “soltas”, ou como refere o diretor sobre ter feito o curta “mostrando o poder da linguagem e os planos sequencias” (SGANZERLA, 1996a, p.163). Nestes intervalos entendemos o que Sganzerla considera como planos em sequencias, quando o samba “ganha um corpo” e, o corpo sua rítmica. Cita Deleuze (2005, p.227) “dê-me, portanto um corpo” [...] “O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar”.

O que Sganzerla faz com Eros e todos os corpos do carnaval é dar um corpo, montando o dispositivo (mesmo que seja dispositivo de ressignificação com a mesa de

montagem), fazendo-os “passar por uma cerimônia, introduzi-la numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco. Como também extrair dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível” (DELEUZE, 2005, p.228). Otelo, Volúcia e todo o povo se tornariam “grandes” no uso de seu corpo, rostos com o samba.

2.2.2 A tração das imagens, potencialização da montagem e os modos de composição em um cinema sem a câmera.

Acerca dos *modos de composição da narrativa*, e a ideia de plano sequencia tem de ser encarado como sequencia da mesa de montagem e não da câmera. A construção de “planos sequencias” é também um ponto de diferenciação entre *Tudo é Brasil*. No curta-metragem, o diretor explora a associação das imagens e sons muito mais como uma ideia do contínuo da percepção para o espectador, em uma relação de encadeamento. Já no longa-metragem de 1997, essa ideia de contínuo é a todo o momento rompido.

Por trás de tudo isto está a montagem. Para Sganzerla (1981), temos a ideia de uma montagem como parte do sujeito:

Da mão à mente do montador há somente um passo, e o verdadeiro trabalho de montagem flui como uma coisa só, sem sujeito e objeto separados, numa interação dialética entre tese e antítese em conflito, tendendo a síntese, algo assim como se cruzam os dedos da mão esquerda com os da mão direita e é só (SGANZERLA, 1981, p.115).

Sganzerla com *Linguagem de Orson Welles* quer mostrar mais do que o tempo para a fruição do espectador permite. O diretor parece não dar conta de todo o material que tem para mostrar. Os arquivos são mais ágeis em suas passagens, é como se estivessem comprimidos no curto tempo da duração da narrativa, o que já prospectava um longa-

metragem. Não por acaso haveria uma nova montagem sete anos depois com *Tudo é Brasil*. Se a montagem no filme de 1986 era organizada e fruída com blocos de sequencias de acontecimentos, a partir de *Linguagem de Orson Welles*, além da abdicação da imagem-câmera e de imagens atuais, vemos uma relação imagem e som montados como preceito de desconstrução e quebra-cabeças, não há tanta relevância para a descrição/narração dos acontecimentos, mas para mostrar os arquivos.

Os materiais de arquivo estariam tomando evidência no processo criativo do diretor com os filmes documentários, *logo a montagem é imprescindível para este processo*, não mais sob o “plano sequencia” tendo como montagem a câmera. Do filme de 1986 para o de 1991 é interessante notar uma transição estilística na realização fílmica que se conforma na montagem. A filmografia de Sganzerla, como um todo, ao avançar a década de 80 tem a lógica da montagem migrando da câmera (fazendo parte desta lógica o plano-sequencia), para a mesa de edição (montagem, colagem, associação e a tração)¹⁷⁶.

Segundo Sganzerla (1986, p.102) a montagem é “o instrumento privilegiado da força criadora do autor”. Percebe-se nos textos de Sganzerla, um pensamento dedicado a montagem, o que leva o diretor a conceber diagramas. Em um destes o diretor reflete a montagem clássica¹⁷⁷, em outro a montagem moderna¹⁷⁸. Os conceitos utilizados pelo diretor nos diagramas servem como eixo para a análise da linguagem/estilo da montagem nos filmes wellesianos. Cita Sganzerla em seu diagrama da montagem (moderna), que esta

¹⁷⁶ Agrupando os três filmes, falaremos mais a respeito desta dinâmica da montagem e da poética do arquivo, no terceiro capítulo no item 3.1 “*Tratamento criativo do arquivo: montagem, cinema e história*”.

¹⁷⁷ (anexo 3) Cf. *Diagramas de montagem* In: *Por um cinema sem limites (2001)*. *Clássica*: Apresenta os seguintes conceitos: *montagem sem montagem*: “George Mèlies, o Jules Verne da tela, inventa o princípio da trucagem quando ainda não havia a montagem”; *montagem acumulativa*: “a lei do menor esforço, suprime o supérfluo, captando o essencial. Usada pelos primitivos e cinegrafias de atualidade”; *montagem paralela, ou rítmica*: “invenção de Griffith, autonomia, simultaneidade e elasticidade de ação decomposta em segmentos conflituados”; *montagem narrativa*: “montagem clássica, utilizada em John Ford, Raoul Walsh, King Vidor, Ray”.

¹⁷⁸ (anexo 4) Cf. *Diagramas de montagem* In: *Por um cinema sem limites (2001)*. *Moderna*: Montagem dentro da câmera e montagem Descontínua, recortadas na pesquisa, Sganzerla conceitua o estilo da *montagem expressiva, ou rítmica*: “corte em movimento de imagem e som, choque acelerado. Cidadão Kane, de Orson Welles”; a *montagem por atração, ou vertical*: “Inventada por Eisenstein. Busca de um espaço-tempo ideológico, perspectiva histórica do eterno presente”;

seria “a espinha dorsal estrutura da sétima arte, a montagem é vista neste diagrama em seus diversos momentos de evoluções sintática...”.

Se pensarmos nas categorizações destes diagramas de referência como estilos de montagem, *Linguagem de Orson Welles* estaria entre a *montagem dentro da câmera*: “a busca de um contínuo temporal, através de um enquadramento em perspectiva e som diretor”. Já, em *Tudo é Brasil* sob a *montagem descontínua*: “Montagem da sétima arte, utilizando sonância, consonância e dissonância. *Nouvelle Vague* francesa, italiana e japonesa”.

Além disso, em suas reflexões, há evidência e atenção do diretor para as tecnologias. “Pode-se dizer que o cinema se tornou moderno, transformando-se radicalmente, com a conquista do plano-sequencia e som direto, que assegura-lhe, antes de mais nada, a liberação da câmera e do microfone”(SGANZERLA, 2001, p.117). Tais tecnologias para o diretor proporcionavam a “incorporação do acaso e a valorização do som gravado no instante da interpretação”. Sganzerla sempre atento ao universo cinematográfico atravessa seu pensamento, no constructo estético de seus filmes.

Se a câmera monta os filmes através da extensão do plano na tomada, a mesa de montagem monta e organiza os fragmentos dos materiais. Vemos assim uma transposição clara do plano sequencia da década de 70 com poucos materiais, frutos da tomada aberta, como exemplo, o filme a *Mulher de todos* com vários blocos de planos sequencia. Até os documentários wellesianos que anunciam e agenciam os múltiplos cacos de materiais sob a ideia de contínuo (sequencia-mesa de edição), no meio deste processo temos o curta-metragem corroborando para esta transição.

Para a composição dos objetos com um imbricado inventário de materiais, é com a montagem que se agencia materiais tão díspares. Um conceito é trazido então pelo diretor, a “atração da montagem¹⁷⁹”, perfazendo o *estilo neo-barroco*. Segundo Sganzerla “em

¹⁷⁹O cineasta escreve para a Folha de São Paulo em 1981 um artigo intitulado a “*Atração da montagem*”, desdobrando a concepção de Eisenstein da *montagem de atração*.

cinema interessa(me) a atração dos planos, tomadas. Isto é, montagem por atração, e tudo o mais no assunto pouco me interessa. Logo, corte é movimento (de imagem e som)”.

Ainda nesse mesmo artigo comenta Sganzerla “viva Orson Welles, graças a Godard e operadores de atualidade entre os quais eu me incluo com muito prazer, sabendo que em cinema interessa *a tração* [grifo meu] dos planos. Logo, corte é movimento audiovisual de imagem e som em conflito, isto é, luz e sombra, claro escuro, enfim, dialética do cinema moderno” (SGANZERLA,1981,p.113-116).

Prospectado a atividade dos cinegrafistas, conforme Sganzerla (1981, p.114) “assim pensam do cinema grandes montadores – e autores e alguns cinegrafistas de atualidade (estes trabalham diretamente sobre o negativo, sem necessidade de copião e moviola que, vendo com olhos livres, exercem montagem por atração na base do olhómetro)”. Nota-se, sempre a integração-diálogo de um estilo antigo, (no caso a montagem dos cinegrafistas de atualidades) com o moderno (consonância e dissonância ao estilo *Nouvelle Vague*). Ao se incluir e fazer parte na montagem “de trações”, com Welles e os operadores de atualidades, o diretor brasileiro instiga a montagem de imagens e sons provenientes dos arquivos das atualidades em direções que se opõem e/ou criam analogias.

O pensamento de Sganzerla já dava indícios dessa transição, da “montagem sem montagem” para outra fase, que colocaria em evidência a montagem na edição com *Linguagem de Orson Welles* a se potencializar com *Tudo é Brasil*. Uma “montagem por atração” de Eisenstein, extenuado pela ruptura da lógica dramática feita com a câmera, mas potencializando “*a tração*” dos materiais exercidos na “*mesa de montagem*”¹⁸⁰.

Em *Nem tudo é verdade*, os acontecimentos ainda estão organizados em blocos, como o carnaval e as pessoas dançando nas ruas do Rio de Janeiro, morte do jangadeiro, a demissão de Welles, além das imagens dos cinejornais conter os intertítulos. Muitos dos planos, do curta-metragem anseiam por elaborar um contínuo a partir do encadeamento das

¹⁸⁰ Essa ideia é a chave para pensar a abertura para o campo mais abrangente da teoria documental, a mesa de edição como cultura informacional que veremos no capítulo três no item 3.2 “*Situações óticas e sonoras puras: Passagens de Sganzerla aos modos de composição baseados em mesa de edição*”.

imagens e sons. Não por acaso, Sganzerla referencia seu filme em 1991, como um plano sequencia. A memória novamente é associada a uma relação do tempo presente (falas, depoimentos) com a contração do passado e a memória dos materiais de arquivo.

A música toma proporções significativas em *Linguagem de Orson Welles*, o que Sganzerla chama de sequencias, na montagem se evidencia a organização da música em blocos que se movimentam com os materiais. Neste filme imagem e som, ensaiam a suspensão dos movimentos com materiais de arquivos na mesa de edição. É um filme em que as imagens flutuam sobre a música que é interpretada.

Para Sganzerla (1966f, p.17) “o cinema contemporâneo vive do cinema mudo. Lá é que Godard vai buscar suas formas”. Mesma afirmação de Deleuze, (2005, p.291) “o cinema moderno, de certo modo, estava mais perto do cinema mudo do que do primeiro estágio do falado”. Pensando como “estágios”, e na perseguição do moderno Sganzerla nos remete a estes dois momentos com seus filmes, ou seja, como um primeiro estágio entre 1925 e 1930, podemos verificar com *Nem tudo é verdade* quando nos lançamos à problemática/estilística da dessincronia da fala, já na década de 1990 *Linguagem de Orson Welles* (ensaia) e *Tudo é Brasil* nos remete ao cinema mudo e seus “filmusicais”¹⁸¹ (somando-se a *Isto é Noel*, 1990).

Nos filmes que avançam a década a sincronia das falas somem, potencializando a música, o livre desencadear das imagens e o vaguear de uma câmera (dispositivo mesa de edição) percorrendo fotos e diferentes materiais de arquivo. Tem-se assim não o abandono das imagens atuais (que são escassas), mas os materiais de arquivos tomando grande parte da narrativa.

¹⁸¹ Definição de Sganzerla sobre seus filmes “depois de *Nem Tudo é Verdade* (Welles no Rio) de uma forma diametralmente oposta, esse filmusical brasileiro tenta e consegue uma leitura sintética do comportamento das multidões” (SGANZERLA, 1987a, p.35).

2.3 Tudo é Brasil e a grande parte do arquivo

Enquanto falava do filme a ser realizado *O signo do caos*, Sganzerla comenta sobre o seu filme já lançado *Tudo é Brasil*, (2000) “[...] não tem atores, é um filme sem atores, sem elenco, praticamente sem história e o trabalho é com papel, com elementos, com afrescos, com desenhos e poemas escritos em guardanapos e com muita coisa inédita” [...] “Eu acho que é um filme bem apropriado para a televisão e não é um filme televisivo; eu acho que ali você sente o cinema; o cinema documentário é um gênero maravilhosamente cinematográfico”. Essa citação é uma síntese do processo de criação dos filmes wellesianos no seu trabalho com papel (arquivos com *table top*). O primeiro aspecto é o fato de ele não ter história, um filme que mostra mais do que conta; o segundo aspecto se dá sob os materiais raros e indiciais da passagem de Welles (afrescos, desenhos, poemas, etc), que vêm a compor a narrativa, além do tom de ineditismo e a dinâmica arqueológica do achado que tais materiais adquirem; e o terceiro diz respeito ao documentário, para Sganzerla “gênero maravilhosamente cinematográfico”. Voltaremos várias vezes a estas noções.

Quanto ao filme, Welles nos olha diferente dos estereótipos construídos sobre o nosso país, um destes referentes da admiração de Sganzerla pelo diretor se dá através do *press release* (1997):

Tudo é Brasil é um caso mítico como filme de cinema. Ainda envolto em incertezas e circunstâncias aparentemente inverossímeis reveladas em respeito à verdade e ao fascínio de uma personalidade – essencialmente contraditória – que criou seu próprio tempo e assustou o Brasil, agindo como um indivíduo que carregava uma multidão (SGANZERLA, 1997).

“Apresentamos audiovisual histórico – sons e imagens da época – sobre um mito do cinema, um dos ícones de nosso tempo, preocupado em refletir e valorizar as origens da nossa cultura tropical”. Para o diretor, “Orson Welles filmou nossa realidade escondida, tirando-a de debaixo do tapete, encantado com a espontânea criatividade do povo

brasileiro” [...] “O longa-metragem, nada mais é que um caso de amor não correspondido entre o nosso país e o maior cineasta do mundo. Essa é uma das mais desconhecidas e polêmicas histórias sobre um dos mitos essenciais de nosso tempo. Para o Brasil, é a causa” (SGANZERLA, 1997).

Podemos encarar o filme de 1997 como um desfecho para o material de arquivo e sua pesquisa. Sganzerla sempre se refere aos “pedaços”, cacos materiais fundamentados na esfera arqueológica (achados, encontros, escavações de arquivos). Como menciona Sganzerla “um espetáculo de brasilidade. Uma lição para nunca mais ser esquecida, uma produção de *uma hora de eternidade e meia de instantâneos [grifo meu]*” (SGANZERLA, 1997).

Os instantâneos nas narrativas tomam forma de eternidade, acepção do cinema como o arquivo do arquivo. Com *Tudo é Brasil*, Sganzerla remonta o devir na sua acepção citando “é mais que um filme, é feito de pedaços de tudo que se passou, encontrando um caminho que permite seguir adiante – trata-se de um caleidoscópio sonoro – sobre a transformação dos anos quarenta”. Nessa citação Sganzerla já aponta os caminhos do sonoro como grande condutor narrativo, restando às imagens uma espécie de flutuação (lembramos por exemplo, a concepção de “filmusicais”).

Através de Welles, Sganzerla vê o período de 1940 resgatando e nos lançando ao plano do presente e do futuro, como intercessor para a história do cinema na chanchada, o samba e ao carnaval da época. Para Sganzerla “o Brasil é visto como um laboratório de ideias e a força motriz é o Rio, o espelho do país, a capital cultural” [...] “A meta é reconstruir o passado à luz das inquietações atuais, reconstruindo um momento importante, período ou processo da nossa história recente – mas já distanciado pela ação do tempo – tendo como inspiração um fato real cheio de significação” (SGANZERLA, 1997).

Partindo da ideia de um processo criativo baseado na acumulação e encontro de materiais, Sganzerla vai inventariando e dando novas formas de contar a passagem de Welles pelo Brasil a partir dos encontros do diretor com figuras nacionais e internacionais. Um exemplo disso é Carmem Miranda, que nos dois primeiros filmes pode ser vista por

fotos, em *Tudo é Brasil* abre o filme com o único segmento que sobrou do filme *Banana da Terra* (1939) com a interpretação da música *O que é que a baiana tem?*¹⁸². Há então um corpo e uma dança.

Sganzerla cita (2007) que *Tudo é Brasil* seria composto de “sequências rigorosamente inesquecíveis – até então dadas como perdidas – fazem parte do repertório audiovisual”. No filme entendemos o gozo a partir da raridade dos arquivos, a câmera destaca materiais inéditos como achados, “troféus” de uma longa e dedicada pesquisa. Sobre a dialética do perdido e do encontro o diretor coloca como em um catálogo ou revista, imagens raras, inéditas, achados cuja proposição é mostrar “um jeito de ser bem brasileiro, filmando-o criativamente” (SGANZERLA, 1997).

Sob a ideia levantada por Sganzerla, de um filme conter o todo, faz com que a quantidade de materiais em *Tudo é Brasil* se multiplique em relação à *Linguagem de Orson Welles e Nem tudo é verdade*. Remonta, por exemplo, a proposição da cartografia sobre Welles no Brasil, fazendo de *Tudo é Brasil* um filme cuja dinâmica compreenderia mostrar mais do que narrar ou como categoriza Sganzerla: “cinema clássico: tempo do saber; cinema moderno: tempo do olhar”¹⁸³. Este olhar seria lançado a uma imensidão de imagens e sons. Segundo Deleuze (2005, p.56) “não há mais alternativa entre a montagem e o plano. Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas ‘o que a imagem mostra?’”. Dinamiza-se um filme sob a concepção de multiplicidade, tanto dos materiais como da fruição do espectador.

A ideia de multiplicidade de materiais se evidencia logo no início do filme. Após a performance de Carmem Miranda, vemos trechos de filme com imagens coloridas de barco em alto mar sem som, trata-se do filme de Roland Henze *A jangada*. Corte. Vemos então a imagem do mapa, movimento de câmera/mesa da direita para esquerda, para em cima de

¹⁸² Este é o único segmento que sobrou do filme *Banana da Terra* (1939). Sendo a primeira vez em que Carmen Miranda apareceu vestida de baiana num filme “estourou nas paradas de sucesso no Cassino da Urca com a música do grande compositor brasileiro que é o Dorival Caymmi, “*O que é que a baiana tem?*” É a abertura do filme de 1939 dirigido por Ruy Costa, assim como o de Sganzerla em 1997, “é quase um *videoclip* um material inédito, tinha sido usado mudo alguns fragmentos, mas ali colocamos a sequência”(SGANZERLA, 2000).

¹⁸³ (Anexo 2) Cf. diagrama em *Por um cinema sem limites* (2001).

quadro verde escrito com giz $2+2=5$. Veem-se caracteres em branco *Tudo é Brasil*, curta inserção da palavra “*true*” em vermelho e os caracteres do título ainda visíveis, como uma associação ao filme antecessor, cuja verdade ou sua falta era o cogito da narrativa.

Música incidental conota suspense, aparece imagem do cinejornal de Welles desembarcando no Brasil o filme está com pouca luz, voz no fundo de Welles fala “*Hello Americans*”. Vemos então imagens de arquivo de avião decolando e ao fundo o pão de açúcar, *fade* para imagem de arquivo de barco se afastando da objetiva. Corte. Passeio de câmera sobre imagem pictórica revelando o soldadinho de chumbo de ponta cabeças, imagem fixa em rosa dos ventos, ouvimos voz em trecho de rádio de Orson Welles: “antes da guerra, perambulava pelos cais à espera de um navio quando vi este mapa”. Mostra a América do Sul, imagem movimenta-se em *zoom out*, ouvem-se tambores. Imagem de arquivo com fusão com cortina circular, vai do mapa do Brasil, especificamente da região norte para imagens de jangadas na praia, repetindo imagens do filme *Nem tudo é verdade*. Corte. Vemos desenhos e lê-se *Brazil* e ao lado desenho de coqueiro. Durante as imagens podemos ler os caracteres que apresentam os depoimentos de Richard Wilson, Robert Wise, Bill Krohn, Edmar Morel, Paula Lima¹⁸⁴.

Se boa parte da narração dos acontecimentos em *Nem tudo é verdade* se dão através das pessoas, em *Tudo é Brasil* o excesso da materialidade visual e sonora vem à tona. O filme mostra mais do que narra, os fragmentos de acontecimentos são os mais díspares: desenhos e histórias em quadrinhos, revistas infantis, mapas, fotos, filmes de arquivo, coloridos e preto e branco, arquivos de transmissões radiofônicas, entre muitos. Na impossibilidade de inventariar a totalidade dos materiais, descrevemos alguns deles organizados por suas características.

É o caso das experiências radiofônicas de Welles. Novamente ouvimos *Hitchhiker* e o trecho radiofônico da ficção *The Shadow* (como nos filmes anteriores). Todos estes trechos se repetem em *Tudo é Brasil* na medida em que se somam mais peças de rádios,

¹⁸⁴ Esta última parece não participar (ao menos com sua voz) no filme.

como o caso da dramatização de: *Heart of Darkness*¹⁸⁵, *Hello Americans*, *A guerra dos mundos* que ilustrará inclusive em imagens a entrevista/encontro de Orson Welles e H. G. Wells¹⁸⁶. Há assim uma relação de soma e acumulação dos materiais de uma obra a outra, pois novos trechos vão aparecendo a cada nova narrativa sobre Welles. De um modo geral, os trechos radiofônicos nos fazem entender o processo criativo de Sganzerla baseado na multiplicidade e no agenciamento mesclado com as demais vozes/encontros no filme.

Em dado momento, vemos¹⁸⁷ fotografia girando o que aparenta ser o centro de um disco em vinil, fusão para imagem com trecho ao contrário escrito: “*things in heaves... Shakespeare*”, enquanto ouvimos trecho da peça radiofônica cujo destino¹⁸⁸ se ligaria ao Brasil: “*A guerra dos mundos* de H. G. Wells, com Orson Welles no Teatro Mercury”. Durante fala, vemos fotos de Welles em suas atividades com rádios e, após corte, surgem imagens de um encarte do vinil assinado por Richard Wilson endereçado para Rogério Sganzerla, sob o seguinte título: “*Theatre of the imagination: Radio Stories by Orson Welles and The Mercury Theatre*”¹⁸⁹.

Com a ideia de fornecer (ao espectador) “pistas” das origens destes materiais radiofônicos, Sganzerla faz questão de colocar em um dos intervalos do filme, a fotografia do vinil que organiza a grande maioria dos trechos novos de *Tudo é Brasil*. Constam no *set list* do vinil: “*The Hitch Hiker*”; “*The Shadow; The White Legion*”; “*H.G. Wells Meets Orson Welles*” e “*Heart Of Darkness*”. É significativo para Sganzerla recortar a

¹⁸⁵ 01”:01”:05” fala cita aos 01”:02”:35” voz de Welles “Meus amigos, esta noite o rio está negro a correnteza arrasta para o coração das trevas”

¹⁸⁶ O encontro de Welles com Wells foi ao ar na *Rádio KTSA de San Antonio*, afiliada da CBS, em 28 de outubro de 1940. Wells inventou temas que foram aprofundados por escritores da Ficção científica. O escritor foi um visionário, discutindo em obras do início do século XX questões ainda atuais, fatores de relevância para Welles fabular e misturar realidade com ficção nas suas transmissões radiofônicas e assim tornar-se conhecido ao mundo.

¹⁸⁷ 21”:40”

¹⁸⁸ Se trata de uma das mais conhecidas peças radiofônicas de Welles, sendo uma adaptação do romance de H. G. Wells. Tal adaptação e narração foi grande responsável por colocar o diretor em evidência. Foi ao ar no dia 30 de outubro de 1938.

¹⁸⁹ *Theatre of the Imagination*, vinil, produzido por Frank Beacham e Richard Wilson no ano de 1988. O diálogo com Carmen Miranda não consta neste material, nem as transmissões feitas no Rio de Janeiro, mas é perceptível a diferença entre as “texturas” sonoras, basicamente a qualidade das peças recortadas por Sganzerla com a da coletânea deste vinil. <<http://www.discogs.com/Orson-Welles-And-The-Mercury-Theatre-On-The-Air-Theatre-Of-The-Imagination-Radio-Stories-By-Orson-We/release/1435747>>

dedicatória no encarte deste disco dando as referências da origem dos materiais radiofônicos usados em seus filmes (especificamente a partir de 1990, pois o vinil foi elaborado em 1988).

Se em *Nem tudo é verdade e Linguagem de Orson Welles* os trechos radiofônicos são como vozes entornando a narrativa polifônica, em *Tudo é Brasil* temos uma maior aproximação de Welles com nossa cultura. A fala e os encontros do diretor serão com Linda Batista e Carmem Miranda. Nesta aproximação visualiza-se a transformação do EU Welles no OUTRO. *Hello Americans* é um programa radiofônico chave para o entendimento da ideia de encontro, colocado quase com totalidade na narrativa de *Tudo é Brasil*, pode ser ouvida logo no início quando Welles pronuncia o título do programa saudando todos os Americanos.

Série radiofônica produzida entre 1942-1943 dirigida e apresentada por Orson Welles, após o seu retorno aos Estados Unidos depois da fracassada investida no projeto *It's all true*. A série radiofônica daria continuidade da Política da boa vizinhança como esforços de guerra entre os artistas. Em uma destas transmissões, especificamente no episódio do dia 15 de novembro de 1942, Welles se dedica ao Brasil em um diálogo com Carmen Miranda, intervalo ouvido na sua totalidade da banda sonora do filme *Tudo é Brasil*.

No filme podemos encontrar os programas radiofônicos intercontinentais irradiados entre EUA e Brasil como parte da propaganda da boa vizinhança. Uma delas o aniversário de Getúlio Vargas, ao ouvirmos a fala ¹⁹⁰de Welles: “Senhoras e senhores vamos ao ar diretamente do coração do Brasil, da cidade maravilhosa, encanto deste hemisfério, seu nome soa qual música aos nossos ouvidos. Programa irradiado do Rio de Janeiro”. Também com as comemorações do dia de ação de graças quando ouvimos ¹⁹¹ o *spot* de rádio, abertura com voz de Welles em outro episódio radiofônico (qualidade da transmissão bastante afetada): “as nações do novo mundo, maior família do globo,

¹⁹⁰ A partir de 04”:52”.

¹⁹¹ 13”:25”

comemoram hoje uma data especial, dia de ação de Graças por sermos americanos [...]”. Sobre as transmissões em solo brasileiro:

Naquela data, para todo o Brasil e uma centena de emissoras dos EUA, transmitiu-se a homenagem por intermédio do rádio, ao vivo, direto do Cassino da Urca, na capital da república. O diretor cinematográfico, em meio à alegria e ao desfile de tantos sambas, na presença do embaixador norte-americano, Jefferson Caffery, dizia ser a festa promovida pelo presidente Roosevelt ao seu grande “grande e bom amigo” (HOLANDA, 2001, p.178).

A transmissão dos programas para o Brasil “exigiu esforços e acordos não imaginados pelo nosso ministro, em especial entre as gigantescas NBC e CBS” (TOTA, 2000, p.94). Segundo Antônio Tota (2000, p.94) “a radiodifusão foi utilizada pelos americanos com uma intensidade incomparavelmente maior do que pelos brasileiros”. A divisão de rádio tendo Welles como parte, “era a menina dos olhos de Rockefeller” (TOTA, 2000, p.74). A esse respeito, vemos sempre o magnata na narrativa acompanhado de sons incidentais de suspense, a respeito da relação imprensa e poder.

Cita Paiva (2005, p.298) “entre o diretor e o magnata, afinal, o domínio dos meios de comunicação é uma intersecção” [...] “Dessa forma em *Tudo é Brasil* não há dúvida quanto ao fato de que a própria mídia e sua contaminação pelo poder estão no cerne dos problemas propostos”.

Estes materiais radiofônicos, capturados para a narrativa de Sganzerla, literalmente ditam o ritmo das imagens baseando-se em encontros. Com a banda sonora povoada de materiais radiofônicos, os filmes *Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil* são feitos mais para serem escutados do que vistos. Uma destas peças de rádio parte do LP dispõe o encontro de Welles com o dramaturgo H. G. Wells¹⁹², autor de a guerra dos mundos, cuja conhecida releitura de Welles o deixaria famoso e faria parte de seu destino com o Brasil.

¹⁹²23”:13”O encontro de Welles com Wells foi ao ar na *Rádio KTSA de San Antonio*, afiliada da CBS, em 28 de outubro de 1940. Este encontro pode ser encontrado no vinil produzido por Wilson. Wells inventou temas que foram aprofundados por escritores da Ficção científica. O escritor foi um visionário, discutindo em obras

Em *Tudo é Brasil* durante o diálogo radiofônico de *Guerra dos mundos*¹⁹³, original na voz de Welles, haverá a inserção do filme de Byron Haskin (1953) sobre invasão alienígena na versão japonesa do drama (o mesmo visto no filme *O bandido da luz vermelha*). Cruzam-se imagens de histórias em quadrinhos com discos voadores, ouvimos trechos da emissão radiofônica narrando o pânico e destruições de um ataque. Emoldurados por recorte na imagem de um microfone, na segunda camada vemos as fotos que são datadas ou mencionadas como originais da transmissão da Guerra dos Mundos em 1938.

Um pouco mais adiante no filme¹⁹⁴, vemos sequencia dos *storyboard* de Cidadão Kane, uma das vozes media o encontro que é Charles Shaw e a outra voz (mais idosa) de H. G. Wells¹⁹⁵, como parte do trecho intitulado “*H.G. Wells Meets Orson Welles*”. Shaw pergunta: “antes de despedir-me deste microfone, uma palavra sobre seu filme de estreia”. Welles: “nova forma para o cinema, novo método de apresentação, estrutura inovadora, experimentos técnicos inéditos, múltiplos focos narrativos, não tanto pelo enredo, mas pelo tratamento”. H. G. Wells: “qual é o título?” Welles responde: “Cidadão Kane”. Wells indaga: “Cidadão Caim... C-A-I-M?” Welles corrige: “Não, K-A-N-E...” Enquanto Welles corrige a pronuncia do filme, Sganzerla coloca na banda de imagens a foto do comício do filme *Cidadão Kane*, com a evidência na palavra “Kane”. Continua a fala de Welles: “... um gesto de gratidão ao visionário H. G. Wells, que abriu-me[sic] o caminho para a América, apenas um blefe”. O dramaturgo Wells, como se prenunciando os acontecimentos por trás do filme que seria lançado diz: “Não entendi patavina, mas vai dar o que falar...”.

Durante a fala cita Welles: “o futuro que H. G. Wells antecipou e todos pressentiam”. Welles aqui se refere ao medo de uma ameaça com um objeto vindo de fora. É o caso da eclosão da II Guerra Mundial e o totalitarismo eminente na Europa. Wells considerado um dos grandes nomes da ficção, faz sua nova profecia antes do sucesso estrondoso de *Cidadão Kane*: “vai dar o que falar”.

do início do século XX questões ainda atuais, fatores de relevância para Welles fabular e misturar realidade com ficção nas suas transmissões radiofônicas.

¹⁹³21”:40”.

¹⁹⁴25”:55”.

¹⁹⁵Cf. trecho do vinil produzido por Richard Wilson com o título: *H.G. Wells Meets Orson Welles*, encontro no dia 28 de outubro de 1940, Cidadão Kane estreou no dia 1º de maio de 1941.

É do interesse do diretor brasileiro recortar este momento do encontro e colocar no seu filme, pois segundo Sganzerla (2000) “A *Guerra dos Mundos* foi um fator que tornou possível o contrato legendário que previa três filmes: o *Cidadão Kane*, *The Magnificent Ambersons* e *It’s all true*”. Na acepção de filme-destino, *Cidadão Kane* se liga a vinda do diretor ao Brasil. Para Sganzerla “o filme brasileiro é uma consequência do programa de rádio”, não por acaso o filme *Tudo é Brasil* é composto por tantas experiências radiofônicas de Welles, todas elas levariam o diretor norte americano com o famoso caso de *guerra dos mundos* tornando-o famoso e conseqüentemente trariam o diretor ao Brasil.

Tudo estaria ligado em *Tudo é Brasil*. Na entrevista¹⁹⁶, concedida na França, após exibição do filme, explica Sganzerla o uso de imagens e sons da Guerra dos mundos (autorreferente ao *Bandido da luz vermelha*), como forma de compreender a combinatória dos materiais dentro de uma lógica do filme-destino:

Então o filme não deixa de ser uma combinação de elementos. Todo filme é feito de pedaços de realidade, nesse sentido, eu não poderia fugir à regra fundamental, que é a do jogo cinematográfico, que é de você... A interpenetração, o subentendimento e a intersecção de elementos os mais díspares como se fossem... Inclusive o material japonês, exatamente é bem oportuno porque a Guerra dos Mundos, só se tornou o que é devido ao medo de uma invasão na Califórnia pelas forças japonesas, que ocorreram três anos depois.

Combinação de elementos se tornam então “pedaços de realidade” ideia chave do processo criativo dos filmes wellesianos. Sganzerla não toma por acaso tais peças radiofônicas, se ouvirmos (separando imagem do som) todos os três filmes do diretor brasileiro até 1997, percebemos que há uma espécie de arqueologia da passagem de Welles pelas rádios. Esta passagem está ligada ao destino do diretor norte-americano com o Brasil, às chanchadas etc.

¹⁹⁶ SGANZERLA, Rogério. Entrevistado por Rodrigo Modenesi. Paris, França. 31/03/2000. Contracampo: revista de cinema 75/76. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm>>. Acesso em 23 maio 2011.

A rádio é o meio de comunicação que explodiria após a Primeira Guerra se tornando expoente dos anos 1930 e 1940, proporcionando um diálogo promissor com o cinema. A chanchada seria a materialização desta mediação. Gênero visto pela crítica especializada e pelo Cinema Novo como “algo menor” de pouca apreciação estética. Para Sganzerla serviria de influência para ir além dos limites dos vínculos intelectuais que “atavam” o cinema brasileiro das influências por demais carregadas para serem assimiladas pelo público. Dessa forma o diretor brasileiro resgataria o estilo radiofônico, a tradição e a herança do meio para chanchada não podia ser desconhecida, principalmente na relação com o povo e subdesenvolvimento.

No campo da imagem, o que se difere das fotografias e das imagens câmeras são os desenhos e figuras pictóricas, que se multiplicam na narrativa de *Tudo é Brasil*. Sganzerla mantém afinidade com os desenhos, pois são (supostos) “traços” deixados pelos autores, em alguns casos a câmera/mesa passeia evidenciando as assinaturas de Welles, colocando-os na tela como verdadeiras obras ou indícios de que o diretor norte-americano realmente havia passado pelo nosso país.

Um destes traços-desenhos que se repete. É o *script* das filmagens no Ceará com uma casa desenhada nos espaços vazios da *escaleta*. Segundo Holanda, quando reproduz esta mesma foto em seu livro, cita como rabiscos feitos por Welles. Estes desenhos e esboços multiplicados na narrativa de *Tudo é Brasil*, reconstrói a prática Welles com o *sketch* (rabisco rápidos feitos em folhas de papel à mão), inclusive Sganzerla incorpora a fala de Welles do programa de televisão *The Orson Welles Sketchbook*¹⁹⁷, ouvida como *voz over* na narrativa de *Tudo é Brasil*.

Sganzerla se afeiçoa aos esboços, traços, rabiscos, e *cartoons* do diretor norte-americano, associando as paixões do cineasta norte-americano, também as suas. Estes

¹⁹⁷*Orson Welles Sketchbook*, episódio 2 de 30 Abril de 1955 de 15 minutos feito para a televisão BBC em que Welles desenha alguns esboços em um *sketchbook* (caderno, caderneta que permite rápidos esboços), estes desenhos servem para ilustrar as suas reminiscências para a câmera, neste episódio Welles inclui *It's all true* e boa parte de suas viagens. Episódios com caráter biográfico e com um tom bastante analítico, representam a observação pessoal sobre os acontecimentos na sua vida a partir de esboços. Os diálogos da série de televisão possíveis de ser identificados em *Tudo é Brasil*, nos trechos: 04":52", 01":12":54 e 59":37".

traços/*cartoons* alguns com origens enigmáticas trazem sempre uma relação com o cinema e com Welles. Como vemos¹⁹⁸ figuras filmando uma peça de dança com megafone na sua mão ou o desenho¹⁹⁹ de Welles portando uma câmera, tal peça se assemelha e pode ser retirado das tirinhas dos jornais da época.

Essa aproximação com o traço remete ao apreço de Sganzerla pelas narrativas em quadrinhos a sua admiração por Mojica Marins que influenciaria grande parte do grupo de Cineastas Marginais²⁰⁰, com publicações dos *Comics* de terror no Brasil final da década de 60. Tal apreço pelas narrativas dos quadrinhos nos remete, ao encontro com Arrigo Barnabé, também fã de tais narrativas, e aos documentários de Rogério Sganzerla sobre HQ's em 1969 quando o diretor experimentaria o uso de animação *table top* cuja modalidade de animação é o *leitmotiv* do constructo narrativo²⁰¹.

Há uma grande aproximação de Sganzerla com a pictorialidade, de forma que em *Isto é Noel (1991)*, Sganzerla repete incessantemente a caricatura de Noel feita por ele mesmo (assinada inclusive como *Noel por Noel*), como elemento da auto representação (auto-retrato) e duplo²⁰². A figura de Welles passa pelo mesmo tratamento. Um exemplo de caricatura utilizada na narrativa de *Tudo é Brasil*, pode ser exemplificada através da publicação da figura pictórica de Welles na revista *Cena Muda*²⁰³. Vemos a figura de Welles obesa, a sua frente garrafas e copos de bebidas, a sua esquerda um microfone, acima dele o sol observa com rosto “fechado” e bravo. Welles está com os braços cruzados, fumando e sua assinatura se faz enxergar abaixo. Esse desenho aparentemente (pela

¹⁹⁸21”:20”

¹⁹⁹52”:55” O desenho claramente representa Orson Welles.

²⁰⁰ RASIA, Régis Orlando. “*Quadrinhos e multimídia: Sganzerla, Mojica e o caso do cinema marginal brasileiro*”. In: MOURÃO, Maria Dora [et ali.] (orgs.) *Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine XVI*, São Paulo, 2012, p. 801-809.

²⁰¹ A ser visto no capítulo 3 item 3.2 “*Situações óticas e sonoras puras: Passagens de Sganzerla aos modos de composição baseadas em mesa de edição*”.

²⁰² Exposição Régis Orlando Rasia, “*Documentário musical e as situações óticas e sonoras puras em Isto é Noel de Rogério Sganzerla*” do IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. Dia 17 de agosto de 2012.

²⁰³01”:11”:14” A *Cena Muda*, no período que corresponde a década de 1940 e início da década de 1950, esta revista divulgava as notícias de Hollywood, mostrava o que as atrizes da época estavam usando e fazia a publicidade dos filmes americanos. A revista funcionava como um método americano de inserir sua cultura em outros lugares, como o Brasil.

repetição e insistência de Sganzerla na montagem da narrativa) pertencente ao diretor, como uma espécie de *sketch*, associa-se a Welles como um autorretrato.

O sol que vemos, de aparência enigmática seria a representação do destino e/ou um olhar transcendental e que vem de cima, sob a ideia de um olhar moralista na época lançados sobre os costumes (bebidas, cigarros, mulheres e farras) do diretor norte-americano. O sol é uma figura a ser revelada na peça citada acima, pois seguidamente Sganzerla percorre as imagens da figura do sol²⁰⁴ associando a rosa dos ventos, ou fusões de um sol que observa Welles em fotografias. O astro com rosto olha de mal grado, podendo se associar a todos os olhares negativistas ao projeto de Welles, tanto dos estúdios norte-americanos, como da elite brasileira que se contrapunha a representação do popular pretendida no projeto de *It's all true*.

Como aponta Paiva (2005, p.216) Welles na perspectiva dos registros da imprensa circunda os hábitos de Welles com a comida, a bebida, a música, etc. De forma que os “excessos do diretor que certo segmento da crítica americana, associa ao fracasso de *It's all true*”. Sganzerla parece dar vazão à ideia de uma vida boemia, mas não com preconceito colocando na narrativa de seus filmes a montagem de uma carteira de cachaceiro assinada por Grande Otelo.

Acrescendo no inventário de materiais, mais desenhos nos são apresentados no filme de 1997, como rostos de *pin ups*. Mesclados às figuras com máscaras de carnaval²⁰⁵, encontramos o livro em quadrinhos com a história de Hans Christian Andersen “*O Soldadinho de chumbo*”²⁰⁶ personagem que fora “profetizado” nas propagandas do inseticida *Flit* em *Linguagem de Orson Welles*.

²⁰⁴ Cf. 33”:29” sol com rosto bravio faz fusão com imagem de pintura de rosa dos ventos, pode remontar a fala de Guará em *Nem tudo é verdade*: “Para o jangadeiro se orientar, basta lhe o sol o vento e as estrelas, para o jangadeiro a bussola é o instrumento digno de dar dó, de dar pena ...”. Ou como em 01”:07”:19” Câmera revela foto de filmagens no Ceará com fusão de manuscrito de Welles (?), tomado por um *zoom in* no canto superior esquerdo revela o mesmo sol com face bravia do desenho da revista *Cena Muda*.

²⁰⁵ 03”:39”

²⁰⁶ Estas imagens pictóricas do Soldadinho de Chumbo aparentam ser de algum livro infantil. Um breve resumo da história, o soldadinho pernetta se apaixona por uma bailarina de tecido, tendo um encontro com o demônio que acaba por ameaçar ele e seu amor pela bailarina. Um dia entre as brincadeiras de seu dono, o

Também a respeito das figuras pictóricas que a todo instante se associam às imagens dos sons, podemos exemplificar a paródia dos cegos. Quando vemos elefantes amarelos, traço de tirinhas de jornais e/ou *cartoon* de revistas com pessoas olhando para calendário, desenhos mostrando galinhas pretas em encruzilhada. Vemos suástica, esta se funde com desenho/quadrinhos de pessoas vestidas com chapéus ao estilo Dick Tracy, nos servindo de desdobramento aos burocratas do DIP e o gênero *noir* a ser explorado no próximo filme *O signo do caos*.

Pelo que percebemos estas figuras que aparecem em lapsos sempre profetizam e se ligam aos próximos filmes. Tem-se em *Tudo é Brasil* a montagem/animação com centro azul da bandeira nacional, substituída por bola de futebol o que se revela ser a 1ª edição do manifesto “Pau Brasil” (1924) de Oswald de Andrade ilustrada por Tarsila do Amaral.

Como parte dos elementos pictóricos, podemos verificar as propagandas do hotel Palace Copacabana, propaganda dos aviões da *Pan American*²⁰⁷ usada por Sganzerla para antecipar a subjetiva de Welles em um sobrevoo pelo Rio. A propaganda de cachaça “Sem vergonha” durante fala em que Carmem Miranda apresenta instrumentos para Welles. Verifica-se uma obsessão tecnicista²⁰⁸ do olhar de Sganzerla sobre a propaganda da *Radiotelephonemas: Rádio Internacional do Brasil*²⁰⁹, observando a tecnologia responsável por levar a voz de Welles para fora do país.

Os *scripts* de produção do projeto *It's all true* em *Tudo é Brasil* são multiplicados. Muitos destes são inéditos e não participam de *Nem tudo é verdade*, em razão de que boa parte deles tivesse vindo à tona após a descoberta dos arquivos perdidos após 1986. Os documentos são vistos na tela em rápidos frames, o que impossibilita a leitura de grande parte deles, senão ao congelarmos os quadros.

soldadinho cai da janela e é levado por uma tormenta. Quando a chuva para é encontrado por um grupo de garotos, pelo fato de ter uma perna só é colocado em um barco de papel e mandado valeta abaixo caindo em um riacho e lá engolido por um peixe. O peixe foi vendido no mercado e curiosamente acaba parando na sua antiga casa. Por obra do demônio o menino lança o soldadinho na lareira e junto com ele a bailarina, no final ambos foram queimados juntos e enquanto derretiam se formava um coração.

²⁰⁷ A partir de 01”:07”:02”

²⁰⁸ Sganzerla é bastante atento às tecnologias. Sobre as tecnologias do audiovisual na sua crítica podemos perceber sempre um olhar atento sobre os dispositivos tecnológicos de todas as épocas.

²⁰⁹ 58”:42”

Estes *scripts* possuem a função de mostrar e comprovar a passagem de Welles com indícios originais. Alguns destes manuscritos inéditos são enigmáticos, como a carta manuscrita²¹⁰ timbrada pelo Museu Nacional de Belas artes: “Ao bom amigo Luiz de Barros, abraços apertados. O portador desta é filho de um amigo meu há quem muito estimo... esteja em dificuldades [sic]... pensei em apresentá-lo...” Telegramas e cartas da equipe de produção²¹¹ vistos após *zoom out* em carta escrita à máquina lemos as seguintes menções com abreviações: “urgente Lynn Shores assunto Palace Hotel Rio: Telegrafei dos trabalhar com você para resolver imediatamente caso apartamento pt sempre acreditei você sabia Orson pagaria mas esperarei confia você não haveria extorsão evitando também situação se complicasse pt envie hoje carta sobre URCA e trabalho aqui – Richard Wilson”.

Em uma das escaletas/roteiro²¹² lê-se: “*Extreme long shot Rio, Taken from mountains, man on horses seen coursing over country road*”. Um pouco antes na narrativa²¹³, durante a fala de Welles em transmissão radiofônica, vê-se foto ao fundo paisagens do Rio. Câmera desce lentamente revelando duas pessoas em um caminho, uma sentada em um cavalo e outra a pé, quando enquadradas câmera/mesa arranjo *zoom in* nas figuras. Como percebemos Sganzerla recorta o *script*, mas antes mostra as imagens da foto espalhando na narrativa o que lemos e o que vemos.

Há na narrativa de *Tudo é Brasil*, uma relação intertextual e ressignificação das imagens de outros filmes de Sganzerla, como a imagem do desfile de carnaval²¹⁴ que contempla o filme de 1991, *Isto é Noel*. Como os demais filmes wellesianos, as referências aos filmes de Welles também se fazem presente no filme *Tudo é Brasil*, é o caso de *Cidadão Kane* ou a menção ao filme quando vemos uma caixa de fósforos escrito

²¹⁰ 01”:01”:45”

²¹¹ De 01”:03”:53” a 01”:08”:45”.

²¹² 39”:33”

²¹³ 36”:25”

²¹⁴ A partir de 39”:39”

“Rosebud”²¹⁵, servindo de animação *table top*. Vemos também o diretor norte-americano vestido de mágico no filme *Verdades e mentiras*, além das fotos do filme *Macbeth* (1948).

Tudo é Brasil é feito com boa parte de imagens e sons ressignificados, os materiais atuais são quase²¹⁶ inexistentes. Além dos materiais dos cinejornais, vemos trechos de outros cineastas, como o filme de Roland Henze *A jangada*. Quanto às imagens históricas dos cinejornais de DIP, podemos vê-los sem referências aos intertítulos que abrem cada um dos filmes, e quando montados na narrativa estão mais “desorganizados” em relação às outras narrativas wellesianas. Sabemos que cada uma das imagens trata de algum dos filmes referenciados nos intertítulos, por consequência de uma serialização e repertório do filme *Nem tudo é verdade*, que organizou as imagens em blocos.

Alguns materiais de arquivos são inéditos e podem ser visto como as imagens em preto e branco mostrando a atividade industrial²¹⁷ em *São Paulo 1943*. Tal filme trata-se de um filme patrocinado pelo escritório dos EUA do Coordenador de Assuntos Interamericanos sob a responsabilidade de Nelson Rockefeller e a política da Boa Vizinhança. Observam-se imagens de arquivo das ruas mostrando a movimentação urbana, saída da fábrica de trabalhadores na *Pirelli*, fusão para filme com a movimentação interna das usinas. As cenas mostram a atividade dos teares, nova fusão e vemos plantação de café. Este trecho é utilizado novamente em *O signo do caos*, quando os censores assistem e se referem à *It's all true*, na verdade é o filme servil da propaganda norte-americana.

Outro trecho corresponde à série de filmes financiados pelos OCIAA usada na narrativa de Sganzerla é *Southern Brazil - A tour of the Southern Brazil* (1942), durante a²¹⁸ fala de Welles: “devo enaltecer a ventura e valentia deste bravo. Trata-se de um gaúcho. Sabem lá o que é isso? Fazia ideia de um caubói, até conhecê-lo de perto”. Vemos uma

²¹⁵ Aproximadamente 17”:29”

²¹⁶ Quase, pois algumas entrevistas pertencem exclusivamente à montagem de *Tudo é Brasil*.

²¹⁷ 29”:59” *São Paulo 1943*. “A film sponsored by the U.S. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs to promote friendly relations with South American countries just before World War II”... <<http://www.globalimageworks.com>>

²¹⁸ 16”:44” *Southern Brazil - A tour of the Southern Brazil* (1942). “A film sponsored by the U.S. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs to promote friendly relations with South American countries just before World War II”. <<http://www.globalimageworks.com>>

sequencia de filme em preto e branco com a figura do Gaúcho tomando chimarrão e atividades pecuárias típicas e doma animal. Após tais filmes temos foto de Getúlio Vargas e de Oswaldo Aranha, ambos naturais do Rio Grande do Sul.

Outro material produzido pela política da boa vizinhança, segundo Ernani Heffner²¹⁹, seria o plano aéreo com imagens coloridas sobre Copacabana que Sganzerla não altera. Com dez minutos de imagens, aquilo vem de um filme americano, “cujas matrizes estão no MAM, que é *US. Brazil today (?)* é um filme de propaganda lá do período da política da boa vizinhança, mas que tinha essa curiosidade de ser um material bastante expressivo do ponto de vista visual, e de ser um olhar do norte-americano sobre o universo brasileiro, a paisagem brasileira, a vida brasileira etc.”. Segundo Heffner tal filme “servia a tentativa do Rogério em definir quais teriam sido as relações culturais entre Brasil e EUA, em torno da presença do Orson Welles no Brasil em 1942”. Entende-se então, a razão da presença destes três materiais em *Tudo é Brasil*, cujo olhar é constructo do outro sobre o Brasil.

Suspendendo as imagens, assim como em um teatro de revista ou como em um espetáculo, podemos pensar *Tudo é Brasil* como um filme musical através da predominância da música na narrativa. Ela é tão relevante em relação aos demais materiais (imagens e trechos radiofônicos), que sempre proporciona diálogos, dá nome ao filme e, por diversas vezes, se solta na narrativa como um objeto autônomo.

Tudo é Brasil conforma um à ideia de um filme musical. A música já é suspensa e não corresponde obrigatoriamente à imagem visual, o que Deleuze chama de circuito e de imagens autônomas²²⁰ ou mesmo heautônomas. A narrativa tomada por falas de trechos radiofônicos com as mais distintas vozes de Welles verifica como circuito, não apenas dos elementos sonoros, inclusive musicais, em relação à imagem visual, “mas a relação da própria imagem visual com o elemento musical por excelência que penetra por toda a parte, *in, off, ruídos, sons, falas*” (DELEUZE, 2005, p.281). Em *Tudo é Brasil* a lógica da

²¹⁹ Cf. Entrevista com Hernani Heffner, para a retrospectiva Ocupação Rogério Sganzerla, organizada pelo Itaú Cultura 9-18 de junho de 2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=UUyzeA6TT6U>>

²²⁰ Cf. Deleuze (2005, p.297) Duas imagens "heautônomas", uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre ambas.

autonomia do áudio visual toma forma. É como se assistíssemos a dois ou mais filmes ao mesmo tempo, um filme partindo das imagens, outro filme (sonoro) com as vozes; soma-se tudo à proporção que ganha a musica na narrativa.

Sobre o processo de construção de *Tudo é Brasil*, cita Sganzerla (1996a, p.163) “*é uma revista, um magazine mostrando todas as fotos, todo o material [grifo meu], os programas de rádio brasileiros, todos os aspectos, algumas cenas dos filmes, os desenhos que Welles fez no Brasil [...]*”. A noção de “revista” e de “todo o material” comporta um recorte interessante para a narrativa: revista como parte do constructo do projeto de *It's all true*.

A ideia de revista provém de Welles apud Siqueira (2010, p.152) “não se trata de uma peça, nem de um romance em forma de um filme, é uma revista”. Ainda conforme o diretor: “o Carnaval, como uma sequencia nesse filme, pode ser melhor [sic.] compreendido se o considerarmos como um artigo numa revista: uma matéria de capa, não uma simples reportagem”, ou material de atualidades?²²¹ A ideia de revista remonta o gênero da chanchada, proposições de números musicais autônomos entre si, conformados na abertura do filme com a performance de Carmen Miranda interpretando a música de Dorival Caymmi *O que é a baiana tem?*

Segundo Afrânio Mendes Catani²²², a ideia de filme/revista é a base para pensar a chanchada os espetáculos dos teatros-revistas como nos e gêneros cinematográficos que remontam a apresentação de números musicais, exuberância nas vestimentas, carnavalização, declamação do texto e música, apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas. Interessante é pensar a ideia de revista na forma como Sganzerla organiza o material em séries/blocos de espetáculos. No final da citação o diretor nos dá o parâmetro da multiplicidade, ser revista e magazine para que possa (tentar) conter o todo material de sua pesquisa.

²²¹ Cf. veremos no capítulo 3 item 3.1 “Tratamento criativo do arquivo: Montagem, cinema e história”.

²²² Comunicação: “Fazendo gênero: chanchadas e comédias, Brasil e Portugal, anos 30-50” Afrânio Mendes Catani In: Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine XVI São Paulo.

A música que daria origem ao nome do filme de Sganzerla surge a partir de um diálogo com Linda Batista nas transmissões radiofônicas. Após lermos os dizeres: “Sinfonia do Brasil”²²³, câmera/mesa se movimenta para cima mostrando Welles ao lado do embaixador Jefferson Caffery, promotor da festa. Segue a voz de Welles: “todo brasileiro ama a sua terra, dizia você.” Responde Linda: “Bastante”. Welles: “Por que será, Linda?” Linda: “Por duas razões. Tudo isto é o Brasil”. Welles repete “Tudo é Brasil” com sotaque. De acordo com Sganzerla (1999, p.449) “o título *Tudo é Brasil* é do próprio Orson Welles, que virou uma expressão muito usada no interior do Brasil, numa época em que as coisas demoravam a chegar lá. Testemunhei as pessoas falando ‘tudo é Brasil’ ainda em 1958”.

Nesta mesma sequência vemos fotos de Grande Otelo em *plongée* com adereço na cabeça sendo filmado por equipe de Welles. Fala de Linda Batista: “todo brasileiro atende ao chamado da pátria.” Câmera passeia por fotos e cenários mostrando o rosto de Edmar Morel atrás da câmera. Corte. Vemos foto de Linda Batista em frente a espelho. Recorte em *script* de músicas que seriam usadas no filme, continua fala de Welles: “só me resta dar sequência ao programa, apresentando o número de Linda Batista: *Sabemos Lutar...*” Traduz Linda: “*We Know how to fight*”, vemos então uma sequência de fotos de Linda Batista.

Segue fala de Welles: “samba, exaltação em louvor deste gigante, imenso gigante em sintonia com a hora decisiva, momento crucial em defesa da humanidade, clara advertência: resposta de nação ultrajada, na guerra, se tiver que combater minha terra juro hei de defender!”. Plano detalhe dos olhos de Welles inicia então a música com ritmo de marcha e tema patriótico de Nássara, Frazão, Magalhães Jr. E Frischauer na voz de Linda Batista: “hei de defender o céu azul, que cobre de esperança a América do Sul...”.

²²³A partir de 47”:45”. *Sinfonia do Brasil* foi o show apresentado por Welles em homenagem a Vargas, contou com a participação de Grande Otelo, Jararaca e Ratinho, e Vic e Joe, acrobatas brasileiros, “girls” do balé da Grande Siderúrgica. Welles anunciou ainda à plateia que “os melhores astros e estrelas da América do Sul vão se apresentar, acompanhados por três orquestras para diverti-los”. A marcha “Cidade Maravilhosa”, interpretada pela orquestra de Carlos Machado, a orquestra do maestro francês Ray Ventura interpretando a canção “Tudo é Brasil”, de autoria de Vicente Paiva. (TOTA, 2000, p.122-123)

Há uma série de personalidades da música que participam da narrativa de *Tudo é Brasil*, como no intervalo em que ouvimos²²⁴ a narração de Welles na transmissão de *Hello Americans* e novamente é citado o nome do filme “*Tudo é Brasil*, ouçam essa melodia suave...” Enquanto ouvimos a transmissão radiofônica, vemos imagens de pessoas tocando instrumentos de sopro. A música que ouvimos se associa ao som dos metais que são vistos em performances dos músicos. O tom da bateria nos mostra o texto: “Fon-Fon”, trata-se da orquestra de Otaviano Romero Monteiro mais conhecido como Fon-Fon, compositor, maestro e instrumentista brasileiro, um dos primeiros regentes a utilizar naipes de saxofones, trombones e trompetes, dando uma sonoridade especial a sua orquestra com interpretação de marchas e sambas da época.

Mesclados às imagens de arquivo do DIP com Getúlio Vargas no Teatro Municipal sentado em um mezanino, segue a narração de Welles: “dizem que o Brasil é a terra da promessa, pura verdade...” Breve inserção de som de batuque que é a introdução da oportuna música *A volta do Americano*. Na mesma cena ao fundo, com a orquestra Fon-Fon são apresentados o Trio de Ouro²²⁵. Ouvimos então a voz de Dalva de Oliveira “eu hoje quero me abraçar com peito em chamas...”. Retomam os batuques, após corte com imagens de Welles em solenidades. Corte. E retornamos para o filme com o *Trio de Ouro* cuja melodia também é retomada na narrativa.

Uma relação da música com o ritmo é bastante importante de analisar a partir do enquadramento das câmeras/mesa na narrativa, quando ouvimos fala de Welles²²⁶: “tudo isso faz o brasileiro, fabuloso! Há muito que ver e contar aqui. Segurem esse ritmo, bambas, é a voz do morro e da selva.” Após fala de Welles, Sganzerla “liberta” na narrativa a música *Sandália de Prata* de Ary Barroso. Em movimento de câmera/mesa enquadra os pés de pessoa representada por desenho que está nos bastidores da gravação.

²²⁴ A partir de 10”:48”

²²⁵ No ano de 1942 o conhecido Trio de Ouro composto por Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas, transferiram-se para a Odeon, mesma gravadora da Orquestra Fon Fon, e logo no primeiro disco o trio obteve um retumbante sucesso com o samba “*Ave-Maria no morro*”, também em 1941 com o sucesso da música a “*Praça Onze*”, ambas pretensas a integrarem o filme *It’s all true* de Orson Welles.

²²⁶ 21”:14”

Welles é como um “mestre de cerimônias” para Sganzerla, liberando músicas. Em outro exemplo, tem-se o corte brusco da fala²²⁷, ouvimos a voz de Welles proveniente de outra transmissão: “atenção, por favor! O samba pede passagem”. Welles “solicita” e Sganzerla liberta outra música na narrativa, a música de João Gilberto *La vem à baiana*. Assim como no intervalo anterior, câmera/mesa enquadra foto de mulher descendo para suas pernas, como se no estático das imagens a câmera/mesa vai impondo ritmo aos pés. Nesse caso, a partir das pernas da figura feminina é o samba que pede passagem e o corpo dita o ritmo.

Sobre os ritmos, a bossa se atualiza no contexto do samba da época. Em relação a João Gilberto podemos ouvir as suas músicas²²⁸ *Isto aqui o que é* e *Aquarela do Brasil*²²⁹. Em uma das cenas, vemos através da câmera/mesa passeando pela figura de João Gilberto, que é na verdade o álbum do músico intitulado: Mito (o título do álbum não está enquadrado). Segundo Paiva (2005, p.303) este seria “o registro de um ritmo brasileiro que se torna internacional, a bossa nova”.

Ouvimos o diálogo de Otelo sobre o processo criativo d’A *Praça Onze*, temos a interpretação de *Batuque no morro* de Linda Batista, também na voz do ator²³⁰: “ele armou o estúdio da Cinédia, Adhemar Gonzaga ia lá ver: - ‘esse troço não vai dar certo’. Só que ele resolveu fazer uma jogada diferente, eu estava na praça onze e a Linda Batista estava no Cassino da URCA, então a Linda cantava aquele samba, ela dizia lá na URCA: Gosto de ver batuque no morro, e eu na praça onze dizia: - Ai, ai, ai! Hoje o batuque é bom pra cachorro, ai, ai, ai !” Enquanto Otelo canta o samba da *Praça onze*²³¹, tem-se um passeio de câmera/mesa rapidíssimo que vai de cima para baixo, ao travar um frame, vemos que se trata de um trecho da música de Noel Rosa *Palpite Infeliz*. Segue a letra de música de Noel que é lida:

²²⁷30”:00”

²²⁸01”:54”:48”

²²⁹01”:17”:02”

²³⁰36”:40”

²³¹40”:33”

Que sempre souberam muito bem. Que a Vila Não quer abafar ninguém, Só quer mostrar que faz samba também. Fazer poema lá na Vila é um brinquedo. Ao som do samba dança até o arvoredo. Eu já chamei você pra ver. Você não viu porque não quis. Quem é você que não sabe o que diz?

Imagem chega até desenho de criança com flauta na boca. Esta imagem é de uma das cartilhas que circularam nas escolas sob o período do Estado Novo. Corte. *Zoom out* revelando duas pessoas lado a lado. Foto de homem com instrumento de sopro enquadrado no rosto. Montagem como analogia aos instrumentos.

Ouve-se também a música *Ai que saudades de Amélia*²³² de Ataulfo Alves e Mário Lago. A voz de Welles tenta em apresentar a música: “Samba 100% brasileiro, sucesso absoluto deste Carnaval! ‘Amélia’, com Chucho Martinez e a Orquestra do Cassino”. Vemos ao mesmo tempo, filme com músicos portando instrumentos de sopro, provavelmente da orquestra *Fon Fon*²³³. Retorna a fala Welles: “então é contigo mesmo, Chucho!”. Ao final da narração ouvimos a voz de Chucho Martinez com a textura da transmissão radiofônica, interpretada com forte sotaque, novamente acompanhada pelas imagens do Maestro *Fon Fon* com o Trio de Ouro.

Welles se interessava em associar as manifestações populares da música com o seu país, é o caso do samba brasileiro com jazz americano. Muitos dos intérpretes-músicos conhecidos na época vêm a frequentar o *set list* do filme *It's all true*, além de todo o universo cultural dos cassinos. As músicas do filme se tornam objeto de aproximação de Welles com algumas figuras nacionais, Carmem Miranda e o encontro Linda Batista, cuja tentativa das brasileiras se dão sempre em apresentar aos aspectos da cultura brasileira.

Diante da lógica, rostos afetos, podemos propor que *Tudo é Brasil* é um filme baseado em encontros e contatos de Orson Welles com o Brasil, a música-rádio é o centro

²³²44”:01” Welles colocaria cinco versões ou estilos diferentes da música *Saudades da Amélia*. Uma delas é a versão de Chucho Martinez que ouvimos dialogando com Orson Welles. BENAMOU, 2007, p.111

²³³ A razão desta associação por parte de Sganzerla, pois em 1942 Fon Fon acompanhou com sua orquestra, na Odeon, Ataulfo Alves e sua Academia na gravação do clássico samba "Ai! Que saudades da Amélia", de Ataulfo Alves e Mário Lago. <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Fon-Fon<r=f&id_perso=2707>

desta aproximação. No inventariar as músicas de *Tudo é Brasil* podemos sempre reparar na dinâmica do encontro, como o caso do bloco musical com Carmem Miranda do trecho perdido de *Banana da terra*, o encontro com a raridade.

Segundo Sganzerla (1965b, p.71) “enquanto que a ficção prende-se a efeitos impressionistas e de ascendência no cinema mudo, o documentário provoca a desdramatização dos diálogos (os artistas não ‘representam pela boca’)”. Rosto e música fazem parte de um dos mais significativos diálogos de *Tudo é Brasil*. “Perseguindo” os rostos, paisagens rostificadas que se multiplicam na narrativa através de movimentos de câmera/mesa e que insistem em fechar em um primeiro plano, em uma imagem-afecção²³⁴. Para Deleuze (1985, p.103) “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto. Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme”.

Como alternativa para propor a narração, a montagem do cinema mudo era construída com filmes povoados por imagens afetivas que se fechavam nos rostos (primeiros planos)²³⁵. A importância dos rostos nos filmes de Sganzerla, (apontado anteriormente em *Linguagem de Orson Welles*) por diversas razões é um filme que nos remete as concepções do cinema mudo. Segundo Deleuze e Guattari (1997, p.103) “a voz remete à música com seus correlatos auditivos. A música é o primeiro de uma desterritorialização da voz, que se torna cada vez menos linguagem, assim como a pintura é uma desterritorialização do rosto”. E como síntese do pensamento: “A voz está adiantada em relação ao rosto, muito na frente”.

²³⁴ Cf. Deleuze “*imagem-afecção rosto e primeiro plano*” in: *Imagem-movimento*, 1985, p.114-131. Para Deleuze (1985, p.79) as imagens-movimento se dividem em três tipos de imagem: “imagem-percepção”, “imagem-ação”, “imagem-afecção”.

²³⁵ Raros intertítulos partem de planos abertos. Como coloca Deleuze em *Imagem-movimento* no cinema mudo e parte do pensamento sobre o cinema clássico, a montagem vai fechando os enquadramentos até chegar ao primeiro plano de onde parte a narração. Ligado à imagem-movimento (cinema clássico), o pensamento sobre as imagens-afecções nos ajudam a entender a infinidade dos rostos no filme *Tudo é Brasil*, como veremos o filme transcende as noções do clássico por consequência de que nas imagens afetos, encontramos o movimento subordinado ao tempo, questão que se ligam a uma imagem-tempo, como veremos a respeito das situações óticas e sonoras puras.

É interessante verificar que Sganzerla traduz a paixão e encontros a partir de rostos de Welles com Carmem Miranda. Segundo Paiva (2005, p.296) “a conversa entre Welles e Carmen Miranda, mais do que a fusão, parece buscar uma equivalência das diferenças”. Potência do filme: encontros afetivos, rostos que exprimem os afetos, para Deleuze (1985, p.104) “não é por acaso que o afeto aparece sob esses dois aspectos nas grandes concepções das Paixões [...]”.

Um exemplo da aproximação/afecção se dá no trecho de *Hello Americans*, quando ouvimos Welles falando com Carmem Miranda²³⁶, a cantora apresenta o samba e os instrumentos para o norte-americano. Ouve-se voz do diretor: “senhoras e senhores, adivinhem quem vai cantar. Ela mesma a favorita da América...” Nesse momento vemos foto de rosto de Carmen Miranda ganhando foco. Nova imagem, câmera/mesa vagueia por corpo de Miranda das pernas até chegar novamente seu rosto.

Na continuação da fala de Welles ele chama “Carmen”, discorre então diálogo entre ambos a respeito dos ritmos do samba, instrumentos, enquanto a câmera propõe a abertura afetiva com a alternância entre as fotografias dos rostos do diretor e de Miranda²³⁷. Dialogam na banda sonora e fotos com rostos estampando sorrisos na banda de imagem com movimentos de câmera insistem de cima para baixo, ora começam em pernas ora em bustos. São vistos também movimentos de *zoom in* e *zoom out* no rosto de Carmem e Welles.

O diretor continua cantando no *Tabuleiro da baiana*. Enquanto isso vê fotos do rosto de Otelo. Durante a interpretação de Welles com sotaque, aprendendo a nossa língua, Miranda e o diretor cantam juntos *No tabuleiro da baiana*. Ao final da atuação que acaba em largos sorrisos nas fotos montadas na narrativa, ouvimos palmas e voz de Welles: “o samba é isto e muito mais...” após fotos de pessoas fantasiadas de bichos, temos então o *fade to Black* encerrando a sequência.

²³⁶A partir de 14”:27”

²³⁷Essa montagem, por exemplo, nos remete a *Verdades e Mentiras de Orson Welles* quando através da montagem vemos Picasso observando por entre uma janela, Oja Kodar.

Elemento estilístico chave da criação de Sganzerla é interessante observar o uso do artifício do *table top* no rosto, associado a fala do trecho radiofônico. A “estaticidade” da foto é transportada para o movimento no cinema através do *table top*. Fazendo com que o leitor “feche” o sentido e a relação de continuidade do próprio “movimento” da narração em seu cérebro. A ausência de movimento, não implica na ausência da ação, mas na transição de um quadro para o outro é imprescindível que o espectador “monte” a ação completa, tornando assim o leitor um co-autor da narrativa²³⁸.

Deleuze diz que fazemos uma série de perguntas a um rosto “em que você pensa? Ou então “o que há com você, o que você tem o que você sente ou ressentido?”. Para este axioma é necessário um espectador. O que Sganzerla faz colocando rostos com movimento de câmera/mesa é dar ao espectador uma liberdade de fecho para a narrativa, sendo assim um cinema do pensamento. Para Deleuze “o rosto pensa em algo, se fixa em um objeto, e este é o sentido da admiração ou do espanto...”. Com Miranda e Welles, vemos o rosto como em um processo de pensamento para o espectador, “na medida em que pensa em algo, o rosto vale sobretudo por seu contorno envolvente, sua unidade refletora que eleva a si todas as partes” (DELEUZE, 1985, p.104).

Através do movimento com o rosto cita Deleuze “entre os dois há a afecção, que restabelece a relação; mas, precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se movimento de expressão, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel”. A conversa com Miranda e Welles é feita a partir do dispositivo mesa/edição com fotos e imagens estáticas, libertando outro tipo de imagem para o espectador, uma imagem do pensamento, um cinema de corpo mais alma.

Há uma analogia com o uso da afecção e o movimento a fim de romper com o tempo, “não é de se espantar que, na imagem que somos, seja o rosto, com sua imobilidade relativa e seus órgãos receptores, que faça aflorar tais movimentos de expressão, enquanto no resto do corpo permanecem quase sempre soterrados” (DELEUZE, 1985, p.79). O rosto como movimento de expressão e a afecção permite o fecho narrativo para o espectador,

²³⁸ Nos aprofundaremos mais a respeito no capítulo 3 item 3.2 “*Situações óticas e sonoras puras: passagens de Sganzerla aos modos de composição baseados em mesa de edição*”.

mesmo não havendo movimento na boca dos personagens na imagem. Lembramo-nos da afirmação de Sganzerla (1965b, p.71) “os artistas não ‘representam pela boca’”.

Muitas figuras e rostos não seriam colocados sem uma finalidade aparente por Sganzerla, além de Otelo, personagens da música como O Trio de Ouro, Marília Batista, Linda Batista, Lamartine Babo, Francisco Alves²³⁹. Este último podemos ver em um dos segmentos do filme emoldurado por uma estrela remetendo a encarte de um disco de vinil. São os rostos das estrelas da “era de ouro da rádio” que fariam um diálogo promissor com o cinema, consolidando o período musical da chanchada.

Ouvimos também²⁴⁰ a música *Jangada* de Hervé Cordovil e Vicente Leporace interpretada por José Tobias. Quando o filme se encaminha para o fim ouvimos a música *Brasileirinha* interpretada por Ademilde Fonseca. Imagens atuais feitas de dentro de um carro atravessando a ponte de Brooklyn, imagens de Nova Iorque coloridas, prédios conhecidos da região como o *World Trade Center*. Corte. Têm-se imagens em preto e branco do prédio do *Chrysler Building* e o *Empire State*. Seria Welles que retornaria para os EUA, e/ou a subjetiva indireta livre do “brasileirinho” Sganzerla que se colocava em terras estrangeiras (mesmo ocorre em *Linguagem de Orson Welles*).

Vemos então a foto do rosto de Welles e ouve-se voz falando: “palavra final”. Explosões em imagens e sons, som de lançamento de foguete ao estilo desenho animado, vemos animação *table top* com duende com estrela na mão. Corte. Imagem de caixa aberta com soldadinhos de chumbos alocados lado a lado. Próxima imagem é a de livro cartilha muito semelhante à coletânea o pensamento vivo de Orson Welles editado por Sganzerla, lê-se o texto: “O filme morre quando se torna simples veículo de uma mensagem, Orson Welles”. Voz de Welles ao fundo em transmissão radiofônica fala “obrigado” na língua portuguesa como se despedindo dos espectadores do filme de Sganzerla. Corte. Vemos assinatura de Orson Welles, rosto do diretor em still do filme *Verdades e mentiras*

²³⁹ Francisco Alves é um dos intérpretes que participou do filme *Berlim na Batucada* que é uma sátira a passagem de Orson Welles pelo Brasil com participação também do Trio de Ouro.

²⁴⁰ 01’’:05’’:11”

entrecruzadas com filme de tubarões. Também fotos da revista *Life*²⁴¹ e na passagem pinturas e pessoas vestidas de alemães/suíços (provenientes da revista). Desenho de Orson Welles com os braços cruzados e microfone a sua direita mais assinatura do diretor. A música que se ouve é entrecruzada, parece polifônica e “quebrada” em relação aos ritmos e cantos, é na verdade *A volta do Americano*. Voz feminina de Dalva de Oliveira entoa “Maracatu, bumba-meu boi... Eu hoje quero me abrasar, meu peito em chamas”. Voz masculina em coro entoa cantos aos orixás. A música como tema que fecha a narrativa é oportuna. Há uma troca, a volta do americano Welles e olhar do que se torna OUTRO. O estrangeiro Sganzerla em imagens atuais, provavelmente feitas pelo diretor em suas viagens.

Filme encerra com sequencia de fotos de Welles já com idade avançada. Diretor com aparência envelhecida filmando com câmera portátil, letreiro digital: “*Pay a little less*”. Foto de Welles jovem agarrado por mulheres posteriormente vemos rosto de Welles com traços do tempo. Depois de caracteres finais ainda aparece caixa com soldadinhos de chumbo guardados. Welles como Kane-Rosebud e o Soldadinho concluíram seu destino, voltando para sua terra e os soldadinhos para sua caixa. Lembrando fatalismo do fogo que os projetos aguardavam podemos, por exemplo, pensar o fim do personagem da história infantil que acaba em uma caixa, alusão à morte do diretor norte-americano.

²⁴¹No filme *Tudo é Brasil* aproximadamente 12”:14”/26”:48”/39”:39/50”:58” vemos fotos do carnaval da época coloridos advindos da revista *Life*, revista norte-americana em 18 de maio 1942, publicou uma série de imagens do carnaval carioca sob o título: “*Life goes to Rio Party: Orson Welles frolics at famous Mardi Gras*”.

2.3.1 Pior que a fome é o progresso: Getúlio Vargas e o desdobramento da subjetividade sobre as ditaduras (Welles e Sganzerla)

Um levante surge de Sganzerla (1980, p.34) “pior que a fome é o progresso: essa é a tese infame que conclui na minha temporada africana – o ‘progresso’ é o verdadeiro atraso. Nesse momento o texto dá marcha à ré histórica como o Brasil. ‘*Feed back*’ moral; volta no zero ao nada ao não ser”. Visto em *Linguagem de Orson Welles*, como se encaixaria na observação de Samuel Paiva o recorte de Sganzerla sobre a Central do Brasil no plano do modernismo brasileiro podemos encontrar mais uma das “vítimas” do progresso. No filme *Tudo é Brasil*; o *Palácio Monroe* seguidamente recortado no filme de Sganzerla e que pode ser visto através de imagens coloridas com baixa saturação, tais imagens foram feitas pela equipe da Cinédia com as câmeras *Technicolor*.

O Palácio Monroe seria demolido entre janeiro e março de 1976, sob o aval oficial do Presidente General Ernesto Geisel. Em *Tudo é Brasil* surge o palácio em frames congelados²⁴² enquanto ouvimos a voz *over* de Otelo: “O Rio, o nosso Rio é o caleidoscópio da música que se fazia no país...”. O Palácio entrecortado por dois fotogramas são postos lado a lado com torre (desconhecida no Rio, mas provável vítima de destruição) em material de arquivo colorido.

Sganzerla não travaria os frames com o antigo palácio por acaso, mas mostra a atitude progressista frente à destruição dos monumentos de 1942 e 1974, ambas governadas por ditaduras. Lembrando que Welles e a Praça Onze também seriam vítimas do progresso. A tradicional praça substituída por um busto de Vargas, e o engajamento do diretor norte-americano em recriar os acontecimentos no entorno da praça em um estúdio da Cinédia no projeto de *It's all true*, certamente provocou a ira do estado e de Vargas.

Sganzerla condena a atitude progressista colocando nos três filmes a reivindicação de Otelo e Herivelto a respeito da demolição da praça. Como narra Otelo em *Tudo é*

²⁴² Tudo é Brasil 27”:57”

*Brasil*²⁴³ se referindo à rua que substituiu/reduziu a Praça Onze: “na Presidente Vargas que ia ter o busto Getúlio Vargas. Então eu fiz uns versos, meu povo este ano a escola não sai eu vou lhe dar explicações, não temos mais a praça onze para as nossas evoluções...” Quando Otelo fala a palavra “busto”, vemos uma série de fotos empoladas de Vargas de perfil como se constituindo um busto do ditador. Em *Nem tudo é verdade*, o busto de Vargas é visto durante entrevista com Arrigo-Welles (espécie de coletiva de imprensa)²⁴⁴, quando temos o enquadramento lateralizado da mesa em observa-se um primeiro um busto que parece ser Getúlio Vargas.

Getúlio Vargas pode ser visto em todas as narrativas de Sganzerla, entretanto em *Tudo é Brasil* dada à cumulação de materiais sobre o ditador, há uma espécie de conclusão (ainda velada) sobre o papel do ditador na passagem de Welles pelo Brasil. O Estado e a política se tornam presença constante em um país à beira de entrar na guerra. Pode-se ver repetidas vezes, através dos cinejornais os personagens políticos do Estado; além de Getúlio Vargas, o ministro do trabalho Waldemar Falcão, o embaixador Oswaldo Aranha rostos de Lourival Fontes (diretor do DIP). Em uma das cenas, por exemplo, vemos em imagens²⁴⁵ de Vargas em mezanino do Teatro Municipal sendo aplaudido pelos atores do espetáculo. Segundo Paiva (2005, p.234) esta seria “a peça-paródia da vida política: há um ator caracterizado como Getúlio Vargas acenando para o ditador em si, que está no camarote assistindo ao espetáculo”. Constantes são as imagens de encontro políticos com Rockefeller, Disney, John Ford, figuras que faziam parte dos esforços da política da boa vizinhança.

Getúlio Vargas é a figura que decorre todos os filmes de Sganzerla em razão de ter cruzado os caminhos de Welles, visto também por consequência das imagens do DIP, cujo olhar das câmeras se centrava nas atividades do Estado e nos passos do então presidente na época. O próprio Departamento de Imprensa e Propaganda foi criado por seu governo para controlar e acompanhar de perto a infiltração estrangeira no Brasil.

²⁴³ *Tudo é Brasil* 39”:53”

²⁴⁴ 22”:45”

²⁴⁵ 11”:00”

Getúlio era chamado de "o pai dos pobres", título criado pelo DIP. Populista e ditador, se tornou uma figura contraditória da História, divide opiniões por consequência de uma construção da imagem nacional, elaboração das leis trabalhistas e aproximação com as classes populares. Ao mesmo tempo, sobre ele orbita o ideal de progresso e do modernismo, adotando o regime ditatorial quando foi ao poder em 1938 e manteve-se até 1945 sendo deposto por militares. A razão de ser considerado ditador é por ter implantando o Estado Novo, outorgando uma nova constituição de 1937, que lhe conferia o controle total do poder executivo e lhe permitia nomear para os Estados interventores a quem deu ampla autonomia para a tomada de decisões.

A figura de Vargas está espalhada por todos os filmes de Sganzerla. Paiva (2005, p. 307) coloca “como signo dos interesses de Getúlio Vargas o fracasso do personagem Hans Christian Andersen [soldadinho de chumbo], como signo da interrupção do projeto dirigido pelo embaixador da boa vizinhança”. Além do DIP, a máquina de propaganda do Estado Novo está presente na narrativa, quando vemos²⁴⁶ em curtos frames de *Tudo é Brasil* a cartilha distribuída nas escolas no período da propaganda de Vargas. A imagem do ditador nesta cartilha pode ser vista tocando o rosto de criança, ao fundo Bandeira do Brasil. A propaganda era utilizada por Vargas com grande eficácia, aliás, a propaganda cinematograficamente era uma força relevante em vários países no curso da segunda guerra mundial.

Welles incomodou muita gente durante sua estada no Brasil, mas o órgão que perseguiria o diretor norte-americano nas narrativas de Sganzerla é o Departamento de Imprensa e Propaganda (vemos isso claramente em *O signo do Caos*). Sabe-se que o ditador tinha amplo controle sobre o órgão, mas não fica claro o quanto ele se agastara com a presença do diretor norte-americano no país. Os livros e os relatos históricos não passam de suposições ou meras hipóteses sobre a relação Welles e Getúlio. Talvez por questões diplomáticas entre Brasil e EUA tais problemas não viessem diretamente do presidente,

²⁴⁶ Em *Nem tudo é verdade* 01”:25”:29” e *Tudo é Brasil* a partir de 54”:07” vemos rosto de Vargas como representativa de uma de suas cartilhas.

mas por conta dos estúdios da RKO e as manifestações contrárias do DIP em relação às filmagens desfavoráveis a uma imagem nacional.

Claramente nos filmes de Sganzerla é o DIP que media e manifesta o desconforto com Welles. Como exemplo, durante as cenas que antecedem a dispensa do material no filme *Nem tudo é verdade* em cena filmada nas locações dos arcos da Lapa, ator desce a ladeira falando: “esse filme é um abacaxi difícil de ser engolido, ingerido e expelido. Esses gringos só vêm pra cá para dar problemas, se Dr. Getúlio souber”.

Em *Nem tudo é verdade* os diálogos de Terceiro ao telefone parece ser proferidos para alguém. Seria para Getúlio? Estaria Otavio Terceiro interpretando Lourival Fontes que estava à frente do DIP na época? Sganzerla preserva nomes dos censores do DIP, o único que ganha uma descrição é Morel, não com seu nome original, mas como Edgar Morel. O mesmo ocorre com Vargas nas narrativas, ele não é diretamente colocado como responsável pelo fracasso de Welles, mas Sganzerla espalha indícios da presença do ditador na vida de Welles nas narrativas, como vemos, por exemplo, o busto do presidente espalhados pela tetralogia de Sganzerla.

De fato, com o decorrer da narrativa de *Tudo é Brasil*, especificamente no final, percebe-se que os discursos ufanistas dos discursos de Vargas vão dando contornos a sua figura de ditador com a montagem de eventos correlacionados. Os discursos de Vargas se multiplicam nas narrativas, é o caso em *Nem tudo é verdade*. Após lermos ²⁴⁷ letreiros do cinejornal brasileiro “Exército Natal: A construção do Quartel do 16º R.I.P D.I.P”, voz ao fundo refere-se ao discurso de Getúlio Vargas²⁴⁸: “trabalhadores do Brasil, na grandiosa data das comemorações do trabalho, estou de novo entre vós, vindo de longe para compartilhar das vossas alegrias e dirigir-vos palavras de confiança e de fé”.

Imagens do cinejornal mostram imagens de homens trabalhando em plano aberto, cenas referidas da reconstrução do quartel referido pelos letreiros, estas imagens são intercaladas com o filme da visita de Nelson Rockefeller, em uma das cenas aparece à

²⁴⁷ De 01’’:05’’:31” a 01’’:09’’:15”.

²⁴⁸ Este discurso foi pronunciado no estádio do Vasco da Gama, por ocasião das comemorações do dia do trabalho. Em 1º de maio de 1941. Cf. ARAUJO, Maria Celina D’ p.434.

fotografia de Vargas e os políticos à frente. Após *voz over* de Rogério Sganzerla veem-se imagens do Jockey Club, Vargas em um púlpito discursando, sons de multidões e novamente outro dos discursos do ditador pronunciados²⁴⁹: “No momento do perigo, todos os brasileiros acorrerão à defesa da Bandeira. E eu estarei convosco, pronto para lutar, para vencer, para morrer”.

Em um trecho²⁵⁰ vemos filmagens de Getúlio, câmera abre o enquadramento cena da parada política, ouve-se voz do discurso de Getúlio Vargas juntamente com suas fotos: “as forças de terra, do mar e do ar aprestam-se rapidamente para a luta ...” câmera/mesa vagueia por foto de multidões e foto aérea do Rio de Janeiro, próximas a baía da Guanabara, foto *plongée* de Jangadeiro Jacaré na embarcação *zoom in* na corda que içava o jangadeiro ao continente, na sequencia de imagens vemos: fotos de aeronave *zeppelin*, foto de Welles recebendo estatueta do ministro do trabalho, filme de arquivo com Rockefeller conversando com diplomatas no Brasil. Após discurso ouvimos o trecho do thriller de *Heart of Darkness (Corações das Trevas)* de Welles, em alusão às trevas que o Brasil viveria por consequência da somatória de influências.

Como proposição deste trecho, percebemos que entre imagens e os discursos de Vargas, há uma série de associações na montagem da narrativa de Sganzerla em *Tudo é Brasil* com o nazismo e o mau procedente da guerra, com a paranoia em relação à quinta coluna²⁵¹. De forma que as atividades diplomáticas da política da boa vizinhança como estratégia dos EUA e a morte do jangadeiro estão sempre associadas nos filmes.

Em outra sequencia vemos²⁵² a imagem do ditador montada com elementos indiciais, após imagens coloridas com tubarões, vemos Getúlio Vargas batizando um avião,

²⁴⁹ Discurso pronunciado em 31 de dezembro de 1941 < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_04&PagFis=8865 > .

²⁵⁰ *Tudo é Brasil* 01”:02”:41”

²⁵¹ 01”:13”:22” Durante fala em que Welles explica episódio com policiais alfandegários: “Voz do diretor: Expliquei que havia uma mini-bomba na mala (foto de mala e lê-se escritos acima a “5ª Coluna”), com detonador preso ao fecho, e se alguém abrisse a mala, haveria uma pavorosa explosão...”

²⁵² 01”:03”:36”

e ouve-se o discurso do então presidente²⁵³: “podemos desassombradamente afirmar que os nossos problemas bélicos não são problemas de homens; estes sobram, prontos a combater”. Rosto do diretor norte-americano assustado, câmera/mesa vagueia pelo mar enquadrando a jangada, fusão para rosto de Getúlio posada ao lado dos jangadeiros, câmera/mesa se movimenta novamente enquadrando Jacaré.

Em *Nem tudo é verdade* consta trecho do discurso que simboliza o instante que o Brasil entraria na guerra com o pronunciamento de Oswaldo Aranha. Vemos²⁵⁴ imagens da abóboda do Palácio Tiradentes na época sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj). Câmera desce para a entrada do prédio. Corte. Vêm-se pessoas reunidas na frente do palácio, momento em que ouvimos o discurso de Oswaldo Aranha, então ministro das relações exteriores, o que seria a declaração pública de Guerra, entrecortada por sons de multidões sobrepeem-se à fala:

Na mesma hora... Nessa mesma hora, enviou o Itamarati aos agentes diplomáticos daqueles países no Rio de Janeiro, uma nota comunicando essa resolução, entregando a cada um deles os seus passaportes, para que possam... Transportar-se em segurança para seus respectivos países. E na mesma ocasião, os governadores e interventores dos estados do Brasil receberam instruções para caçar os *exequatur* concedidos aos agentes da Alemanha, da Itália e do Japão no Brasil.

Vargas é uma figura vista por seus fragmentos e indícios. Alguns de seus discursos recebem *montagens irônicas*, como por exemplo, em *Linguagem de Orson Welles*, imagens de Getúlio Vargas batizando a hélice de um avião, com palmas dubladas. As palmas podem ser vistas com certa ironia e conformam uma dublagem mal feita. Para o espectador, claramente não participam da diegese da cena, são poucas e não compreendem a massa que acompanha o ditador (visto em imagens).

²⁵³ Esse discurso foi pronunciado no estádio do “Vasco da Gama”, por ocasião da “Hora da independência”, a 7 de setembro de 1943, As comemorações da Independência Nacional e a entrada do Brasil na guerra <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1943/10.pdf/download>>

²⁵⁴ “01”:07”:51”

Se existe ironia como dissociação, há também a tentativa de constructo e associação da fala com as imagens. Um pouco mais adiante na cena uma multidão, ao fundo a Baía da Guanabara imagens de Getúlio Vargas em púlpito discursando. Ao mesmo tempo ouvimos o discurso do ditador: “a partir de 1939 fazemos ingentes esforços para contrabalançar os fatores...” *fade out*. Durante a fala de Vargas, observamos os esforços dos movimentos dos estudantes para a coleta de metal e borracha, como solução para “Esmagar Hitler” em palavra de ordem lida na placa. Logo a montagem volta para a ironia. O que se ouve, não corresponde ao mesmo espaço e tempo do que se vê. Ao final da fala de Vargas, ouve-se o trecho da peça radiofônica *The Shadows*: “não quis fazer o interrogatório”. Com esse trecho, a ditadura vem à tona.

A uma primeira vista nos filmes Sganzerla constrói a figura do ex-presidente com certo relativismo, especialmente em *Nem tudo é verdade* com os discursos do ex-presidente, como se objetando o discurso ufanista da época. *Tudo é Brasil* apresenta com a montagem, um posicionamento quanto ao papel de Vargas com os caminhos de Welles. Há no filme de 1997 uma série de elementos significativos para pensarmos em camadas subjetivas de acontecimentos vividos por Sganzerla.

Quando desconstruímos o material podemos ver certo desdobramento do tempo sobre as ditaduras sofridas por ambos os diretores, o que aconteceu com Welles, também aconteceu a Sganzerla, conforme citação sobre os filmes wellesianos.

Apenas quis chamar a atenção da comunidade cinematográfica internacional para um grande projeto que tinha sido arquivado por omissão generalizada. Essa mesma coisa que acontece conosco, produtores independentes, deve ter ocorrido também de forma precoce, nos anos 1940, quando um cineasta, Orson Welles, extremamente importantes, estava no apogeu de sua carreira e veio realizar talvez o filme mais decisivo de sua vida, quando o Brasil iniciava sua participação na Segunda Guerra. E esse cineasta foi prejudicado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda DIP, que, tendo a função de lhe facilitar fez o contrário. Essa desventura que Welles sofreu no Brasil acabou se refletindo nos seus filmes. *Nem tudo é verdade* mostra o abuso da autoridade, a prepotência, a truculência e a ignorância subdesenvolvida. Também focalizando o obscurantismo do Estado Novo. (SGANZERLA, 1987, p.101)

O diretor norte-americano é citado constantemente como um *alter-ego* para Sganzerla. A respeito deste desdobramento dos EU's percebe-se que as censuras sofridas tanto pelo diretor brasileiro em 1968, como por Welles em 1942, se desdobram no tempo presente. Orson Welles estava inserido no ideal do progresso, no contexto da propaganda ufanista e da ditadura do Estado Novo, sendo incorporado ao filme de Sganzerla naquilo que entendemos como *crítica funcional* da repressão e censura vivida pelo diretor em 1968, ou a figurar as dificuldades dos produtores independentes. Estes intempéries das carreiras (Welles e Sganzerla) em consequência da repressão se repetem nas narrativas wellesianas. O desdobramento das datas e acontecimentos dos diretores nos permite enveredar um pensamento sobre o agenciamento dos materiais de arquivo nos trazendo expressões significativas da subjetividade de Sganzerla.

A ideia de implicar uma subjetividade sobre imagens alheias é discutida por Bernardet²⁵⁵, crítico e professor de cinema aposentado e que trabalhou com materiais de arquivos no seu filme *Sobre anos 60* (1999). O filme de Bernardet contemporâneo a *Tudo é Brasil* nos traz uma analogia a respeito da subjetividade suscitada em tais filmes wellesianos que trabalham com arquivo.

Segundo Bernardet (2004, p.40) “o que encontro neste estado de ansiedade dos filmes, não é o meu eu atual, mas o desesperado adolescente que fui. É como seu eu fizesse hoje filmes com as tensões da adolescência”. O filme de Bernardet acaba exatamente com imagens representando o caractere na tela do AI-5. Fim também que podemos pensar a uma série de projetos de Sganzerla, entre eles a *Belair*.

A discussão proporcionada por filmes que trabalham com materiais de arquivo e “imagens alheias” é interessante, se pensarmos na análise dos filmes de Sganzerla analogamente ao filme de Bernardet *Sobre anos 60* (1999)²⁵⁶. Citando a obra como

²⁵⁵BERNADET, Jean-Claude. “*A subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação*”. In: BARTUCCI, Giovanna. Cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro Ed: Imago, 2000. 21-43p.

²⁵⁶ Bernardet questiona “como ser subjetivo, trabalhando o material dos outros, isto é, um material que provinha de outras subjetividades ou outros pontos de vista, que não os meus”. Ele fala que seus dois filmes (somado *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, 1994) “se apropriam de imagens alheias” (2000, p.26), ou “imagens

“material de repertório” Bernardet fala que “apesar de um processo coletivo, o filme acabou assumindo um caráter bastante subjetivo”. Esse repertório de trechos de filmes é também selecionado como parte do repertório-memória do diretor ou, o compósito de uma época instalado em sua memória subjetiva. Conforme o teórico “ao fazer filmes com pedaços de filmes já feitos, penso assumir plenamente esse ser que se vive como um feixe em que são indiscerníveis os gravetos que se poderia considerar pessoais e os que se poderia considerar sociais” (BERNARDET, 2000, p.23-40).

Há elementos que se repetem em *Tudo é Brasil* que reforçam a ideia de imagens subjetivas para Sganzerla em 1968, desdobradas em fatos de 1942. Como quando vemos²⁵⁷ Welles vestido como mestre de cerimônias e ouvimos a voz do diretor: “senhoras e senhores, este é Orson Welles do Rio de Janeiro, numa transmissão especial dedicada ao aniversário do Presidente Vargas”. Vemos foto de Welles com *script* na mão, imagem que se refere à festa, enquanto fotos de carro oficial e *som de sirene*, câmera/mesa vagueia pela imagem, revelando multidão, câmera desce mostrando batedores que acompanham o carro. Após fala de Welles, novamente vemos foto de Vargas em carro oficial e sirene persiste na narrativa.

Em outro exemplo ouvimos a sirene após o aparecimento de imagens²⁵⁸ de carro oficial. O que aparentemente seria a saída de Welles, (na sequencia anterior seria de Welles saindo do aeroporto) vemos na verdade um carro oficial transportando Vargas. Na próxima sequencia está o então presidente saindo do carro e discursando para uma multidão.

A sirene e o carro preto é uma espécie de imagem sonora e subjetiva da repressão sofrida por Sganzerla e seus amigos, com o AI-5. Sobram citações ao carro preto que levavam os subversivos ao DOPS²⁵⁹. O que se evidencia com estes trechos, montados com os sons é a razão de uma memória que se “instala” nos fragmentos de arquivos,

prostituídas”. “As imagens utilizadas em diversos filmes adquirem significação em cada um deles, mas no conjunto do processo das várias montagens elas acabam ganhando um valor em si, independentemente das significações diversas que lhes são atribuídas”.

²⁵⁷ A partir de 12”:32”

²⁵⁸ 09”:44”

²⁵⁹ Um exemplo é o documentário “Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo”, de Geneton Moraes Neto, conta o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres.

reverberando linhas de agenciamentos de uma época que resiste, insiste e persiste para Sganzerla, dos processos ditatoriais em vários tempos e idades.

Os materiais seriam fragmentos cristalizados de uma memória, que releva sempre o acontecimento no estrato da sua significação, mas re-tomado e reivindicado em um novo contexto. Não por menos a ditadura, repressão e censura seria o eixo destas narrativas de Sganzerla sobre Welles. Segundo Consuelo Lins e Luiz Rezende (2009, p.110) “ao mesmo tempo, alguns elementos da imagem só se tornam visíveis em determinadas épocas, por isso o arquivo é sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente”.

Para Maria Souza (2009, p.79) “os filmes brasileiros sobre o período ditatorial podem ser lidos como tendo uma estrutura arquivante especial, posto que ligada à produção imagética massiva, de memórias e discursos acerca da ditadura; são também, peças artísticas relacionadas a uma imaginação sobre a nação”. Essa noção é bastante clara em cineastas que atravessaram as décadas de 60-70, é o caso dos filmes de Sganzerla realizados após a década de 80 povoando-se de uma dinâmica que vai desde nostalgia por parte dos movimentos e ambiente para debates, até um profundo ressentimento com o espalhamento de toda esta esfera produtiva com o aumento da repressão. Para Sganzerla a concretização deste sentimento está no material de arquivo.

Segundo Maria Luiza Rodrigues de Souza citando Derrida (2009, p.79) “o material por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e assim, pode pôr em questão a chegada do futuro”. Nos filmes de Sganzerla o arquivo não estaria assim limitado a uma representação do passado, mas quando agenciado com a memória, se instala no sujeito (presente) em algo que ecoa do passado, escapando para uma memória futura, não subjetiva nem coletiva, mas cosmológica através de um tempo que aponta a um devir futuro.

Os filmes de Sganzerla possuem a atmosfera da ditadura, a ironia do seu discurso reflete claramente esta atmosfera. Percebe-se que todos os filmes sobre Welles de Sganzerla, orbitam sobre os temas da censura, ditadura, repressão, etc. Boa parte dos documentários que se utilizam de materiais de arquivo tem como objeto principal o

acontecimento das guerras, revoltas, porque são partes flagrantes dos acontecimentos diante das câmeras. Estes pedaços de arquivo testemunham e capturam o acontecimento e o sujeito que retoma estes arquivos em seus filmes, sejam de ficção ou documentários, quase sempre reivindicam algo que é seu no contexto presente ou mesmo o tomam-nos para um plano futuro.

Sganzerla traria a sua conclusão no final de *Tudo é Brasil*, ouve-se voz em trecho de diálogo em rádio²⁶⁰: “temos que partir Mr. Welles. O avião nos espera”. Vemos imagens do avião da Pan-Am em filme do DIP. Responde Welles: “Certo. Obrigado a todos e mil desculpas, estou de saída para o aeroporto. A próxima escala será os Andes. Amanhã, rodaremos no inferno ou em Cochabamba”. Durante a fala vemos cuia de chimarrão à beira da praia sendo levada por ondas do mar. Após, se tem o filme aéreo (subjetiva de Welles sobrevoando o Rio) em total *plongée* de orla da praia e a propaganda da empresa de aviação Pan-am.

A cuia é a tradicional bebida do gaúcho, faz parte da associação com Vargas e sua terra, essa figura está inclusive citada na fala de Welles²⁶¹: “trata-se de um gaúcho. Sabem lá o que é isso? Fazia ideia de um caubói, até conhecê-lo de perto...”. Se referindo ao ditador. Durante fala Sganzerla traz imagens de filme em preto e branco de material de arquivo da OCIAA com a figura do “Gaúcho” tomando chimarrão e atividades pecuárias típicas e doma animal.

A cuia de chimarrão na praia indica o destino, ou o responsável pelo desfecho dos materiais: a dispensa, o fracasso e o esquecimento que o mar toma nas narrativas. Welles se despediria e os materiais acabariam sendo despejados no mar.

²⁶⁰ 01”:18”:01”

²⁶¹ 16”:44”

2.3.2 Pressupostos das idades em olhares estrangeiros sobre o Brasil

Uma indagação abre o filme *Nem tudo é verdade*, com fotos posadas de Welles ao lado do busto de Shakespeare, ouve-se a voz *over* de Arrigo Barnabé: “o que aconteceu em 1564? Nasceu Shakespeare. Pausa. E em 1570? Shakespeare tinha seis anos...” Qual a relevância da informação na abertura de um filme? Além do óbvio que alguém nascido em 1564 e em 1570 completaria seis anos de idade. Mais adiante, a mesma voz *over* de Arrigo desvia o questionamento, com entonação diferente representando a fala de Welles: “comecei a fazer teatro quando li Shakespeare, primeiro livro que minha mãe me deu para aprender a ler, foi sonhos de uma noite de verão”.

As informações (ou a explicação delas) nos são negadas. O que aconteceu em 1570? Em *Tudo é Brasil* essa relação com os materiais ampliam e reprocessam a pergunta/enigma feita em *Nem tudo é verdade*. A ideia de Sganzerla em iniciar o filme em 1986 com tal pergunta, transporta-nos a relação de verticalização (ou estratos arqueológicos) da história de seus filmes, para o que vem acontecendo desde 1500, acontecimentos que se repetem em 1834; 1942; 1968. Transições e eventos/acontecimentos que se ligam em suas narrativas como construção arqueológica das crises, alguns passando pelos olhares estrangeiros sobre Brasil. Para o diretor é um novo (re) descobrimento do Brasil a partir das crises ou a “marcha à ré histórica” das ditaduras (1942 e 1964). Um pensamento de Sganzerla é chave desta ideia de uma arqueologia dos olhares estrangeiros, em um de seus artigos, o diretor dá consideráveis caminhos para essa inflexão.

Considerações sobre a estupidez humana de animais ditatoriais – ensaio sobre até que ponto chega à estupidez cretinice crônica imbecilidade do fascismo – animais ditatoriais e suas patifarias hereditárias – história do equivocado Brasil de 1500 para cá, pela razão ocidental e a usura d’além mar. A cavalaria marítima de D. Manuel que deu na invenção do Brasil (não digo descoberta) foi – em última análise – o fruto final capitalista mercenário e expansionista das Cruzadas (o que elas realmente eram era comércio e repressão em nome da lusa catolicaducidade safada).Aonde o agressor branco do norte vem policiar o universo perseguindo pelas regiões primitivas, os tesouros da terra; para onde os brancos – como no Vietnã – não foram chamados, mas estavam lá assassinando populações em nome da Cruz ou de uma razão que os levava a se julgarem os legisladores da ordem ou do progresso regressivo, na marcha à ré histórica empreendida de 1964 a 1924... Não param aí (SGANZERLA, 1980i, p.20).

Sobre as histórias equivocadas do Brasil de 1500 para cá, uma potencial articulação se dá nos materiais de *Tudo é Brasil*, tais como: obras de arte, quadros diversos, além de um grande número de mapas. Nestas ilustrações se tem imagens pitorescas do Brasil, como os quadros de Jean-Baptiste Debret. Encontramos também pintura de jangada²⁶² ao mar em noite chuvosa rodeado por arabescos em sua moldura. Vê-se também, um quadro que mostra o rosto do Dragão do mar²⁶³. Ainda, Sganzerla coloca em vários frames do filme figuras do referente histórico do carnaval, como o personagem Arlequim e um recorte nas palavras “Pantalon”²⁶⁴, enquanto ouvimos trecho radiofônico de *Hello Americans* na fala de Welles: “o meu Brasil, terra que Deus criou, no mundo, és o primeiro...” vemos desenho com um rosto masculino²⁶⁵ boquiaberto, figuras entrecortadas usam máscaras, entre elas máscaras figurativas do carnaval de Veneza.

²⁶² 30”:00”

²⁶³ “O interesse de Welles por outros aspectos da cultura da história brasileira existiu em seu pensamento, ao menos enquanto esteve no País. O cineasta Rogério Sganzerla assegura que o diretor norte-americano cogitara registrar no Nordeste a vida dos cangaceiros. Seria esta uma das ‘temáticas libertárias, como Zumbi e a rebelião dos Palmares, a vida de Chica da Silva’, que chegara a enaltecer, segundo ainda palavras de Sganzerla. Quando pela primeira vez esteve em Fortaleza, Welles soube da existência de Dragão do Mar, como era chamado Francisco José do Nascimento, o célebre jangadeiro antiescravagista. Antes da Lei Áurea, que libertou os cativos em todo o Brasil, ele se recusava a desembarcar os escravos costumeiramente trazidos em jangadas à praia, vindos dos navios negreiros fundeados ao largo da costa cearense” (HOLANDA, p.128-129).

²⁶⁴ *Tudo é Brasil* 01”:10”:37”.

²⁶⁵ *Tudo é Brasil* 04”:11”.

Todos estes materiais ajudam a pensar o que acontece desde 1570. Shakespeare, de fato tinha seis anos, enquanto o Brasil e as Américas eram objetos de descobrimento/exploração. Na Europa, o renascimento em voga, além do florescimento da arte e a transição do maneirismo para o barroco. A dramaturgia no meio deste processo de transição, “bebia” das fontes do teatro com os personagens da *Commedia dell'arte*²⁶⁶. Em uma dinâmica arqueológica do Carnaval brasileiro, tais personagens dos palcos italianos são àqueles que realizam um diálogo profícuo para uma ideia da alegoria do Carnaval Veneziano²⁶⁷. Mais ainda, para Sganzerla é um diálogo da representação da cultura popular com o erudito. Sabe-se que esta aproximação no cinema de Sganzerla foi bem sucedida. Shakespeare (com seis anos) buscou inspiração na *Commedia dell'arte* para compor seus espetáculos teatrais.

Tanto Welles, como Sganzerla impera o espírito barroco. Em 1942, o que se vê ou o que se idealiza no Estado Novo é exatamente uma recarga do modernismo como contraponto com o barroco de Welles, de forma que, se alguma coisa entrou em colisão com os estilos, foram os ideais do Brasil e do pan-americanismo norte americano sob a formalização da harmonização, sofisticação e belo em contraponto com o excesso, fragmentação tensão e exuberância do barroco do diretor.

Entre o maneirismo e o barroco, o carnaval como elemento arqueológico no filme de Sganzerla remete ao teatro do improvisado com o auge da *Commedia dell'arte* 1570. O século propõe para o diretor brasileiro uma série de elementos de transições e acontecimentos interligados com a história do Brasil e do mundo. O intercessor desta história é a construção e a alegorização do Carnaval.

²⁶⁶ É uma forma de teatro caracterizada por mascarados "tipos" que começou em Itália no 16 ° século e foi responsável pelo advento da atriz e performances improvisadas com base em desenhos ou cenários. Mais conhecido como *Commedia dell'arte all'improvviso*, ou "comédia da arte da improvisação", foi realizada ao ar livre em locais temporários por atores profissionais que estavam fantasiados e mascarados, ao contrário de “commedia” erudita, que foram escritos comédias, apresentado dentro de casas por atores inexperientes e desmascarado.<<http://mascaraelt.blogspot.com.br/p/comedia-dellarte.html>>

²⁶⁷ O Carnaval de Veneza possui registros desde 1200, o aspecto das máscaras da *Commedia dell'arte* em 1500, dinamiza e dialoga geograficamente e estilisticamente com o aspecto popular que estes “Carnavais” adquirem.

As diferentes idades de um olhar estrangeiro lançados sobre o Brasil são pressupostos para o entendimento do filme *Tudo é Brasil*. Segundo Deleuze (2005) “as idades adquirem valor político, histórico ou até mesmo arqueológico autônomo”. Um dos aspectos bastante relevante do inventário de materiais do filme são os mapas, que aumentam significativamente em números no filme de 1997.

O aumento dos mapas não se dá por acaso. Os lençóis do passado e idades também se multiplicam, e como consequência vemos mapas do Brasil colônia, mapas da guerra, mapas secretos em que se lê: “Belem Sector”, etc. Há toda uma tentativa de Sganzerla para situar o espectador geograficamente para a passagem de Welles, mas os mapas recebem um significado especial para a narrativa de *Tudo é Brasil*, e que não são apenas descrições, mas partes integrantes de um processo mental, consequência de uma cartografia dos olhares estrangeiros. Para Deleuze (2005, p.148) “a cartografia é essencialmente mental, cerebral”.

Como argumenta Deleuze (2005, p.149) “os mapas e os diagramas subsistem, portanto como partes integrantes do filme”, como correspondência de “cada idade, isto é, a um contínuo ou a um lençol de passado”. “Os lençóis de passado existem, são estratos, onde buscamos nossas imagens-lembranças” (p.140). A todo instante somos lançados a olhares, a finalidade narrativa é de camadas de memória (p.250) “os lençóis de passado descem, as camadas de realidades sobem”.

Através das ilustrações cartográficas da passagem de Welles pelo Brasil, na narrativa, agem como se houvesse uma imagem subjetiva (mental) que se constrói na cabeça de Welles, com leituras e descrições de regiões. Adentramos assim em uma memória das idades, tornam-se idades do mundo, conformando a observação dos estrangeiros amplificados em um plano coletivo, “memória a dois, memória de vários, memória-mundo, memória-eras do mundo” (DELEUZE, 2005, p.144).

Em um dos diálogos de Welles formula o “olhar” ou uma subjetiva indireta livre dos olhares estrangeiros sobre a nossa paisagem. Se dá no início de *Tudo é Brasil* quando

ouvimos ²⁶⁸ Welles em *Hello Americans*: “à espera de um navio quando vi este mapa”. Na banda de imagem vemos mapa da América do Sul, enquadramento da imagem movimentar-se em *zoom out*. Ouvem-se tambores, imagem de arquivo com fusão com cortina circular, vai do mapa do Brasil especificamente da região norte para imagens de jangadas na praia. Corte para desenhos a mão, lê-se “*Brazil e coqueiro*”. Sganzerla faz aqui um mapeamento e uma formalização do espaço geográfico (em um *sketch*) por onde Welles passou e como memória-eras do mundo observou.

O mapa constrói o que referencia Teixeira (2003, p.79) como uma “*idade nuclear*” convertida “na ponta do iceberg que vem escavar as matérias de composição fílmica, seja mergulhando nos lençóis interiores da memória, seja ascendendo às camadas exteriores da realidade”. Sganzerla em *Tudo é Brasil* nos lança a “idades” como lençóis ²⁶⁹ de memórias, períodos remotos da invenção do Brasil por olhares estrangeiros.

Ao escavarmos os materiais que compõe a narrativa verificamos que se trata de períodos/ciclos de nossa colonização. Para Teixeira (2003, p.80) “o processo de escavação das idades da Terra expõe uma total colonização do espaço, que vem constituir o planeta como um não-lugar de todos os lugares”. Em *Tudo é Brasil*, assistimos as conexões das mais diversas, mapas como lençóis da memória.

Para Deleuze (2005, p.145) “cada transformação tem uma ‘idade interna’, e poderemos considerar uma coexistência de lençóis ou de contínuos de idades diferentes”. Outro exemplo no filme de Sganzerla é o lançamento à idade/períodos, após ²⁷⁰ soldadinho de chumbo ser perseguido por um rato, há então um corte, passamos a ver uma pintura de indígenas em atividades laborais com a terra, *zoom out* revela os demais elementos do quadro que é na verdade um mapa, com inscrições antigas, conforme vai abrindo o enquadramento abaixo se lê as inscrições ²⁷¹: “*Mundus Novus*”, descrição de Américo

²⁶⁸02”:39”

²⁶⁹ DELEUZE, “*Pontas do presente e lençóis do passado*”. In: *Imagem-Tempo* 2005, p.121-141.

Baseado no cone invertido de Bergson, Deleuze denominou lençóis do passado, instância que funda uma espécie de imagem-tempo. A memória atravessa a sucessividade dos estados da lembrança ao nível da lembrança pura, imagem puramente virtual.

²⁷⁰*Tudo é Brasil*5”:39”

²⁷¹06”:03”

Vespúcio a sua viagem a América do Sul em 1501-1502. Os mapas antigos recebiam tais inscrições para representar a América, ou seja, o mundo novo.

Nesta inserção do filme ao “estilo antigo/colonial”²⁷² encontramos elementos pictóricos, como aspectos do seu povo, fauna e flora, elementos da cultura, alguns mapas mesclam aspectos geográficos e pictóricos, rudimentos que mostram feras, dragões frutos do imaginário sobre o “mundo novo” que fora descoberto. O que Sganzerla reitera é a invenção (lembança e imaginação como citado em seu texto anteriormente) do Brasil, por onde os mapas cruzariam elementos característicos para representar a América. Não menos fantasiosas com o decalque pitoresco, de impressões subjetivas desencadeadas pela contemplação de uma cena paisagística em relação à pintura/mapas, sendo assim Brasil como mundo eternamente novo.

De acordo com Teixeira (2003, p.78) a ideia de uma cartografia se compõe “como uma arqueologia que vem revirar e pôr em interfaces camadas estratificadas do planeta, as idades da Terra”, fazendo com que se trace “uma arqueologia do presente”. Se em *Nem tudo é verdade e Linguagem de Orson Welles* no contexto das narrativas circundam a década 40, em *Tudo é Brasil*, Sganzerla procede uma concepção arqueogenealógica de idades²⁷³, cuja inflexão do cineasta se verifica no que Teixeira (2003) chama de um cineasta “arqueólogo-genealogista (escavação de novos ‘povoamentos’ por entre idades de uma Terra atual)”. Vemos uma montagem imperativa da fabulação, ultrapassando a verticalidade do tempo, e se aprofundando além das superfícies do tempo narrado. É uma montagem que torna o tempo dilatado, crônico (a se diferenciar do cronológico), expansivo e que nos lança a todo instante a períodos chaves do olhar estrangeiro e da colonização.

Em processo análogo sobre o recorte do olhar ao filme de Sganzerla, Tunico Amancio²⁷⁴ no que ele chamou de “*Primeiras narrativas: A protocena*”, reanimando as

²⁷² Prática dos Cosmógrafos, em compor quadros/mapas, um destes cosmógrafos é André Thevet, ao publicar “*Les singularitez de la France antartique*” (Paris, 1557), com 41 xilogravuras.

²⁷³ Francisco Elinaldo Teixeira (2003) versa no filme *A idade da terra* (1980) de Glauber Rocha em seu capítulo do “*Livro do mito a fabulação: a terra e suas idades*”.

²⁷⁴ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: Imagens no cinema*. Rio de Janeiro, Niterói Ed: Intertexto, 2000.

primeiras “imagens” do Brasil pelos olhos de outrem com a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha em maio de 1500 que segundo Amancio (2000, p.21) “é na qualidade de texto de primeiro espelhamento de uma cultura frente à outra que o documento apresenta determinadas imagens, figuras ou matrizes, que se verão em outras representações inscritas no imaginário ocidental”.

Sganzerla com dois de seus filmes inicia o que podemos chamar de “ciclo arqueológico dos olhares estrangeiros” sobre o Brasil, são eles: *Viagem e descrição do Rio Guanabara por ocasião da França Antártica (1976)* e *América, o grande acerto de Vespúcio(1992)*. O primeiro documentário realizado após o seu retorno do exílio após longo tempo afastado do cinema foi premiado pela Secretária de Cultura do Rio de Janeiro inspirado na obra “*Viagem à Terra do Brasil*”²⁷⁵ escrito em 1578 por Jean de Léry após vir ao Brasil para a colônia *França Antártica*, na região da atual cidade do Rio de Janeiro entre 1555 a 1560, ano em que os restantes franceses foram definitivamente derrotados pelos portugueses.

O curta-metragem conta a trajetória do aventureiro Nicolas Durand de Villegagnon em um monólogo baseado nos escritos. A respeito da formação da colônia francesa no Rio de Janeiro no século XVI, no filme verifica-se a presença do elemento conquistador. Na ânsia de implantar uma colônia francesa em terras do Rio de Janeiro, Sganzerla reconstrói historicamente o *Forte Coligny* e os fatos da época com movimentos de câmera/mesa sobre

²⁷⁵A *França Antártica* foi conquistada pelos portugueses em 1567. Em seu lugar criaram a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. André Thévet, um frade franciscano francês, acusou os protestantes pelo fracasso da colônia em seu livro "*Cosmografia Universal*". Em resposta a essa acusação, e atendendo a pedidos de amigos Jean Léry permitiu que seu diário de viagem fosse publicado com o título "*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*". O livro de Thévet mistura realidade e fantasia. Fala de índios que carregavam canhões nos ombros, com os quais atiravam contra os portugueses. Contém inúmeras incongruências. Léry parte desses elementos para contar o que segundo ele seria o verdadeiro relato do que ocorreu no *Forte Coligny* construído por Villegagnon.

as imagens, diversas, em sua maioria de Hans Staden²⁷⁶. Assim como em *Tudo é Brasil*, será sobre as imagens em Debret.

No segundo curta-metragem de 1992 *América, o grande acerto de Vespúcio*, Sganzerla recorre a um aparato técnico mínimo para deixar o ator Otávio Terceiro exercer um monólogo para o papel de Américo Vespúcio. Baseado em uma carta do navegador, intitulada "*Mundus Novus*" relato do descobrimento da América, o filme trata-se de uma experiência com vídeo em Hi8 (*Handycam*, Vídeo), produzindo o curta que serviu de laboratório para *O signo do Caos* (2003). Logo percebemos que a ligação de Terceiro com a figura entre o censor do DIP e o descobridor do Brasil exercem funções análogas nos filmes.

Já em *Abismu*, há o que Paiva (2005, p.224) chama “a busca da ancestralidade, a nostalgia de uma infância da Humanidade [...]”. A tese de Sganzerla sobre o filme é “o Egito é neto da América (e não o contrário, o que já é considerado pouco ortodoxo pelos arqueólogos acadêmicos que não querem saber de aliar a imaginação à ciência)” (SGANZERLA apud PAIVA, 2005, p.226). Essa dialética, arqueologia e imaginação, germinariam em todos os filmes wellesianos. Mapas-lençóis, segundo Deleuze (2005, p.151) “cada lençol de passado, cada idade solicita a um só tempo todas as funções mentais: a lembrança, mas também o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto, o juízo [...]”.

Sobre o plano arqueológico dos olhares estrangeiros, na acepção da metodológica dos movimentos de câmeras/mesa, podemos pensar os mapas e as imagens anteriores a 1942 como subjetivas indiretas exploratórias. É uma imagem-memória potencializada pelo *table top* que passeia e vagueia por imagens-memória mundo. São “puras visões” de estrangeiros o que indiscernem o coletivo e o subjetivo de Welles.

²⁷⁶Staden escreveu "*Duas Viagens ao Brasil*": um relato de suas viagens ao Brasil com imagens e relato da cultura dos índios. A sua influência no meio culto da época ajudou a criar, no imaginário europeu quinhentista, a ideia da terra brasílica como o país dos canibais, devido às ilustrações com cenas de antropofagia. Outro filme que aborda esta mesma temática é *Como Era Gostoso O Meu Francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos).

Documentário ou ficção, é o cinema de realidade que “ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas” (DELEUZE, 2005, p.181). Os movimentos de câmera/mesa na narrativa de *Tudo é Brasil* compartilham o que é ilustrado com a subjetiva indiretas livre no pensamento de Pasolini apropriado por Deleuze:

Uma contaminação dos dois tipos de imagem, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o *zoom*, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso. A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma "pseudonarrativa", um poema, uma narrativa que simula, ou antes, uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contamina, ou se decompõem e recompõem (DELEUZE, 2005, p.181).

Vemos uma série de imagens representativas e repetidas da selva, do exótico, da fauna exuberante tornam a pensar o Brasil através do estereótipo que é claramente fruto da imaginação ainda nos dias de hoje²⁷⁷. A representação que Sganzerla recorta em seu filme a partir das figuras pictóricas é peculiar. Nesse quadro, em especial, temos a figura do índio. As primeiras representações de nosso país eram feitas nos mapas, com grande predominância às figuras imaginárias e míticas através de seus traços. O relato de Jean de Léry ligado ao de André Thévet são construções de olhares dos estrangeiros sobre o nosso país, e no filme de Sganzerla dialogariam com Welles em 1942. O Brasil dos viajantes e o eterno “mundo novo” a ser (re) descoberto com representações no cinema.

Mais um cartógrafo até 1600 é inserido (indiretamente) na narrativa de Sganzerla, Michel de Montaigne cuja visão e narrativa do Brasil se ligam as cartas de Léry e Thevét.

²⁷⁷ Como demonstra o filme *Olhar Estrangeiro* (2006) de Lucia Murat e Tunico Amancio mostram exatamente como tais imagens, ainda se proliferam nos dias atuais.

Em entrevista²⁷⁸ após a exibição do filme *Tudo é Brasil*, na França, Sganzerla citaria o ensaísta conectando pontos de encontros com seu filme recém-exibido: “Eu gosto muito do Michel de Montaigne. Li toda a obra dele, os ensaios” [...] “Eu soube que [ele] era também, o livro de cabeceira do Orson Welles, os *Ensaaios*”.

“*Dos Canibais*”²⁷⁹ está ligado diretamente aos olhares estrangeiros, e por conseguinte aos constructos dos olhares culturais-nacionais. Sabe-se que Oswald de Andrade toma como base o pensamento do ensaísta francês para compor seu manifesto 1928. No filme *Nem tudo é verdade*, durante surto de Welles representado por Arrigo²⁸⁰ dentro do quarto de hotel com mulher vestida de índia, por diversas vezes o discurso pronunciado pelo ator se aproxima da discussão sobre ética ou ao humanismo de Montaigne.

Ainda neste trecho há o embate entre clássico e moderno visto posteriormente com Arrigo-Welles lançando da janela objetos como a imagem de David de Michelangelo, papagaio e gaiola, pandeiro, garrafa de whisky. Sobre a dicotomia civilização/barbárie, nesta mesma cena interpreta Paiva (2005, p.264) “as razões para o escândalo são aqui apresentadas como o desespero do cineasta diante da ameaça ao Humanismo. Ele assume a perspectiva do bárbaro como única saída para quem vive a barbárie. Em sua grandeza como cineasta e humanista, Welles não foi respeitado no Brasil”.

No que diz respeito a Montaigne (humanista) e outros olhares estrangeiros (Lery, Thevét), há em Sganzerla intento a arqueologia da própria antropofagia de Oswald. De alguma forma como constructos dos olhares que inventaram nosso país, não a sua

²⁷⁸ SGANZERLA, Rogério. Entrevistado por Rodrigo Modenesi. Paris, França. 31/03/2000. Contracampo: revista de cinema 75/76. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm>>. Acesso em 23 maio 2011.

²⁷⁹ MONTAIGNE, Michel. Ensaaios. Trad. Sérgio Milliet. SP Ed: Abril Cultural, 1972. p.104-110

²⁸⁰ Aproximadamente 01’’:09’’:48”

descoberta; passando por Montaigne que não estivera em nosso país, mas torna o seu relato por outros²⁸¹.

Acerca do olhar dos viajantes estrangeiros em idades coloniais, podemos ver em alguns materiais utilizados no filme *Tudo é Brasil* por Sganzerla nas obras de Jean-Baptiste Debret²⁸². Elas são inseridas em três sequencias distintas: *O caboclo*, *Passeio de uma família abastada*²⁸³, *Loja de Barbeiros*, *O colar de ferro*, *A punição de fugitivos*²⁸⁴, *Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul*²⁸⁵. Em *Nem tudo é verdade*, Sganzerla prenuncia as *viagens pitorescas*, vemos em um dos seus frames²⁸⁶ uma imagem ilustrada por um Rei gordo e barbudo (Welles?) com óculos escuros. Na folha da esquerda (aparentando ser um livro ou tirinhas de jornais) lemos a informação que é sonegada e fornecida parcialmente: “... *pittoresques et des Voyage ...*” remetendo a obra de Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

Um pouco antes de desencadear parte das imagens de Debret, ouvimos um dos diálogos radiofônicos de *Tudo é Brasil*²⁸⁷. Voz masculina que acompanha o diretor norte-americano na transmissão, provavelmente uma pessoa que esteve ao seu lado no Brasil:

²⁸¹ “Durante muito tempo tive a meu lado um homem que permanecera dez ou doze anos nessa parte do Novo Mundo descoberto neste século, no lugar em que tomou pé Villegaignon e a que deu o nome de ‘França Antártica’. Essa descoberta de um imenso país parece de grande alcance e presta-se a sérias reflexões. Tantas personagens eminentes se enganaram acerca desse descobrimento que não saberei dizer se o futuro nos reserva outros de igual importância. Seja como for, receio que tenhamos os olhos maiores do que a barriga, mais curiosidade do que meios de ação. Tudo abraçamos, mas não apertamos senão vento...” (MONTAIGNE, 1972, p.104).

²⁸² O francês Jean-Baptiste Debret foi pintor e desenhista das cenas brasileiras da primeira metade do século XIX, trazendo a paisagem humana viva de uma colônia que elevada à categoria de reino unido, ainda não rompera com as amarras econômicas que se sustentava pela escravidão tanto dos negros africanos quanto dos indígenas nativos. Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor e desenhista nascido em Paris, integrou a Missão Artística Francesa, chegando ao Brasil em 1816. O objetivo da missão era, entre outros, organizar a criação da Academia de Belas Artes. Durante a época que esteve no Brasil, de 1816 a 1931, Debret, com os seus traços do neoclassicismo, retratou com detalhes históricos únicos o Brasil de então. Da corte portuguesa no país à corte instalada pelo proclamador da independência, dom Pedro I, nada passou despercebido na obra de Debret. Quando retornou à França, publicou, entre 1834 e 1839, “*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*” (Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil), que documentava os aspectos do homem, da natureza e da sociedade brasileira. <<http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/11/viagem-pitoresca-ao-brasil-de-debret-e.html>>

²⁸³ De 04’’:52” a 05’’:39”, posteriormente seria mostrado o mapa “*Mundus Novus*”.

²⁸⁴ De 13’’:46” até 14’’:01”

²⁸⁵ A partir de 29’’:37”.

²⁸⁶ 01’’:12’’:22”.

²⁸⁷ A partir de 04’’:38”.

“que tal os arranha-céus do Rio?” Welles indaga e ironiza a visão do seu interlocutor: “isso é novidade lá?” Interlocutor diz: “Contrastes? Welles afirma: “os contrastes, sim”. O interlocutor continua a sua fala: “da cobertura dos edifícios avistamos os morros, súbito nos deparamos com a selva carioca”. A selva e o barbarismo (por que afinal não deveríamos ter arranha-céus) que o interlocutor se refere neste diálogo é uma imagem “crua” e estereotipada do país selvagem que é visto como contraponto do urbano e do moderno. A pergunta é bastante sugestiva: “Que tal os arranha-céus do Rio”? Ao fim desta fala, Sganzerla por completar a ironia coloca um filme de arquivo bastante afetado pelo tempo (filme ortocromático) de uma casa com arquitetura imperial do período colonial.

A ironia ilustra o que cita Stam apud Holanda (2001, p.177) comparando Welles como uma espécie de advogado. “[...] o show [transmissões radiofônicas] sobre o Brasil tem muita crítica sutil, discreta, ao etnocentrismo norte-americano”. Stam fala da ironia com que ele narrava à conquista de Colombo. Chegaria a ser “quase antropofágico”, insinuando que os canibais deveriam mesmo deglutir o inimigo, ao passo que entenderemos o porquê (ao menos para Sganzerla), Welles lê Montaigne. Nesta passagem referida por Stam, Sganzerla expõe nossa situação colonial²⁸⁸, durante o intervalo em que vemos a obra *Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul*²⁸⁹ ouvimos então a sua narração como uma memória-mundo e vemos a câmera/mesa vaguear pela obra, buscando por elementos na floresta, segue trecho da fala de Welles em transmissão radiofônica:

Evocava velhos tempos de outrora, quando aqui chegaram nossos antepassados, há mais de 400 anos. Como se sentiria o velho lobo do mar. Ao contemplar paragens tão remotas? Arrebatado em pleno fim de mundo? Atracar em pântanos, desbravar florestas enfrentar o gentio. Um fascínio agia poderosamente sobre si, não havia pecado. Abominação! Atração transfigurada pela paixão [...]

²⁸⁸ Alude por exemplo, o artigo SGANZERLA, Rogério. “Uma situação colonial”. Folha de S. Paulo 26 out. 1981g. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. Edifício Sganzerla: textos críticos vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.58-60.

²⁸⁹ A partir de 29”:37”.

Tal imagem e fala de Welles ilustram a ideia da subjetiva indireta livre que explora o Brasil com seu olhar na obra de Debret. Cita Sganzerla (1980i, p.34) tal agenciamento: “na trama do drama. O guesa errante²⁹⁰ perambulava o fundo da selva, o fundo das coisas – nossas”. Uma câmera errante, podemos entender com o vaguear do olhar da câmera/mesa, uma ideia de uma visão exploratória e curiosa sobre a fauna de nosso país. A sincronia do que é visto com o que é ouvido serve como indicação de uma memória-mundo de Welles sob as imagens de Debret em 1800. A partir do relato de Welles, percebemos seu olhar curioso sobre o Brasil, dinamizando movimentos de câmera/mesa, que passeia pelos quatro cantos da imagem de Debret. Essa câmera no filme de Sganzerla ensaia a subjetiva de Welles, como dinâmica exploratória das “rotas sinuosas” com a evocação da memória de uma idade datada “há mais de 400 anos”.

Paiva (2005, p.223) levanta uma interessante dicotomia no recorte de Sganzerla sobre Welles, “bárbaro ou um homem da Renascença?”. Ao final de “*Dos Canibais*” cita Montaigne²⁹¹ “tudo isso é, em verdade, interessante, mas, que diabo, essa gente não usa calças!”²⁹². *Tudo é Brasil*, constantemente com movimentos de câmeras/mesa vagueia por fotos dos pés ao torso de Welles, mostrando ele com “calças”, como no trecho²⁹³ em que o diretor norte-americano, se faz notar com as calças arriadas, vestido de branco ao sol de Ceará. Antes²⁹⁴, ainda filmando nas praias do nordeste vemos imagens do diretor em cima de um *plateau* com calças curtíssimas.

Bárbaro ou da renascença, o estrangeiro se coloca no meio. A respeito desse despojamento da civilização, Morel cita em *voz over* a simplicidade do diretor em como enfrentou as gravações na praia do Ceará. Retornando aos ameríndios recortados por Montaigne em “*Ensaio*” (1972, p.105) “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que

²⁹⁰ Poema O Guesa Errante e de seu autor, Sousândrade. Contemporâneo de Baudelaire e verdadeiro patriarca das vanguardas brasileiras, Joaquim Manuel de Sousa Andrade (1833-1902), escreveu O Guesa, sua obra mais importante, entre 1858 e 1888, como uma epopeia dramática narrativa em 13 Cantos, dos quais permaneceram inacabados os cantos VI, VII, XII e XIII. Épico ibero-americano, o poema conta a trajetória do Guesa, personagem lendária colhida no culto solar dos índios Muyscas da Colômbia.

²⁹¹ MONTAIGNE, Michel. Ensaio. Trad. Sérgio Milliet. SP Ed: Abril Cultural, 1972. p.110

²⁹² Este trecho de Montaigne é citado pelo ator –Villegagnon no final do filme a *Viagem e descrição do Rio Guanabara por ocasião da França Antártica* (1976).

²⁹³ Tudo é Brasil, a partir de 01’’:07’’:53”

²⁹⁴ 01’’:07’’:20”.

dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra”. Em 1942 aspectos da cultura como o carnaval e a raça produziram imagens para os conservadores americanos e a elite brasileira de negros batucando, negros pulando, enfim “dos bárbaros”.

Mas então, o que aconteceu em 1564? Várias proposições parte Sganzerla com seus filmes, em 1570 tem início a escravidão africana e o “fim” da escravidão dos índios. A *Coroa Portuguesa* proibiu a captura de índios por meio de uma *Carta Régia*. Os conflitos entre índios e colonos permaneceram durante grande parte da história colonial brasileira, a captura e a escravidão do índio manteve-se por muito tempo até o ano de 1757, findada depois de uma proibição definitiva decorrente de transformações²⁹⁵.

No processo da colonização do Brasil o índio é substituído pelo negro, até então a mão de obra estrangeira após 1570. Nesta complementação geográfica, Sganzerla posiciona assim como Welles seus olhares para o nordeste, berço da colonização com os primeiros desembarques de escravos na primeira capital do Brasil, Salvador. O negro, antes estrangeiro é integrado às coisas nossas reivindicando o espaço, a cultura em uma hibridização de ritmos, cores, religiões e a culminância disso se dá com o samba, como por exemplo, com a música *Praça Onze*.

Onde estaria o negro nos materiais de arquivo do DIP? Assim como o índio, alegorizado pelo carnaval, vemos o negro em espaços reservados das apresentações como Teatro Municipal e o Cassino da URCA²⁹⁶. A figura do negro integrado com o branco, apenas pode ser vistos nos planos abertos do carnaval de rua, os closes e os planos fechados em sua maioria são de figuras brancas e caucasianas, surge aí o papel segregacionista do

²⁹⁵ REBOUÇAS, Fernando. Escravidão de Índios. <<http://www.infoescola.com/brasil-colonia/escravidao-de-indios/>>. O projeto de escravidão indígena se revelara inviável o índio era difícil de ser capturado, assim os colonos portugueses resolveram seu problema com a mão de obra importando escravos das colônias na África. Há registros da presença de escravos negros no Brasil desde a chegada de Tomé de Sousa, em 1549. Porém foi a partir de 1570 que a Coroa portuguesa passou a incentivar o emprego dos negros nas lavouras do Nordeste. Em 1590 seu número já chegava acerca de 43 mil. <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/brasil-colonia-caracteristicas-da-estrutura-que-permaneceu-por-seculos.jhtm>>

²⁹⁶ Cita Herivelto Martins apud Sérgio Augusto (1989, p.36) “o Cassino da Urca era uma casa de respeito, de luxo, onde qualquer um entrava... desculpem, eu não sou racista... Eu disse qualquer um, mas não era bem assim... não entrava preto no Cassino. Tinha preto no palco, mas no grill não tinha. É preciso explicar que o Cassino da Urca tinha dois lados...”.

DIP e o ideal do branqueamento escondido no Estado Novo²⁹⁷. A visão racista sairá caro para Welles, no filme de Sganzerla, as imagens de negros nos terreiros, das escolas de sambas são em sua grande maioria fotografias *still* do setting de filmagem de Welles, resgatadas por Sganzerla. Entende-se assim, porque as fotos (plano fechado) de Otelo se repetem tanto nos três filmes, por sua ausência nos filmes de arquivo do DIP.

O mesmo negro ofuscado/negado pelo DIP e pelos estúdios norte-americanos e pela elite brasileira era a imagem da “reivindicação” da cultura popular do Brasil e do carnaval na época, o qual Welles canalizaria em sua narrativa. Sganzerla tomando o olhar de Welles para uma anatomia do samba percebeu exatamente isso, a dimensão arqueológica, a relação entre “colonizador e colônia” desde a invenção do Brasil (não descoberta como afirma Sganzerla). Para Welles, tudo é Brasil, sendo visto como um espetáculo de brasilidade. O diretor norte-americano lança um olhar curioso estrangeiro, diferentemente das visões costumeiras e estereotipados. O diretor não se dobraria ao ufanismo e aos moldes da indústria cinematográfica, por essa razão atrai as atenções de Sganzerla.

Welles é encarado como um intercessor da narrativa, cuja finalidade é trazer tais imagens-memórias à superfície, reconstruindo um “nacionalismo que Welles havia despertado”. A “imagem” de Welles nos lança a tempos remotos, um passado “mais antigo” que a própria passagem de Welles. O filme não refaz apenas a passagem de Welles pelo Brasil, mas o diretor norte-americano serve como um cristal do tempo²⁹⁸, quando vemos o tempo puro da imagem, indiscernindo virtual e atual, usando o pensamento dos paradoxos temporais. Ao menos para Sganzerla, tudo isso aconteceu em 1570, ou melhor, a partir de 1500 com olhares estrangeiros que viriam a se cruzar com o destino do projeto de *It's all true* em 1942.

A imagem-cristal afirma o poder do falso (visto em *Nem tudo é verdade*), o passado inclui alternativas indecisas, o presente inclui diferenças inexplicáveis, tendo como

²⁹⁷ Cf. Carlos Haag: “*Os indesejáveis: Política imigratória do Estado Novo escondia projeto de branqueamento*”. Revista FAPESP, Edição 201 - Novembro de 2012. Acessado em 28/10/2012 disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/11/12/os-indesejaveis/>>

²⁹⁸ Definição de Deleuze *Imagem-tempo* (2005) Capítulo “os cristais do tempo” p.87-141.

caráter o filme e contrair e dilatar as camadas de memória conduzindo o pensamento a partir de imagens-memória que datam períodos-chaves/importantes de nossa história e que resumem um colonialismo persistente. Também, fruto de um olhar do estrangeiro persistente sobre nosso país. Em Welles, elabora-se o olhar como síntese da reverência, ou seja, o olhar do estrangeiro sociólogo e/ou antropólogo que se transforma no outro. Lembrando o recorte do pensamento de Vinicius de Moraes “nos olhou melhor do que muito sociólogo”.

Contribuindo com esta imagem-cristal temos os mais diversos materiais: mapas, pinturas, mapeamentos/cartografias subjetivos do estrangeiro sobre as nossas paisagens geográficas, rostos, cultura, costumes, etc. Em Welles, o olhar do EU que se transforma no OUTRO “deixando de ser Americano e não conseguindo ser brasileiro. Perdeu a identidade...”

2.4 O signo do caos: Welles como signo da diferença e da repetição

Quando entramos no plano do destino e não da história²⁹⁹, ou seja, nos caminhos que apontam o cinema brasileiro (dever) chegamos ao último filme de ficção de Rogério Sganzerla, *O signo do caos*. Conforme Bonisson (2004) “*O Signo do Caos e Tudo é Brasil* ia ser um filme só, e esse filme terminou sendo dividido em duas partes”.

Para Sganzerla (2001b) há uma correlação entre o filme de 1997 e 2003. *O Signo do caos* filmado em 97, 98, “depois parei, porque resolvi terminar antes o ‘*Tudo é Brasil*’, que não é um trabalho tão pessoal, mas tinha todo o material reunido”.

²⁹⁹ Reflexão destino e história “no caso, o documentário e a ficção propõem, além de saídas, tempos diferentes. Aquele que faz o cinema entrar na História (Flaherty, Dziga Vertov, Eisenstein, Rossellini) enquanto essa situa-se ao nível do Destino (Chaplin, Griffith, Welles, Lang, Uchida). O primeiro concretiza uma distância crítica entre filme e realidade” (SGANZERLA, 1980e, p.28)

Inicialmente seria o mesmo filme, havendo uma espécie de extensão do que foi feito em *Nem tudo é verdade* de 1986, a mescla da encenação com materiais de arquivo. A “divisão” reforça a ideia de serialização e interligação entre as narrativas dos filmes wellesianos. Essa relação de serialização é objeto do pensamento do cinema moderno, conforme cita Sganzerla (1980f, p.63) “os filmes tendem a ser uma sucessão de quadros independentes e momentos privilegiados sobre alguns personagens em um importante trecho de sua existência” [...] “A narrativa fragmentária é adotada no mundo inteiro, sendo hoje até lugar comum na televisão”...

[...] Se o filme clássico pretende ser um todo indivisível o irreversível, o filme moderno, pelo contrário, baseia-se nas noções de divisibilidade da arte contemporânea. A atual estrutura cinematográfica é fragmentária, incompleta, barroca – fundamentando-se na independência e autonomia de seus elementos. Como no cinema mudo e seriado, os filmes são divididos em partes distintas. (SGANZERLA, 1980f, p.64)

Sganzerla relata que *Tudo é Brasil* seria uma tentativa de conter o todo da pesquisa, encerrando o ciclo do que propomos na nossa análise metodológica, uma apreciação do estilo documental e também da utilização de materiais de arquivo para o compósito da narração. Em razão da escassez de elementos (materiais) para pensarmos o domínio do documentário no filme *O signo do caos*, não incluiremos o filme em uma análise metodológica, no entanto, como parte da reflexão do processo criativo de seus filmes, o *Signo do caos*³⁰⁰ encerra outro ciclo, o dos filmes sobre Welles. Não abordá-lo seria contraproducente para a pesquisa.

O signo do caos “retorna” a imagem câmera, a encenação, mas não abandona totalmente o material de arquivo, quando Otavio Terceiro e Morel (Sálvio do Prado) estão olhando³⁰¹ os supostos materiais da filmagem de Welles e avaliando-os, o que vemos sendo

³⁰⁰ Ao menos com a morte de Sganzerla em 2004, caso contrário seria o ultimo filme sobre Welles?

³⁰¹ 20”:11”

projetado é exatamente o material de atualidades produzido pelos próprios americanos no OCIAA³⁰². Conforme a fala de Amnésio-Terceiro enganado com o que está vendo:

Isto tem em qualquer lugar, não precisa ser cinema, afinal o olho não mente e a vida continua a mesma, mas, mesmo que assim não seja, não se trata de grande coisa, um absurdo horrível, é insuportável, uma obra mentirosa, precária, pode ver, chato, insuportável, vejam procurem ver... Não quer dizer nada, coisas comuns da vida, não é cinema.

Olhando (enganado) o que seria o filme de Welles, Amnésio a figura da contradição, chega a um dado momento afirmar³⁰³ (voz *off in*, pensamento): “O fato é que o filme é mais real que a realidade...”. Ele faz tal afirmação, por estar sozinho.

O signo do caos é um filme-destino, o que pressupõe o fatalismo, filme-crise, anti-filme (segundo os caracteres iniciais), um filme-caos que explora a repetição. A repetição orientaria todas as obras de Sganzerla, todavia é um eixo significativo da montagem do filme de 2003. Segundo Sganzerla (1964, p.27) “a história não oferece caminhos para si mesma, é orientada fatalisticamente, pois a dependência do círculo de repetição determina que o fatalismo seja total”, cita Sganzerla sobre a obra:

Estou terminando agora um filme chamado *O signo do Caos*. Não será um filme chato, mas incomodará. É o retrato do censor, do crítico-censor, do chefe mafioso que atrapalha a atividade e não faz nada, mas se diz cineasta. Diz “nós cineastas”, mas não é cineasta. Se diz [sic] crítico e é um péssimo crítico, um crítico anedótico. Quem não tem talento, embarca na politicagem. (SGANZERLA, 1999, p.452)

“O otimismo é a única ‘coisa séria’ de um país sem memória para o seu passado imemorial; repetindo-se sempre como farsa, pois os que ‘não conhecem seu passado, estão condenados a repeti-lo’” (SGANZERLA, 1988a, p.81). *O signo do caos* leva a repetição ao

³⁰² *Sao Paulo 1943*. “A film sponsored by the U.S. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs to promote friendly relations with South American countries just before World War II”. <<http://www.globalimageworks.com>>

³⁰³ 17”:23”

extremo, Welles (intercessor para pensar a repetição da diferença) é assim o signo repetitivo do caos. Como vemos, por exemplo, o que acontece a caixa com as latas do filme que na montagem vai e vem, ora para o mar, ora na encosta do pão de açúcar, mas sempre retorna como caos, com os censores tentando dispensá-los. Pela lógica da montagem, mesmo quando a caixa já é dispensada, vozes falam ao fundo da sua existência. Welles e a caixa de filmes orbitam como elementos onipresentes na narrativa, cuja repetição se dá também sobre as ações das personagens no entorno da existência dos materiais do filme.

Outro caso é a fala do papagaio, animal que finda sua vocalização sobre a repetição e não sobre a linguagem humana, apareceria nos filmes *Nem tudo é verdade e O signo do caos*. Em um dado momento o animal chega a falar e repetir constantemente frases no filme de 2003: “vai e volta, vai e volta...”. Em um dos episódios o papagaio comenta³⁰⁴: “Os Vargas não perdoam, mas esquecem”.

Conforme Deleuze (2006, p.13) “devemos perguntar, porém, em que condições a experimentação assegura uma repetição”. Ainda conforme Deleuze (2006, p.461) “o cinema dá testemunho de técnicas particulares de repetição de que o cinema dispõe ou que ele inventa”, não por acaso, Sganzerla levaria os agenciamentos da montagem com ênfase na repetição em seu último filme *O Signo do Caos*. A repetição em Sganzerla pode ser verificada tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão e de acordo com André Parente (2009, p.97) “seria interessante analisarmos a poética do filme, poética da repetição e da diferença, cujo fundamento é uma serialidade que contamina e determina todos os níveis e elementos da obra”, conteúdo e expressão.

Sobre este pressuposto, vemos³⁰⁵ reunião de censores, Terceiro-Amnésio fala: “Às vezes me dá vontade de jogar todo este material no mar, no mar...” Entre a fala de Terceiro, ouvimos voz *over* (Getúlio?) indefinida: “Decidido”. Esta voz *over* está “acima”, é como se fosse pertencente ao destino, a “Deus”. [Pausa] Continua Terceiro: “Não permitiremos levar esta imagem negativa para a tela mundial, é Caos e crise uma obra precária”. Corte sonoro interrompe a fala, ouvimos voz de Terceiro com outra entonação: “Veja você!

³⁰⁴ 14”:22”

³⁰⁵ 23”:50”

Melhor do que recordar tudo, é poder esquecer tudo aquilo que se deseja”. A imagem durante esta fala entra em colapso com a montagem, que é repetida e entrecortada com diferentes ações até o final do filme.

Um texto-conceito que verifica a repetição nos filmes é chave no pensamento de Sganzerla: “*Revisão de os Cafajestes – I*” (1964, p.27), o diretor discute os personagens do filme de Ruy Guerra, “‘para fatalizar’ completamente a ação, o objeto e o ser, Ruy Guerra usa do círculo de repetição, destruindo-os como entidades diversas entre si, para interligá-los e interdependê-los na estrutura circular” [...] “Os personagens aprisionam-se no ciclo da repetição constante, que é de estrutura circular, e é nada mais nada menos do que um círculo vicioso” (SGANZERLA, 1964, p.26). Essa ideia de composição circular versa toda a estilística de *O signo do Caos*, bem como dos demais filmes wellesianos, a pensar, por exemplo, porque fotos se repetem tanto. Ou porque em *Tudo é Brasil* a saída e a chegada de Welles no Brasil, não permitem uma evolução na narrativa, sempre retornam ao mesmo ponto, aos acontecimentos em nosso país. Segundo Deleuze e Guattari (1995b, p.90) “repete-se porque não se sabe, porque não se recorda etc; porque não se é capaz da ação”.

Citando Kierkegaard, Sganzerla fala sobre a “destilação da experiência”, devido à estrutura circular e à memória, pois a repetição “nasce onde a rítmica da repetição – sem memória – se entorpece numa série cerrada de movimentos casuais conduzindo inevitavelmente ao tédio”. Lembramos que a figura que mais repete em palavra e ações é o censor representado por Terceiro-Amnésio, tido como portador do tédio e também a figura do esquecimento e da amnésia (como seu próprio nome). Repetição e memória excluem-se reciprocamente em *Signo do Caos*, e em determinado haverá só repetição, para Sganzerla essa é “uma forma de encontro com o tédio; os personagens não tem memória”. Otavio Terceiro figuraria a amnésia, “[...] definido como a repetição daquilo que é sempre idêntico, e o círculo de repetição só pode oferecer o tédio” (SGANZERLA, 1964, p.29).

Segundo Deleuze (1988:16) a razão da repetição “na vida moderna é tal que, encontrando-nos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações”.

“Quer dizer que a repetição nunca é repetição do ‘mesmo’, mas sempre do Diferente como tal, e que a diferença em si mesma tem como objeto a repetição” (DELEUZE, 2006, p.408).

O signo do caos é intercessor para pensarmos a repetição, mas também a diferença. Segundo Sganzerla existem as figuras da repetição também como diferenciação, em texto que fala de João Gilberto e também se referindo a Jimi Hendrix: “ele tenta se copiar e não consegue. E tenta se repetir e não repete, porque, cada vez, com o mesmo arranjo e tudo mais, a coisa sai outra, completamente diferente. É uma delicadeza interior, livre do sistema” (BRESSANE, SGANZERLA, 1995, p.145). Welles (figura livre do sistema), seja por seus filmes, ou pela incorporação do diretor norte americano no estilo de Sganzerla, muda a montagem, muda o estilo, transita entre o virtual e o atual, entre o documentário e a ficção. Essa é a lógica de todos os filmes wellesianos, uma repetição diferencial, uma montagem sempre diferente, filme que se soma e noções do cinema moderno que apontam para o múltiplo³⁰⁶.

Estes conceptos invadem a criação, para Deleuze (2006, p.405) “criar é sempre produzir linhas e figuras de diferenciação”. Como parte da criação e através da repetição e diferenciação, podemos encontrar relações destes com a memória. O paradoxo da relação da repetição e da diferenciação, sob a memória, consiste em não esquecer, quer dizer, a memória não é dual ao esquecimento, mas sim se conduz a partir do esquecimento. Repetir para não esquecer Welles, signo que confere o valor cíclico para todos seus filmes. O valor da memória é trazido à consciência torna-se instável e se modifica, a cada vez que a fazemos, estamos na verdade manipulando a memória, agregando acontecimentos, emoções e pensamentos, por essa razão um cinema da fabulação. “Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose” (DELEUZE, 2006, p.158).

Tomamos o processo criativo do diretor em uma dinâmica que se destrói e se constrói, e também a multiplicidade e a soma como força motriz. Sganzerla sintetiza seu processo criativo através de uma enorme colagem de técnicas, gêneros e estilos

³⁰⁶ (anexo 1) Cf. diagrama de referência no livro *Por um cinema sem limites* (2001).

heterogêneos, combinados, somados, em um fluxo que se constrói e desconstrói. Esta ideia pode ser lida na imagem síntese do cinema de Sganzerla quando encerra o *Signo do Caos*, a figura da deusa Shiva³⁰⁷ em suas mãos com uma película pegando fogo.

Pensar na deusa com o projeto de *It's all true* implica em pensar que o filme precisou ser destruído para a construção do mito de Orson Welles, e se voltarmos à representação para os próprios filmes de Sganzerla com a figura mítica da deusa, percebe-se que o processo criativo precisa ser destruído para uma nova construção, uma nova articulação acontecesse. Os filmes sobre Welles principiam exatamente essa relação cíclica e não é por acaso que a deusa apareceria em seu último filme, cuja repetição é levada aos extremos e com *O signo do caos* fechando o ciclo de filmes wellesianos (talvez pela morte do diretor). É um Filme-destino (ficção) que faz a história e o conflito entrar no cinema, porque o material se esgotou, resta à reconstrução com a pura virtualização dos acontecimentos.

Encerra-se a leitura fílmica dos filmes, para abordarmos aspectos da abertura estilística dos filmes em um diálogo maior do cinema. Ao mesmo tempo, faremos no próximo capítulo um recorte no processo criativo, percurso crítico e cine biográfico de Sganzerla até o intervalo (contexto) que compreende os filmes wellesianos. Um ponto circunstancial desse diálogo é o cinema sem limites, experimental e de invenção, baliza para refletirmos o processo criativo do diretor.

³⁰⁷ Na tradição hindu, Shiva é o destruidor, que destrói para construir algo novo, motivo pelo qual muitos o chamam de "renovador" ou "transformador".

CAPÍTULO 3 – Documentário e o arquivo no processo de criação de Sganzerla.

3.1 Tratamento criativo do arquivo: montagem, cinema e história.

Após a leitura analítica com o levantamento do inventário dos materiais e modos de composição, juntamente com as diversas funções da câmera podemos perceber que estes três procedimentos nos fornecem condições para pensarmos as *modulações estilísticas que abrem para o campo mais abrangente da teoria documental*. Estas modulações passam pela montagem e o agenciamento de seus filmes. Segundo Sganzerla o pressuposto básico do cinema moderno é a ideia de “um filme puzzle” que “pode ser montado de mil maneiras ou de uma única maneira (depende da forma de ver), sempre por uma questão de economia” (SGANZERLA, 1981, p.115).

Maquina-se com a ideia de um quebra-cabeça sob o prefixo “re”: ressignificação, remixagem, reordenações de materiais do passado. Para Deleuze (2006, p.229) “eis por que o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença para si mesma, pois esta só é apreendida através da reconhecimento, da repartição, da reprodução, da semelhança, na medida em que elas alienam o prefixo RE”. O prefixo “re” de origem latina, possui três sentidos, todos referenciais importantes da pós-modernidade: *repetição, reforço e retrocesso*, de forma que a ressignificação convém pensar a diferença em si mesma.

Com o arquivo tomando grande parte da narrativa, enfatiza-se com a montagem, e o papel desempenhado pelo montador, de um cinema sem a câmera³⁰⁸. Os agenciamentos da montagem com a grande parte no arquivo tornam evidente o chavão: “construir um filme na sala de montagem”. O fato é que trabalhar em filmes que envolvem a articulação de materiais de arquivo a fim de compor uma narrativa com poucas tomadas atuais significa trabalhar na enésima potência da montagem.

³⁰⁸ Expressão usada por Silvio Tendler em referência ao cinema se utilizar de materiais de arquivo, em abstenia a produção de imagens.

Diretores que montam matérias de outros acabam, quase sempre, “eclodindo” para a plurissemia, como referentes da indeterminação da significação. Na relação com a multiplicidade estética e de significado contido no arquivo, faz parte do montador preocupar-se com a unidade e a continuidade. No caso de Sganzerla, ele pouco se preocupa com estes pressupostos na montagem, o diretor quer tornar visível a multiplicidade de bitolas, texturas e referentes.

Os filmes de Sganzerla estão assim, angariados por uma mixagem, mistura de imagens de fontes diversas e díspares, que ora perdem as referências às origens ou mesmo a própria história, a fim de compor uma narrativa. É o desaparecimento do seu valor, de suas particularidades e de sua historicidade, quando “na história das imagens se apaga no gesto do montador”. As especificidades das imagens tendem a ser apagadas pelos propósitos da apropriação e a repetição *ad infinitum* de imagens retiradas dos mesmos bancos as faz perder muito de sua potência original, tornando-as sem história, disponíveis para qualquer uso. (LINS, REZENDE, 2009, p.114)

Um dos aspectos mais importantes da montagem de um filme composto de fragmentos de outros filmes consiste em selecionar planos, ou trechos que servem às finalidades do novo filme: “a origem está evidentemente presente na imagem, mas deve-se evitar que o texto original venha demais à tona e fique se sobrepondo ao novo texto que está sendo criado” (BERNARDET, 2004, p.77). O uso do arquivo como engenho do contar, resgatar e fabular com imagens e sons da nossa história faz vir à tona uma *vontade arqueológica do resgate do diretor*. Na montagem, sente-se a interrupção do fluxo e da continuidade através da passagem de uma imagem para outra, aspectos que nos ajudam a discorrer sobre a *poética do arquivo*.

Bernardet refere a imagens prostituídas³⁰⁹, que mudam de “vestido” conforme os contextos, criando continuidade ou tentando a conexão entre as imagens na tentativa da criação de *raccords*, porém impossíveis já que são cacos/fragmentos. De uma forma geral para Bernardet “o essencial do processo não está na apropriação das imagens, mas na

³⁰⁹ Expressão usada por Bernardet no artigo “*A subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação*”. In: BARTUCCI, Giovanna. Cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro Ed: Imago, 2000. 21-43p.

transformação, na ressignificação” [...] “Quando ele se vale de diversas vezes da mesma imagem com significações diferentes, a sua subjetividade aparece como móvel, em transformação, em trânsito” (BERNARDET, 2000, p.40). A migração do sentido é evidente, mas o que ressalta é o trânsito de significação entre os filmes, para Bernardet (2000, p.39) “não apenas a necessidade de apropriação, mas da transformação”.

A obsessão de Sganzerla e muitos outros cineastas que trabalham com a grande parte do arquivo, e por isso recorrem a estes agenciamentos com imagens e arquivos, é a obsessão pela imagem, e assim se satisfazem na montagem. Cita Bernardet (2000, p.39) “é o fascínio que corre quando a imagem fica despojada das significações e funções que lhe atribui o seu contexto” [...] “As pessoas de minha geração foram introduzidas à imagem fascinante por uma forma de montagem dos anos 60 e 70”. Adicionando mais uma obsessão na carreira cinematográfica de Sganzerla, a imagem e sua tração na montagem, converge-se com a pesquisa e seu caráter estocástico de informações. A melhor forma de colocar estas obsessões era organizar em filmes a passagem pelo Brasil do diretor americano. Criando assim a sua poética em imagens textos e sons, e se lançando na montagem através da criação e ordenação dos pedaços/cacos de arquivo.

O diretor, no caso Sganzerla mesmo não sendo o montador destes filmes, se insere como o grande catalisador e agenciador dos pedaços e cacos em sua *mesa mental*, pedaços e fragmentos, para a composição de uma nova narrativa. Como cita Sganzerla sobre a função mental do montador:

[...] Dependendo da mão do montador – aquele determinado instante de liberdade entre um movimento que inicia e outro que finda em relação à analogia contraste ou semelhança de forma e ideia (no som e na imagem, juntos, isto é, *na mente do montador [grifo meu]*, ou melhor, ideia percorrendo da mão à cabeça do montador) (SGANZERLA, 1981, p.113)

Dentre todas as funções desempenhadas por Sganzerla no cinema, além de diretor, a atividade de montador é a que ele mais se identificava. Para Bill Krohn (2004) “a montagem foi sempre algo defendido por Sganzerla como imprescindível para o cinema,

trabalho refletido diretamente nos seus filmes”. Há de fato, bastante reflexão do processo cinematográfico de Sganzerla no que diz respeito à montagem, recordamos, por exemplo, a teorização dos estilos nos seus diagramas de montagem (Anexos 3 e 4).

Para Bonisson (2004) “o filme do Rogério acontece, fundamentalmente, na montagem”. Não por acaso, Sganzerla assinaria a montagem de alguns filmes com Renoldi, e em encontro³¹⁰ relata o diretor: “o Sylvio é um caso exemplar, ele montou – quantos filmes? – mais de 80 filmes de longa-metragem...” [...] “É um número, quer dizer, então não se pode perder o resultado dessa experiência, o valor da experiência...” O processo criativo de Sganzerla está ligado ao montador Sylvio Renoldi que participou ativamente dos filmes da boca do lixo e do Cinema Marginal. Renoldi monta o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), o curta-metragem *Perigo Negro* (1992) da série *Oswaldianas*, *Tudo é Brasil* e *O signo do Caos*.

O encontro de ambos (direção e montagem) na realização fílmica sempre foi encarado pela crítica como uma sinergia positiva. De forma que o experiente montador daria vazão a muitos processos de articulações narrativas nos filmes de Sganzerla, potencializando a colagem de imagens com quadros e sons aberrantes, sequenciais sob um encadeamento da narração ou da ausência da mesma, traduzindo a concepção de cinema dos cineastas marginais e conseqüentemente de Sganzerla. Renoldi é parte do amadurecimento estilístico, e porque não, despertador do interesse de Sganzerla sobre a montagem, trazendo à tona a construção de filmes da década de 80.

Em relação ao agenciamento de materiais de arquivo na narrativa, dois pontos já parecem estar saturados. O mais antigo deles: *a necessidade da legenda* para as imagens, e a óbvia *razão da ressignificação*. Retomar um material e colocá-lo em outro intervalo de tempo narrativo, já consiste em ressignificação. Conforme Lins e Rezende (2009, p.117) “tornar nova uma imagem existente é também rediscuti-la, inseri-la em um contexto

³¹⁰RENOLDI, Sylvio; SGANZERLA, “Rogério. *Sganzerla e Renoldi um encontro*”. Entrevistados por Luiz Alberto Rocha Mello, André Francioli e Alessandra Gamo. Julho de 2001a. In: *Encontros*. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 176-193p.

histórico diferente, mudar a direção de seus discursos, confrontá-la com outras perspectivas”.

Trazemos então à luz do processo criativo de Sganzerla, o termo cunhado por Grierson como “*creative treatment of actuality*”. Para Ramos, (2010, p.55) a fórmula griersoniana “quer afastar-se: as atualidades” [...] “*Travelogues* e atualidades compõem o horizonte da gravação do transcorrer atual, aquém do tratamento criativo, do qual o documentário nascente quer se distinguir”. Lembramo-nos, por exemplo, da reflexão de Sganzerla sobre os cinegrafistas de atualidades, de forma que no resgate dos cinejornais é que está boa parte das suas composições. Sganzerla retoma essa mesma lógica, criar a partir dos materiais dos cinegrafistas de atualidades. Ainda para Ramos

No caso do documentarismo inglês, existe o esforço para adensar o verniz artístico do enunciar asserções sobre o mundo através de imagens e sons. É através do tratamento criativo que os documentarista vão criar uma nova arte que se diferencia das atualidades, que são apenas *footage*, ou seja, o transcorrer do mundo impresso na película na posição de recuo completo do sujeito-da-câmera (RAMOS, 2010, p.57).

Grierson já superará a ideia de ressignificação. De acordo com Ramos, (2010, p.57) “na definição do documentário como tratamento criativo das atualidades, o termo criativo cobre a forte incidência das artes em geral, e do cinema em particular, sobre o documentário”. Neste ínterim, parte-se de duas proposições para a análise dos filmes wellesianos: a do caráter subjetivo que denota o arquivo; e a produção de sentido e da poética do arquivo a partir destes diferentes cacos e então esses aspectos estariam ligados à estilística de Sganzerla.

O formato das atualidades são os mesmos dos cinejornais como formato do DIP, na época de 30 e final de 40. Parte-se da própria constituição desta gênese do documentário em Grierson, de que a atualidade ou o arquivo sempre passa pelo tratamento criativo do diretor, portanto, mediado subjetivamente recebendo um novo significado e resultando em uma nova narrativa. “A nova forma narrativa que surge da matéria-prima das atualidades

quer obter, em outro campo, o status artístico já conquistado pela narrativa clássica ficcional. O documentário é arte e não mera atualidade” (RAMOS, 2010, p.57). Sganzerla, não quer se diferenciar das atualidades, mas sim retomá-las criativamente em suas narrativas, pensando e revisando o presente. Não seria a história, nem a realidade, mas a existência do sujeito e seu tratamento criativo a partir das atualidades, e porque não, no processo criativo de Sganzerla, os arquivos.

“Chamamos, portanto, de documentário com filme de arquivo o documentário que utiliza material de fontes diversas, heterogêneas à narrativa propriamente” [...] “Em outras palavras, a intenção desses filmes é determinada pela presença de imagens que são tomadas com intenções outras que não a constituição da narrativa filmica a qual não são inseridas” (RAMOS, 2005, p.165). O arquivo é recorrente de todo o audiovisual, no documentário é um eixo significativo para a complementação narrativas do documentário cabo (televisivo), ou podendo ser usado em documentários com enunciado poético, também utilizado em filmes experimentais e mesmo vídeo-arte.

No Brasil, pode-se cartografar o cineasta Silvio Tendler, documentarista conhecido por sua realização cinematográfica com materiais de arquivo e filmes que se ligam à História do Brasil. Já a respeito de filmes que se utilizam de grande parte³¹¹ de materiais de arquivo (próximos contextualmente aos filmes de Sganzerla), temos: *São Paulo sinfonia e Cacofonia (1994)* e *Sobre Anos 60 (1999)*, sendo estes dois filmes experiências do teórico/diretor *Jean Claude-Bernardet* com seu grupo de pesquisa acadêmico. Temos ainda os filmes de Sylvio Back, *Yndio do Brasil (1995)* e *Rádio Auriverde (1991)*, filmes com denso uso de materiais de arquivo. Além dos ensaios em vídeo de Júlio Bressane (*O cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico*, 1993; *Antonioni/Hitchcock: a imagem em fuga*, 1993). Mais recentemente, o filme de Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999)* traz a discussão para o digital e a edição não linear.

³¹¹ Grande parte, pois nestes filmes ainda se encontram imagens ou sons atuais, realizados para complementar a narrativa.

Pode se pensar a conjuntura com o avançar da década de 90, como propícia a realização destes tipos de filmes, se estendendo até cineastas contemporâneos como Joel Pizzini e também vídeo artistas, tais como Lucas Bambozzi, Cao Guimarães, entre tantos. Alguns exemplos mais remotos no cinema brasileiro, inseridos na dinâmica da apropriação, são: *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974); *Tesouro da juventude* (Arthur Omar, 1977); *Complemento nacional* (Arlindo Machado, 1978).

Na década de 50 *Renais e Chris Marker* renovariam a prática, como Jonas Mekas reaproveitando imagens em seus filmes-diários, montados a partir de meados dos anos 60. O próprio *Orson Welles* em 1972 concebe *Verdades e Mentiras*, questionando as potencialidades do uso de imagens já feitas. Além de *Guy Debord* realiza em *A sociedade do espetáculo* (1973), com materiais de arquivos.

O fato é que o uso de materiais de arquivo não se trata de experiências recentes, mas remontam as experiências com os cinemas das vanguardas artísticas de 1920 e o fato de que *Vertov* já montava filmes que não eram feitos por ele. As pesquisas e os teóricos que se debruçam sobre os arquivos ganharam fôlego como *Harun Faroki*, e *Georges Didi-Huberman*. Notadamente que uma relação cinema, história e arquivo, transpõem o plano teórico quando se trata da realização. Muitos diretores tomaram o processo da ressignificação na sua própria realização, como por exemplo, Godard que realiza entre 1988 e 1998 o filme-colagem com materiais de arquivos em vídeo intitulado *Histoire(s) du cinema*³¹².

No contexto atual, o arquivo no documentário toma proporções nos festivais, é o caso da edição de 2010 do *Festival Tudo é Verdade* dedicada aos materiais de arquivos no documentário³¹³. Curiosamente em 2008, o festival discutiria o *Documentário*

³¹² Audiovisual feito para televisão com 4 capítulos e subdividido em duas partes, totalizando oito episódios.

³¹³ Segundo o site www.etudoverdade.com.br/2010 a conferência tinha como foco o documentário desenvolvido a partir de imagens (e sons) de arquivo que, revisitados através da montagem, criariam novos significados. De acordo com o site do evento, “seria a memória reconstruída em um novo contexto espaço-temporal, mas sem nunca perder sua função histórica”.

*Experimental*³¹⁴. Nesta última retrospectiva citada, Sganzerla participaria com *Tudo é Brasil* e não seria referenciado em 2010. Seria assim salientado nos filmes de Sganzerla, mais os seus “experimentos” do que a sua saliente (e pouco percebida) relação com o arquivo.

É então que pensamos a respeito do esforço arqueológico do resgate em materiais do diretor, correspondendo nas grandes funcionalidades de se trabalhar em documentário. No agenciamento das narrativas de Sganzerla, o arquivo e o trabalho de pesquisa salienta-se, mostrando a sua poética e tornando “visível” a montagem. Entre levantar materiais e imprimir a subjetividade, tocando e modificando o conteúdo das imagens e sons, o diretor opta também por salientar o resgate, a busca por sua memória, nunca resolvida nem coletiva nem individual, mas cosmológica, de um passado (nostálgico) e de um presente que suscita o contexto apontando para um futuro. O arquivo e a pesquisa de Sganzerla vêm assim para o primeiro plano, sob o que chamamos de *poética do arquivo*.

Seria a poesia recorrente também do experimental e sua relação com a visualidade, querer mostrar mais do que narrar. A narrativa insiste em ver e ouvir os pedaços ao invés de entender ou fazer compreender a narrativa. A obsessão de Sganzerla pelas imagens e pelos sons de arquivos é evidente. Seria uma paixão escópica das imagens e dos sons em arquivos pelos diretores, cristalizados através da montagem, sua grande vocação o cinema. Os filmes wellesianos passam por um tratamento criativo do arquivo, são filmes que falam da história e se utilizam de matérias primas da própria documentação. Segundo Deleuze e Guattari a “história só é feita por aqueles que se opõem à história (e não por aqueles que se inserem nela, ou mesmo a remanejamos)” (DELEUZE, GUATTARI 1997, p.94). Para Parente (2009, p.104) “todas as histórias se interconectam a história”.

Trabalhar com materiais de arquivo se torna uma prática comum no audiovisual contemporâneo. A pós-modernidade incita a resignificação, contando a História com as mais variadas fontes, arquivos públicos, ou privados, em filmes, museus, cinematecas, etc.

³¹⁴ Segundo site do evento www.etudoverdade.com.br/2008/, o festival “propõe um mapeamento pioneiro, um fragmento que não esgota a prospecção e flagra um continente ainda a ser explorado e até demarcado: os documentários experimentais feitos no Brasil”.

As formas de uso são também as mais variadas em documentários, ficções, instalações, exposições. Nota-se que o arquivo sai da dinâmica do museu, da estocagem para ganhar o público, ganhando as mais diferentes práticas desde o cinema experimental (como o found footage³¹⁵), ou mesmo nas práticas convencionais do cinema.

Com base nestas modulações estilísticas e através dos filmes wellesianos (excluindo *O signo do caos*) verifica-se um adensamento da articulação de imagens e sons sob a lógica da mesa de edição³¹⁶. O contexto é favorável para compreendermos as modulações estilísticas que abrem para o campo mais abrangente da teoria documental e consequentemente o processo criativo de Rogério Sganzerla. Sob esta proposição trazemos à discussão um dos subsídios tão caro no cinema de Sganzerla: a articulação da sua pesquisa em Welles como um imenso banco de dados agenciados em uma mesa de edição³¹⁷.

3.2 Situações óticas e sonoras puras: passagens de Sganzerla aos modos de composição baseados em mesa de edição

Paiva (2007, p.142) constata que em “*Nem tudo é verdade* a carnavalização está em grande medida associada ao registro paródico da chanchada, já em *Tudo é Brasil* ela se encontra eminentemente relacionada ao princípio da montagem vertical”. Se algo muda entre os filmes wellesianos, são as formas de agenciar o material nas narrativas. Se em um primeiro momento em *Nem tudo é verdade* os filmes de arquivo estão organizados em

³¹⁵ Cf. veremos a respeito do “gênero” *found footage* que dialoga com as noções de experimentais. Item 3.4 “*O processo criativo dos filmes wellesianos de Sganzerla: Loucura, multiplicidade e soma*”.

³¹⁶ Pensamento executado por Deleuze ao encerrar o seu pensamento em *Imagem-tempo* (2005) sob a dialética da mesa de edição e a abertura do cinema com demais formas (imagens eletrônicas, vídeo, automatismos), evidenciando uma emergência da imagem-informação.

³¹⁷ Este conceito nos lança ao processo criativo do diretor, sob noções refletidas por ele durante sua carreira, como cinema sem limites, experimental, filme-ensaio, dando vazão a conceitos contemporâneos da realização fílmica como *found footage* e considerações sobre o rizoma.

blocos de sequencias, com a montagem e os acontecimentos dispostos de forma mais “linear”, em *Linguagem de Orson Welles, e Tudo é Brasil*, a montagem se dá sob uma verticalização, os materiais de arquivos começam a se “soltar” dos acontecimentos e dos blocos, sendo que em algumas vezes, flutuam completamente nas narrativas.

A cerca dos modos de composições, beirando a suspensão e o livre desencadear das imagens e dos sons, a narrativa de *Tudo é Brasil* é muito mais fragmentada em relação aos outros filmes. Os blocos estão desorganizados como, por exemplo, no início do filme nos é apresentado o soldadinho de chumbo, a morte de jacaré e a guerra na Europa. Ainda, sobre o desconstruir, entre o primeiro e o terceiro filme as sequencias e as referências dos materiais, tais como os referentes intertítulos dos cinejornais somem. O que vemos é um crescendo da desorganização (para o espectador) dos materiais.

Linguagem de Orson Welles se coloca no meio (entre-filmes) da estilística documentário com o agenciamento e movimentos de materiais em *table-top*, que o filme de 1986 já ensejava. Por serem feito com boa parte de materiais de arquivos, as fotos (imagens estáticas) e o “movimento” de fruição câmera é praticado na mesa de edição.

Durante o processo de criação dos filmes wellesianos, progressivamente Sganzerla vai libertando seus materiais, os movimentos de câmera/mesa com poucos intervalos em *Nem tudo é verdade*, vão sendo extenuados em *Linguagem de Orson Welles* quando teremos *Tudo é Brasil* repleto de movimentos de mesa, com câmeras que vagueiam por fotos e imagens diversas (pinturas, *cartoons*, etc.), representando também uma “dissociação objetiva do que é dito e do que é visto” (DELEUZE, 2005, p.318).

Se em *Nem tudo é verdade* as imagens atuais, feitas para o filme com a encenação dos atores, se dividem com os arquivos do passado, em *Tudo é Brasil* as imagens atuais são escassas. Quando assistimos o seu último filme de ficção *O signo do caos*, os materiais de arquivo não são abandonados, eles estão incorporados pela narrativa ficcional. No entanto, Welles se afasta completamente, não vemos neste filme o diretor norte-americano e a sua passagem pelo Brasil. Ele resiste como um signo do caos, ausente, mas problematizador.

“Nesse sentido, a imagem arqueológica ou estratificada é, ao mesmo tempo, lida e vista”. Os filmes sganzerlianos são assim arqueológicos em sua mais pura acepção, filmes para serem vistos, lidos, escutados e ouvidos, compostos por pedaços de espaço desconectado, desencadeados, objeto de um re-encadeamento específico por cima do intervalo, do tempo e dos acontecimentos. “Os próprios planos giram ou ‘reviram-se’, e sua apreensão requer considerável esforço de memória e de imaginação, isto é, uma leitura”. As fotografias nos filmes assim são vistas em todas as suas camadas, para Deleuze “a leitura é uma função do olho, uma percepção de percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem também apreender o avesso, imaginação, memória ou saber” (DELEUZE, 2005, p.290-291).

A montagem de Sganzerla ao finalizar *Tudo é Brasil* (e os demais filmes como uma espécie de crescendo na estilística), se aproxima de uma articulação baseada em mesa de edição/informação. A pesquisa sobre Welles é como disposta em gigantesco banco de dados “*largados*” ao espectador que faz combinações das mais diversas, ligando acontecimentos, desencadeando sequencia de imagens e sons com formato de arquivos.

Sganzerla recorta bem a instância entre o narrar e o mostrar quando cita em um diagrama³¹⁸ (Anexo 2), o paralelismo entre cinema clássico “tempo do saber”, no cinema moderno “tempo do olhar”. Na impossibilidade da imagem visual mostrar e a imagem sonora dizer, o pensamento se dá combinado. O arquivo se solta na narrativa, temos então o jorro de imagens e sons, o audiovisual bifurcado em situações é óticas e sonoras puras.

O diretor dos filmes wellesianos ao abandonar a produção de imagens tem o que Deleuze chama de “um cinema sem câmera, o filme não registra assim o processo fílmico sem projetar o processo cerebral” (DELEUZE, 2005, p.255). Articulando um grande número de materiais de arquivo na narrativa, a edição ganha relevância nos filmes de Sganzerla, absorvendo movimentos de câmeras, repetições de materiais, diferentes técnicas de animações, tudo com proposta de articular a sua pesquisa como se fosse uma gigantesca mesa de informação. Sganzerla trilha caminhos de um diretor-montador, para um editor-

³¹⁸ Cf diagrama de referência em *Por um cinema sem limites* (2001)

agenciador³¹⁹ como organizador da história, dispendo na tela acontecimentos puros, como um imenso banco de dados que se ressignificam, ao montar-se, desmontar-se e remontar-se.

Na ebulição das produções eletrônicas os filmes de Sganzerla antecipam os agenciamentos de imagens feitos nos dispositivos de edição chamados de não linear. Os próprios filmes wellesianos precisam ser encarados como não lineares, ao menos para o diretor, eles eram abertos com materiais articulados como peças de quebra cabeças, sempre propensos aos acréscimos e mudanças estruturais narrativas.

Com procedimentos eletrônicos da década de 80 e a potencializarem-se na década de 90 com o digital, novas possibilidades se abrem na montagem e no meio deste processo os filmes de Sganzerla, como afirma Deleuze (2005) “as imagens eletrônicas deverão fundar-se ainda em outra vontade de arte, ou em aspectos conhecidos da imagem-tempo”. “Do novo automatismo espiritual e os novos autômatos psicológicos dependem de uma estética antes de depender da tecnologia. É a imagem-tempo que pede um regime original das imagens e dos signos, antes de a tecnologia estragá-lo ou, ao contrário, incitá-lo” (DELEUZE, 2005, p.317).

O computador ou novas tecnologias “não vale nada por si mesmo se não estiver a serviço de uma poderosa vontade de arte, obscura, condensada, aspirando a se desdobrar através de movimentos involuntários que, porém não a prendem”. Há em Sganzerla imagens que antecedem a tecnologia, consequência da sua potência criadora, já que a edição não linear não foi usada³²⁰ nos filmes wellesianos até *Tudo é Brasil*. O que não faz diferença, pois para alguns cineastas “a imagem cinematográfica já obtinha efeitos que não se assemelhavam aos de eletrônica, mas tinham funções autônomas antecipadoras na imagem-tempo como vontade de arte” (DELEUZE, 2005, p.316).

³¹⁹ “Montagem” é um termo mais relacionado com o cinema e “edição” com imagens eletrônicas, multimídia e televisão. Com o advento do digital se convencionou chamar a prática da articulação de materiais como edição não linear, a montagem versaria o dispositivo clássico com a moviola. Em alguns casos os termos citados são sinônimos. A proposição de editor traz exatamente a concepção de organizador e agenciador de materiais da história e não um mero filme e sua “montagem”.

³²⁰ “*Tudo é Brasil* foi montado na moviola, na mão mesmo, sem hi-tech [sic] (com exceção do som, feito no computador)”. Quanto *O signo do caos* (2003) não se sabe se foi utilizado da edição não linear baseada em computador. < <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/tudo-e-brasil/tudo-e-brasil.asp>>

Sganzerla recorreria ao *table top* a fim de colocar imagens estáticas em movimento. O *table top* é a forma prototípica da edição eletrônica (feita ainda em película), tais movimentos com imagens, atualmente é de fácil realização com a base digital e a edição não linear suportada por computadores, fará parte da estilística de Sganzerla em todos os seus documentários³²¹. A fim de entendermos a técnica, temos a seguinte definição:

Chamado genericamente de mesa de animação, consistia em uma superfície plana iluminada uniformemente por fontes de luz laterais. Sobre a superfície da mesa eram colocadas as fotografias ampliadas em papel fotográfico. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa, com liberdade para subir e descer, o que permitia fazer o *zoom* para mergulhar na imagem. Daí o nome corriqueiro e pouco esclarecedor que a técnica de animação de fotografias ganhou: *table top*, um termo em inglês que não quer dizer nada além de algo como “no alto da mesa”. A mesa contava com trilhos para deslocamento da ampliação fotográfica nos dois eixos, perfazendo os *travellings* (ELIAS, 2009).

Muitas vezes, recorre-se ao *table top* em grande parte as fotografias, quando não há muitos registros filmados de um acontecimento histórico. De fato, a fotografia é mais disponível que o filme em movimento, em razão de custo, já que dispositivo de captura fílmica na época era muito mais caro e destinado à indústria cinematográfica. Muitas das fotografias que se preservaram e provenientes das escavações sobre a passagem de Welles no Brasil são incorporadas nas narrativas de Sganzerla, pela técnica, como a estrutura

³²¹ Sendo ensaiada nos filmes sobre quadrinhos em 1960, e técnica usada amplamente em 1976 com o documentário *Viagem e descrição do Rio Guanabara por ocasião da França Antártica* e avança a década de 1980 e 1990 com amplo uso da técnica nos filmes wellesianos e nos filmes sobre Noel Rosa.

“arquivante”³²², ligada à produção imagética massiva de memórias e discursos no cinema e que vem a ser usado com frequência no campo do documentário.

Assim o fator memória no maquinismo da técnica de animação se torna expressivo, tendo as fotografias como fontes de informação visual, estas exploram os potenciais “para a ativação de uma memória compartilhada”. Para Elias (2009) se consolida enquanto “imagem, imaginário”, de forma que “a fotografia tem um inevitável peso para a atestação de veracidade dos fatos que um tipo de documentarismo reacionário ainda hoje procura”.

Por várias vezes na leitura fílmica referenciamos os movimentos de “câmeras” indicativos de agenciamentos em câmera/mesa ou *table top*. Tais movimentos, não são feitos pelo dispositivo de captura, mas sim, efetuados na montagem através da mesa de edição, simulando a câmera-captura, diferenciando-se por seu maquinismo de leitura. Tais movimentos como *zoom in* e *zoom out*, passeios de câmeras por superfícies e “*travellings*” são fruídos pelo espectador em outro engendramento mental.

O próprio material de arquivo traz em si relações de repetição e congelamento da imagem e do tempo. Dois procedimentos que são centrais para a montagem do cinema, como cita Lins e Resende (2009, p.116) “entre a imagem e o sentido que não se traduz numa simples pausa: trata-se de uma potência de *interrupção e ruptura*, que trabalha a imagem propriamente retirando-a do fluxo narrativo e forçando o espectador a pensar de outras maneiras”.

Conforme Consuelo Lins e Luis Rezende (2009, p.113), “reutilizar uma imagem, congelá-la na tela, deixá-la mais lenta, fazê-la voltar, ou acelerar, dissociá-la do som, são procedimentos utilizados pelos diretores para imprimir uma distância entre a imagem e o

³²² Ideia do arquivo não é como um lugar de estocagem, de retenção ou de perda, segundo Derrida apud Maria Luiza Souza (2009, p.81) é outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. A estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz como registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação.

mundo, entre a imagem e o espectador”. O *table top* elemento maquínico da aceleração e dissociação, permite a abertura das tramas para a memória e a fabulação, sendo assim o fechamento da narração parte do espectador, como esquadrinha-se nos filmes wellesianos. O cinema de Sganzerla não passa por máquinas modernas, mas uma montagem como “autômato espiritual moderno” (2009, p.316), constructo do olho indireto do estrangeiro que vagueia pelas fotos.

São movimentos que o cinema de animação de fotografias “tem como característica marcante a manipulação direta da estrutura temporal do filme”. Seria preciso dar vida às imagens estáticas, “mas não é possível chegar ao mesmo resultado do cinema convencional, dado que não se trabalha diretamente com a captação do real, mas com a captação de fotografias, um material de segunda natureza, que já tem embutida uma codificação temporal”. Sganzerla maneja diversas camadas de memória, suscitadas por imagens, que reverberam por todo o filme como eterno retorno com uso intenso das repetições e das séries. Além de preencher os vazios dos materiais inexistentes da passagem de Welles, os instantâneos fotográficos são utilizados como elemento disparador de uma memória-Mundo que se descola do contexto.

Os movimentos de câmera/mesa sobre as imagens estáticas nos filmes são vistas como subjetivas exploratórias de Welles ou uma memória-mundo sobre o Brasil, razão do coletivo e subjetivo condiz com a concepção de *subjetiva indireta livre*. Sganzerla nos remete assim, a verve do seu estilo com o *table top*, cujos movimentos de câmera/mesa abrem a trama dos fatos a devaneios de ordem subjetiva indireta livre, buscando “puxar o fio de histórias que separam o presente da filmagem do passado da fotografia” (ELIAS, 2009).

Por essa razão o *table top* versaria as noções de Deleuze, (2005, p.322) “a imagem-tempo não implica a ausência de movimento, mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo”. A animação das fotografias é uma forma de fechar a lacuna do estático e do tempo (instantâneo), com movimentos sob a superfície plana, trazer assim a

tona uma leitura mental por parte do espectador, em relação a imagem e do som. “Ler [no cinema] é re-encadear em vez de encadear, é girar, revirar, em vez de seguir do lado direito” (DELEUZE, 2005, p.291). Sem profundidade, na fotografia, quadros, etc. o olhar sobre o estático explora todos os eixos, vertical e horizontal juntamente com *zoom in e zoom out* se aprofundando nos detalhes e nos acontecimentos, dessa forma o *table top* ganha um valor estilístico nos filmes de Sganzerla, o que transcenderia a técnica e a tecnologia eletrônica por uma “potente vontade de arte” como definiria Deleuze.

O movimento de câmera na mesa de edição quer libertar o tempo que é estático, dialéticas do *cinema sem limites* (conceituado por Sganzerla), a fim de trabalhar o tempo com liberdade e maior autonomia, já que o processo de (re)construção temporal pode ser interrompido e retomado conforme a disponibilidade do animador de fotografias. Para Comolli (2008, p.269) “o sentido em movimento é aquele que me lança na perplexidade das escolhas, na busca dos pontos de vista”, no caso dos filmes de Sganzerla o vagar do espectador que junto do diretor percorre todos os eixos, acontecimentos e a profundidade da fotografia, nos levando a refletir sobre uma espécie de montagem por vir, um agenciamento de materiais baseado na “mesa de edição”.

Nesta mesa, as imagens não param de deslizar umas sobre as outras como pistas de imagens e sons que perderam a referência a seu contexto inicial, sob a ideia de disjunção é “o sonoro conquistando uma autonomia que cada vez mais lhe dá o estatuto de imagem, as duas imagens, a sonora e a visual, entram em relações complexas sem subordinação nem mesmo comensurabilidade, e atingem seu limite comum na medida em que cada um atinge seu próprio limite” (DELEUZE, 2005, p.315).

Entre os movimentos câmera/mesa vemos que “o espaço confunde suas direções, suas orientações, e perde qualquer primazia do eixo vertical que poderia determiná-las”. Meios da câmera/mesa que obedece aos sons se comportando com eles ou além deles, “é a vertical da tela só resta um sentido convencional quando deixa de nos fazer ver um mundo em movimento, quando tende a tornar-se uma superfície opaca que recebe informações, em

ordem ou em desordem, e sobre o qual as personagens, os objetos e as falas se inscrevem como ‘dados’”.

Quando o quadro ou a tela funcionam com quadro de bordo, mesa de impressão ou de informação, a imagem não para de se recortar em outra imagem, de se imprimir através de uma trama aparente, de deslizar para outras imagens numa “profusão incessante de mensagens”. O próprio plano assemelha-se menos a um olho que a um cérebro sobrecarregado que sem parar absorve informações: é a dupla cérebro-informação, cérebro-cidade, que substitui o olho-Natureza. Seria a tela do cinema “como quadro pictorial, ou como máscara (janela)”. Tela como mesa de informação, tela que dispõe a cartografia/mapeamento da passagem de Welles para o espectador (DELEUZE, 2005, p.316-317).

Consta-se que o movimento em uma mesa de edição sobre cenas estáticas, pinturas, fotos, arquivos, etc. incidem em romper o tempo das fotografias, este é o plano da uma imagem-tempo (é o tempo que está em jogo e não apenas o movimento). A animação *table top* como movimentos de câmera/mesa são assim imagens óticas e sonoras puras, que “não param exatamente, nem nas personagens, nem mesmo na câmera. Fazem com que o movimento não seja percebido numa imagem sensório-motora, mas apreendido e pensado em outro tipo de imagem” (2005, p.33). A montagem muda de sentido, ganha nova função em “vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tempo por objeto a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende” (DELEUZE, 2005, p.56).

A imagem-tempo abandonaria a narratividade em favor da descrição, na acepção de “jorro” de imagens e sons incide também na substituição do modelo de verdade pelas potências do falso, por isso que nem tudo seria verdade no cinema. Mesmo a História como a estória do filme, terá a participação ativa dos personagens na ação dramática pela visão da contemplação, personagens loucos, perturbados em situações limites com *Helena Ignez*, *Otelo*, *Arrigo Barnabé* entre outros personagens da história, que pertencem ao universo particular e círculos de amizade de Rogério Sganzerla.

Nos livros *Imagem-movimento*³²³ e *Imagem-tempo*³²⁴, Deleuze (2005) apresentou uma série de características a partir das quais é possível pensar uma reversão de uma imagem representativa ou dogmática do pensamento que se encontrariam nas transições do cinema clássico para o moderno. Entre eles temos o desmoronamento do esquema sensorio-motor e como consequência a flutuação dos personagens; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; a recusa da montagem e do extra-campo como redimensionamento do Todo; a substituição da narratividade pela descrição. Potencializa-se o mostrar (sonoro e visual) mais do que contar uma história, quando a imagem-som é configurada pela “legibilidade” da imagem e pela “visibilidade” do som, que em outras palavras pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som.

Segundo Deleuze (2005, p.55) “personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes...” Sobre o conceito de situações puras. Versa Deleuze (2005, p. 31) sob o pensamento de Bergson “percebemos apenas clichês”. “Nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas”.

[...] se nossos esquemas sensorios-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal (DELEUZE, 2005, p.31)

As situações óticas e sonoras puras são dinamizadas quando o cinema impede a percepção de se prolongar em ação para relacioná-la diretamente com o pensamento e com o tempo. “O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê,

³²³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo Ed: Brasiliense, 1985. 266p.

³²⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo Ed: Brasiliense, 1990. 338 p.

quando muito, uma foto” (DELEUZE, 2005, p.31). No caso dos filmes de Sganzerla, a situação ótica e sonora pura, incide constantemente nas fotos. Observa-se na montagem o movimento de câmera/mesa, a relação dela com os materiais de arquivos aparecem na dinâmica da flutuação e perambulação, algo que vemos potencializado em movimentos com fotos e cenas estáticas.

Verificamos a câmera/mesa por diversas vezes representativa de um olhar do diretor, o olhar do curioso que investiga, observa e passeia, logo ilustrando uma câmera/visão do estrangeiro de quem esta em processo de transformação no outro. Diferente de uma situação globalizante que caracteriza o cinema de ação, as situações se tornam dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens ou personagem com várias faces. É o caso de Welles que se multiplica em várias vozes, papéis e figuras, também quando ele deixa de ser o personagem principal, para ser um mero intercessor (secundário) de imagens de um Brasil.

As situações óticas e sonoras, dadas como movimentos de câmera/mesa sobre arquivos (em *Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil*), ou as subjetivas indiretas livres (em *Nem tudo é verdade*) sintetizam o olhar e a perambulação errante de um estrangeiro, fazendo com que o olhar do diretor norte-americano esteja sempre desterritorializado, em um contínuo ir e vir destacado da estrutura de uma ação, de modo que a narração dos filmes é abdicada, para mostrar mais do que contar.

As imagens estão para as narrativas de Sganzerla como se preenchendo os vazios na banda sonora, “às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’”. As fotos se repetem e diferenciam como se para mostrar um detalhe, para fazer um novo movimento, instaurando um novo tempo do acontecimento. “A imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não para de crescer em dimensões”, explorar acontecimentos, analisar os elementos constitutivos da própria imagem (DELEUZE, 2005, p.32).

O movimento de uma câmera/mesa sobre as fotografias de arquivos são dependentes da montagem, sendo assim as imagens ótica e sonora pura, “ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento”. A fim de ver as imagens do filme de varrer a foto, a câmera/mesa se movimenta de várias formas, esvaziando as imagens de seus acontecimentos, mostrando uma corda que seria responsável pela morte do jangadeiro, um rosto enigmático a circundar Welles. É essa reversão “não mais do tempo à medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo”, o que o movimento de câmera/mesa faz sobre as fotos é a suspensão ou a libertação do tempo em intervalos de acontecimentos (DELEUZE, 2005, p.33).

A proposição de preenchimento ou de esvaziamento é tão proeminente nos filmes wellesianos que em determinados momentos temos a história sendo contada na música, outra na fala de Arrigo ou nos trechos radiofônicos com a voz de Welles e fotos ou filmes de arquivos circulando na banda de imagens. Os acontecimentos se dão em camadas de enunciação e em bandas (sonora e imagética) diferentes. Acontecimentos simultâneos são vistos em um mesmo palco do contínuo da fruição do espectador. É o caos multiplicador impossível para a fruição do tempo cronológico do filme. Se Welles (em *Cidadão Kane*) e a profundidade de campo exploram acontecimentos simultâneos, Sganzerla explora acontecimentos simultâneos em camadas de informações e em níveis de nossa percepção. É preciso ver e ouvir com os olhos livres.

Os filmes de Sganzerla também trilham o caminho da imagem transcendental. O simples fato de pensar na câmera do destino como “algo que olha do alto”, que dialoga e bifurca o documentário, trata de colocar o cinema em movimento com base em movimentos de uma mesa de edição. Cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por um cinema de sensação, suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa ou a percepção de clichês.

Percebemos assim, como no cinema mudo, há fundamental importância para os gestos dos atores como vemos com Helena ou com Arrigo que ultrapassam os diálogos. Sganzerla desconstrói a sincronia em *Nem tudo é verdade e no Signo do Caos*, como

experiência da linguagem. Percebemos também a quebra da representação com a gestualidade dos atores e o exacerbar dos clichês do cinema. Para Deleuze (2005, p.255) “o cinema moderno pode entrar em contato com o antigo, e a distinção dos dois ser bem relativa”. Sganzerla dialoga com o cinema mudo e o cinema falado dos primeiros tempos, para fazer seu filme moderno, quando, por exemplo, a fala e a sincronia trazem concepções estilísticas, muito mais do que um problema, “é uma reversão que tende a se produzir no cinema falado, comparado com o mudo”:

[...] em vez de uma imagem vista e de uma fala lida, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo em que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente (DELEUZE, 2005, p.277).

A proposição da dessincronia nos filmes se dá sobre a bifurcação da imagem e do som na narrativa. Como cita Deleuze (2005, p.297) “a imagem sonora nasceu, em sua própria ruptura, de sua ruptura com a imagem visual” [...] “O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo, uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o mesmo todo”. O cinema mudo efetuava uma repartição da imagem visual e da palavra legível, “mas quando, a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que ela faz ver algo novo, que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tornar também legível, enquanto visível ou visual” (DELEUZE, 2005, p.272).

Uma amostra desta repartição do ver e ouvir constata-se³²⁵, quando Otavio Terceiro faz sua afirmação: “a verdade é a seguinte: é preciso escutar com os olhos. Escutar ouviu bem?” Sganzerla nos atenta para a fala do ator em razão de bifurcar o que é da qualidade da percepção. “Uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável” (DELEUZE, 2005, p.303). Os filmes wellesianos trazem

³²⁵Nem tudo é verdade, aos 47”:11”

relações significativas com a fala e vozes, alternativa para a sincronização e pós-produção: a voz do pensamento como ultrapassamento da voz *off ou over clássica*.

A dinâmica de escutar com os olhos potencializar-se-á com *Tudo é Brasil*, mas em todos os filmes identifica-se a dessincronia da fala fazendo, às vezes, como uma voz do pensamento do (e sobre o) diretor norte-americano. Verifica-se a inversão da função “assistir a um filme” por uma potencialização do “ouvir um filme”, algo que formaliza *Tudo é Brasil* com a banda sonora tomada por trechos radiofônicos e músicas, havendo por diversos momentos a flutuação das imagens, não é mais uma voz que pairaria sobre a narrativa, mas imagens sonoras e óticas que darão fluxo e movimento ao filme. Os filmes wellesianos de Sganzerla apontam para a crise da fala, no cinema moderno.

Para Deleuze (2005, p.279) “desde o início o problema do sonoro era: como fazer para que o som e a fala não sejam mera redundância do que se vê?”. As vozes não são apenas uma narrativa, argumentativas ou descritivas, mas uma voz que constrói Welles para o espectador, fazendo às vezes de um recorte de jornal, rádio, etc. Puros acontecimentos (arquivos) e as situações óticas e sonoras.

Nos seus filmes, as músicas complementam o sentido da imagem, mas também não redundam em contar o mesmo que está sendo visto. Por isso as informações estão em camadas diferentes, a voz (*off ou over*) contam um acontecimento enquanto as imagens mostram outros. Para Deleuze (2005, p.269) “o que acontece com o cinema falado? O ato da fala já não remete à segunda função do olho, já não é lido, mas ouvido”.

O documentário contemporâneo bem como a produção cinematográfica e audiovisual atual e a televisão na crítica de Sganzerla, apontava para os caminhos da saturação da fala e verborragia, dado o uso demasiado e excessivo da palavra para ilustrar, contar e relatar. Neste instante pensa-se sobre o documentário na experimentação estilística dos filmes de Sganzerla.

3.3 O cinema e sua dúvida: indiscernibilidade entre os domínios e o documentário como lugar da experimentação

No pós-exílio Sganzerla formaliza o documentário como experimentação, mostrando a transformação e a conformação das experiências com passagens entre os domínios. Em números as narrativas documentárias são superiores as ficcionais, algo que vinha sendo ensaiado em sua crítica, ou mesmo em seus filmes com o curta-metragem de ficção *Documentário (1966)*. A vontade de um filme documentário no seu primeiro curta-metragem, iria se conformar e se efetivar como uma potência da sua criação com o decorrer do tempo. Na própria serialização dos filmes wellesianos, percebe-se as passagens entre os domínios e isto se dá em grande parte pela acumulação material. O uso de materiais de arquivos junto da combinatória e multiplicidade de estilos singularizam os filmes sobre Welles, suas paixões iriam sair da fase de incubação e se tornariam filmes.

Cita Sganzerla (1988c, p.106) “prefiro assistir ao Globo Repórter, que foi influenciado pelos documentários brasileiros da década de 1960”. Ainda para ele (SGANZERLA, 2001b) “hoje as pessoas não conhecem, por exemplo, a importância do semi documentário brasileiro, tal como foi, por exemplo, na escola de Nova York ou na escola inglesa de cinema. Contudo é nesse documentário que aparece o Brasil”. Na década de 80 o documentário entra no gosto do diretor, citando exemplo de filmes japoneses explorando o que para ele seria um “neodocumentarismo”, filmes que “são cinejornais de noventa minutos de duração concreta que conjugam dramas íntimos com acontecimentos reais” (SGANZERLA, 1980d, p.25).

Para Sganzerla (1980d, p.24) “não existem mais ‘documentário puro’ ou ‘ficção absoluta’. A dissolução dos gêneros é outra constante”. Tendo no horizonte da discussão crítica o cinema moderno complementa: “a grande maioria dos filmes modernos são reportagens ou ensaios sobre uma ficção. O cinema moderno generalizou o apelo ao documentário”.

Fazendo uma espécie de síntese do seu cinema, cita Sganzerla (2001, p.23) é “difícil encontrar um filme que não seja momentaneamente marcado pelo estilo documental, improvisação ou mesmo pela inserção de cinejornais e recursos televisivos”. Não por acaso a mescla de cinejornais e dramas coincide como opções estilísticas nos filmes wellesianos. Uma multiplicidade e pluralidade de vozes e estilos, assim é que podemos entender *Nem tudo é verdade* sob o verniz estilístico do Cinema Marginal e *Belair*, com a encenação de seus atores, e narrativa misturada aos materiais de arquivos. Já *Linguagem de Orson Welles* serve de protótipo para a criação e agenciamento da narrativa com a grande parte de materiais de arquivo, com *Tudo é Brasil*, estilística privilegiada para pensar o domínio documental.

Para Ramos (2010, p.49) “se alguns documentários mentem, brincando e enganando o espectador, demonstram que a criação autoral é livre”. Apesar de a indexação variar nos filmes wellesianos, os caminhos dos campos entre documentário e ficção para o diretor não mais se bifurcam entre ficção e documentário, são na realidade pistas embaralhadas, ou um jogo com duas mesas e tabuleiros com uma rachadura entre elas.

Não existindo para o diretor um cinema experimental-ficcional e outro experimental-documental, permaneceriam os regimes de jogo entre os campos, ponto de inflexão do experimental. Como modo de significação, Deleuze verifica a “pura ideia de jogo”, isto é, de um jogo que não seria outra coisa senão jogo, em vez de ser fragmentado se tornaria múltiplo e imperativo. “É um jogo com duas mesas. Como não haveria uma rachadura no limite, na charneira das duas mesas?”. A mesa de edição, ou as mesas de jogos (documentário e ficção) e suas rachaduras, seriam a corporificação do dispositivo cinematográfico em Sganzerla (DELEUZE, 2006, p.443-446).

Podemos verificar fronteiras entre a ficção e o documentário nos filmes de Sganzerla? Tendo como referencial, por exemplo, *Nem tudo é verdade*, um filme de difícil categorização? Para Deleuze (2005, p.88) “[...] a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz ‘na cabeça’ de alguém”. Enquanto espectadores ou em uma primeira vista dos filmes wellesianos,

podemos entender o domínio ficcional e o documental como frutos de uma confusão. Com filmes que querem provocar dúvida no espectador, ou indiscernir se estamos diante de um documentário ou de uma ficção, caso típico do ornitorrinco³²⁶ no cinema, atravessando vários gêneros. Curiosamente, o animal híbrido entre os gêneros, embarca nas palavras de Edgar (Edmar) Morel no *Signo do Caos*, quando o ator se reporta ao burocrata do DIP “olha o ornitorrino [sic] Dr. Amnésio”.

Passada a leitura fílmica verifica-se que tais domínios existem para o diretor e pertencem aos constructos fílmicos em relativizar, criar dúvida, indiscernir mais do que dicotomizar, como por exemplo, as dicotomias servindo para produzir dúvida. Conforme citação de Sganzerla o “dilema parece estender velhas questões e por vezes desemboca no bitolamento – tão frequente na crítica cinematográfica: ‘cineastas da alma’ e ‘cineastas do corpo’”. Considerando a crise dos autores como um conflito entre alternativas contrárias, “talvez seja este o ‘drama’, ou a ‘crise’, desta arte em nossos dias; as questões idealismo/realismo; abstrato/concreto; ficção/documentário; Meliès/Lumière; *enfim o cinema e sua dúvida* [grifo meu]” (SGANZERLA, 1965e, p.83).

No nexa da sua crítica, palavras como “dúvida” e “conflitos” são versadas por “relativizações”, “passagens harmoniosas”, todos como elementos das aberturas/jogos do cinema. De acordo com Sganzerla um documentário tem que girar em função de duas coisas: “1) de gente, principalmente e; 2) em função do tempo. As noções de passado, presente e futuro têm que ser muito evidentes” [...] “O documentário é a expressão do risco. Da vida que pode acabar no momento da filmagem, das coisas que podem parar no momento da projeção; é o tempo que está em risco, tanto o presente como o passado” (SGANZERLA, 1966a, p.122).

³²⁶ Fernão Pessoa Ramos refere ao ornitorrinco quando fala dos filmes que tem a proposta de iludir ou brincar com o espectador, é o caso dos filmes de Furtado, *O sanduíche* (2000) e *No Lies* (1972) Mitchell Block, como “espécies de ornitorrincos do cinema, mostrando a inutilidade de classificações em face da espessura da liberdade autoral?”. Dentro dessa mesma proposta se insere Sganzerla, a não de categorização ou indexação, mas um filme que brinca ou mesmo ilude o espectador ao afirmar que *Nem tudo é verdade*, De qualquer forma nos filmes de Sganzerla o documentário mais a ficção, como dialéticas da soma perfazem sobre o questionamento da verdade.

Segundo Ramos (2010, p.48) “o fato de as fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência, nem retira o significado das áreas que delimitam”. Mesmo a indiscernibilidade (em um sistema analítico) pressupõe fronteiras, e estas parecem bastante claras para o diretor, “para resolver o conflito entre a verdade e a mentira a maioria dos realizadores tentou fundir os opostos observando que ‘tudo é a mesma coisa’, mas na verdade Flaherty é uma coisa, Orson Welles é outra” (SGANZERLA, 1980e, p.27).

Flaherty precursor do documentário e Orson Welles criador de ficção, nos conceitos de Sganzerla não são para ele a mesma coisa³²⁷, tendo o autor/criador como cerne do pensamento e sua relação com a obra, evidencia-se que no estilo do diretor há claramente um domínio documental e um domínio ficcional, o que não impede o diretor de jogar com estes domínios. Segundo Sganzerla (1980e, p.26) “não há meias medidas, ou a realidade ou a ficção. Reportagem ou mise-en-scène. Opta-se a fundo pela arte ou pelo acaso – construção ou constatação? O cinema e sua dúvida: documentário ou aventura, o que é realmente o cinema?” [...] “O ‘x’ do problema de nosso cinema e sua dúvida: documentário e/ou ficção?” (SGANZERLA, 1981i, p.63).

Conforme Ramos (2010, p.33) “em uma perspectiva histórica, percebemos que a ética do documentário não é algo estático, a ser definido dentro de um panorama valorativo”. Os filmes wellesianos apontam um devir futuro e de alguma forma abrem-se para algo maior que uma definição de gênero, campo, ou indexações. Eles estão na esfera da criação, onde pelo menos para Sganzerla, não há limites.

Ainda conforme Ramos (2010, p.48) “devemos pensar as fronteiras do documentário não de modo narrativo (o que deve ser o documentário), mas com o objetivo de refinarmos nosso instrumental analítico”. Cineastas como Sganzerla colocam a prova o que é um documentário ou uma ficção, jogando com suas fronteiras em razão do ato da criação. De fato, o filme *Nem tudo é verdade* (por sua difícil categorização) bem como os

³²⁷ Mais interessante dessa relação entre ficção e documentário é o próprio projeto de *It's all true*, que continha em seu cerne estruturas do documentário (como vimos anteriormente), pois Welles travaria contatos com Flaherty para participação no projeto.

demais, conformam assim um interessante jogo a ser analisado, por sua tênue fronteira da ficção e da realidade.

Com o avançar da década de 80, predominaria a estilística do documental na realização cinematográfica de Sganzerla. Filmes que não seriam documentários tradicionais/formais, mas “modernas” ficções, ensaios, fabulações que contam uma estória como se fosse a História, misturando cinejornais e encenação com personagens reais e ficcionais. Mesmo a encenação, teria um caráter documental nos filmes de Sganzerla, buscando preencher, ou mesmo fabular os acontecimentos da passagem de Welles pelo Brasil, através da falta material.

Segundo Ramos (2008, p.41) “estabelecer contradição entre encenação e narrativa documentária é desconhecer a história do documentário”. Como cita Ramos a encenação (2008, p.42) “é prática recorrente ao documentário moderno, ou *documentário cabo*” que sob a lógica da reconstituição histórica, o teórico categorizaria “a *encenação-construída*”. É justamente a falta material (memória), onde Sganzerla recorreria e construiria a encenação.

Sob a proposição de agenciar “o que falta”, podemos pensar *Nem tudo é verdade* como um documentário de fato. Essa ideia também se associa a concepção de cinema de invenção, fabulação e experimental. Se há um jogo entre ficção e documentário, há um jogo entre verdade e mentira, subjetividade e objetividade, real e imaginário, os filmes de Sganzerla não importam se os fatos são ou não verdades, consistem que no cinema nem tudo é verdade e nem tudo é mentira, é um mundo em que o recordado pode ser melhor do que a história, por exemplo.

Paiva (2005, p.9) cita a aproximação de Sganzerla nos filmes wellesianos com uma preocupação maior no “processo de recuperação” de *It's all true*, do que na “recriação da história”. *Nem tudo é verdade* (misto de ficção e realidade), *Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil* (excesso de materiais), são todos, consequência de encontros e processos de recuperação de materiais da história.

Os documentários assim dão fluxo criativo ao diretor para compor/dispor e desdobrar suas pesquisas, algo que talvez a ficção não tornasse tão potente e não permitiria articular tantos materiais de arquivos. O filme que “retornaria” a ficção (ao menos para Sganzerla) seria *O signo do Caos*, provável motivo: esgotamento da pesquisa e de encontro de materiais, consistindo assim em formulações de hipóteses sobre o destino do cinema brasileiro e do fim que teve os materiais de *It's all true*. Revolve-se assim a dicotomia de Sganzerla sobre documentário e ficção, História e destino:

No caso, o documentário e a ficção propõem, além de saídas, tempos diferentes. Aquele que faz o cinema entrar na História (Flaherty, Dziga Vertov, Eisenstein, Rossellini) enquanto essa situa-se ao nível do Destino (Chaplin, Griffith, Welles, Lang, Uchida). O primeiro concretiza uma distância crítica entre filme e realidade (SGANZERLA, 1980e, p.28).

Eixo do pensamento revelando parâmetros não apenas de diferenciação entre um cinema ficcional e outro documental, mas de transbordamento entre os dois campos, cita Sganzerla (1980d, p.23) “a maioria dos novos filmes, se baseiam nessa intercalação de dois níveis diferentes”, tendo nelas a “relativização”. Conforme o diretor (1981b, p.40), “o cinema moderno significa essa passagem ao relativo, cineastas do corpo mais alma, história e destino”. “Em sua passagem ao relativo, o cinema atual propõe uma solução dialética: conflitar os dois métodos de captação da realidade (Destino versus História), sobrepor o destino individual com o coletivo, comunicar a mente com a massa” (SGANZERLA, 1980d, p.23). Acentua-se assim a dialética entre a realidade e a ficção, o real e o imaginário, o destino e a história e o conflito.

A “relativização” para o cineasta também pode ser apreendida como “passagem harmoniosa”³²⁸, “ficção é documentário e este é ficção; fundem-se harmoniosamente gêneros e até estilos diferentes, sem rupturas do tema geral”. Entre um campo e outro, como descreve o diretor, “fragmentos e faces de realidade unem-se num bloco indivisível; os dramas interiores com os exteriores, sem predomínio ou exclusão de um ou outro; o

³²⁸Em 1980 Sganzerla escreveria um artigo denominado “*Passagem ao Relativo*”, cristalizando as noções de passagem e relativização. Tais definições acompanhariam o diretor por toda a sua carreira.

concreto dirige-se ao abstrato e vice-versa” (SGANZERLA, 1965e, p.83). Um semi-documentário, ou uma semi-ficção? Os territórios (gêneros) são para Sganzerla objetos de sua reflexão estética e teórica como uma indiscernibilidade, o seu estado de inventividade e experimentação operando por fluxos de passagens entre estes territórios, desterritorialização absoluta, pressupostos do processo criativo do diretor, a cerca ideia de gênero e estilo baseado na soma.

Destino e história como conceitos são interessantes para pensarmos as noções de documentário e ficção, permitindo a decifração do código existente entre os seus filmes wellesianos. “O cinema clássico praticamente filma o Destino, enquanto o moderno filma a história. Destino (documentário tratado como ficção) versus História (vice-versa). O cinema moderno toma o real como ponto de partida enquanto o tradicional adota-o como ponto de chegada” (SGANZERLA, 1980d, p.22). Nos filmes wellesianos os personagens cumprem as suas funções de Destino.

Nas definições de Sganzerla a noção de destino e história situa-se no nível do determinismo e fatalismo, assim concretizando uma visão ideal do conflito. Para ele o fatalismo seria o mundo e os acontecimentos produzidos enquanto o herói não tenha saída, senão a do destino que o impele. É parte também da crença de uma ordem cósmica, ou logos existente na vida cotidiana e nos acontecimentos de Welles (achar material, morrer Jacaré) quando, por exemplo, ao reconstruir os acontecimentos sob uma ideia de história e conflito mesclados com o destino. Isso também não seria a história?

Existem proposições que se ampliam ao cinema moderno e ao cinema clássico, além de relações que romperiam com o tempo, uma obra que tem a matéria prima não no real nem no ficcional, mas onde a história é puramente imaginada e fabulada, onde o destino é ultrapassado. Welles e Sganzerla são cineastas ensaístas experientes, e assim ambos ocupam-se de uma arriscada exploração das fronteiras entre ficção e documentário, criando um alto senso de ironia que nos leva a reexaminar os “fatos”, mas sem nunca refutar a possibilidade da verdade. Sganzerla traz essa característica a um afiado alinhamento com a experiência da censura: a violência da repressão significa que mesmo

depois, nenhuma verdade pode emergir livremente sozinha, assim nos filmes wellesianos, a fronteira entre verdade e ficção é desviada, com manifestações práticas (BENAMOU, 2004, p.22).

Sganzerla não pretendia compor seus filmes, ou simplesmente reconstruir a passagem de Welles pelo Brasil sobre as dicotomias realidade ou não realidade, ficção ou documentário. Muito menos ele teria a história como elemento rigoroso para a narratividade de suas obras. Entram nos seus filmes outras referências/experiências, em um complexo jogo com a indiscernibilidade dos domínios, tendo também a história do cinema como aporte para seus regimes de fabulações.

Por trás da criação do diretor, está a dinâmica do experimental, embora de difícil definição por conta de sua natureza de livre experimentação com a linguagem e com os métodos da produção do cinema. Cineastas com estas características operam num registro que desafia os pressupostos do documentário e da ficção convencional, modificando, embaralhando o que é formal em cinema. Documentário ou ficção, os filmes de Sganzerla, situam-se em um plano analítico da “categorização” do cinema-ensaio.

Segundo Roberto Moreira Cruz (2010), “os quatro filmes sobre Welles, são filmes-ensaio”. Enquanto proposta da análise dos filmes de Sganzerla, a noção de ensaio compõe uma excelente verificação dos processos criativos de Rogério Sganzerla, somando a informalidade do cinema e noções defendidas pelo diretor no cinema experimental e passagens harmoniosas entre os campos.

Sganzerla decorre sobre a noção de *ensaio*³²⁹, reflexão lançada antes de se lançar a realização cinematográfica (*Documentário, 1966*), sendo assim, um importante referencial para a construção estilística do diretor. Movido pelas reflexões de *Raymond Bellour* sobre o livro de *Alexander Astruc (1963)* apresenta através teórico francês, o que segundo o Sganzerla “seria uma interessante classificação do cinema”.

³²⁹ SGANZERLA, Rogério. “*Cinema impuro?*” *Jornal O estado de S. Paulo*. São Paulo: 23 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. *Edifício Sganzerla: textos críticos vol.1*. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.58-63.

Dentre as classificações as atenções de Sganzerla (diferentemente de Bellour) se voltam ao “*Cinema-ensaio*”. Para o diretor (1965, p.60) o cinema-ensaio seria “talvez o mais importante e o mais moderno”, fazendo acréscimos às noções constituídas por Bellour. O diretor concentra-se sobre o cinema-ensaio, opondo as demais categorias recortadas por Bellour, como o cinema tradicional o “Cinema-romance”: com narração lógica, perfeitamente raciocinada e “arrumada”. Para ele a *nouvelle vague*, pretendia fazer cinema-ensaio. “Valorizou-se a improvisação, os diretores franceses influenciaram-se pelo cinema americano, os jornais de atualidades e a televisão (a mesma displicência na montagem, os falsos-raccords, predomínio dos close-ups – a fim de oferecer a presença física dos atores)” (SGANZERLA, 1965, p.60).

A partir de Bellour, Sganzerla recorta também o “cinema-epopeia” em que os personagens não são mais do que o signo da história, e esta substituiu o tempo e o espaço à sua vontade. “Cinema-epopeia” é de essência expressionista: a câmera é um olho absoluto e onisciente. O “Cinema-conto” seria enquadrado como construção de um universo irreal, com leis próprias: desaparece a descrição psicológica dos personagens em favor do seu valor simbólico, em lugar do tempo há a ilusão do tempo (SGANZERLA, 1965, p.59-61).

Ao contrário do cinema-epopeia e conto, para Sganzerla o cinema-ensaio tem proximidade com o documentário, em termos que ele empregaria como relativização e passagens harmoniosas. “Este gênero [cinema-ensaio] é relativista – procura entender os objetos no cotidiano com suas limitações (inclusive técnicas) no contato com a realidade viva. Daí certa desconfiança pelos estúdios, maquinarias, e opulências artesanais” (SGANZERLA, 1965, p.60). Citando exemplo de realizadores do *cinema-ensaio* considerados como documentários: “Há o caso famoso de *Jean Rouch*, etnólogo francês que realizou fitas experimentais, absolutamente desdramatizadas. Ele mesmo entra em cena, interroga as pessoas do cotidiano e interroga-as sobre a vida, o que gostariam de fazer, etc.”.

Sganzerla (1965, p.61) observa que “os filmes de *Alain Resnais* são cinema-ensaio; exploram o documentário e alteram cinejornais com filmagens atuais”. Nota-se que

apreensão das filmagens com cinejornais, serviria de base para articular o pensamento a respeito do cinema-ensaio, situando os filmes wellesianos. “Se aplicaram no longa-metragem lições do documentário; os atores ‘fazem seu próprio papel, são obrigados a interpretar-se a si mesmos’. Elimina-se o personagem, subsiste o ator – muitas vezes consciente de que está representando (fala com a plateia etc.)” (SGANZERLA, 1965, p.60). Evocando assim Sganzerla a desdramatização das cenas, fundindo noções improvisadas nas tomadas de *Nem tudo é verdade* (recurso levados ao extremo no período da *Belair*).

No audiovisual, o ensaio pode ser visto também, pelo filme que precede a “grande obra”, mesmo que a “grande obra” nunca venha a se conformar, baseando assim, a obra como uma experiência, tal qual é permitido errar, testar, provar. Encontram-se vários protos-filmes de Sganzerla, os quais serviriam de ensaios para outros, ou filmes porvir. No caso de Sganzerla, os dois curtas-metragens sobre *HQ*, o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* antes do longa-metragem *Tudo é Brasil*; *Noel por Noel* antes de *Isto é Noel*. Por mais que possam parecer obras com caráter prototípicas de outras obras, elas ganham força como obras autônomas e compõem-se de algumas singularidades. É o caso de *Linguagem de Orson Welles*, recortado para esta pesquisa.

Pensado para além do suporte, sem ser formal, o ensaio é responsável também em dar forma “bruta” ao pensamento de determinado autor. Ele é uma linha de fuga da cristalização, faz o diferente a partir do que está desgastado. Por se tratar de um ensaio, precede uma obra maior (mesmo que não haja a próxima obra), sendo permitido errar, testar, provar. Dessa forma, o cineasta faria uso de um raciocínio enquanto processo de construção cinematográfica. Talvez este seja o maior espírito do experimental incorporado/partilhado ao conceito do filme-ensaio.

Os últimos conceitos abordados por Bellour e refletidos por Sganzerla são o “cinema-novela”, geralmente quando os conflitos passam-se numa cena reduzida, com ação concentrada e possibilitando conflitos humanos; o “cinema-teatro” de Truffaut, e certa tendência do cinema francês; e o “cinema-romance” que Bellour considera ser esta a forma mais positiva de cinema, de cineastas que contam uma história com imagens, assim como

um romancista usaria as palavras. “O cinema-romance é mais uma maneira de impor o visual que o visual em si” (SGANZERLA, 1965, p.61). No final deste artigo, Sganzerla criticaria a posição de Bellour, “a partir desta classificação que a tese se torna discutível. Bellour não acredita no cinema puro; para ele só é possível à união com outras artes e atividades. Não dá oportunidade para o cinema alcançar autonomia...”.

Os filmes de Sganzerla, não são documentários ou ficção sobre os acontecimentos de Welles, mas sim como o diretor interpretou tais fatos e os revelou em forma filme-ensaio. O ensaio bastante ligado ao verbal pressupõe o não envolvimento de provas dedutivas ou empíricas de caráter científico, menos formal e mais flexível. Segundo Arlindo Machado (2003, p.73) “no Brasil, a aventura do filme-ensaio ainda está para ser contada. Faltam pesquisas nessa direção, mas não faltam exemplos para analisar sob essa perspectiva”. Traçando a trajetória do filme-ensaio na história do cinema, através dos pioneiros Russos (Eisenstein, Vertov) e nas contribuições de Godard e Bernardet no Brasil³³⁰, como relata o teórico...

[...] Denominamos ensaio, certa modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias) (MACHADO, 2003, p.63).

Consistindo na evolução de um tema ou uma ideia ao invés de uma trama narrativa propriamente dita, o ensaio dinamiza relações do documental e do ficcional através de formas visuais e sonoras combinadas geralmente sobre a forma do comentário, contendo elementos de autorretrato (em vez de autobiografia). Muitas vezes misturando-se ao documentário, ficção, ao cinema experimental, combinando um tom e edição de estilos, mas jamais abandonaria os traços subjetivos.

³³⁰ Há ainda a abordagem de Francisco Elinaldo Teixeira no filme *Cinema falado* (1986) de Caetano Veloso, “*O experimental no cinema brasileiro: a propósito de O cinema falado, de Caetano Veloso*”. In: PAIVA, Samuel [et ali.] (orgs.). *Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine XI*. São Paulo, Socine, 2010. p.308-316

O filme de ensaio tornou-se uma forma de identificação do cinema na década de 50 e 60, como faz Sganzerla no discurso e citação de filmes dos cineastas franceses, americanos entre outros. Peculiarmente os filmes de ensaio tendem a ficarem na margem do cinema mundial, estes filmes possuem um tom muito característico, que é o questionamento entre o documentário e a ficção, mas sem encaixe confortável em qualquer gênero. Talvez por esta razão se denominasse um ensaio, encarado como uma experiência, tomada como forma de aquisição de conhecimento.

“O termo documentário abrange um leque bastante amplo de trabalhos das mais variadas espécies, sobre as mais diversas temáticas, com estilos, formatos e bitolas de todo tipo”. Arlindo cita (2003, p.66) que o ensaio, “para além do essencialmente verbal, seria um manejo da linguagem, nos filmes uma articulação do áudio e da imagem com a montagem”. Se existe uma reciprocidade do ensaio com um gênero, “o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas”.

Apesar de toda essa variedade, o documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marca distintiva, a sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade. Essa crença num princípio “indicial” que constituiria toda imagem de natureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas) é o traço caracterizador do documentário, aquilo que o distingue dos outros formatos ou gêneros audiovisuais, como por exemplo, a narrativa de ficção, o desenho animado, ou o uso da animação *table top* para imagens estáticas (MACHADO, 2003, p.66).

Alguns filmes de ensaio tendem a se combinar com a voz pessoal de um narrador guiando à narrativa (muitas vezes o diretor), com uma ampla faixa de outras vozes. Não por acaso, alguns referem à polifonia e a subjetividade se revela por longos monólogos em filmes-ensaios, adquirindo intimidade na captura de cineastas com um humor pensativo, ou o caráter do pensamento de Welles, que viria sempre a um primeiro plano. Entre as

margens da ficção e do documentário, adquirem-se composições inventivas, brincando e jogando com os campos ao articular o relato verdadeiro, monólogo e a fabulação.

O ensaio parece apontar uma excelente característica para a informalidade do cinema experimental, ou melhor, o contraponto com o formal do cinema, características proeminentes na construção fílmica de Sganzerla, chegando à sua expressão máxima, não a ficção e nem o documentário, mas vínculos da modalidade estilística, da reflexão dentro do filme. Pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente apropriada por ele, depois de ter sido criada em outros contextos e para outras finalidades.

O contexto contemporâneo de produção cinematográfica, muito próxima da estilística de Sganzerla na década de 80 e 90, assume a multiplicidade na sua composição. Arlindo cita que o filme-ensaio é construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de todas as espécies. “É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (MACHADO, 2003, p.72).

Propondo o embate entre os campos do documental e ficcional, a categoria compõe-se de camadas em estratos subjetivos dos cineastas, com aspectos recorrentes do experimental, ele também aspira à poesia no cinema. Em Sganzerla e nos filmes *Nem tudo é Verdade*, *Linguagem de Orson Welles* e *Tudo é Brasil*, a multiplicidade de materiais nas composições fílmicas e modos de agenciamentos transpõem as fronteiras entre uma aparente ficção e uma aparente narrativa documentária, a intenção do ensaio é indiscernir os campos.

Sob a ideia de ultrapassamento dos domínios, cita Machado (2003, p.68) “se o documentário tem algo a dizer, que não seja a simples celebração de valores, ideologias e

sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos; esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário”. O documentário começa a ganhar interesse quando se mostra capaz de “construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (MACHADO, 2003, p.68).

Para Arlindo (2003, p.68) “os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo” são, na verdade, “filmes-ensaios ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia”. Sganzerla elevando a potência máxima dos multimeios, diz inclusive que a característica do cinema moderno é multimídia³³¹, utilizando-se dos traços dos quadrinhos, *cartoons de Welles*, fotografias, recortes de jornais, arquivos dos cinejornais, fazendo pouco caso das diferenças entre as bitolas. Importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo e como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida com seu pensamento e artefatos fílmicos.

Em uma espécie de síntese do pensamento, cita Sganzerla (1964f, p.55) “Alexandre Astruc declara que a história da técnica cinematográfica pode ser considerada, em conjunto, como a história da liberação da câmera” [...] “No cinema tradicional, ela é um instrumento de análise, um bisturi, ‘um lápis na mão do cineasta’ ou uma ‘câmera-caneta’ como queria Alexandre Astruc, enquanto no moderno constitui um elemento autônomo de captação e discussão da realidade”.

Neste sentido, está em voga à autonomia da câmera, como se provocando uma reação em cadeia, “tal como se deu com a música e o diálogo, a individualização da câmera verifica-se com o respeito físico do décor, mobilidade, profundidade – síntese do real e não sua decomposição analítica como no cinema clássico de 30 e 40” (SGANZERLA, 1981k,

³³¹ (Anexo 2) Cf. Diagrama de referência *Por um cinema sem limites* (2001)

p.62). Sobre estes pressupostos lançados em Sganzerla a partir de Astruc, a ideia de uma câmera caneta, não poderia ser alcançada com os movimentos de *table top* ou uma câmera/mesa no fazer cinematográfico?

Retornando então deste passeio entre Sganzerla que leu Bellour que leu Astruc - autor das noções de “*caméra-stylo*” ou “*camera-pen*” -, aponta Arlindo Machado (2003, p. 75) como encerramento de seu ensaio sobre filme-ensaio “no futuro, quando as câmeras substituïrem as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos, essa será provavelmente a maneira como ‘escreveremos’ e daremos forma ao nosso pensamento”. Condiz assim com o estilo de Sganzerla, dar forma ao pensamento com movimentos sobre a superfície estática, escrevendo o mundo e contando a história em uma gigantesca mesa de edição, com sua câmera/caneta/mesa.

3.4 O processo criativo dos filmes wellesianos: loucura multiplicidade e soma

Segundo Gardnier (2010, p.40) “no período mais brilhante de sua crítica, 1964-1967, Sganzerla é um jovem intelectual, que tenta compreender as modificações que o cinema sofreu ao longo da década de 1950”. Atento às mudanças no cinema, ainda em meados da década de 60, antes da sua estreia no cinema, despontava a linguagem nascente da sua realização fílmica na crítica, apenas observando traços estilísticos dos cineastas famosos e contemporâneos a ele. Sua atenção estava voltada aos movimentos do “moderno” no cinema³³².

Em 2001, no final de sua carreira, o diretor sintetiza seu pensamento no livro *Por um cinema sem limites*, formulando diagramas (referentes para esta pesquisa, anexos 1-4) entre o cinema clássico e o cinema moderno. Para Sganzerla (2001, p.11) o “livro destina-

³³² No início da sua carreira de crítico um artigo de Sganzerla se destacaria: “*Noções de Cinema Moderno*” (1965a): “é fácil observar uma ruptura básica no cinema de alguns anos para cá, apesar de o fato ter-se dado sem que muitos diretores e críticos percebessem”.

se à in/formação filmológica a partir do exemplo de cinema independente, espontâneo e experimental, visando uma melhor compreensão de um fenômeno cultural pouco analisado: o cinema moderno”.

Haveria um intercessor neste processo de transição entre o cinema clássico e o moderno no cinema³³³, Welles; assim como uma geração de críticos e cineastas como Pasolini, Deleuze, Bazin, também reconheceriam esta transição no diretor norte-americano. Se observarmos a citação de Sganzerla no recorte estilístico de *Cidadão Kane*, percebem-se os mesmos caminhos trilhados pelo diretor nos seus filmes wellesianos, bem como no seu cinema como um todo.

Estão lá na fita de 1941, todas as virtudes e vícios do cinema contemporâneo: o excesso de diálogos, a câmera subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, flashbacks em cadeia, plano-sequência e plano-flash, montagem solta, ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, abuso da lente grande-angular, a complexidade dos personagens, o protótipo do “herói fechado”, a confusão da história, inúmeros personagens anônimos, *voz off* e os tempos mortos, desdramatização pelo humor, os *travellings* e movimento de câmera intermináveis, foto-fixa e presença de anúncios luminosos, displays, outdoors cartazes e efeitos tipográficos, o cinejornal e o falso-documentário, o filme dentro do filme e a reflexão sobre o cinema, que nos leva a indagar: *Citizen Kane*; começo e fim do cinema moderno – Sim, simplesmente porque, antes do neorealismo e mais que todo cinema moderno, Welles sabe que um filme é um filme e nada mais (SGANZERLA, 1981e, p.52)

O diretor desdobraria o moderno em cinema sobre vários termos, um deles: “cinema sem limites”. Segundo ele “trata-se de incorporar nossa experiência como um fenômeno interligado ao áudio-visual mundial, sob o ponto de vista de renovação de linguagem e criatividade, destacando a figura do realizador independente, motor de ideias cinematográficas” (SGANZERLA, 2001, p.11). De acordo com Gardnier (2010, p.41) “o empenho do Jovem Sganzerla era explicar o cinema moderno, ‘moderno’, para ele, não é

³³³ Cf. os dois artigos escritos ainda na década de 60: “*Cidadão Kane*” (1965f) e “*O legado de Kane*” (1965g), para o Suplemento Literário.

uma questão de afetação ou de moda: é o cinema que exprime as inquietações de seu tempo, no conteúdo e na forma”.

Também não seria uma associação ao termo “vanguarda”, segundo Sganzerla (1990b, p.122) “a descoberta de uma nova linguagem é como uma piada contada muitas vezes e que perdeu a graça. A vanguarda, a meu ver, seria uma tradição revolucionária e não somente o modismo de meta-linguagem e sem cair no ridículo do pré e pós-moderno, que acho uma aberração. Se isso é vanguarda, quero outra coisa”. Em Sganzerla, vemos relações expressivas, pulsões de suas criações e paixões através de suas inquietações. O resultado destas criações é a renovação da estilística cinematográfica, aprimoramento e inflexão da linguagem (pessoal e coletiva).

O mais significativo é que o próprio conceito ou o pensamento sobre “moderno” ganhava uma observação apropriada ao seu tempo, na década de 80. Delineava a estilística de seus filmes wellesianos. Para Sganzerla, o livro de 2001 seria um “aprendizado da liberdade”, abordando “certos filmes-limite para melhor exemplificar na prática o que constitui exatamente a essência do cinema moderno: sua relatividade voluntária, a desarticulação do discurso tradicional e uma evidente vocação neo-barroca” (SGANZERLA, 2001, p.11).

O limite ou a sua falta é apontada por Jairo Ferreira³³⁴ como o espírito de época no contexto histórico cinematográfico dos anos 80. Segundo Ferreira (1986, p.85) “será o Limite e a (i)limitação dos anos 80, sùmula, divisão, inauguração-superação de fases como Cinema Novo, Experimental, Pornochanchada”.

Para Paiva (2008) a noção de sem-limite, trazida por Sganzerla “colocará em tensão, em suma, tanto as fronteiras espaço-temporais da História, quanto à linguagem que

³³⁴ Jairo Ferreira além de crítico era também realizador, sendo autor de filmes-ícones do Cinema de Invenção, como *O Vampiro da Cinemateca* (1977), e o filme co-dirigido por Sganzerla, *Horror palace hotel (1978) em super 8*. O diretor conceitua o cinema de invenção, que seria relacionado a “uma avaliação e visão do todo a partir da margem e do experimental, selecionando os momentos de maior invenção e ousadia” (FERREIRA, 1986, p.9). A radicalidade como uma das virtudes do cinema de invenção “é o resgate, através de uma crônica ao mesmo tempo minuciosa e apaixonada” [...] “O importante não é a obra, mas sim a vida, o gesto de ousadia, ruptura e transgressão” (FERREIRA, 1986, p.12).

será capaz de explicitar as dimensões dos conflitos”. Percebe-se que o conceito utilizado por Sganzerla era um desdobramento da observação do cinema moderno, cuja falta de limites, sagrariam as forças disruptivas do seu cinema. Tal noção perpassa o cinema que inventa com a matéria prima da memória e com os materiais, percebe-se tal concepção nos filmes wellesianos, articulando entre a invenção e a história, está o arquivo mesclado à encenação de alguns acontecimentos da passagem de Welles em *Nem tudo é verdade*, ou mesmo a fabulação/invenção com o material de arquivo nos demais filmes, em idades anteriores a vinda do diretor norte-americano.

A experimentação torna o artista singular. Se olhar no curso histórico do cinema as próprias noções de experimental mudaram com o curso histórico de cinema, seja em função da negatividade que algumas vezes alcançou o termo, seja pela busca e tentativa de organização dos campos e das nomenclaturas. Muitas vezes o que migrou foi à palavra, permanecendo um cinema de estruturas rarefeitas. De acordo com Teixeira (2010) “na década de 80 e 90, no Brasil, praticamente, já não se usavam denominações como ‘experimental’, de ‘vanguarda’, de ‘arte’, para remeter a esse domínio do cinema” [...] “O campo estava, aparentemente, refratário àquelas turbulentas manifestações vanguardistas, observadas em momentos anteriores, e assim, pouco receptivos a empreendimentos como o do filme” (TEIXEIRA, 2010, p.309).

Jairo Ferreira relutaria em usar o termo experimental, “tal o seu desgaste local, desde os anos 50 no mínimo, ao longo de sucessivas mostras e festivais autodenominados de cinema-amador (com filmes 8mm, 16mm e mais recentemente *super 8 e vídeo*)”. Usando a palavra “invenção”³³⁵, para posteriormente “adotar sistematicamente o termo experimental como o mais adequado à identificação de uma nova estética que começou a ser cultivada entre nós [cineastas] precisamente a partir de 1967...” (FERREIRA, 1986, p.20).

Diante de inúmeras tentativas de nomenclaturas do experimental ou como refere Sganzerla (1981c, p.45) “como você quiser nomear aquilo que é inominável e não foi

³³⁵ “A invenção aqui em foco pouco tem a ver com o famigerado *Underground* norte-americano, sendo a sua corruptela (udigrudi) uma infeliz reação de Glauber a algo de novo”. (FERREIRA, 1986, p.20).

suficientemente percebido pelo grande público”. Para Rosa (2007, p.15) “a resistência à nomenclatura seja um modo de confirmar a dimensão crítica e inquieta, livre e aberta do cinema experimental, que, por definição ambígua, é um cinema, ainda e sempre, para (e por) se descobrir”.

O conceito de *cinema sem limites*, versados pelo diretor, não é uma nova nomenclatura para o experimental, mas a síntese dos conceitos apropriados por Sganzerla durante sua carreira na sua linguagem cinematográfica. Se há algo que a busca pelo cinema moderno desencadeou no diretor, foi um regime constante de experimentação no cinema. Sganzerla defendia a experiência no cinema, lembramos, por exemplo, o ranço do diretor contra aqueles que decretaram a morte do experimental. Entre outros termos, ficaria o germen de um processo criativo que preza a experimentação e isso implica em cristalização cinematográfica e crítica, de forma que a própria história de Sganzerla se cruza diretamente com noções de experimental no cinema.

Defensor do experimental, em toda sua carreira, cita em sua biografia³³⁶, que “frequentou o curso de *Hautes Études Cinématographiques*, em Paris. De volta ao Brasil, proferiu palestra sobre estética do cinema experimental em São Paulo, onde passou da teoria à prática cinematográfica”. Sganzerla elaboraria a noção de cinema como experiências³³⁷, na acepção do empirismo, “é como Jimi Hendrix também colocava: ‘Você conhece alguma experiência maior do que você mesmo?’ Então, nesse sentido, o experimentalismo sempre foi um fato renovador” (SGANZERLA, 1987, p.98). “Como compreender a sétima arte, senão valorizando seus criadores? Ao tentar ser íntimo com o real, o cinema deixa de ser objeto de exploração para tornar-se protagonista de si mesmo” (SGANZERLA, 2001, p.11).

Essas experiências para ele é também um cinema de ruptura de suas próprias experiências, como ele comenta (2003, p.198) “meu cinema sempre foi de ruptura – inclusive com meus próprios modelos. Tive que buscar essas rupturas”. Segundo Carlos

³³⁶ SGANZERLA, Rogério. “*O cinema da retomada: Depoimento Sganzerla*”. Entrevistado por Caio Plessmann de Castro. Julho 1999 In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo Ed:34, 2002. 448-452p.

³³⁷ Cf. artigo e expressão do autor: “*Exp(eriência)*”. Folha de S. Paulo 5 out. 1981f.

(2003), “se ignora o potencial revolucionário do cinema como criador de formas e sensações, instâncias privilegiada de conhecimento e percepção do mundo”.

Perguntado se Sganzerla se consideraria um cineasta marginal, responde: “Não! Eu acho que o Brasil é que é marginalizado. Não se deve dizer cinema marginal, ‘udigrudi’, pois isso foi uma campanha do cinema novo. Nós acreditamos que o nome certo para esse movimento é experimental” (SGANZERLA, 1987, p.98). Algumas das questões mais significativas do cinema marginal se ligariam a antropofagia, a ironia, colagem de materiais o *non-sense*. Estas concepções de pertença do “movimento” ao universo brasileiro eram bastante claras em Sganzerla, na citação abaixo, vemos a concepção das raízes brasileiras no audiovisual, e também uma das poucas vezes que o cineasta fala em “documentário experimental”, dois anos depois de lançar o filme indexado como ficção, *Nem tudo é verdade*.

Além do mais, estamos tentando preservar o que é nosso e ainda vale a pena ser valorizado, lançando também as bases de um futuro cinema científico, através do *documentário experimental* [grifo meu] e pondo nosso país no lugar de destaque ocupado há duas décadas em importantes secções da vanguarda mundial, seja no cinema espontâneo ou no filme industrial, através das raízes verdadeiras... Quando serão, efetivamente, “coisas nossas?” (SGANZERLA, 1988b, p.89).

Como coloca Jairo Ferreira, (1986, p.42) “se os sistemas analíticos não satisfizeram” [...] “subsídios ao processo criativo é que não faltam”. A experimentação estaria mais ligada às singularidades dos artistas/cineastas do que propriamente a movimentos, tecnologias ou formas de produção, algo que também não seria resolvido por uma definição, ou encontro com parâmetros sintáticos estabelecidos ou comuns de um cinema³³⁸.

³³⁸ Cf. PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP Ed: Papyrus, 2000. “A maioria dos termos do experimental foi determinada historicamente e utilizada sem muita preocupação conceitual” (p.94).

De acordo com Jairo Ferreira apud Claudio Willer (1986, p.10) “no cinema experimental o sujeito do processo de criação é o próprio autor e realizador do filme”. Parente cita que o “cinema experimental é o cinema em que a vontade artística está no comando. Nesse sentido, é experimental o cinema dos verdadeiros criadores, quaisquer que sejam eles” (PARENTE, 2000, p.107).

Para Teixeira (2000, p.98) é “a ênfase na dimensão da ação, da atividade, do ato” [...] “campo de invenção de problemas, a uma atualização, campo de resolução de problemas, ou, em outros termos, passagem de um estado de invenção a um ato experimental”. Ainda conforme o teórico, o experimental “não é ‘um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso’, mas um ‘ato cujo resultado é desconhecido’, um ato expressivo, um ato criador” (TEIXEIRA, 1999, p.33).

Para Canuto (2007, p.8) “o cinema que Rogério Sganzerla defendeu por toda a sua vida não é o da afirmação de um conceito fechado, mas o da descoberta, da dúvida e do desejo de avançar um pouco mais sobre os limites que reduzem a arte a ciclos estéticos”. A respeito dos ciclos/fases na criação cita o diretor “porque o processo cinematográfico, o processo de criação (o processo de cinema não está tão longe dos outros processos de criação), ele vive de fases”...

[...] Então, nós estamos vivendo uma fase agora onde você pode, por exemplo, como a gente estava há três meses atrás, falar bem da chanchada e falar mal do cinema novo. O que era antigo em 1959, a chanchada, hoje é um dado de criação, um dado inventivo e o que era novo, o cinema novo, virou um dado conservador. Então, eu acho que faz parte da dinâmica (SGANZERLA, 1970a, p.57).

Conforme Bonissom (2004) “acho que o processo criativo de um artista vai mudando. Um jovem artista de 22 anos fazendo *O Bandido da Luz Vermelha* é bem diferente de outro artista produzindo *O Signo do Caos*”. É por demais simplificador achar que Sganzerla ficaria preso ao *Bandido da luz vermelha*, senão pensar que Sganzerla em fases posteriores estaria experimentando formas novas para um novo/velho cinema. Em

Sganzerla verificamos regimes de experimentações que se estenderam por toda a sua vida. Mudam se os movimentos, as influências, mudam os regimes, fases ou ciclos, mas insistem suas pulsões criativas e regimes de experimentações. A ideia de fase leva-nos a questionar a respeito da fase que Sganzerla estaria vivendo em seus filmes wellesianos? Algo próximo do documentário, dos materiais de arquivo, da invenção com as bases reais da história.

*Samuel Paiva*³³⁹ propõe alguns questionamentos sobre a abordagem do experimental do cinema de Sganzerla, segundo o teórico “a relação entre o cinema de Sganzerla e o cinema de Orson Welles, tanto nos curtas *Documentário* e *Linguagem de Orson Welles* quanto no longa *Tudo É Brasil*, é uma questão fundamental para a compreensão do experimental”. Paiva (2008) analisa três aspectos sobre as “prováveis dimensões experimentais do cinema (e não exclusivamente do documentário) de Rogério Sganzerla”.

(1) uma cultura de cinemateca que resulta em uma concepção da História como conflito; (2) a construção de uma teoria do cinema proposta pelo próprio autor e que passa por conceitos diversos que apontam para a possibilidade de um cinema sem limites; (3) a percepção no seu discurso cinematográfico de configurações recorrentes, tais como carnavalização, viagem e metacinema. Por sua vez, cada um desses itens pode se desdobrar em vários outros. (PAIVA, 2008)

Tomando as bases da pesquisa e da arqueologia no processo de criação de Sganzerla, evocados pelos materiais de arquivos, tem-se a grande balizada experimentação na década de 1980 em seus documentários: “a história como conflito”, e o arquivo no cinema como máquina que propõe este conflito com a história. A fase/ciclo no processo de criação de Sganzerla com seus filmes wellesianos: exprimir uma poética com o arquivo, utilizar de fontes diversas versando a atividade dos cinegrafistas de atualidades, mesclando o cinema do passado (chanchada, cinema mudo) e somando as novas estilísticas, como em um cinema de banco de dados agenciados na mesa de edição, fazendo jorrar imagens e mais

³³⁹ Artigo “*O Cinema Sem Limite de Rogério Sganzerla*” sito na Revista Universitária do Audiovisual (RUA), fruto da reflexão da 8ª. Conferência Internacional do Documentário: “O Documentário Experimental”, durante o 13º Festival É Tudo Verdade, São Paulo, 03 de abril de 2008,

do que narrar, quer mostrar, multiplicar o espectador. O motor desta fase é uma imensa pesquisa/acervo em um dos seus principais mestres/paixões, Welles.

Sob a lógica das fases entendemos a ótica da transgressão a determinados condicionantes da linguagem cinematográfica. Ou seja, questões que são inerentes ao processo de criação do artista, que se assume como nômade e tem sua arte cinematográfica como potência para a escrita (audiovisual e verbal no caso de Sganzerla) articulando-se na crise e no esgotamento das estilísticas, se renovando a cada obra, salientando o caráter e o regime experimental.

Versando um conceito como intercessor do processo de criação de Sganzerla, temos o rizoma³⁴⁰, mostrando-se relevante aos estudos de cineastas e artistas que tem como linha de fuga o próprio ato criativo. O mapeamento e a multiplicidade (como parte do rizoma) podem ser convertidos na pesquisa como objeto significativo para o processo criativo do diretor. A cada investida sobre Welles, novas linhas se formam, novos caminhos e mapas surgiriam. Não por acaso, o diretor norte-americano insistia na cinematografia de Sganzerla, que se depararia com a angústia dos cacos, pedaços de fragmentos (múltiplos) de arquivos da passagem de Welles, que apareceriam durante toda a sua vida.

Segundo Nilo Silva Lima (2005, p.241) “o processo é, portanto, diferente da obra pronta, mesmo porque uma obra nunca se conclui de fato. A obra é sempre um exercício reiterado do escritor de se ver como uma terceira pessoa, como outro”. Concretiza-se assim, a noção de “acervo”³⁴¹ íntima de um engendramento de um processo criativo baseado no constructo do inventário de materiais nos filmes wellesianos, colecionando, juntando, arquivando dentro de suas narrativas a própria história. Não por acaso seria o documentário a grande investida de Sganzerla no pós-exílio, o seu caráter estoquista ou como artefato criadora do acervo, só seria realizado com o domínio, que alias, podemos perceber que o domínio documental torna potente o inventariar materiais muito mais do que a ficção, temos assim nos arquivos como disparadores e conformadores das asserções da narrativa.

³⁴⁰Estas definições podem ser encontradas no livro em 5 volumes (na versão brasileira) dos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari intitulado *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*.

³⁴¹ Um artigo que nos fornece uma grande baliza do desdobramento do processo criativo de Rogério Sganzerla sob o aspecto do acervo: “*O acervo como Rizoma*” (2005), de Nilo da Silva Lima.

“Diferente é o rizoma, mapa e não decalque”. O rizoma é múltiplo e conectável a uma pluralidade de cadeias sógnicas, ele é também da ordem da ruptura. Ou seja, pode ser quebrado, rompido em qualquer lugar e, considerando a multiplicidade de conexões, ser retomado segundo qualquer uma de suas linhas. “Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.22).

Baseado neste pressuposto, Sganzerla, não imita, mas conecta e reconecta em seus filmes, mapeando e multiplicando Welles a partir do seu acervo e obsessiva pesquisa sobre o diretor norte-americano. O mapeamento do processo criativo em Sganzerla consiste em rastrear e verificar encontros e intercessores que culminariam na sua pesquisa sobre o diretor norte-americano, o rizoma como verificação do processo criativo versa na pesquisa, no mapeamento, as conexões e os encontros.

Segundo Bressane³⁴², “Sganzerla fez um trabalho de cartografia, um mapeamento da imagem que o Orson Welles criou no Brasil [...]”. Se existem os filmes wellesianos por Sganzerla, é porque houve vários mapeamentos. Como um mapa aberto, Welles é suscetível a receber modificações constantemente, seria montado e desmontado, adaptando-se a montagens de qualquer natureza, método do tipo rizoma.

O diretor brasileiro nunca fecharia os filmes wellesianos, se não com sua morte. Nas obras sobre Welles, mesmo que mentalmente, sempre haveria um filme por fazer, com várias montagens/conexões possíveis, tudo o que era achado sobre Welles, em arquivos, acervos, cinemateca, jornais, anotações, caricaturas, rasuras, absolutamente tudo poderia se conectar em seus filmes nos mais diversos agenciamentos, que colaboravam por novos modos de composições de seus filmes.

Conforme Nilo Lima (2005, p.239) a “constatação do acervo como lugar, cada vez mais definido como algo da ordem do ‘feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes’”. Sendo assim, os materiais estão em um intenso processo com linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também de

³⁴² Trecho do filme *Elogio à luz* de Joel Pizzini (2003).

fuga, movimentos de desterritorializações e desestratificações. “Assim é um acervo: um objeto sempre por se fazer, sempre em conexão com os seus próprios elementos de constituição e com os elementos de constituição da escrita de sua trajetória espaço-temporal” (LIMA, 2005, p.243).

“O acervo sempre acena ao pesquisador com essa sensação de se mover em meio às coisas; em meio aos papéis, em meio ao processo de criação”. Relacionamos assim as “passagens” existentes na obra de Rogério Sganzerla, o pensamento do rizoma e do acervo, como forma de entendimento da ligação de Sganzerla com o passado, presente e futuro na sua obra. “Com esse deslocamento da origem e do fim, não por não existirem, por insignificância, mas por virem conectados ao movimento criador, a pesquisa de acervo é sempre esse mover-se entre”. Sendo assim, o acervo se torna sempre numa questão do futuro e não num mero e nostálgico resgate do passado, menos ainda o passado como um souvenir ou ideia, mas como matéria de um pensamento que opera pelo contraditório, desfigurando a ilusão de obra acabada e instaurando, como espaço privilegiado de estudo, não a obra, mas o próprio ato de criação, que se desloca pela multiplicidade de conexões que, por sua vez também, não cessam de estar sempre em curso (LIMA, 2005, p.243).

Sob o plano das passagens, Raymond Bellour³⁴³ aborda sobre os espaços, trânsitos operados pelo cinema nos seus dispositivos (foto, cinema e vídeo) como elementos da invenção. “Um espaço entre que preenche espaços de transformações e migrações intensas” (1997, p.125). Verificamos a proximidade destas noções de Bellour com o rizoma e o nomadismo do cineasta que não tem limites precisos, abrindo espaço para os jogos e regimes de experimentações e invenções. Os regimes de passagens são regimes de experimentações entre os dispositivos, tecnologias e a história. Trabalhar com as passagens, permite transitar entre os mais diferentes dispositivos e agenciamentos do cinema, assim se conectando com a sua história.

Segundo Bellour (1997, p.371) “o dispositivo é, portanto, lugar de um suplício e de uma experiência; é também o instrumento de uma educação e o meio de uma

³⁴³ BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas (1997)

ressurreição”. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p.37), um rizoma “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio entre as coisas, inter-ser, intermezzo”. Mover-se entre, dinamiza com os conceitos do rizoma sobre o movimento entre as coisas, até mesmo a criação. Na matéria prima do acervo, encontramos o arquivo, e neste o abastecimento do processo criativo dos filmes wellesianos. O acervo faz Sganzerla mover-se entre tecnologias (a própria história tecnológica dos meios), já que é necessária a adaptação das tecnologias atuais que eram usadas no passado e transportadas para o presente.

Ele faz também o diretor mover-se entre estilísticas, gêneros, modos de composições, domínios entre ficção e documentário, enfim o acervo/rizoma é o grande combustível do processo criativo posterior aos anos 80, ganhando vazão nos anos 90 e tomando proporções absolutas na composição estética de Rogério Sganzerla. O conjunto variado das coleções, obsessões e paixões incorporadas ao processo, nos “convidam a viagem prazerosa do olhar, estabelecendo certas relações entre o presente e o passado, entre um mundo visível e um mundo invisível que procuramos recuperar como pesquisadores” (LIMA, 2005, p.239).

Welles se adaptaria à montagens de qualquer natureza, visto como um mapa aberto e conectável. Objeto da angústia movente de Sganzerla para a sua abordagem em filmes, nutria-se de uma vontade de construir os caminhos e mapear da passagem do diretor norte-americano, trazendo a tona sua imaginação e não a obra acabada sobre o diretor norte-americano que não existia até o final de *Nem tudo é verdade*, e não fizeram falta para Sganzerla. Como cita Amancio (2000) “na falta de documentação mais conclusiva sobre o plano inicial de filmagem de Orson Welles, podemos confiar no testemunho de Otelo e ver através dele o projeto de repetição da mesma viagem pelo Brasil, empreendida desde muito por todo aquele que deseja se aproximar da realidade brasileira”.

“A dificuldade dos estudos em acervos, por outro lado, é também a de lidar com a abordagem desse sistema rizomático, dessa rede de criação que se rompe e se conecta continuamente” (SILVA, 2005, p.242). Os meandros de seu ato de criação, a virtualidade do processo, apontam para uma espécie de fuga para o seu exterior, recolocando-se de

encontro com o que mais o define e enfatiza: o fluxo, o processo, o contínuo fazer-se, o inacabamento e o devir. “Cada elemento do acervo é ao mesmo tempo uma linha de segmentariedade e uma linha de fuga. E a sua leitura só se torna relevante se considera a multiplicidade de suas conexões, atentando-se para uma compreensão das reações exercidas no processo de criação” (SILVA, 2005, p.242).

Segundo Sganzerla (1970, p.49) “quis aprender a filmar sem nenhum roteiro, escrevendo à medida que filmava, aproveitando diretamente a realidade”. Para Marcos Bonisson³⁴⁴, Sganzerla transcenderia a ideia de cinema de autor “acho que ele está mais além, numa simbiose de sujeito, filme, ideia seminal, muito além da ideia de cinema autoral”. Para Bonisson (2004), “Rogério era um profundo conhecedor de cinema, um cinéfilo, as referências eram muitas, mas na hora de filmar não havia muitas orientações específicas sobre o clima a ser atingido”.

De acordo com Samuel Paiva (2008), os conceitos que resultam de uma espécie de *work in progress* pelo fato do diretor “alterar frequentemente a própria obra como se ela fosse um corpo inacabado, interminável, uma obra aberta, uma construção incompleta, é um dado relevante da experimentação de Rogério Sganzerla. E isso ocorre em relação tanto à sua escrita jornalística quanto filmica”.

A evidência do processo de criação baseado em *Work in progress*, constata-se nos próprios filmes sobre Welles, abertos e evidenciando diferentes montagens para Sganzerla. Sob este pressuposto, seus filmes são feitos de ajustes, erros, pesquisas, esboços, planos, condicionamento das suas paixões, como formas de experimentação de seus conceitos em audiovisual com o constructo do *work in progress*, cuja obra e o sujeito estão em constante evolução dentro do processo criativo.

Segue citação de Bonisson sobre esta atmosfera de criação no *setting*:

³⁴⁴ Marcos Bonisson foi fotógrafo de alguns filmes e amigo de Rogério Sganzerla.

Rogério escrevia muito, sempre estava anotando alguma coisa, os roteiros são cheios de mudanças, sempre o tempo todo mudando. O trabalho de equipe muitas vezes era uma coisa difícil para quem não entendia esse processo, que é uma verve muito particular. O roteiro, na verdade, é uma espinha dorsal que se desdobra. Se desdobra com ideias muito ligadas ao acaso, a situações do momento. Não é aquela coisa pão-pão, queijo-queijo. E aí na montagem já virava outra coisa. Acho que o tempo do artista-Rogério era uma coisa muito particular, o tempo dele, da ideia, da execução de muitos elementos relacionais (BONISSON, 2004).

Paiva (2008) observa nas obras do diretor e nas coletâneas de textos publicados pelo próprio diretor, estão sempre em vias de reedição, “com os filmes ocorre algo equivalente. A versão do curta *Linguagem de Orson Welles* lançada no DVD da Programadora Brasil junto com o longa *Tudo É Brasil*, difere da cópia que eu pesquisei desse filme, uma cópia em 16 mm que estava depositada no CTAV” [...] “A rigor, esta estratégia de intervir na própria obra incessantemente só pôde ter fim com a morte de Sganzerla, em janeiro de 2004” (PAIVA, 2008). O eterno fazer-se da obra.

Para Júlio Plaza (1987, p.2) “a história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro”. As obras wellesianas de Sganzerla caracterizam-se pela sua abertura, mais ainda por sua forma de lidar com a história, não uma história pronta estanque, conforme Plaza, “a história ‘acabada’ é uma história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado”.

“As lendas que cercam criador e criatura alimentaram a aura de mistério em torno de Orson Welles e seu inacabado filme *It's all true*” (SIQUEIRA, 2010, p.17). O processo de virtualização caracteriza a abertura da obra, de Welles e de Sganzerla. A passagem do diretor norte americano e sua equipe no Brasil é fruto de inúmeros mitos, tendo sempre por trás o rótulo de gênio criativo. No entanto, Welles quando veio ao Brasil já tinha a fama proporcionada pelo sucesso de *Cidadão Kane (1941)*. Dessa forma o mito sobre o projeto surgiria a partir do inacabado. *It's all true* é tido como uma obra aberta e será sempre adicionada por pontos de vistas dos outros, com seus graus de fabulações e ficções cristalizadas em representações diversas. Sganzerla é a maior prova disso, com suas quatro

obras. Nota-se sempre em *It's all true* os acréscimos de diferentes pontos de vista dos pesquisadores, teóricos e curiosos que estudaram o caso.

Para Deleuze (1985, p.18) “o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade” [...] Quatro termos são sinônimos: “atualizar, diferenciar, integrar, resolver. A natureza do virtual é tal que atualizar-se é diferenciar-se para ele”. Percebe-se que *It's all true* é um filme potente ao virtual, em razão de ser inacabado e incompleto, ainda para Deleuze (2005, p.339), “cada diferenciação é uma integração local, uma solução ou na integração global. É assim que, no vivente, o processo de atualização apresenta-se, ao mesmo tempo, como diferenciação local das partes”.

Sganzerla toma o virtual como possível e não o real, assim o processo de atualização apresenta-se como diferenciação local das partes com a montagem de filmes diferentes. Em tudo isto, “o único perigo é confundir o virtual com o possível. Com o efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’”. O cerne do pensamento do filósofo é entender o virtual, não oposto ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização (DELEUZE, 2006, p.339).

Ao tentar tornar possível o filme sem o material (atual), Sganzerla toma as bases do virtual, ou seja, das ideias, da imaginação e da fabulação com *Nem tudo é verdade*. Mesmo em *Tudo é Brasil*, composto por mais materiais, o diretor não deixa de fabular sobre a base de materiais. Nos filmes de Sganzerla, sendo o atual um reflexo direto do tempo, a natureza do virtual é tal que atualizar-se é diferenciar-se para ele. Da impossibilidade de romper com o tempo com o seu atual, o material e o filme se virtualizam através do imaginário a fim de realizar.

Segundo Deleuze (1985, p.18) “o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade”. Essa afirmação da virtualidade da obra pelo seu inacabado se percebe em *It's all true* perpassado nas narrativas de Sganzerla *Nem tudo é verdade*, é assim, percebido como um documentário. O que não se dá por acaso, a falta do material tornou a reconstituição do

passado. Ao tentar tornar possível o real (possível que se opõe ao real), seja com a verdade ou com a própria realidade, o processo do possível (virtual) para o filme se torna uma realização. A obra aberta se desenvolveria no projeto do diretor norte-americano, o que ficou foi suficiente para iluminar a imaginação dos amantes do cinema, surpreendidos pela beleza e rigor das imagens da época, fazendo-os supor que se completados por seus autores, resultariam em obras-primas, mas que de alguma virtualizariam diferentes ideias e seriam povoados pela imaginação. Dessa forma Sganzerla realiza seu recorte no projeto *It's all true* de Welles nas bases da virtualização.

Sganzerla reposicionou o cinema brasileiro no final da década de 60. O seu jeito de filmar e fazer filmes chamou a atenção de alguma forma para questões que tornam o autor e suas obras singulares. Através do diretor encontramos uma linha de fuga na cartografia do cinema em nosso país, juntamente com outros cineastas do período marginal, Sganzerla “vomitava filmes ruins e péssimos”, como ele mesmo afirmava.

Ao assistirmos os filmes de Sganzerla sentimos que estamos diante de um filme feito por um louco, ou de um amador. Ora! Haverá de ter algo por trás desta loucura que não está na superfície. Quanto à “estética amadora” também há um ato de resistência de um diretor nem um pouco ingênuo e amador, mas que assume uma estética “suja” como construção da sua linguagem. Segundo Helena Ignez apud Sganzerla (1970a, p.70) “Rogério Sganzerla: um louco, megalomaniaco, fantástico, ambicioso. É mistificação, mas eu endosso inteiramente”. Renoldi contando a atmosfera da loucura, nas montagens dos filmes do diretor:

O Rogério sempre faz a mesma coisa, ele chega sempre com o filme numa mala, né...? Traz o filme todo despedaçado numa mala pra... Então... *O bandido da Luz vermelha* era um filme interessante, que, aliás – devemos falar – tinha umas pessoas que não queriam. Nem que fosse feito, quanto mais exibido... É quanto mais montado, né?... Então picharam: “Como é que você vai montar um filme de um louco” E eu falei, “É um filme de louco e nós vamos montar ele como foi feito. [...] o filme era louco e a montagem foi feita loucamente, tanto é que até hoje é um filme moderno. Na época era uma loucura, né? Ninguém admitia. Pelo ranção que se tinha, do modo como todo mundo fazia cinema: (RENOLDI, SGANZERLA, 2001a, p.183).

É importante referenciar que o rótulo de louco, gênio precoce permeiam a construção de alguns “autores”, (caso de Welles e Sganzerla) colaborando por mistificar também o processo criativo. Embora alguns loucos ficassem para a História, como demonstrou Renoldi, há de existir algo na loucura do processo criativo e na obra do artista, indo além do “rótulo” ou do “mito”. Conforme Deleuze e Guattari (1996, p.73) “não se deve dizer que o gênio é um homem extraordinário, nem que todo mundo tem genialidade. O gênio é aquele que sabe fazer de todo-mundo um devir”.

Para Deleuze e Guattari (1972, p.8) “já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas”. Nota-se nessa abstração do sujeito e da narrativa, não encontramos um gênero convencional para seus filmes, são verdadeiros “filmes de louco”, e por trás da loucura de Sganzerla se encontra uma complexa máquina abstrata cinematográfica.

Sganzerla identifica o cinema de Welles (e de outras influências também) como máquina, complexa e a melhor forma de vazão da sua pesquisa, pensamento e estética. Há no fluxo da máquina cinematográfica como fruição e incorporação de códigos, fluxo que se faz como jogo psíquico da interpretação e sentido para criação de narrativas. Para Deleuze e Guattari, (1972, p.137) “ser louco não é necessariamente ser doente, mesmo no nosso mundo em que os dois termos se tornaram complementares” [...] “A loucura não é necessariamente uma derrocada, pode ser também a abertura de uma passagem”.

“Cada máquina abstrata pode ser considerada como um ‘platô’ de variação que coloca em continuidade variáveis de conteúdo e de expressão” (DELEUZE, GUATTARI 1997a, p.228). Existe algo maior por trás da “marginalidade” de Sganzerla, algo mais abstrato que sua loucura, com a colocação do não-senso em narrativas ou abstração do sentido, fazendo variar ao mesmo tempo conteúdo e expressão. A variação contínua e a “loucura” de Sganzerla afetariam o conteúdo e a expressão conjuntamente, por isso a montagem é louca, os personagens são loucos.

No campo da arte é difícil de verificar regras obrigatórias ou invariáveis, onde não se encontram limites para a criação. As variações contínuas são citadas por Deleuze e Guattari (1995b, p.44) “expressam o trabalho comum da criação na língua, e permanecem marginais, reservados aos poetas, às crianças e aos loucos”, neste ínterim, Sganzerla pergunta: “como e porque se faz o processo criativo? Teria que se perguntar também para as crianças”³⁴⁵. Máquina da criação, afirma Deleuze e Guattari (1996, p.33) “não há nada a explicar, nada a interpretar. Pura máquina abstrata”. Este seria Sganzerla, não havendo nada para explicar e interpretar resta-nos o devir, seu cinema é revelador de um rizoma com o contemporâneo.

Ao assistir seus filmes, traços de loucura vêm à tona. Uma loucura advinda de uma vontade de arte em enésima potência, fruto da conexão transcendente, cosmológica que uma vontade de arte consegue provocar. Assistir aos filmes de Sganzerla e se perguntar, se isto não é loucura, serve também para particularizar com o não convencional, além do clichê. Muito do que é convencional pelo cinema pode ser encarado no senso comum como certo, formal, ideal, logo o não convencional é loucura. Sganzerla fez o que não era convencional em todas as suas épocas, mas a loucura era zona de acesso ao devir em suas obras, enfim objeto de conexões ou passagens para o documentário³⁴⁶.

De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.20) “não nos interessamos pelas características; interessamo-nos pelos modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento”. Ainda conforme os teóricos (p.77) esta “é uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma”. Como cita Deleuze e Guattari (1995) a respeito, processo que versa os filmes de Sganzerla: “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.22).

³⁴⁵ Passagem do filme *A miss e o dinossauro* de Helena Ignez (2005).

³⁴⁶ Se olharmos para a criação de sentido nas narrativas de Sganzerla, com a articulação de materiais de arquivo, entendemos a dimensão documental, histórica e arquivante de sua obra.

Como um “princípio de cartografia”, mapeiam-se também as obra do diretor pouco tematizadas, desviando de obras mais conhecidas e procurando diferenciar, “ligando tudo” através do “mapeamento” de seu processo criativo. Privilegiam-se assim os diferentes encontros de Sganzerla, seja com seus pensadores, obras, amigos, artistas, etc. O processo criativo do diretor se dá através de diversos intercessores e sua estilística é fruto direto dos mais variados e múltiplos encontros, cabendo então o mapeamento.

Sob a ideia de encontros, o cinema de Sganzerla pode ser pensado com o cinema das paixões, de alguma forma mapear suas paixões, incidem na compreensão dos objetos de seu processo de criação. Steve Berg enumera estas paixões que atravessaram o diretor durante a sua carreira, “a História do Brasil, Orson Welles, Oswald de Andrade, a questão da cultura, os quadrinhos, Noel Rosa, João Gilberto, o fazer artístico, a umbanda e o próprio cinema” (BERG, 2010, p.26). Referindo as inspirações de Sganzerla cita Marcos Bonisson (2004) sobre as “constelações de artistas” que cercavam o diretor “Rogério tinha certa ligação com Oswald de Andrade na literatura, Welles no cinema, Hélio Oiticica nas artes plásticas, Jimi Hendrix e João Gilberto na música, correlatos de verve”.

Especificamente 1980 e 1990, seu pensamento e construção de linguagem cinematográfica se dá por intercessores, como por exemplo, o improviso do som das guitarras de Hendrix se encontra com o improviso do cinema, também a sujeira da microfonia é o ruído da banda sonora de seus filmes. Existe uma correlação conceitual com os sambas de Noel Rosa, com a singularidade estilística de João Gilberto, sob o caldeirão antropofágico de Oswald de Andrade, Welles é “engolido”, se misturando a todos os possíveis diálogos com o cinema, principalmente os da década de 1940. Seus intercessores são paixões.

Seriam os filmes sobre Welles, simples ficções por lidarem com a memória instalada nos materiais de arquivo ou deixariam de ser documentários por lidarem com a imaginação? Para tanto Sganzerla cita Proust (1964, p.28) “a realidade não se forma senão na memória”, procurando, assim, desenvolver um realismo mais autêntico e profundo”. Nesta proposição de reflexão sobre as paixões de Sganzerla desdobradas no seu processo

criativo, a imaginação toma forma mesmo nos documentários com matéria prima baseada em sua memória da coleta material, mas também da imaginação como construtora e reveladora da memória, as paixões.

Para Deleuze (2001, p.127) “os princípios da paixão fixam o espírito, dando-lhes fins, e eles o ativam porque as perspectivas desses fins são ao mesmo tempo motivos e disposições para agir, inclinações, interesses particulares”. As paixões são reveladoras do universo particular a se constituir no estilo e na linguagem de Sganzerla. Questiona Deleuze, “onde e em que as paixões se refletiriam?” Para ele, coerentemente, de “regra geral é a paixão refletida na imaginação. Sem dúvida, o que é próprio das qualidades da paixão como princípio da natureza é afetar, qualificar o espírito. Mas, inversamente, o espírito reflete sua paixão, suas afecções” (DELEUZE, 2001, p.41).

Se os encontros produzem ficções, são eles responsáveis por criar realidades. Segundo Deleuze (2001, p.121) “o sujeito é constituído pelos princípios e fundado sobre a fantasia. Hume, ele próprio, nos diz isso a propósito do conhecimento: ‘a memória, os sentidos e o entendimento estão todos fundados sobre a imaginação’”. A memória como uma base do processo de criação de Sganzerla é referente da constituição da “ficcionalização” e criação de “realidades” nos filmes wellesianos. São as paixões que dão formas as ficções e também aos documentários.

Welles, a maior das paixões de Sganzerla, povoaria a sua imaginação na reconstrução da sua memória individual, e memória coletiva material (arquivo) da passagem de Welles e dos estrangeiros pelo Brasil. Chega a um ponto em seus filmes que não se sabe se é memória individual ou coletiva. Para Deleuze esta seria “a imaginação, povoando-se com a imagem das paixões e de seus objetos, adquire ‘todo um jogo de paixões que lhe pertencem’” [...] “A definição real da regra geral é esta: uma paixão da imaginação” (DELEUZE, 2001, p.141-142).

Dessa relação dual surgiria “o sujeito que reflete e se reflete”, como aponta Deleuze, tornam-se possíveis o “artifício e a invenção”, “o sujeito que inventa, é artificioso” (DELEUZE, 2001, p.77). É nesta a dupla potência da subjetividade: crer e

inventar; presumir os poderes secretos, supor poderes abstratos, distintos, misto e composto das paixões canalizadas no cinema que ajudam a entender o processo criativo de Sganzerla, cuja base da memória colaboram para a construção da sua estilística.

As paixões se multiplicam e somam-se à instrumentalização da imaginação do diretor. Após o lançamento de *Nem tudo é verdade* em 1986, apontando alguns referentes do cinema nacional, cita Sganzerla “depois de todo aquele período chegamos ao cinema nacional de hoje. Acho que o caminho é a diferenciação, a multiplicidade”. Complementa Sganzerla sobre essa relação de multiplicidade, “me interessa um cinema que tenha liberdade de câmera, de microfone, de montagem porque acho que o grande problema do cinema brasileiro, hoje, é voltar a ser cinema” (SGANZERLA, 1987, p.98).

O cinema moderno para Sganzerla consiste em ser múltiplo³⁴⁷. Visto pelo lado da multiplicidade, o estilo de Sganzerla é claramente identificado pela soma, pluralidade de influências e vozes na sua enunciação, a multiplicação dos materiais entre as narrativas e enfim o estilo. No filme *Dias de Nietzsche em Turim* de Júlio Bressane (2001), cita Nietzsche pelo seu ator:

Direi uma palavra sobre minha arte do estilo: comunicar um estado uma tensão interna de fatos por meio de signos incluindo o tempo desses signos, eis o sentido de todo o estilo e considerando que a multiplicidade de estados interiores em mim é extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilos, bom é todo o estilo que comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no tempo dos signos, nos gestos, todas as leis do período são arte dos gestos.

De acordo com Sganzerla (1995, p.145) “é exatamente a fusão de estilos, que o Orson Welles ousou fazer aqui, em *It's all true*, ele foi o precursor”. Ainda conforme o diretor “o filme não tem ‘estilo’. E o ‘estilo’ não interessa: vale a acumulação de dezena de macetes de cinema moderno” (SGANZERLA, 1966d, p.138). Macetes na acepção de

³⁴⁷ Cf diagrama de tratamento entre cinema clássico e moderno no livro *Por um cinema sem limites* (2001) (anexo 2).

truques, consecução de elementos para ajudar a pensar o cinema moderno como as potências do falso, por exemplo.

Estilo soma³⁴⁸, assim defende-se o processo criativo do diretor versado na multiplicidade e na fusão de estilos, e isso é reflexo direto nos filmes sobre Welles. Sob a razão do autor em comunicar por meios de signos seus estados e fluxos, o cineasta é a multiplicação de seus estados canalizados no estilo. Os estilos de Sganzerla variam, crescem e quando multiplicados passam a não importar mais. Esta acumulação se revela na prática dos agenciamentos de materiais em seus filmes e o rizoma versa o estilo múltiplo de Sganzerla.

A multiplicidade não se apresenta apenas na organização constitutiva dos materiais de arquivo, mas em como desencadear elementos em conexão com outras partes do rizoma. Nesse sentido, o processo de criação do diretor é atravessado também por uma pluralidade de vozes e influências e trazem a característica de um lugar onde teorias e as práticas convivem sem a ocorrência de um território ou fronteiras. Aspectos contundentes para a constituição de uma linguagem ou a influência com todos os seus veios são positivos na criação do diretor através de um processo somatório.

O processo criativo de Sganzerla sob a ótica da multiplicidade e soma se faz sob a proposição do argumento de Deleuze e Guattari (1995, p.37) acerca de que “o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’”. Os filmes de Sganzerla são forjados no tecido da multiplicidade, citamos o conhecido manifesto do diretor durante as filmagens do *Bandido da Luz Vermelha*: “meu filme é um *far-west* sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um *filme-soma* [grifo meu]; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica”. (SGANZERLA, 1968, p.56).

Sganzerla é marginal, documentarista, crítico, substitui-se a vírgula e adiciona-se “e... e... e...” surge um filme que é chanchada, que é documentário, ficção, etc. Sendo o

³⁴⁸ Cf. relata Carlos Reichenbach sobre o estilo de cinema de Sganzerla em material audiovisual organizado pelo Itaú Cultural na exposição: Ocupação Rogério Sganzerla (2010) Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=mZswwig9Ftg> > acessado em 22/01/2013.

estilo múltiplo, seu processo criativo é soma e a história como linha do tempo é responsável por adicionar a ele (exp)eriência³⁴⁹. Na multiplicidade, encontramos um profícuo desdobramento do processo criativo de Sganzerla, nos vários estratos que compõem as suas obras e determinam também o sentido em suas narrativas. Entender os filmes wellesianos da década de 80 é entender a soma de estilos que o trouxe até a razão de seu tempo.

Os filmes sobre Welles representam uma fase criativa significativa para o diretor e Sganzerla considera *Nem tudo é verdade*, junto do *Bandido da Luz Vermelha* como um filme manifesto, para ele ambos os filmes “de uma maior ou menor medida, são reconstituições históricas”. Segundo o diretor “nestes dois filmes-manifesto, concretizam-se algumas ideias em movimento para o terreno prático de uma realização cinematográfica” (SGANZERLA, 2001, p.80). Para entender o manifesto, tem que se ter em mente a concepção de multiplicidade no seu estilo, no mesmo artigo cita o diretor (2001, p.80) “é preciso introduzir uma grande variedade de elementos diferentes, ajustando-os entre si para que seja construído o filme mais ou menos como uma peça musical ou uma sinfonia, levando em conta as virtualidades e tendendo a uma unidade melódica, traduzida em sons e imagens percíveis”.

Nem tudo é verdade (disparador), *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil e O signo do Caos* são os manifestos da multiplicidade e os variados agenciamentos dos “macetes” do cinema moderno para as reconstituições históricas. A partir de 1986 com *Nem tudo é verdade*, o estilo de criação e composição narrativa muda expressivamente. O diretor passa a trabalhar com materiais de arquivo e estes passam a ocupar boa parte de seus filmes e narrativas, é o caso de *Isto é Noel* (1990) e os filmes sobre Welles que seguem a década.

Experimentar o processo criativo e os estilos em Sganzerla é resultado direto dos conceitos dos rizomas, já que a multiplicidade manifesta-se legivelmente no processo criativo do diretor. Um dos fatores agregados para a reflexão destes elementos em seu estilo, vão do percurso da loucura, da multiplicidade na escrita crítica e cinematográfica.

³⁴⁹ Cf. artigo e expressão do autor: “Exp(eriência)”. Folha de S. Paulo 5 out. 1981f.

Para Deleuze e Guattari (1995b, p.24) “escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu”. Entender o sujeito criador como múltiplo, significa entender e desdobrar suas variações contínuas. É através da multiplicidade que o sujeito se perde, produz o caos como matéria prima da sua criação, veicula suas experiências ultrapassando a si, transcendendo para o coletivo. Ao criar a polissemia da imagem e dos sons como faz Sganzerla com seus filmes ao mesmo tempo, ele pluralizaria seus estilos.

Em um fluxo de pensamento a respeito das modulações estilísticas que abrem para o campo mais abrangente da teoria documental, no processo de criação de Sganzerla, após discutirmos, as noções de mesa de edição e cultura da informação, a ideia de um processo criativo baseado na soma e multiplicidade (pluralização), sob o pressuposto do rizoma, chegamos então à dialética de Sganzerla com os materiais de arquivo, mote para pensarmos o cinema experimental ante as concepções contemporâneas do *found footage*.

No tocante do cinema experimental com parte na dinâmica do resgate traremos um dos aspectos contemporâneos, para conformar assim o argumento que torna atual o cinema de Sganzerla: o *found footage*. Com ênfase no estilo, o conceito trabalha sobre o material de arquivo, íntimo do cinema experimental, faz interstícios com as definições de rizoma e consequentemente com o processo criativo de Rogério Sganzerla. Como intercessor deste conceito, Carlos Rosa pesquisador e realizador de filmes com materiais de arquivos reapropriados³⁵⁰ faz um caminho interessante do cinema “paramétrico estrutural”³⁵¹

³⁵⁰Carlos Adriano persegue com sua pesquisa o *proto-cinema*, ou o cinema das origens (*early cinema*) para pensar e realizar o *found footage*. Cineasta, dono de uma cinematografia com filmes feitos da reapropriação de desconhecidos ou esquecidos pedaços da cinematografia memória brasileira, baseia as suas pesquisas estéticas em imagens prototípicas de um cineasta também prototípico, Santos Dumont e seu filme *Santoscópio* = *Dumontagem* (2010), *Remanescências* (1994-1997), filme feito a partir de 11 fotogramas de suposta primeira filmagem feita no Brasil, registrada em 1897 por Cunha Salles, neste filme ele retrabalhou as imagens que podem ter sido a primeira filmagem no Brasil; *Militância* (2001-2002) a partir de uma série de narrativa em seis lâminas de vidro para lanterna mágica fotografada por Militão, provavelmente feita entre 1874 e 1887; *Porviroscópio* (2004-2006), feito a partir do único filme de Monteiro Lobato, provavelmente feito entre 1932 e 1939; *Das ruínas a reexistência* (2004-2007), a partir dos filmes inacabados de Décio Pignatari, rodados entre 1961 e 1962.

³⁵¹Discutindo o chamado "filme paramétrico-estrutural", que corresponde à modalidade mais radical da vanguarda cinematográfica, emergindo do pós-guerra nos Estados Unidos e na Europa, Carlos Adriano

(experimental) até o *found footage*³⁵². O gênero “*found footage* define um filme experimental de tom associativo ou viés estrutural, que reprocessa (por associação ou intervenção) trechos de outros filmes provenientes de arquivo(s)” [...] “Se cristalizaria nas estratégias minimais do cinema estrutural” (ROSA, 2008, p.194).

De difícil tradução para o português, o *found footage* é “uma extensão de material filmado por alguém achado por outro? Extensão como medida de metragem de filme, mas também como expansão de sua duração como fonte, matéria de base. *Footage* é uma duração de filme, finalizado ou copião”.

O trabalho com materiais de arquivo em documentário recorre aos arquivos de cinema e de televisão, sem se voltar ao cinema experimental. O que há de mais significativo na pesquisa de Carlos é a sua motivação de que “há poucos estudos de fôlego sobre o uso que o cinema experimental faz do material de arquivo” (ROSA, 2008, p.193). Ampliando essa relação com o contexto contemporâneo citaria Rosa, o trabalho dos cineastas que experimental com o estatuto documentário da imagem de arquivo evoca formas “alternativas, invasivas e dialéticas de temporalidade e história.

Reciclar imagens descobertas implica um profundo sentido do já-visto, do já-acontecido, criando uma posição de espectador que é necessariamente histórica”. O *found footage* é “uma extensão de material filmado por alguém achado por outro? Extensão como medida de metragem de filme, mas também como expansão de sua duração como fonte, matéria de base. *Footage* é uma duração de filme, finalizado ou copião”. Nos Estados Unidos, *found footage* e *archival film* são termos indistintos e igualmente válidos para a prática experimental, sem variações em função do ânimo particular de cada artista (ROSA, 2008, p.191).

dissertou a respeito do cinema experimental e suas especificidades principalmente na produção brasileira, através de filmes que resistem à análise baseada em métodos convencionais de autores como Bressane, Tonacci, Arthur Omar e Caetano Veloso. A dissertação do teórico faz uma espécie de arqueogenealogia dos termos no experimental chegando até sua tese onde ele se debruça sobre o *found footage*.

³⁵²A tese: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* (2008), seria a progressão e amadurecimento do pensamento de Carlos Adriano, que fez o percurso do paramétrico-estrutural, até o *found footage*.

Para muitos cineastas o gênero constitui um “meio de reciclar o excesso e o desperdício da cultura de consumo e não é somente uma forma barata de se fazer filmes” (ROSA, 2008, p.198). Como um artifício da pós-modernidade e por consequência uma tomada do dispositivo do cinema experimental contemporâneo, cuja estrutura seria a articulação de fragmentos de filmes cruza diretamente com o engenho de Sganzerla, reapropriar, regressar, ressignificar. Cita Carlos (2007, p.15) “esta seria uma das propostas mais originais e instigantes para a reflexão sobre o uso que o cinema pode fazer da memória material (documentos visuais e sonoros)”.

Ainda sobre essa relação de modernidade, cita Russel apud Rosa (2008, p. 197) “as imagens de arquivo sempre podem carregar o signo da história”. Alguns filmes do gênero vão mais longe ao interrogar a alegoria da historiografia que as práticas arquivistas mobilizam ao destacar para primeiro plano o papel da intertextualidade na história, e empurrar a questão da representação cultural para um campo pós-humanista em que a discursividade explode a narratividade. O *found footage* é uma técnica que produz o etnográfico como um discurso de representação, que nega a transparência da cultura, pois a imagem achada sempre aponta, por mais obliquamente que seja, para um contexto de produção original, um nicho culturalmente inscrito na sociedade do espetáculo, seja Hollywood, os filmes domésticos, a propaganda ou o cinema educativo.

Ir além dos elementos da história implicando na intertextualidade “elementos formais são vistos como limitações à ‘verdade’, nos filmes experimentais, eles liberam ‘a história como uma força atuante no presente’” (ROSA, 2008, p.236). O cinema experimental faz dialogar seus processos com o passado, presente e o futuro, ao lidar com o arquivo as dimensões do tempo sempre estarão em potência. “A imaginação do futuro é assim assentada na imagem de um passado que não pode ser salvo, mas somente recordado, ou chamado de volta, alegoricamente” (RUSSEL apud ROSA, 2008, p.235). Na memória o artifício dos artefatos e a ficção da meta história sintonizam outras conexões para as noções de arquivo e *found footage*, como propõe Rosa (2008, p.244) “partindo do arquivo para arquivologia, o cineasta faz o arquivo expor seus próprios segredos e seu programa ou agenda, propelindo o filme a um meta-nível de inquirição sobre a história a representação”.

A atividade de resgate do arquivo faz de Sganzerla um meta historiador, presente na cinemateca, “vampirizando” os arquivos, como parte da memória cultural de nosso país. O *found footage* representa a história em arquivos perdidos que foram tornados como achados. O cinema de forma geral versa sobre a reinvenção da memória como representação e imaginação cultural que povoava a passagem de Welles pelo Brasil, como recorta Carlos Rosa, “tanto a história como o cinema são estruturados pelo que está faltando”. Seria diferente com a memória? Para o teórico “o cinema *found-footage*, de outro modo conhecido como colagem, montagem, ou prática do filme de arquivo, é uma estética de ruínas. A ruína é a evidência dos restos do tempo. O cinema de reapropiação re(in)staura a experiências das ruínas. Achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado”. “Sua intertextualidade é sempre também uma alegoria da história, uma montagem de traços de memória, pela qual o cineasta se compromete com o passado através da recordação, da reocupação e da reciclagem” (RUSSEL apud ROSA, 2008, p.222)

Cacos com ecos do passado figuram em pedaços de realidades como articula Sganzerla. Ou seja, reconhece-se a natureza construída das histórias e dos objetos cinematográficos que formam os filmes. “A história cria narrativa a partir dos fragmentos estilhaçados do que restou de um evento após ter ocorrido. De modo similar, os filmes refazem o tempo a partir de uma série de planos discretos, cada tomada é um fragmento incompleto cortado do tempo contínuo”. Tanto a história como o cinema, se estruturam pelo que está faltando e pelas lacunas resultantes e as elisões que só podem ser imaginadas ou inferidas. Assim sobre a dinâmica do caco, pensa Carlos Rosa:

[...] Os cacos “assumem a representação da história através do uso de artefatos do próprio passado do cinema” e os filmes “tomam o material filmado num momento do tempo para ser reexaminado ou retrabalhado sob o ponto de vista do presente”: são duas instâncias que expõem a descontinuidade e o deslocamento de um cinema que “pode ser caracterizado como benjaminiano, autoconsciente alegórico na forma como que se apropria das imagens do passado e as relê como uma reflexão sobre o presente” (SKOLLER apud ROSA, 2008, p.202).

No cinema de atrações “a reciclagem de uma filmagem original pelo filme *found footage* por vezes não requer nada além do ato de achar e mostrar (na expectativa de encontrar um espectador capaz de apreciar o gesto e o fragmento)”. Os materiais de arquivo e o sentido original não são deixados intactos. O que é impossível, pois toda retomada implica no novo sentido, além de que não era o que Sganzerla buscava. O *found footage* têm o caráter da descoberta, do gozo do encontro com o perdido, de estar diante do inédito, do intocável e o achado mais que perfeito. Algo bastante recorrente da arqueologia de materiais feito por Sganzerla com a passagem de Welles, sendo o filme de 1942 um “*lost footage*”, bastaria alguém encontrá-lo e o diretor mostra como uma espécie de “gozo” da descoberta os trechos dos filmes, por isso temos a potência do mostrar muito mais do que contar uma história (ROSA, 2008, p.191-199).

Gunning apud Rosa, (2008, p.191) “dá ao cinema experimental crédito como revelador do cinema das origens”. O caráter do trabalho com o resgate de materiais seria circundado por inconvenientes termos como “material filmado encontrado”, “material de arquivo”, “imagens recicladas”, cada um com ranços políticos, estéticos, ideológicos. O mais interessante do termo é que o *found footage* seria um cinema que instaura um choque da modernidade, “que faz da memória um meio inadequado para organizar o tempo, reinventando a experiência de choque como uma forma de representação cultural” (ROSA, 2008, p.191).

O cinema experimental é não narrativo, não ilusionista, não prioriza o documental e nem ficcional, mas trabalha com a matéria prima do mundo real. Como preconiza o agenciamento e o maquinismo no cinema, a forma incorporando o conteúdo e vice-versa. Ao ressignificar o conteúdo, a forma do cinema se ressignifica também. A ressignificação é o expoente máximo do experimental do nosso século, Sganzerla justifica essa prática com os filmes sobre Welles.

Claramente há dialética conceitual referenciada por Carlos Rosa no *found footage* com o cinema de Sganzerla. Nele encontramos elemento das séries e das repetições (paramétrico estrutural), a categoria trabalha com imagens recicladas, artefatos históricos

reapropriados em outras configurações formais e seriais. O *found footage* como matéria reprocessamento material de arquivo já filmado, refilmando-o da tela, “scaneando” formas estáticas, convertendo seus materiais trabalhados por trucagem, como se procedesse a uma análise conceitual e sensorial da percepção. No *underground* americano de 1950, bem como na influência da colagem com o tropicalismo no final dos anos 1960 e início de 1970, instaurou-se o método filme-colagem com justaposição de cinejornais, fitas científicas, pornográficas. O *found footage* seria uma configuração da experiência em que o acesso e o processo descontínuos já estão dados na própria estrutura do *modus operandi*. A prática do resgate e da ressignificação sempre existirá, sendo a modalidade responsável pelo trânsito entre as tecnologias, entre os contextos enfim, elemento constitutivo em se conectar com os “ancestrais do cinema”, resgatando a sua história.

O *found footage* compreende toda a criação cinematográfica tendo como base a estocagem e a criação de um inventário de materiais, cujas fontes das imagens são variadas: Cinema das origens, filmes de Hollywood e de outros sistemas *mainstream*; documentários; cinejornais; registros de atualidade e do cotidiano; filmes educativos, institucionais e de propaganda; programas, anúncios e senados de televisão; desenhos animados, filmes pornográficos; relatos de viagem; filmes de família. Fragmentos de todo um estoque de ações, valores e provisões de imagem em movimento (*stock shots*) e de uma extensão de material filmado (*footage*) que se presta a complexas construções de montagem e empresta às imagens uma profusão de camadas de múltiplos sentidos previamente não-reconhecidos ou alheios ao contexto original (ROSA, 2008, p.196).

Consiste na potência da invenção que se realiza com o virtual e não depende do atual para realizar, de acordo com Carlos Rosa, sobre esta constituição o “metahistoriador de cinema, por outro lado, está ocupado em inventar uma tradição, ou seja, um conjunto coerente e manejável de discretos monumentos, determinados a insemear consistência ressonante no crescente corpo de sua arte. Tais obras podem não existir, e então é seu dever fazê-las” (ROSA, 2008, p.229). O cinema de atrações recortado por Rosa versa a reciclagem de uma filmagem original, consistindo em achar e mostrar, algo chamado de “eco do estatuto de demonstração (entre o mostrar e o demonstrar)”.

No filme *Nem tudo é verdade* Sganzerla contava com menos materiais, e no final do filme, ele comenta o fato que enquanto finalizava seu filme, os materiais originais do filme de Welles foram encontrados. Isso não impediu de Sganzerla, formular, (re)construir os acontecimentos com parte de arquivos e parte com drama, ampliando assim nos demais filmes até *Tudo é Brasil*, no uso quase da totalidade de materiais, ressignificando inclusive os seus próprios materiais atuais.

Existe nos mapas mentais um rizoma de mapas coletivos. Quem trabalha com a arqueogenealogia no cinema (não por menos é genealógico), como Sganzerla, traça mapas em diversas dimensões. A ideia do dispositivo é um núcleo que, no contexto da modernidade técnica da visualidade na virada do século 19 e 20. Sobrariam exemplos de tais agenciamentos dos experimentais através dos dispositivos recorrentes do século 21. O *found footage* ou o trabalho com materiais de arquivo com base na sua reapropriação, traz enfoque nesta elaboração. Sganzerla tinha o olhar reflexivo para os meios que produziram impacto na sociedade, ao mesmo tempo em que suas práticas se tornam experiências criativas com a história do cinema. O *found footage* ou trabalhar com os materiais de arquivos, são formas de conexão com a ancestralidade do cinema, logo se evidenciam práticas experimentais com tais materiais.

Se o cinema se multiplica é porque o espectador multiplicou-se também. Há um jogo saliente na imagem contemporânea, ao mesmo tempo salientam-se os dispositivos, não a máquina computador, mas os meios tecnológicos e as velocidades (vídeo, cinema, edição não linear). Os arquivos em sua “forma” contemporânea são objetos de um perpétuo agenciamento, pedaços que se cruzam, mas com um poder de se voltar sobre si mesmos, de retomar a história e ao mesmo tempo de reagregar novos significados.

Existe algo maior para um editor/montador que manipular (apenas) os botões ou dominar os aparelhos eletrônicos misturando as imagens e sons do que um fetiche tecnológico? Há neste processo um jogo da imagem que evoca o dispositivo. Esta seria a imagem contemporânea, mista, múltipla, fragmentada em situações óticas e sonoras puras sob potência dos pedaços ressignificados que evocam o tempo composto pelo maquinismo

do dispositivo. A noção do *found footage*, serve de gatilho para entender os novos regimes de um antigo cinema que torna a repetir e se diferenciar.

O cinema, primeiramente precisava conceber a sua história, criar o seu acervo, para então ressignificar os seus próprios materiais, agenciar a sua história em uma nova, é uma repetição sempre em vias de diferenciação. Reapropriar, deglutir (antropofagicamente), bebendo de fontes do *found footage*, pode-se pensar os conceitos do Rizoma, do acervo, da acumulação. Vive-se sobre a era do arquivo, da estocagem em repositórios audiovisuais(digitais) na internet como *youtube*, *vimeo*, etc. cacos referenciais, alguns desconexos que se conectam a tudo e a todos, bastando a nossa vontade e ação sobre o meio que permitem as suas conexões, este meio não é exclusivamente a internet, mas todos os meios que existem e existiram até então. Se o *found footage*, entra para o plano de discussão contemporâneo, Sganzerla e outros cineastas o fizeram com antecedência por sua íntima conexão com a história e a capacidade dos meios em incorporar outros meios não os extinguindo.

CONCLUSÃO

Os filmes wellesianos de Sganzerla (assim como todos seus filmes) têm como característica a dificuldade para a criação de sentido em suas narrativas. Seja por falta de repertório ou por falta de referências do contexto histórico da passagem de Welles, temos a sensação de ver um filme completamente solto, incompleto enquanto construtor de sentido.

Esta incompletude na narrativa filmica abre uma “fissura”, e esta fez com que buscássemos as referências no extra-fílmico. Ao ser incompleto, sempre mutável, o diretor faz de seus filmes um verdadeiro devir às referências incompletas na construção do sentido de seus filmes. Por vezes beirando o *não-senso*, nos levaram a uma pesquisa mais abrangente sobre a passagem de Welles pelo Brasil, e conseqüentemente, aos encontros pessoais, influências e paixões, que se consolidam como vitais para decifrar seus filmes.

No conteúdo extra-fílmico (sua crítica), o cineasta nos dá suporte e códigos de decifração de seu processo criativo, algo que remete para além da tela. Quando não encontramos respostas nem de Sganzerla, nem de Welles buscamos em outros lugares fazendo ligações rizomáticas com o (seu) mundo. Expoente máximo de “obra aberta”, quando o repertório da passagem de Welles se torna conhecido, entendemos a poética da construção das imagens e dos sons na narrativa do diretor.

O “tempo” das narrativas wellesianas ora se contraem ora se dilatam em várias direções, nos lançando a idades diferentes e a acontecimentos que, ora se verticalizam no tempo cronológico, ora se bifurcam em acontecimentos diferentes na horizontalidade do tempo. A estética do fragmento, do caco e a colagem vêm à tona na montagem. Em um primeiro momento temos o filme *Nem tudo é verdade* apresentado de forma mais organizada, mesclando encenação e atores com materiais de arquivo. *Linguagem de Orson Welles* ensaia em colocar os objetos em uma mesa, abolindo a encenação, dando um encadeamento maior e noções de contínuo entre som e imagens. Já em *Tudo é Brasil* a lógica do conflito das imagens que são desencadeadas procuram a todo instante interromper o contínuo da percepção, o material se “desorganiza” tem-se uma flutuação dos materiais

na narrativa. Sganzerla, entre estes três filmes traça caminhos para uma montagem na mesa de edição, quando então retornaria a encenação com o filme *O signo do caos*.

Desdobrando aquilo que Sganzerla chama³⁵³ de *montagem descontínua* (*desmontagem*). A música, aliás, por diversas vezes liberta as imagens. Sons que são complementados por recortes de jornais. Há assim uma potencialização da percepção, em todo momento é o contínuo que se solta, e o que vemos é uma cadeia de acontecimentos, um material desencadeando outros materiais, que são na verdade acontecimentos.

Ainda sobre esta lógica cita Deleuze, “já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima do vazio, mas de sair da cadeira ou da associação... O filme deixa de ser ‘imagens em cadeia... Uma cadeia ininterrupta de imagens escravas umas das outras’, e das quais somos escravos” [...] “É o método do ENTRE, ‘entre duas imagens’, que se conjura todo cinema do Um”. Chamado de método do E, “isto e então aquilo”. Não é uma operação de associação, mas de diferenciação. De todos os conceitos de montagem o que se pode versar sob os filmes wellesianos é o chamado de “filme soma”, método do tipo rizoma, como analisamos o processo criativo sob a lógica da soma de estilos, gêneros, materiais e a própria montagem como tração (DELEUZE, 2005, p.217).

Filmes-soma, multiplicidades, filmes-rizoma, uma tentativa de captura do processo criativo de Rogério Sganzerla, em razão da sua “pesquisa” que ganharia relevância na criação. O olhar crítico presente com grande intensidade na obra do diretor e o olhar destacando a produção de fragmentos, não só de um texto conetivo, mas uma compreensão do próprio ato de criação como um processo de produção de significado e na relação de acumulação de estilos.

Os arquivos se diferenciam em *Nem Tudo é Verdade*, *Linguagem de Orson Welles* e *Tudo é Brasil*, não por sua materialidade (pois muitos destes materiais se repetem nas três narrativas), mas pelos diferentes afetos, partes constitutivas que comporiam os filmes de Rogério, afecções, paixões, resultados de encontros e velocidades que se diferenciaram, dado o seu contexto. O acervo, bem como o rizoma é construtivista.

³⁵³ (anexo 4) No diagrama da montagem do livro *Por um cinema sem limites* (2001).

Sganzerla constrói seu acervo cinematográfico pelo outro. A linguagem de Welles, não seria uma linguagem do norte-americano, mas a construção da linguagem de Sganzerla. O acervo de característica pública ou privada adquire caráter bibliográfico, artístico, fotográfico, científico, histórico, documental, misto de tudo isto resultaria na grande memorabilia cinematográfica de Sganzerla. A base do entendimento do processo criativo dos filmes wellesianos e sua relação com o rizoma/acervo é a acumulação.

Cada elemento do arquivo faz rizoma com o diretor norte-americano, desterritorializando e aumentando-lhe o território, que se por um lado opera por esta linha de ruptura, por outro, opera-se também pelos agenciamentos que constituem o acervo de arquivo. O processo de criação de Sganzerla veste a dinâmica do acúmulo do material, e deste resultaria na composição fílmica com a ideia de multiplicidade e soma.

Sganzerla acumula-se de Welles compondo *Tudo é Brasil* com a quase totalidade do arquivo. Já na falta ele fabula em *Nem tudo é verdade*. Razão disso, a própria virtualidade das obras (de Sganzerla e Welles). Tido como um filme virtual *It's all true* tanto para Sganzerla como para a comunidade cinematográfica, abrem o plano futuro da história, mesmo encontrado continuava sendo um objeto de virtualização.

Sganzerla impulsionado pelos movimentos das artes visuais, com colagens na década de 1970, avança a década de 80 e 90 trabalhando ativamente com materiais de arquivos. A própria forma de agenciar o material nos filmes levantam feições da obra sobre a sua virtualização, o fascínio da ideia do virtual e o conceito de obra aberta, *working progress*, se ligam ao projeto de Sganzerla sobre Welles.

Os filmes de Sganzerla adquirem rítmica como parte de um cinema serial ou atonal se articulando como uma montagem-atmosfera no engenho da soma, filmes rizomas, em que vemos “uma imagem depois da outra, há uma imagem mais outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte” (DELEUZE, 2006, p.256). Nessa lógica da soma podemos ver e ouvir, ler e escutar, e no agenciamento dos materiais, verificamos o caminho que vai do *caos à ordem para o diretor* que junta os cacos dos diferentes pedaços e fragmentos de outros filmes a fim de ordená-los e criar

sentido em uma narrativa; e passagens da *ordem ao caos para o espectador* da multiplicidade, que fruiu face às descontinuidades provocadas pela passagem dos materiais múltiplos.

De alguma forma criar sentido nos filmes de Sganzerla parte do conhecimento e de um mínimo de repertório. No entanto, este seria um percurso que vai da organização por artifício do cineasta dos materiais na narrativa, ou seja, se há alguma ordem ela estaria na cabeça de Sganzerla e todo o seu conhecimento sobre o diretor norte-americano. O dispositivo da (tentativa da) ordem seria a mesa de edição, mas também o cinema como organizador desta história.

Se há um diálogo entre o cinema história é pelo agenciamento da mesa de edição e um banco de dados a disposição do espectador que frui arquivos materiais em face às estruturas narrativas do arquivo, ou das imagens dos cinegrafistas de atualidade. Pouco a pouco, Sganzerla se torna cartógrafo, montador e articulador da história que não se esgota apenas em Welles, mas mostra o Brasil, olhares estrangeiros de idades diferentes.

Podemos pensar assim a tela como mesa de informação do próprio cineasta, exprimindo a sua pesquisa, tomando parte no seu resgate. Dinamizadas sobre os personagens, as situações óticas e sonoras puras nos filmes de Sganzerla não seriam diferentes. Welles desterritorializado, não sabe ser americano nem brasileiro, deambula, passeia e vagueia por coisas nossas. Verificam-se assim os movimentos de perambulação da câmera/mesa como uma ideia de subjetiva de Welles.

Intercessor de uma imagem-tempo, o *table top* versa a lógica da mesa de edição e é referente para um estilo no articular das narrativas fílmicas de Sganzerla. Como cita Deleuze (2005, p.315) “a própria tela, mesmo se ainda conserva a posição vertical por convenção, não parece mais remeter à postura humana, como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre o qual se inscrevem ‘dados’, com a informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza”. A pesquisa sobre a passagem de Welles se torna gigantesca, o acervo de Sganzerla cresce e com a impossibilidade de narrar o todo,

tem-se a potencialização do mostrar imagens (sonoras e óticas) em sua acepção pura ou ao próprio arquivo.

Welles e a não-linearidade, seja pelo *table top*, ou pela constante reordenação dos materiais, se colocam no meio como um mediador do processo criativo de Sganzerla. Em um mundo saturado de informação e, conseqüentemente de imagens, entendemos os filmes wellesianos sob a lógica da mesa de edição como linha de fuga na própria contradição. Primeiro abstendo da produção (de imagens); segundo se utilizando da ressignificação e apropriando um novo significado para a imagem; o terceiro ponto é a repetição para não esquecer Welles, o passado e a história colonizada do Brasil vem à tona, com a finalidade de apontar para um plano futuro; quarto ponto e conclusivo, a pesquisa histórica e fundamentalmente material só seria possível vir à tona, pelo campo do documentário.

Para Comolli (2008, p.29) “a máquina cinema inclui o mundo como o mundo inclui a máquina. O cinema documentário é a mesa de gravação dessa reciprocidade”. Baseado nestes pressupostos Sganzerla cria uma linha de fuga para o próprio mundo tomado pela imagem-informação com o próprio excesso, abstendo da produção de imagens, reciclando os clichês do cinema clássico e reativando o passado para poder seguir em frente com o cinema. Este é o diálogo final de *O signo do caos*, concluindo e fechando à cíclica de seus filmes.

Podemos pensar os filmes wellesianos como conflito dos métodos destino e história³⁵⁴. Destino é o conceito que Sganzerla sempre atribui ao dispositivo cinematográfico como um todo, como a vinda de Welles ao Brasil e esta ligada à guerra dos mundos. Conseqüentemente o interesse do diretor é encontro com os jangadeiros, a vinda de Rockefeller e Disney atrelados à política da boa vizinhança, a iminência da guerra e os torpedeamento de navios, os encontros do diretor norte-americano com Linda Batista, Otelo

³⁵⁴ Em sua passagem ao relativo, o cinema atual propõe uma solução dialética: conflitar os dois métodos de captação da realidade (Destino versus História), sobrepor o destino individual com o coletivo, comunicar a mente com a massa. Tratar o indivíduo em termos históricos significa levantar o véu de Isis sobre seus problemas coletivos: emigração, exploração, segregação do homem-lobo-do-homem, visto pelo... Novo homem, conseqüentemente pela nova humanidade. Acentua-se um conflito dialético entre a realidade e a ficção, o destino e a história, o real e o imaginário. A maioria dos novos filmes se baseiam nessa intercalação de dois níveis diferentes (SGANZERLA, 1980d, 21-25).

e seu legado na chanchada da Atlântida, Carmem Miranda e a troca entre culturas. Enfim há muitos encadeamentos possíveis que foram feitos nas narrativas de Sganzerla com base na concepção de destino.

A ideia se conforma e nos faz entender uma dinâmica nas narrativas de Sganzerla, cuja relação destino e história se dão nos acontecimentos em forma sonora e visuais. Na criação de sentido da narrativa há o encadeamento dos acontecimentos na montagem, a dinâmica/estética com os movimentos de câmeras/mesa que passeiam procurando revelar espaços não percorridos, rostos enigmáticos. Esse percorrer da câmera/mesa nas fotografias libertam o tempo e o instantâneo a partir do movimento. Sob a dinâmica de uma câmera/mesa, encontramos o encadeamento dos acontecimentos de forma que se a montagem é paralela, ela baseia na ideia de que os acontecimentos históricos de 1942 também o são. Se a montagem é vertical como em *Tudo é Brasil*, Sganzerla nos lança a idades mais anteriores de um país colonial ou de uma descoberta/invenção de uma terra e de um mundo novo (*mundus novus*).

Como pretendia Welles a partir dos materiais mostrar que tudo era verdade, Sganzerla a partir de uma imensidão de materiais, cruza a história, associa os destinos e acontecimentos dos mais plurais, construindo seus filmes até *Tudo é Brasil* com uma gigantesca captura e montagem de materiais na narrativa.

A lógica da bifurcação engendra os filmes analisados de Rogério Sganzerla. O que tínhamos como *non-sense* (ou por difícil compreensão narrativa), após a aproximação analítica com os filmes e principalmente ao dissociar a banda sonora da imagética, compreendeu-se a materialidade (em relação à narrativa) que envolve os arquivos na narrativa como situações óticas e sonoras puras.

Sobre o plano da bifurcação podemos pensar os filmes wellesianos para serem *visto/olhado* a partir das imagens fotográficas que libertam o estático do instantâneo com movimentos de câmera na mesa de edição. *Lidos* por seus recortes de jornais, letreiros digitais, intertítulos dos cinejornais; filmes para serem *ouvidos* por suas músicas, sendo que estas contam a história como narrativas não como meras trilhas, signos sonoros dos

acontecimentos, enaltecendo o nacionalismo ou contando a história do samba. E enfim um filme para ser *escutado* através de uma polifonia de vozes e texturas sonoras das transmissões de rádios do diretor norte-americano, vozes que contam e relatam acontecimentos sobre a passagem. Welles mesmo parece ter diferentes vozes, sua figura se multiplica, mesmo tendo como proposição concretizar o pensamento do diretor norte-americano na narrativa.

Experiência ao assistir aos filmes de Rogério Sganzerla, conforme Comolli (2008, p.30) “nunca vemos duas vezes o mesmo filme. Experiência sempre renovada, voltar a rever um filme é transformar a relação que se construiu com ele, um dia, uma vez. Eu mudei o filme também”. Os filmes de Sganzerla são como camadas que se sobrepõem, dada à complexidade da narração de seus filmes, a sensação para o espectador é de uma abertura sempre nova, sempre atualizada se referindo ao extra fílmico. Ver os filmes do diretor é ter contato com “palimpsestos, camadas de formas e de sentidos superpostos e cruzadas, que o projeto anima ao mesmo tempo, mas que não chegam ao mesmo tempo à consciência do espectador” (COMOLLI, 2008, p.30).

Como camadas e no palimpsesto do arquivo ou para uma leitura analítica, é necessário inclusive o fragmentar da ação/percepção, travar um frame para ler uma inserção de jornal, escutar uma fala retroceder e ver as imagens posteriormente. A leitura analítica, bem como a construção do sentido dos filmes de Sganzerla é impossível, se não fora do tempo cronológico e do contínuo filme. Em alguns casos a banda sonora e a banda de imagens “tentam” conectar o espaço da diegese, argumentar, complementar ou mesmo certificar o que está sendo falado, mas logo os caminhos do ver e ouvir, ler e escutar se bifurcam.

Algumas informações se conectam um pouco antes ou um pouco depois, dependendo da prioridade que você dá para leitura (banda sonora ou imagética). Em dados momentos as camadas operam ao mesmo tempo na narrativa dos filmes. Vemos as imagens e ouvimos trechos das peças radiofônicas que ora se associam, ora bifurcam contando diferentes acontecimentos. São atos de falas autônomos que tem como dinâmica a

bifurcação da percepção, tornando o caótico (para o espectador) ao mesmo tempo multiplicador dos signos óticos e sonoros que duplicam as funções perceptivas. O ouvir e o escutar, o ver e o ler, são na verdade o que Deleuze (2005, p.288) cita sobre as novas formas do ato de fala “quando este entra no regime do indireto livre: ato pelo qual o falado torna-se, enfim, autônomo”.

Como parte das potências do falso Sganzerla elaboraria enigmas em suas narrativas. Segundo Teixeira (2012, p.17) são “tomados em sua consistência de objetos estéticos, descritos às vezes com minúcias excessivas, mas cujo objetivo é escavar-lhes as matérias às vezes demasiadas soterradas, como referência, para adquirirem visibilidade diante de uma olhada mais panorâmica”. Chega-se uma conclusão em relação à dinâmica investigativa e arqueológica dos materiais na narrativa, cuja palavra soterramento das informações condiz com os materiais de Sganzerla.

Os materiais não serão inseridos nos filmes por acaso, todos possuem um encadeamento ou uma relação para a compreensão da narrativa, mas muitas das informações nos filmes nos são sonogada *nos modos de composições e na montagem*, seja por uma “voz” que explica ou narra o que vemos, ou através dos vários trechos de jornais que aparecem em poucos frames e/ou lidas parcialmente com suas palavras fora de quadro. Ou, então, as vozes multiplicadas por vezes “abafadas”, fotografias e a animação *table top* mostrando pedaços de corpos, *zoom in* enigmáticos em diversos rostos. Além dos créditos finais em seus filmes, quase sempre incompletos.

Os materiais são reveladores dos enigmas dos filmes de Sganzerla. Além da compreensão intertextual do fazer de suas obras, a solução se dá com a escavação e uma identificação de uma origem e identidade dos materiais. Estas informações, muitas songadas só nos vêm à superfície se escavarmos os acontecimentos de 1942, como fez Sganzerla e torna a fazer com o espectador que frui de sua própria mesa de montagem tomando o percurso resgate do diretor. Sendo assim, é necessário neste processo de identificação do inventário de materiais, um repertório das informações dos acontecimentos, pois ao adentrarmos nos enigmas, o que nos é revelado com os filmes são

camadas de informações, percepções, idades que nos fazem entender o que há no processo criativo dos filmes.

De acordo com Paiva (2005, p.31) as figuras dos filmes de Sganzerla “conectam os textos entre si, como motivos temáticos e formais recorrentes, estabelecendo relações entre o passado e o presente de um modo tal que o primeiro prefigura ou profetiza o segundo”. Nos filmes sobre Welles, há sempre uma figura ou um material que nos lança ao outro filme, conectando cadeias de acontecimentos ou revelando indagações feitas anteriormente. *Soterramento e intertextualidades* como parte da decifração estão em íntimas ligações, como o caso do enigma dos filmes wellesianos que abre a narrativa de *Nem tudo é verdade*: “o que aconteceu em 1570?”, no que segue na sequência pouco conseguimos compreender senão pelo desenrolar dos quatro filmes quando uma resposta em “idades anteriores” a Welles se dá em *Tudo é Brasil* como se dizendo “o que vem acontecendo desde 1500”.

Para Paiva (2005, p.25) todos os filmes “mantém um diálogo intertextual permanente, criando uma perspectiva específica do cinema sganzerliano”. Além da serialização entre os filmes sobre Welles, há de fato toda uma tentativa na filmografia do diretor em estabelecer uma relação intertextual com toda sua filmografia, filmes de Welles, chanchada brasileira, etc.

Welles é para Sganzerla intercessor, cristal, cujo destino estava ligado ao Brasil. Através dele o diretor brasileiro faz “passar o tempo” das suas narrativas, que não são obrigatoriamente uma História do Brasil ou do cinema, mas um cinema de invenção, cujas histórias são vistas e ouvidas através de pedaços/instantâneos consistindo em materiais que na narrativa fabulam e construindo uma nova dinâmica e encadeamentos possíveis para os acontecimentos.

Então, os filmes de Sganzerla seriam ficção ou documentários? A respeito das passagens da ficção para o documentário, citaria Sganzerla (1996b, p.168) “*Tudo é Brasil* não é um documentário. É mais um ensaio sobre os bastidores de uma filmagem, com vários depoimentos, entre os quais o de Robert Wise, montador de *Cidadão Kane*”. *Nem*

tudo é Verdade foi indexado pelo diretor como ficção, já o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* e o longa-metragem *Tudo é Brasil*, são indexados como documentários, mas, como vemos pela citação a ideia de seu filme pelo autor é outra.

De alguma forma, *Tudo é Brasil* ganharia outro desdobramento. O filme de ensaio, diante desse pressuposto, a indexação dos filmes por Sganzerla parece ser pouco válida para pensar seus filmes como ficção ou como documentário. No entanto, em um plano analítico, a concepção de campo e um recorte sob o domínio documental na verificação da estilística e do processo criativo do diretor se fez necessário.

Ficando assim os trânsitos de passagens da ficção ao documentário, essa relação de entre os domínios nos filmes foi profícua para análise do processo criativo. Tanto na sua produção intelectual, crítica e estética do diretor, ele prezou pela relativização e baralhamento, no lugar de limites. Ele opta pela liberdade da criação, tendo por base um cinema de invenção, defensor do experimental e cinema independente, sob um longo processo de amadurecimento de seus conceitos chega ao final da sua carreira com a perspectiva de um “cinema sem limites”. Tendo uma unidade na sua abordagem temática, porém modos de composições diferentes, com narrativas singulares para as diversas reflexões, as obras sobre Welles seriam na verdade um grande inventário de materiais compilados em narrativas que se projetam ora como documentais, ora como ficcionais, mas com claros interesses no baralhamento dos domínios.

Para o diretor, contra a “imagem da realidade”, ele se aproximaria mais da noção de Godard sobre a “realidade da imagem”. Segundo Sganzerla (1981e, p.49) “os diretores realmente modernos não se preocupam com a essência do real, mas com sua existência. Chegam ao universo sólido e imediato das coisas que estão no mundo antes de significarem alguma coisa”. Como filmes experimentais ou de ensaios *Nem tudo é verdade* desmorona a indexação da ficção, e de alguma forma, *Tudo é Brasil* e seu proto-filme *Linguagem de Orson Welles*, procuram fazer o mesmo com o documentário, indiscernindo seus campos em um imbricado jogo de câmera, montagem. Além dos atores embaralhados como personagens reais, testemunhas dos acontecimentos da passagem de Welles.

Filmes de louco, filme-ensaio, experimental, moderno ou mesmo sem limites, o cinema para Sganzerla era parte da construção de uma linguagem do próprio diretor durante toda sua carreira canalizando as suas observações na crítica e na estética de seus filmes. O cinema de Sganzerla passa pela busca pela inteligência, a transformação do mundo e um nomadismo constante da renovação da linguagem cinematográfica individual, mas que apontava sempre para o coletivo. Diretores como Sganzerla são verdadeiros criadores produzindo a estética da diferença ao tirar o pensamento da imobilidade com sua própria experimentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, artigos e críticas do diretor, listados em ordem cronológica

SGANZERLA, Rogério. Revisão de Os cafajestes - I. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: 4 jan. 1964. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1 Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.25-29.

_____. Revisão de Os cafajestes – II. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: 11 jan. 1964a. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.30-36.

_____. A “câmera” cínica. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: 11 jul. 1964b. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.37-40.

_____. Beco sem saída. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 21 nov. 1964c. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.41-44.

SGANZERLA, Rogério. Viver a vida – I. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 5 dez. 1964d. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.45-48.

_____. Viver a vida – II. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 12 dez. 1964e. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos crítico**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.49-53.

_____. Introdução a Hawks. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 19 dez. 1964f. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.54-57.

_____. Cinema impuro? Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 23 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.58-63.

_____. Noções de cinema moderno. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 30 jan. 1965a. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.64-68.

_____. Humberto Mauro, autor. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 16 fev. 1965b. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.69-72.

_____. Cineastas da alma. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 12 jun. 1965c. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.73-77.

_____. Cineastas do corpo. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 26 jun. 1965d. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.78-82.

_____. Corpo mais alma. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 31 jul. 1965e. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.83-88.

_____. Cidadão Kane. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 31 jul. 1965f. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.89-95.

_____. O legado de Kane. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 28 ago. 1965g. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.96-100.

_____. Filmar São Paulo – I. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 16 out. 1965h. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.101-105.

_____. Filmar São Paulo – II. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 23 out. 1965i. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.106-111.

_____. O marginal Paulo César. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 21 mai. 1966. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz

Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.112-116.

_____. Um autor um ofício. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 24 set. 1966a. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.119-122.

_____. Alpha, cidade aberta. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 22 out. 1966b. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.123-126.

_____. Fala Gustavo Dahl. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 5 nov. 1966c. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.127-135.

_____. A grande cidade. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 26 nov. 1966d. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.136-138.

_____. Carlos Diegues depõe – I. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 26 nov. 1966e. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.139-144.

_____. As promessas do tédio e da coragem. Entrevistado por Miriam Alencar. Publicado originalmente no Jornal do Brasil, 1966f. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 14-17p.

_____. Confissões de um cineasta zangado. Entrevistado por Orlando Fassoni. Publicado originalmente na Folha de São Paulo, 1966g. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 20-23p.

_____. Carlos Diegues depõe – II. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 7 jan. 1967. Suplemento Literário, p.5. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.145-149.

_____. Resenha bibliográfica- Cinema. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 28 jan. 1967a. Suplemento Literário. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.150-151.

_____. Resenha bibliográfica- existência é verificada. Jornal O estado de S. Paulo. São Paulo: 8 abr. 1967b. Suplemento Literário. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.152-154.

_____. Cinema fora da Lei. Maio 1968. In: Ocupação Rogério Sganzerla. In: Org. Joel Pizzini, **Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural**, 2010 Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla> Acessado 26/08/2011. 55-57p.

_____. Sganzerla ataca de bandido. Entrevistado por Alex Viany. Publicado originalmente na Tribuna da Imprensa, 05 de dezembro 1968a. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 26-29p.

_____. Confissão e desafio de um bandido incômodo. Entrevistado por Alex Viany. Publicado originalmente no Jornal do Brasil, 16 de maio de 1969. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 32-37p.

_____. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? Entrevistado por Marcos Faerman. 15 de dezembro de 1969a. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 40-45p.

_____. Filme em questão. Jornal do Brasil. 17 de maio 1969b In: **Revista de Cinema Contracampo** Edição 58, 2003. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/58/artigos_dossie.htm> Acessado 26/08/2011.

_____. O incômodo Sganzerla. Entrevistado por Alex Viany. Publicado originalmente em O Jornal, 23 de janeiro 1970. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 48-51p.

_____. A mulher de todos e seu homem. Entrevistado por Sergio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro. Publicado originalmente no Pasquim, 05 de fevereiro de 1970a. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 54-81p.

_____. Sganzerla explica seu Abismu. Folha de São Paulo, 9 de novembro 1979. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 84-87p.

_____. Noel Pensador. Folha de S. Paulo 18 fev. 1980. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.19-21.

_____. A lição do mudo. Folha de S. Paulo 11 jun. 1980. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.22-24.

_____. Estética econômica. Folha de S. Paulo 20 out. 1980a. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.25-27.

_____. Complô contra o cinema nacional. Folha de S. Paulo 24 nov. 1980b. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.28-30.

_____. Luto muito para lançar o meu cinema. Diário Popular, 4 de dezembro 1980c. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 90-93p.

_____. Passagem ao relativo.1980d Folha de São Paulo. In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 21-25p.

_____. O cinema e sua dúvida. 1980e Folha de São Paulo In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 26-29p.

_____. Divisibilidade. 1980fFolha de São Paulo In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 63-66p.

_____. Persistência da retina. 1980g In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 67-72p.

_____. Bossa. **Folha de S. Paulo**, pag.20, 04/02/1980h.

_____. Sono das Nações. **Folha de S. Paulo**, p.34, 11/01/1980i.

_____. Zero abaixo de zero, se isto é possível.Folha de S. Paulo 16 fev. 1981. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.31-34.

_____. Câmera clínica.Folha de S. Paulo 23 fev. 1981a. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos vol.2**. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.35-38.

_____. Ruptura da lógica dramática. Folha de S. Paulo 23 mar. 1981b. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.39-41.

_____. Razões do Estado. Folha de S. Paulo 30 mar. 1981c. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.42-45.

_____. Do enlatamento culturalista. Folha de S. Paulo 17 ago. 1981d. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.46-48.

_____. Um filme é um filme. Folha de S. Paulo 14 set. 1981e. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.49-52.

_____. Exp(eriência). Folha de S. Paulo 5 out. 1981f. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.53-57.

_____. Uma situação colonial. Folha de S. Paulo 26 out. 1981g. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.58-60.

_____. Mais amor e menos confiança. Folha de S. Paulo 26 out. 1981h. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.61-62.

_____. Spleen caboclo. Folha de S. Paulo 30 nov. 1981i. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.63-65.

_____. Função da câmera. 1981j Folha de São Paulo In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 30-34p.

_____. Papel do ator. 1981k Folha de São Paulo In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 58-62p.

_____. Atração da montagem. 1981l Folha de São Paulo In: **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. 113-116p.

_____. Presença do gênio como herói culto. 1981m. In: **Mostra Rogério Sganzerla**. Folha de São Paulo. 08/07/1981. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/sganzerla/genio.htm> > Acessado em 21/06/2012.

_____. Atlântida, o futuro do Brasil e nosso cinema. Folha de S. Paulo 2 mar. 1983. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.69-71.

_____. Os conteúdos dos novos tempos. Folha de S. Paulo 20 ago. 1983a. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.72-74.

_____. Em defesa do cinema de valor histórico e cultural entre nós. Jornal da Bahia. Salvador 2 out 1983b. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.75-78.

SGANZERLA, Rogério (org.) **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo Ed: Martin Claret, 1986. 110 p.

_____. Em busca de uma realidade mais forte. Entrevistado por Marcos Valério. 14 de março 1987. Publicado originalmente no Jornal de Brasília. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 96-101p.

_____. Filmologia estóica do malandro consumista. In: **Caderno de Crítica EMBRAFILME**, n. 4 Set. 1987a. p.35-38.

_____. Sanz. Jornal do Brasil Rio de Janeiro. 9 fev. 1988. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.79-80.

_____. Injustiçado ao vivo e a cores. Jornal do Brasília. Brasília. 27 ago. 1988a. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.81-83.

_____. O permanente estado de sítio cultural. Jornal do Brasília. Brasília. 23 out. 1988b. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.84-89.

_____. A panorâmica de Rogério Sganzerla. Entrevistado por Sergio Pinto de Almeida. 28 de maio 1988c. Publicado originalmente no Jornal de Brasília. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 104-111p.

_____. Omissão, a terrível omissão das artes. Jornal do Brasília. Brasília. 23 abr. 1989. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.90-93.

_____. Kleptocracia tropical. Jornal do Brasília. Brasília. 28 mai. 1989a. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.94-96.

_____. Agonia em 24 imagens por segundo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 30 set. 1990. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.97-99.

_____. Crítico não entra no espírito do filme. Folha de São Paulo. 3 nov. 1990a. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.97-99.

_____. Belair 20 anos depois. Entrevistado por Susana Schild. 17 de setembro de 1990b. Publicado originalmente no Diário de Pernambuco. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 120-123p.

_____. A luz do bandido. Entrevistado por Severiano Francisco. 1 de agosto de 1990c. Publicado originalmente no Jornal de Brasília. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 114-117p.

_____. O sonho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 24 nov. 1994. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.103.

_____. Cinema com arte: Sganzerla e Bressane. Entrevistado por Alcino Leite Neto. 27 de agosto de 1995. Publicado originalmente no *Diário de Pernambuco*. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 134-159p.

_____. Sganzerla esmiúça o fracasso de Orson Welles. Entrevistado por Luiz Zanin Oricchio. 25 de novembro de 1996. Publicado originalmente no Estado de São Paulo. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 168-173p.

_____. No rastro de Welles. Entrevistado por Fernando Spencer. 07 de dezembro de 1996a. Publicado originalmente no *Diário de Pernambuco*. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 162-165p.

_____. Tudo é Brasil: Justificativa. Press Release 1997. **Contracampo Revista de Cinema**. edição 58, 2003. Disponível na internet: <http://www.contracampo.com.br/58/art_dossietudoebrazil.htm> Acessado em 28/05/2011.

_____. Voodoo child. **TRIP**, ano 10 edição nº53. São Paulo Ed: Trip, fevereiro 1997b. p. 60-6

_____. Por uma imagem nacional sem limites. Folha de S. Paulo 16 mar 1998. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos**. Vol.2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.104-105.

_____. O cinema da retomada: Depoimento Sganzerla. Entrevistado por Caio Plessmann de Castro. Julho 1999 In: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo Ed:34, 2002. 448-452p.

_____. Entrevista com Rogério Sganzerla. Entrevistado por Rodrigo Modenesi. Paris, França. 31/03/2000. **Contracampo**: revista de cinema 75/76. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm>>. Acesso em 23 maio 2011.

_____. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro Ed: Azougue Editorial, 2001. 136p.

RENOLDI, Silvio; SGANZERLA, Rogério. Sganzerla e Renoldi um encontro. Entrevistados por Luiz Alberto Rocha Mello, André Francioli e Alessandra Gamo. Julho de 2001a. In: **Rogério Sganzerla: Encontros**. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 176-193p.

SGANZERLA, Rogério. Rogério Sganzerla fala da guerra da TV contra o cinema. Entrevistado por Álvaro Machado 2001b, **Dossiê Revista Eletrônica Trópico**,

09/01/2004. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/715,1.shl>>
Acessado em <23/09/2012>.

_____. A última entrevista. Entrevistado por Alessandra Bastos. Rio de Janeiro. Outubro 2003. In: **Rogério Sganzerla**: Encontros. CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro Ed: Beco do Azougue, 2007. 196-203p.

Demais obras consultadas

ARAÚJO, Maria Celina D' (org). **Getúlio Vargas**. Biblioteca digital da câmara dos deputados. Centro de documentação e informação Ed: Câmara dos deputados. Brasília, DF. 2011, 793p.

AUGUSTO, Sergio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 280 p.

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca de lixo: cinema e classes populares**. Campinas/SP: Unicamp, 2006, 221p.

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens do cinema**. Rio de Janeiro: Intertexto, 2000, 214p.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BENAMOU, Catherine. **It's all true: Orson Welles's Pan-American Odyssey**. Berkeley: University of California 2007. 400 p.

BENAMOU, Catherine. Rogério Sganzerla: iconoclasta e preservacionista. In.: **Catálogo da mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites**, 2004, p.16-23

BERG, Steve. “Zonk! Crash! Boom! Orson, Oswald, Noel e João na Sganzerlândia ou Tamanho não é documento ou Um pouco de Loucura previne um excesso de Tolice”. In: **Ocupação Rogério Sganzerla**. Org. Joel Pizzini. Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural, 2010 Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla> Acessado 26/08/2011. 24-29p.

BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004. 69-80p.

_____. O cinema da retomada: depoimento Jean Claude-Bernardet. Entrevistado por Sandro de Oliveira. Julho 1999 In: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002. 109-113p.

_____. A subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação. In: BARTUCCI, Giovanna. **Cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 21-43p.

BONISSON, Marcos. Depoimento de Marcos Bonisson. Entrevistado por Ruy Gardnier no dia 28 de abril de 2004. **Revista de Cinema Contracampo**. Edição 61, 2004. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/61/depoimentobonisson.htm>> Acessado 26/08/2011.

BRESSANE, Júlio. O Signo Sganzerla. In: **Catálogo da mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites**. 2004 p.7-11.

CANUTO, Roberta. **Rogério Sganzerla: Encontros** (Org.) Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. 8-10p.

CERBINO, Beatriz. Sapatilhas verde-amarelas: Sob o nacionalismo de Vargas, o balé tentou incorporar danças e personagens brasileiros, mas com mestres russos no comando. 6/5/2009 **Revista de História.com.br** Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/sapatilhas-verde-amarelas> Acessado em: 29/09/2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida:** cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 373 p.

COSTA, Marcos Antonio. A cobra vai fumar: A Força Expedicionária Brasileira por meio dos audiovisuais, sessenta anos de criações. In: XII **Encontro Regional de História ANPUH-Rio Usos do Passado**, 2006, Niterói. p. 1-13. Disponível em <<http://www.ufjf.br/lahes/files/2010/03/c2-a38.pdf> >

CRUZ, Roberto Moreira. Quando palavra e imagem convergem sobre o eixo dos sentidos. In: Ocupação Rogério Sganzerla. Org. Joel Pizzini, **Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural**, 2010. Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla> Acessado 26/08/2011. 13-15p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338 p.

_____. **A imagem-movimento.** Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. 266p.

_____. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 499p.

_____. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume.** Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001. 153p.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O anti-édipo.** Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 324p.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 94p.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. 94p.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 94p.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Suely Rolnik. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. 176p.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997. 176p.

EBERT, Carlos. Depoimento de Carlos Ebert. 2004. **Revista de Cinema Contracampo.** Edição 61. 2004. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/61/depoimentoebert.htm>> Acessado 26/08/2011.

ELIAS, Érico Monteiro. Da Fotografia ao Cinema: os foto filmes de Marcello Tassara. **Studium (UNICAMP)**, v. 29, p. 6, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6.html>> Acessado em: 03/09/2012.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção.** São Paulo: M. Limonad, 1986. 304p.

_____. A vida de Noel na visão de Rogério. 1992. In: **Rogério Sganzerla: Encontros.** CANUTO, Roberta (Org.) Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. 126-127p.

FONSECA, Jair Tadeu da. O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla: textos críticos.** Vol. 2. Santa Catarina Ed: UFSC 2010 p.11-16.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. **Cine jornal brasileiro.** Departamento de Imprensa e Propaganda, **1938-1946.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982. 187p

GARDNIER, Ruy. Investigações sobre o cinema (ou seja, o homem) Moderno: Sganzerla Crítico. In: Ocupação Rogério Sganzerla. Org. Joel Pizzini, **Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural,** 2010 Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla> Acessado 26/08/2011. 39-41p.

GARDNIER, Ruy. Documentário / Brasil / Isto é Noel / Informação Koellreuter. **Revista de Cinema Contracampo.** Edição 61, 2004. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/66/sganzerla.htm>> Acessado 26/08/2011.

HEATH, Stephen. Comentários sobre “Ideias de autoria”. In: RAMOS, Fernão (Org.) **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: SENAC. 2005, p. 294-320. vol.I.

HIGHAM, Charles. It's all true. In: **The films of Orson Welles.** Berkley Ed: University of California Press, 1970. 84-99.

HOLANDA, Firmino. **Orson Welles no Ceara.** Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001. 205p.

IGNEZ, Helena. Que mistérios tem Helena. Entrevistada por Paolo Gregori e Pedro Jorge. In: Ocupação Rogério Sganzerla. Org. Joel Pizzini, **Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural,** 2010 Disponível em <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla> Acessado 26/08/2011. 31-37p.

KROHN, Bill. Depoimento de Bill Krohn para o dossiê Sganzerla. 2004. **Revista de Cinema Contracampo**. Edição 61, 2004. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/61/depoimentokrohn.htm>> Acessado 26/08/2011.

LIMA, Nilo da Silva. O acervo como rizoma. Revista eletrônica **Em Tese** Vol. 9 Dezembro 2005 . Ano 9. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/26-Nilo-Silva.pdf> Acessado em 27/09/2011. 237-244 p.

LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz. A voz, o ensaio, o outro: Arte, mídia e imagens de arquivo. In **Imagem contemporânea**. Org. Beatriz Furtado. São Paulo: Hedra, 2009 p. 107-119.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas Virtual**. Ano 4 - N.5 - Dezembro 2003. Rio de Janeiro Disponível em <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos5/machado.pdf>> Acessado em 31/08/2011. p.75-63

MONTAIGNE, Michel. Dos canibais In: **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. SP Ed: Abril Cultural, 1972. p.104-110.

MOREL, Edmar. **Histórias de um repórter**. Rio de Janeiro, RJ Ed: Record, 1999. 286p.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002. 13-23p.

PAIVA, Samuel José Holanda de. Rogério Sganzerla no suplemento literário do jornal o Estado de São Paulo. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla**: textos críticos. Vol 1. Santa Catarina Ed: UFSC 2010. p.11-21.

PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, 2005, p.385.

_____. O Cinema Sem Limite de Rogério Sganzerla. Comunicação apresentada na 8ª. **Conferência Internacional do Documentário: “O Documentário Experimental”**, durante o 13º Festival É Tudo Verdade, São Paulo, 03 de abril de 2008. Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=61> Acessado 18/09/2011.

_____. A Montagem da História sobre It's All True. In: Afrânio Mendes Catani et. al. (Org.). **Estudos Socine de Cinema**: Ano IV. , 2003, v. , p. 116-123.

_____. Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem "Linguagem de Orson Welles". In: **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2007. Santos. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007.

_____. A Representação da Realidade em Filmes de Rogério Sganzerla: Construindo a História a partir de Orson Welles e Cinejornais. In: CAPELATO, M.H.;

MORETTIN, E. et al.. (Org.). **História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. 2.ed. São Paulo: Alameda, 2007, v. 1, p. 135-147.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000. p.154.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982. 250p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que e mesmo documentário?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2008. 447 p.

_____. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo, SP Ed: Brasiliense, 1987. 156p.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo, SP: FAPESP: Annablume, 2008. 161 p.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro**. São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2000. 113p.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital**. Tese de doutorado. ECA/USP, 2008.369p.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. Um guia para as vanguardas cinematográficas. **Trópico**. São Paulo, Abril 2003. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/1611.htm>> Acessado 30/10/2011.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. O específico Brasil. **Caderno Videobrasil SESC**, São Paulo, Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_191845_Ensaio_CAdriano_CadVB3_P.pdf> p. 14 - 33, 30 set. 2007.

PLAZA, Julio (autor). **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 217 p.

PIZZINI, Joel (org). Pré-ocupação de um visionário. Ocupação Rogério Sganzerla. **Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural**, 2010 Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla> Acessado 26/08/2011. 7-16p.

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História. 2008, 140p.

SIQUEIRA, Sérvulo Antonio Peres. **Orson Welles no Brasil: fragmentos de um Botão de Rosa Tropical**. Rio de Janeiro Ed. do autor, 2010, 206p.

_____. Um terremoto clandestino: o filme brasileiro de Orson Welles visto através de um cine-jornal. Publicado originalmente no **Jornal O Estado de Minas** em 1979. Disponível em:

<<http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/EnsPesMemoria/TerremotoClandestino.html>> Acessado em 30/05/2011.

_____. É tudo verdade: Política, samba e racismo no filme brasileiro de Orson Welles. Publicado originalmente no caderno FOLHETIM, **Folha de S. Paulo**, 2 de dezembro de 1984. Disponível em:

<<http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/EnsPesMemoria/etudoverdade.html>> Acessado em 30/05/2011.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma Batismo de Sangue como filme-arquivo. Buenos Aires, setembro de 2009: **VIII Reunião de Antropologia Del Mercosur**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n6/artigos/pdf/pv6-08-marialuiza.pdf>> Acessado em 03/06/2011.

SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. In: **História: questões e debates**. Curitiba: UFPR, n.º 38, 2003 p. 43-62.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane**. São Paulo: Annablume, 2012, 498p.

_____. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo** (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

_____. Analisando narrativas documentais. In: FABRIS, Mariarosaria [et al.] (orgs.) **Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine X**. São Paulo, Socine, 2009.

_____. O experimental no cinema brasileiro: a propósito de O cinema falado, de Caetano Veloso. In: PAIVA, Samuel [et ali.] (orgs.). **Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine XI**. São Paulo, Socine, 2010. p.308-316

_____. Formas e metamorfoses do cinema experimental. In: MACHADO JR. [et al.] (orgs.). **Estudos de Cinema – Socine VIII**. São Paulo, Annablume, 2007.

_____. Três balizas do experimental no cinema brasileiro. In: MACHADO JR., Rubens [et al.] (orgs.). **Estudos de Cinema - Socine VII**. São Paulo, Annablume, 2006.

_____. A propósito da análise de narrativas documentais. In: Catani, A.M.; Garcia, W.: Fabris, M. (orgs.). (Org.). **Estudos Socine de Cinema. Estudos Socine de Cinema**. São Paulo: Nojosa Edições, 2005 p.119-126.

_____. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas/SP, Papirus, 7.ed. 2010.

_____. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro, Imago, 2000.

_____. Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas redes do virtual. In: **Percorso, Revista de Psicanálise**, nº 23, São Paulo, 1999.

TERCEIRO, Otavio. Entrevista com Otavio Terceiro. 03/03/2004 por Daniel Caetano e Ruy Gardner. **Revista Contracampo** 58. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/art_olavoterceiro.htm>

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Ficha técnica dos filmes utilizados na pesquisa

Nem tudo é verdade (1986, p&b e colorido, 95min, original 35 mm)

Direção, argumento, roteiro e seleção musica: Rogério Sganzerla. Fotografia: José Medeiros, Carlos Alberto Ebert, Edson Santos, Edson Batista, Affonso Viana, Victor Diniz. Sonografia: Roberto de Carvalho. Cenografia e figurino: Raul William. Edição: Severino Dada. Montagem: Denise Fontoura. Companhia Produtora: RS Produções Cinematográficas e Embrafilme. Distribuição: Embrafilme. Elenco: Arrigo Barnabé, Helena Ignez, Grande Otelo, Nina de Pádua, Mariana de Moraes, Abrahão Farc, Mario Cravo, José Marinho, Vânia Magalhães, Otávio Terceiro, Nonato Freire

*Versão analisada pertencente a acervo pessoal (digital) cópia exibida no Canal Brasil 88min.

Linguagem de Orson Welles (1991, p&b e colorido, original 15 min., 35 mm)

Direção, argumento e seleção musical: Rogério Sganzerla. Fotografia: José Mauro. Montagem e edição: Severino Dada. Ass. de montagem: Carlos Cox. Mixagem: Roberto Leite. Música Adicional: João Gilberto e Orquestra, Dorival Caimmy, Herivelto Martins. Narração: Grande Otelo, John Huston e Edmar Morel. Dir de Produção: Sérgio França

Agradecimentos: Miecio Caffé, Roland Henze, Wilson Silva, Ninho Moraes. Co-produção Embrafilme, C.T.A.V. Animação José Mauro. Transcrição Ismael Cordeiro. Laboratório Líder – Rio Estúdio de Som C.T.A.V / ROB'S.

*Versão analisada pertencente a acervo pessoal (digital) cópia exibida no Canal Brasil 15min e 56seg. Versão da *Welles conference* cf caractere inicial: “Filmuseumünchen”.

Tudo é Brasil (1997, p&b e colorido, original 82 min, 35 mm)

Direção, produção, roteiro e pesquisa: Rogério Sganzerla. Produção executiva: Roger Madruga. Som direto: Sylvio Renoldi. Programação visual: Vanda Soares. Montagem: Sylvio Renoldi, Mair Tavares e Hugo Mader. Música: João Gilberto e Rogério Sganzerla. Companhia Produtora: Tupã Filmes. Distribuidora: Riofilme.

Identidades/elenco: Richard Wilson, Robert Wise, Bill Krohn, Edmar Morel, Paula Lima, H.G Wells.

Gênero (catálogo da cinemateca): Semi-documentário.

Ficha, Agradecimento especial a: Beatrice Welles. Músicas: Amélia, Brasil Moreno, Sandália de Prata, Praça Onze, Brasil Fantástico, No Tabuleiro da Baiana, Brasileirinho, A volta do Americano. Montagem final: Mair Tavares, assistência: Holly Mosher. Pré Montagem: Hugo Franco Mader e Luis Guimarães Castro. Apoio Técnico CTAV, FUNARTE, MAM, MIS, ABA Films. Produtor associado: S.M. Produções e Thor Filmes. Equipe Técnica: Assistente de Produção: Odilon Coutinho, Colaboração musical: Maestro Lineu, Fernandes Pedrotti. Table Top. Marcelo Marsillac, Sérgio Arena. Transcrição ou retranscrição de ruídos: Gilson Rodrigues; Julio Damasceno. Assistente de Edição: Gustavo Caux, Leonardo Queroy. Montagem: Angela Eliana. Narração de voz: IVO. Telecinagem: VTI. Laboratório Lider Cine. Companhia(s) produtora(s): Tupã Filmes. Companhia(s) produtora(s) associada(s): S.M. Produções; Thor Filmes. Assistência de produção: Coutinho, Odilon.

Colaboração: Francisco Moreira, Miécio Café, Jorge Guinle, João Lanari, Josh Grossberg, Catherine Benamou, Ivan Cardoso, Carlos Egberto, Urano de Carvalho, Suzana de Moraes, Francisco de Paula Lima, Primo Carbonari e Dudo de Souza Campos.

*Versão analisada pertencente a acervo pessoal (digital) cópia exibida no Canal Brasil 82min.

O signo do Caos (2003, p&b e colorido, original 60 min., 35 mm)

Direção e roteiro: Rogério Sganzerla. Fotografia: Nélio Ferreira e Marcos Bonisson. Montagem: Sylvio Renoldi e Rogério Sganzerla. Trilha Sonora: Sinai Sganzerla. Câmera Luiz Abrahmo e Roger Madruga. Som direto: Eron Alencar e Maurício (ass.). Edição sonora: Ricardo Reis e Karin Barros (ass.) Mixagem: Luiz Adelmo e Pedro Sérgio. Print Master: José Luiz Sasso. Estúdio: JLS Effect. Som Ótico: Magnus Sound-NYC. Consultor Dolby: Carlos Kalashquin. Figurino: Sérgio Reis. Ass. de prod. Remier Lyon. Letreiros: Antonio Peticov. Stills: Marcos Bonisson e Pólo Produções de Imagens. Distribuição: Riofilme. Elenco: Otávio Terceiro, Sálvio do Prado, Helena Ignez, Guaracy Rodrigues, Freddy Ribeiro, Eduardo Cabus, Gilson Moura, Felipe Murray, Vera Magalhães, Anita Terrana, Ruth Mezek, Camila Pitanga, Giovana Gold, Djin Sganzerla.

Filmografia de Sganzerla

Olho por Olho (1966) Andrea Tonacci (montagem: Sganzerla).

A entrevista (1966) Helena Solberg (montagem: Sganzerla).

Documentário (1966, 16mm, 11 min p&b).

O pedestre (1966) de Otoniel Santos Pereira (montagem: Sganzerla).

O bandido da luz vermelha (1968, 35mm, 92min, p&b).

A mulher de todos (1969, 87min, 35mm, cor e p&b).

Historias em Quadrinhos ou comics (1969, 35mm, 07min, cor).

Quadrinhos no Brasil (1969, cor).

Copacabana mon amour (1970, 85min, 35mm, cor e p&b).

Carnaval na lama ex. Betty Bomba, a exibicionista (1970, 80min, p&b, inacabado).

Sem essa aranha (1970, 16mm, p&b, 102min).

Bom Jesus da Lapa – O salvador dos Humildes (1970) Elyseu Visconti (montagem: Sganzerla).

Fora do Baralho ou O anjo mijou (mixou) fora do baralho (1971, 16mm, 93min, cor, inacabado).

Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica (1976, 16mm, 17min, cor e p&b).

Ritos Populares – Umbanda no Brasil (1977, 16mm, inacabado)

Abismu (1977, 35mm longa-metragem)

Horror palace hotel (1978, super 8) Sganzerla (montagem e co-direção) e Jairo Ferreira.

Mudança de Hendrix (1978, 16mm, 53min, p&b)

Brasil (1981, 35mm, colorido, 13min)

Noel por Noel (1981, 10min, p&e e cor).

Um sorriso, Por favor – O mundo gráfico de Goeldi (1981), José Sette (montagem: Sganzerla).

E o petróleo nasceu na Bahia (1982-81, 16mm, 9min, p&b)

Irani (1983, 16mm, cor, 8min).

Nem tudo é verdade (1986, p&b e colorido, 95min, original 35 mm)

Isto é Noel (1990, cor, 35mm, 43min).

Linguagem de Orson Welles (1991, p&b e colorido, original 15 min., 35 mm)

Perigo Negro (1992, série Oswaldianas, cor, 35mm, 27min).

Tudo é Brasil (1997, p&b e colorido, original 82 min., 35 mm)

O signo do Caos (2003, p&b e colorido, original 60 min., 35 mm)

A reinvenção da Rua (2003) de Helena Ignez (montagem: Sganzerla).

Informação: H. J. Koellreutter (2003, Vídeo, cor, 18 min).

Inventário de filmes utilizados por Rogério Sganzerla

A Jangada (1973) Roland Henze.

A lavagem de Cristo (1969) Roland Henze.

Você já foi a Bahia? (*The Three Caballeros*, 1944) Walt Disney.

Alô amigos (*Saludos Amigos*, 1943) Walt Disney.

Força Expedicionária Brasileira na Itália (1968) Jean Manzon.

Southern Brazil - A tour of the Southern Brazil (1942).U.S. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.

São Paulo (1943) U.S. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.

Brazil at War (1943) U.S. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.

Moleque Tião (1943) José Carlos Burle.

Berlim na Batucada (1944) Luiz de Barros.

Cinejornais

Heróis do Mar Rio: Homenagem da “Juventude Brasileira” aos jangadeiros cearenses D.I.P; No Teatro municipal Rio: O espetáculo que o público não conhece D.I.P.

No Aeroporto Santos Dumont. Rio: Chega o famoso cineasta Orson Welles D.I.P.

Sob o império de Momo. Rio: A cidade recebe sua roupagem carnavalesca. D. I.P.

Na escola Nacional de Belas Artes. Rio: Uma homenagem dos artistas a Orson Welles. D. I. P.

Orson Welles. Rio: Homenagem Cinelândia Carioca. Atualidades, cinejornal O Globo.

Carnaval. Rio: O primeiro banho de mar consagrado a Momo D.I.P.

Brasil-Estados Unidos. Rio: O Sr. Nelson Rockefeller visita o Departamento de Imprensa e Propaganda D.I.P.

Cinema. Rio: Orson Welles recebe um prêmio conquistado pelo seu filme ‘Cidadão Kane’ D.I.P.

No palácio Rio Negro. Petrópolis: O presidente Getúlio Vargas recebe o diretor cinematográfico John Ford D.I.P.

Rio: O primeiro filme de longa metragem produzido pelo sistema cooperativista. D.I.P.

Cinejornal brasileiro: “Afundamentos em águas brasileiras: Rio: As primeiras manifestações do povo contra os brutais atentados dos submarinos do Eixo D.I.P.”

Filmes de Orson Welles utilizados nos filmes de Sganzerla

Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941).

Soberba (The Magnificent Ambersons, 1942).

Tudo é verdade (It's all true, 1942, inacabado).

A marca da maldade (Touch of evil, 1958).

The Orson Welles Sketchbook (1955, Série de televisão BBC em seis episódios).

Verdades e mentiras (F for Fake, 1974).

Orson Welles' Magic Show (Televisão, projeto inacabado 1976-1985).

Dama de Shangai (Orson Welles, 1948).

Trechos radiofônicos de Orson Welles

The Shadow (1937-1938).

The war of the worlds (30 de outubro de 1938).

Heart of Darkness (6 de novembro de 1938).

H.G. Wells Meets Orson Welles (28 de outubro de 1940).

Hello Americans (1942-1943) Intervalo "Brazil" Carmem Miranda e Orson Welles(15 de novembro de 1942).

Hitchhiker (21 de junho de 1946).

Filmes citados

Mr. Sganzerla – Os signos da luz (2011) Joel Pizzini.

Elogio à luz (2003) Joel Pizzini.

It's all true: Based on an unfinished film by Orson Welles (1993) Myron Meisel, Bill Krohn e Richard Wilson.

Olhar estrangeiro (2006) Lucia Murat.

Yndio do Brasil (1995) Sylvio Back.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999) Marcelo Masagão.

Sobre anos 60 (1999) Jean Claude-Bernardet.

São Paulo, Sinfonia e Cacofonia (1994) Jean Claude-Bernardet.

Guerra dos Mundos (1953) Byron Haskin.

Canções do exílio: A labareda que lambeu tudo (2010) Geneton Moraes Neto.

A dança mestiça (2011) Dimas Oliveira Junior e Luis Felipe Harazin.

That's a lero lero (1994) Lírio Ferreira e Amin Stepple.

Das ruínas a resistência (2004-2007) Carlos Adriano Jeronimo de Rosa.

Porviroscópio (2004-2006) Carlos Adriano Jeronimo de Rosa.

Militância (2001-2002) Carlos Adriano Jeronimo de Rosa.

Reminiscências (1994-1997) Carlos Adriano Jeronimo de Rosa.

Santoscópio = Dumontagem (2010) Carlos Adriano Jeronimo de Rosa.

Histoire(s) ducinema (1988 – 1998) Godard.

O cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico (1993) Júlio Bressane.

Dias de Nietzsche em Turim (2001) Júlio Bressane.

Antonioni/Hitchcock: a imagem em fuga (1993) Júlio Bressane.

História do Brasil (1974) Glauber Rocha e Marcos Medeiros.

Tesouro da juventude (1977) Arthur Omar.

Complemento nacional (1978) Arlindo Machado.

Como Era Gostoso O Meu Francês (1971) Nelson Pereira dos Santos.

Pra Lá de Boa (1949) Luiz de Barros (*Eros Volúcia*).

Romance Proibido (1944) Adhemar Gonzaga (*Eros Volúcia*).

Caminho do Céu (1943) Milton Rodrigues (*Eros Volúcia*).

Rio Rita (1942) S. Sylvan Simon (*Eros Volúcia*).

Samba da Vida (1937) Luiz de Barros (*Eros Volúcia*).

Favela dos Meus Amores (1935) Humberto Mauro (*Eros Volúcia*).

O Homem de Aran (1934) Flaherty.

Nanook o Esquimó (1922) Flaherty.

Limite (1931) Mário Peixoto.

O sanduíche (2000) Jorge Furtado.

No Lies (1972) Mitchell Block.

A sociedade do espetáculo (1973) Guy Debord.

ANEXO 1

DIAGRAMA DE TRATAMENTO

A partir da análise ilustrada por este diagrama, o cinema moderno impõe a predominância do desconhecido sobre o conhecido; do irracional sobre o racional; do fatalista sobre o determinista. Faltando qualquer explicação, os temas adquirem ares ilógicos e passam a representar o absurdo do

TRATAMENTO CLÁSSICO	TRATAMENTO MODERNO
CONTÍNUO	DESCONTÍNUO
UNITÁRIO	MÚLTIPLO
LINEAR	COMPLEXO
CLAREZA ABSOLUTA	CLAREZA RELATIVA
LÓGICO	ILÓGICO

DIAGRAMA DE REFERÊNCIA

Este esquema resume, didaticamente, as divergências ou talvez o antagonismo existente entre cinema clássico e cinema moderno. A divergência repousa também no enunciado deste tratamento, de forma aberta ou fechada.

CINEMA CLÁSSICO	CINEMA MODERNO
PASSADO SIMPLES	ETERNO PRESENTE
TEMPO DO SABER	TEMPO DO OLHAR
ÂNGULO IDEAL	ÂNGULO POSSÍVEL
ROMANCE TRADICIONAL	MULTIMÍDIA
FIXAR SENTIMENTOS	REVELAR EMOÇÕES
CÂMERA INFALÍVEL	CÂMERA FALÍVEL

DIAGRAMA DE MONTAGEM

ESTILO

DEFINIÇÃO

MONTAGEM
SEM MONTAGEM

George Mèliés, o Jules Verne da tela, inventa o princípio da trucagem quando ainda não havia a montagem.

MONTAGEM
ACUMULATIVA

A lei do menor esforço, suprime o supérfluo, captando o essencial. Usada pelos primitivos e cinegrafistas de atualidade.

MONTAGEM
PARALELA, OU
RÍTMICA

Invenção de Griffith, autonomia, simultaneidade e elasticidade de ação decomposta em segmentos conflituados.

MONTAGEM
NARRATIVA

Montagem clássica, utilizada em John Ford, Raoul Walsh, King Vidor, Ray

ANEXO 4

Espinha dorsal estrutural da sétima arte, a montagem é vista neste diagrama em seus diversos momentos de evolução sintática..

ESTILO

MONTAGEM
EXPRESSIVA, OU
RÍTMICA

MONTAGEM POR
ATRAÇÃO, OU
VERTICAL

MONTAGEM
DENTRO DA
CÂMERA

MONTAGEM
DESCONTÍNUA
(DESMONTAGEM)

DEFINIÇÃO

Corte em movimento de imagem e som, choque acelerado. *Cidadão Kane*, de Orson Welles

Inventada por Eisenstein. Busca de um espaço-tempo ideológico, perspectiva histórica do eterno presente.

A busca de um contínuo temporal, através de um enquadramento em perspectiva e som direto. *Festim Diabólico*, de Alfred Hitchcock.

Four-racord. Montagem da sétima arte, utilizando sonância, consonância e dissonância. *Novelle Vague* francesa, italiana e japonesa.