



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CRISTINA DE MARCO**

**A VERDADE ESTÉTICA PELO OLHAR DO OUTRO:
DE ROGÉRIO SGANZERLA PARA ORSON WELLES**

**Tubarão
2020**



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CRISTINA DE MARCO

**A VERDADE ESTÉTICA PELO OLHAR DO OUTRO:
DE ROGÉRIO SGANZERLA PARA ORSON WELLES**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas
(Orientador)

Tubarão

2020

D44 De Marco, Cristina, 1977 -
"A verdade estética pelo estética pelo olhar do outro : de
Rogério Sganzerla para Orson Welles" / Cristina de Marco. – 2020.
123 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas

1. Estética. 2. Cinema. 3. Literatura - Estética. I. Sganzerla,
Rogério, 1946-2004. II. Welles, Orson, 1915-1985. III. Vargas,
Alexandre Linck. IV. Universidade do Sul de Santa Catarina. VI.
Título.

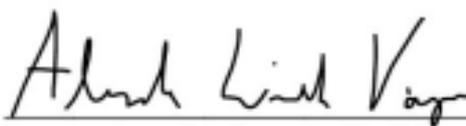
CDD (21. ed.) 401.41

CRISTINA DE MARCO

"A VERDADE ESTÉTICA PELO OLHAR DO OUTRO: DE ROGÉRIO SGANZERLA PARA ORSON
WELLES"

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 02 de julho de 2020.



Professor e orientador Alexandre Linck Vargas, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Jair Tadeu da Fonseca, Doutor.
Universidade Federal de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Mário Abel Bressan Júnior, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Á memória de Rogério Sganzerla e a realização de um sonho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, primeiramente, porque sempre me apoiaram a estudar e a fazer o que me faz feliz. Agradeço a Rogério Sganzerla, a quem admirei na infância, antes de conhecer, porque já via nele coragem e perseverança. E por ter me pedido, olhando nos olhos, para eu não abandonar nem o cinema e nem os sonhos, coisa que ele nunca o fez. Não posso deixar de agradecer, àqueles que me ajudaram a sonhar, a cada tentativa de colocar em prática a continuidade das minhas pesquisas. E claro, à equipe da PPGCL de Tubarão, pessoas de bondade infinita. Professores, colaboradores, colegas. Ao Alexandre, meu orientador, pela sinceridade e pela amizade. Obrigada!

“Todas as artes se beneficiam da influência do cinema. No tempo em que não havia computador, o filme era uma espécie de um programa. Ele traz um conhecimento. Eu acho que o filme ele tem que ter vida própria, as sequências tem que ir se transformando. Eu não acredito em um cinema imutável. O cinema é um processo de conhecimento e de alargamento de fronteiras.”
(Rogério Sganzerla, 2000).

RESUMO

O cineasta norte-americano Orson Welles filmou no Brasil, em 1942, dois episódios de um documentário que se chamaria *É Tudo Verdade*, um projeto desenvolvido dentro da *Política de Boa Vizinhança* do governo Roosevelt. O primeiro, *Carnaval*, contaria a origem da festa popular brasileira. O segundo, *Jangadeiros - Quatro Homens em uma Jangada*, falaria sobre um fato épico ocorrido no ano anterior (1941) e que foi, inclusive matéria na revista americana *Time*. O filme, no entanto, nunca foi concluído. Orson Welles teve que retornar ao seu país e nunca mais teve contato com o material filmado. Sobre este fato, o cineasta catarinense Rogério Sganzerla produziu quatro filmes: *Nem Tudo é Verdade* (1986); *Linguagem de Orson Welles* (1990), *Tudo é Brasil* (1997) e *O Signo do Caos* (2003). Eu os chamarei de *Tetralogia da Verdade*. Analiso estes filmes com o auxílio dos conceitos de *Antropofagia*, cunhado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928) e o termo desenvolvido pelos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari denominado *Corpo Sem Órgãos*. Como resultado destas análises, chego à *Verdade estética pelo olhar do outro: de Rogério Sganzerla para Orson Welles*.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla 1. Orson Welles 2. Estética 3.

ABSTRACT

The american filmmaker Orson Welles filmed in Brazil, in 1942, two episodes of a documentary that would be called *It's All True*, a project developed within the *Good Neighbor Policy* of the Roosevelt government. The first, *Carnival*, would tell the origin of the popular brazilian festival. The second, *Jangadeiros - Four Men on a Raft*, would talk about an epic event that occurred in the previous year (1941) and that was, including an article in Time american magazine. The film, however, was never completed. Orson Welles had to return to his country and never had contact with the filmed material again. About this fact, Santa Catarina's filmmaker Rogério Sganzerla produced four films: *Not Everything is True* (1986); *Language of Orson Welles* (1990), *Everything is Brazil* (1997) and *The Sign of the Chaos* (2003). I will call them the *Tetralogy of Truth*. I analyze these films with the help of the concepts of *Anthropophagy*, coined by Oswald de Andrade in the *Man-eating Manifest* (1928) and the term developed by the French Gilles Deleuze and Felix Guattari called *Body Without Organs*. As a result of these analyzes, I arrive at the *Aesthetic truth through the eyes of the other: from Rogério Sganzerla to Orson Welles*.

Keywords: Rogério Sganzerla 1. Orson Welles 2. Aesthetic 3.

SUMÁRIO

1. ADMIRAÇÃO	9
2. ADMIRADOR E ADMIRADO	15
2.1 ADMIRAÇÃO DE ROGÉRIO SGANZERLA POR ORSON WELLES...	15
2.2 O ADMIRADO ORSON WELLES	18
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
3.1 CORPO SEM ÓRGÃOS	21
3.2 ANTROPOFAGIA	24
3.3 O OLHAR DO OUTRO	35
4. METODOLOGIA	37
5. CINEASTAS MARGINAIS	39
6. LINGUAGEM DE ORSON WELLES (1990)	46
7. NEM TUDO É VERDADE: WELLES NÔ BRASIL (1986)	51
8. TUDO É BRASIL (1997)	58
9. O SIGNO DO CAOS	68
10. A VERDADE ESTÉTICA DO OLHAR DO OUTRO	77
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	92
ANEXO A – FICHAS TÉCNICAS.....	93
ANEXO B – TRILHA SONORA DA TETRALOGIA DA VERDADE	98
ANEXO C – MANIFESTO ANTROPÓFAGO (1928)	112
ANEXO D – FILMOGRAFIA ROGÉRIO SGANZERLA.....	117
ANEXO E – FILMOGRAFIA ORSON WELLES	121

1. ADMIRAÇÃO

A minha admiração por Rogério Sganzerla levou-me a entrevistá-lo em duas oportunidades. Destes contatos percebi a sua admiração vital por Orson Welles, algo que foi transformador na sua vida. O cineasta catarinense produziu, dirigiu e montou quatro filmes a respeito de *It's all true (É Tudo Verdade)*, documentário pan-americano rodado por Orson Welles, entre 1941 e 1942, no México e no Brasil, porém jamais concluído na sua totalidade.

O filme foi gravado em preto e branco e *technicolor* e seria dividido em três capítulos: *My Friend Bonito (Meu amigo Bonito)*; *Carnaval*; *Jangadeiros - Four Men on a Raft (Quatro Homens em Uma Jangada)*. Os dois últimos brasileiros. Sobre eles abordarei mais adiante.

Este capítulo traz a admiração como sentimento que une estes projetos. A *Tetralogia da Verdade* (como chamarei os filmes de Sganzerla) nasceu da sua admiração por *It's all true (É Tudo Verdade)*. E esta admiração deu motivos para que fosse possível esta dissertação que se apresenta como *A Verdade Estética pelo Olhar do Outro: de Rogério Sganzerla para Orson Welles*.

Rogério Sganzerla é meu conterrâneo (Joaçaba, SC). E o fato de haver alguém “famoso” saído de lá me despertou curiosidade ainda na infância. Porém, só consegui cumprir o meu objetivo de saber a seu respeito quando estudava Jornalismo e fui apresentada a seus filmes e a autores que admiravam a sua obra.

Em maio de 1998 pude ouvi-lo falar sobre sua experiência cinematográfica em Porto Alegre, no Seminário *sobre Cinema e Revolução*, onde abordava os fatos culturais de Maio de 1968. Falei-lhe do interesse em retratá-lo no meu *Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)*. Voltamos a nos encontrar em duas oportunidades para entrevistas. A primeira em sua residência, no Rio de Janeiro, em setembro de 1999. A segunda, cinco meses depois, em Joaçaba, no Programa Olho Vivo na TV, na TV Cidade, canal local. Houve ainda outros encontros, porém estes não foram registrados.

A sua admiração por Orson Welles era latente. Falava com amor sobre aquele que considerava “o maior cineasta de todos os tempos” (SGANZERLA, 1999). Dedicou-se

muitos anos à pesquisa dos fatos circulares à estada do cineasta no Brasil. Entre fevereiro e agosto de 1942, ele filmou no Rio de Janeiro, em Fortaleza, foi à Bahia e conheceu a cachaça brasileira com os amigos Grande Otelo e Herivelto Martins. *Carnaval* seria um dos episódios deste documentário. Contaria a origem da festa que estava tomando grandes dimensões e se transformaria em um dos traços mais fortes da nossa cultura popular. Por este resgate, aproxima-se dos estudos desenvolvidos na linha de pesquisa em *Linguagem e Cultura*, abordando também assuntos tratados pelo *Grupo de Estudos em Artes (GRUAS)*, ao qual encontro-me vinculada.

Jangadeiros (Four Men on a Raft - Quatro Homens em uma Jangada), segundo tema abordado no documentário a ser gravado no Brasil, apresentaria ao mundo a história de Manuel Olímpio Meira (Jacaré), Jerônimo André de Souza, Raimundo Correia Lima (Tata) e Manuel Preto. Os pescadores cearenses viajaram na Jangada *São Pedro* por 61 dias, de Fortaleza ao Rio de Janeiro, sem a ajuda de bússola, apenas sendo guiados pelos ventos e pelas estrelas, feito que nunca foi superado. Na capital federal, teriam uma audiência com o Presidente da República, Getúlio Vargas, a quem pediram pelo benefício da Previdência Social e também procuravam melhorar a sua condição de trabalho.

A primeira parte do documentário *It's all true (É Tudo Verdade)* seria *My Friend Bonito (Meu amigo Bonito)*, gravado no México, em 1941, foi inspirado em um conto de Robert Flaherty. Abordava a relação de um menino com o seu touro, no ambiente das touradas. Orson Welles relata, em entrevista a Bazin (1991, p. 172), que Dalton Trumbo ganhou o Oscar de *Melhor Roteiro Original* pela mesma história das touradas, com *Arenas Sangrentas* (1956). Ele usava pseudônimo e não pôde receber seu prêmio porque estava na lista negra de Hollywood. Em outra entrevista, a Peter Bogdanovich (1995, p. 206-207), o cineasta relatou sobre o que trataria o filme:

Tinha o garoto, amigo do touro, que o vê crescer, que morava com ele no rancho, quando o touro é levado à capital, o matador e o menino vão à igreja, o matador para rezar por sua vida e o menino pela vida do touro. Aí o touro vai para a arena e mata vinte cavalos. (BOGDANOVICH, 1995, p. 206-207).

Na segunda entrevista que realizei com Sganzerla, em 2000, ele me contou que soube desse filme inacabado de Orson Welles aos 12 anos, através de uma matéria publicada no jornal gaúcho *Correio do Povo*, no qual seu pai, Albino Sganzerla, havia sido correspondente:

Saiu uma nota de um pesquisador gaúcho falando da influência do filme que ficou inacabado, e que era um filme que mostrava a história do samba, as raízes culturais, que mostrava o lazer em uma cidade então maravilhosa como o Rio [*de Janeiro*] e o trabalho dos nordestinos, dos pescadores, dos jangadeiros, que vieram na época da ditadura getuliana, eles vieram pedir melhores condições. E isso ficou. Mas não tinha nem fotos, ninguém conhecia nada. Sempre foi uma interrogação. (SGANZERLA, 2000).

Nos anos de 1970 o cineasta brasileiro começou a pesquisar sobre o assunto. Museus, bibliotecas, arquivo históricos, imagens, programas de rádio, recortes de jornais, filmes, cinejornais do *Estado Novo*. Em 1986 ele monta o primeiro filme: *Nem Tudo é Verdade* (1986), um longa-metragem de ficção que traz o músico Arrigo Barnabé no papel de Orson Welles e o depoimento do ator e compositor Grande Otelo, que participou das filmagens. No elenco estão também Helena Ignez, Nina de Pádua, Otávio Terceiro, Guaracy Rodrigues entre outros¹. E a trilha sonora é de João Gilberto. O filme retrata o enredo de *It's all true* (*É Tudo Verdade*), dando destaque à cultura popular e à trajetória dos pescadores cearenses.

Este filme foi o tema do meu TCC, intitulado *Nem Mentira, Nem Verdade: duas visões sobre o Brasil* (MARCO, 2000), que me permitiu obter o grau de bacharel em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo. O fato de eu tê-lo encontrado disponível em VHS na videoteca da UNISINOS (Universidade do Vale do Rio dos Sinos) fez de *Nem Tudo é Verdade* (1986) a alavanca para os meus estudos e a minha contínua admiração. O primeiro capítulo do meu *Trabalho de Conclusão de Curso* (TCC) trazia os *Dois mitos: Welles e Sganzerla*; o segundo capítulo, *Dois momentos, dois filmes, um tema: Brasil*; e o último capítulo mostrava *A verdade nos olhos do outro*.

¹ As fichas técnicas completas dos filmes analisados estão no Anexo 1 deste trabalho.

Depois deste filme, Rogério Sganzerla lançou o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* (1990). Foi uma homenagem sensível, com depoimentos do jornalista Edmar Morel e do cineasta norte-americano John Huston. E presta também uma justa homenagem ao dramaturgo inglês William Shakespeare, muito admirado por Orson Welles. É uma colagem com material de arquivo, um traço marcante da estética sganzerleana, algo que também irei desenvolver mais adiante.

O longa-metragem *Tudo é Brasil* (1997), o terceiro filme, retoma os programas de rádio de Orson Welles, em especial *Hello, Americans!* e a participação da cantora e atriz luso-brasileira Carmem Miranda. O argumento mostra os estereótipos do olhar do outro sobre o Brasil. Mas, acima de tudo, faz um resgate à cultura popular, aos primórdios do carnaval e do samba brasileiros.

Finalizando a *Tetralogia da Verdade*, o antifilme *O Signo do Caos* (2003). Ao chegar a este ponto, ele resolve falar sobre a dificuldade em se filmar no Brasil e a perseguição sofrida por Orson Welles por parte da censura imposta pelo governo brasileiro. O caos significa o fim. Já muito debilitado por um câncer no cérebro, Rogério Sganzerla foi ao lançamento do seu último filme, no *Festival de Cinema do Rio de Janeiro*, em outubro de 2003. Em uma cadeira de rodas, estava acompanhado das atrizes Helena Ignez e Camila Pitanga. Três meses depois, em 9 de janeiro de 2004, Rogério morreu.

A minha monografia foi um trabalho curto demais para lidar com a vasta herança cultural deixada por eles. Desta forma, retorno a *It's all true (É Tudo Verdade)*, do ponto onde parei, acrescentando ao escopo da análise os demais filmes que compõem a *Tetralogia da Verdade*, propondo uma análise sobre *A verdade estética pelo olhar do outro: de Rogério Sganzerla para Orson Welles*.

A questão central deste estudo será entender: Como Rogério Sganzerla antropofagiza Orson Welles através da *Tetralogia da Verdade*? E o que seria esta verdade estética?

Através do estudo do *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, entendendo *antropofagia* como a forma com que Rogério Sganzerla deglute a técnica e a história do cineasta americano, “vomitando” a verdade e a experiência do outro e transformando este fluxo na sua *verdade estética*.

As realidades se perpassam, envolvendo fluxos constantes, sem limites de transformação. Essa constante me leva a questionar: a *Tetralogia da Verdade* pode ser compreendida como um *Corpo Sem Órgãos*? Os conceitos serão apresentados no próximo capítulo, que também traz a relação desenvolvida pela psicanalista Suely Rolnik (1983 e 1998) que liga os conceitos de *Antropofagia* ao *Corpo sem Órgãos (CsO)*. O objetivo geral desta dissertação é desenvolver uma análise sobre a forma como Rogério Sganzerla antropofagiza a técnica cinematográfica e a história vivida por Orson Welles no Brasil, transformando estes elementos na sua *verdade estética*.

Servindo-se da proposta de Manuela Penafria para se fazer análise de filmes, eu observo, primeiramente as questões técnicas, textuais, envolvidas nos filmes em questão. Depois disso, parto para um resumo de cada filme, buscando o que neles encontro que possam reforçar os argumentos que usarei no decorrer deste trabalho, para que finalmente encontre a verdade estética pelo olhar do outro.

A estrutura da dissertação que traz como título *A verdade estética pelo olhar do outro: de Rogério Sganzerla para Orson Welles* ficou organizada desta forma: o Capítulo 1 introduz a pesquisa, trazendo como tema a *Admiração*. Esclareço quais admirações foram levadas em conta para o desenvolvimento do texto a seguir. Dentro deste capítulo, abordo a *Minha Admiração por Rogério Sganzerla*, fazendo um relato de como o conheci, as entrevistas que ele me concedeu, o desenvolvimento do meu TCC e como surgiram as ideias para esta pesquisa. Trago, ainda, a *Admiração de Rogério Sganzerla por Orson Welles*, falando como ele conheceu a história que depois veio a narrar em seus filmes, para na sequência apresentar o *Admirado Welles*, onde conto o que o levou a esta condição.

No capítulo 2 faço uma *Revisão Teórica*, apresentando os conceitos norteadores das análises. O *Corpo Sem Órgãos* é descrito como o lugar onde se forma a subjetividade; a *Antropofagia* é exposta como a radicalização da subjetividade social e da cultura brasileira. *O Olhar do Outro* aborda o encontro dos dois conceitos fundadores das análises na subjetividade. O Capítulo 3 explica a *Metodologia* que foi utilizada no desenvolvimento da pesquisa. No Capítulo 4, *Cineastas Marginais*, aproximo os cineastas dentro desta condição. Nos capítulos cinco, seis, sete e oito, faço as análises dos filmes que compõem a *Tetralogia da Verdade*, nesta ordem: o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* (1990), o longa-

metragem de ficção *Nem Tudo é Verdade: Welles Nô Brasil* (1986), o documentário *Tudo é Brasil* (1997) e finalmente *O Signo do Caos*, (SGANZERLA, 2003), o antifilme de Rogério Sganzerla. As análises são feitas com base nos elementos estéticos, destacando algumas sequências. No capítulo 9, trago, então, *A Verdade Estética do Olhar do Outro*, com o auxílio do conceito de verdade de Nietzsche, em *Sobre a Mentira e a Verdade no Sentido Extramoral*, e a *Potência do Falso*, exposta em *A Imagem-Tempo*, de Deleuze. Com isso, delimito a conclusão a respeito do meu estudo. As referências destacam os livros, as críticas cinematográficas, entrevistas, referências de internet, os programas de rádio de Orson Welles, as mostras sobre Rogério Sganzerla, os depoimentos coletados no Youtube, e os filmes citados no decorrer do texto. Depois disso, o Anexo 1 traz as fichas técnicas de *It's all true (É Tudo Verdade)*; *It's all true - based on a uncomplete film by Orson Welles (É Tudo Verdade - baseado no filme inacabado de Orson Welles - 1993)*; *Nem Tudo é Verdade* (1986); *Linguagem de Orson Welles* (1990); *Tudo é Brasil* (1997) e *O Signo do Caos*, o antifilme (2003). No Anexo 2 apresento a Trilha Sonora da *Tetralogia da Verdade*, trazendo as letras das músicas cantadas e incluindo o endereço eletrônico onde elas podem ser ouvidas, no Youtube. No Anexo 3 incluo o *Manifesto Antropófago*, destacando em uma gravura os aforismos utilizados nas análises, seguido do poema completo. Nos anexos 4 e 5, trago as filmografias de Rogério Sganzerla e Orson Welles.

2. ADMIRADOR E ADMIRADO

Neste capítulo continuo falando da admiração. Aqui apresentarei os dois cineastas – Rogério Sganzerla e Orson Welles. A admiração do primeiro pelo segundo transformou-se em quatro produções, que eu chamo de *Tetralogia da Verdade – Nem Tudo é Verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1990), *Tudo é Brasil* (1998) e *O Signo do Caos* (2003). Todos estes filmes abordam *It's All True* (É Tudo Verdade), documentário rodado por Orson Welles na América Latina, sendo dois capítulos no Brasil. O filme jamais foi concluído por Welles e os motivos dados foram políticos, sociais e culturais e estão dentro das produções. Mas aqui falo mais sobre quem foram estes cineastas.

2.1 ADMIRAÇÃO DE ROGÉRIO SGANZERLA POR ORSON WELLES

Rogério Sganzerla é o cineasta que fez *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Assim é apresentado, embora tenha construído uma carreira cinematográfica que durou 37 anos, onde couberam outras vinte e cinco produções². Dona Zenaide³ (SGANZERLA, 2018) conta que o filho “saiu cedo de casa porque era muito inquieto, não parava de inventar coisas”.

Aos 15 anos, Rogério Sganzerla foi morar em São Paulo (SP) para fazer duas faculdades. Antes de completar 17 anos já escrevia críticas de cinema para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. Como era menor de idade, contou-me que precisou recorrer ao Juizado de Menores, onde ganhou uma carteirinha que lhe dava livre acesso às salas de exibição. “Isso me dava a possibilidade de ver três, quatro trechos de filmes”. (SGANZERLA, 2000).

Ele nunca deixou de escrever. Teve coluna semanal neste Suplemento até 1967. período em que escreveu também para o *Jornal da Tarde* (1966-1967) e a *Folha da Tarde*

² Filmografia completa no Anexo 4 deste trabalho

³ Em carta escrita de próprio punho, encartada na reedição do livro de poemas *Novos Contos* (1954/2018), escrito pelo filho aos 7 anos de idade.

(1967). Depois disso, escreveu esporadicamente para outros jornais, além de criar uma vasta produção de roteiros e pensamentos materializados em textos sobre o cinema. Fonseca (2010, p.12), conta que Sganzerla afirmou, em entrevista a Miriam Alencar, para o *Jornal do Brasil*, em 1966, que não diferenciava escrever sobre cinema ou escrever cinema. E abordava também que tipo de filme pretendia fazer: “Poderia ser uma revisão e uma crítica do cinema americano”.

As recorrentes referências, diretas e indiretas que fez aos filmes de gênero (*Noir*, *Western*) e a Orson Welles, principalmente, mostraram que o jovem crítico-artista realizou mesmo o seu projeto. [...] Percebemos, então, em Sganzerla, que essa revisão crítica é feita tanto em termos do cinema americano quanto do cinema brasileiro: de Humberto Mauro, da chanchada, do cinema novo, de Zé do Caixão, do dito Cinema Marginal, e de seus próprios filmes. Sua originalidade está em que “o cinema volta para si mesmo”, e para momentos importantes da sua história, não porque surge de si, como se fosse autossuficiente, mas porque, num certo sentido, é autotélico: as diferenças diversas que os filmes de Sganzerla mobilizam movem-se, transformadas, para eles mesmos, que se criam como alvos diferenciados e diferenciadores dos precursores eleitos. (FONSECA, 2010, p. 12)

No período em que escreveu para o *Suplemento Literário* (década de 1960), os filmes estrangeiros demoravam para chegar ao Brasil. Esta era uma queixa constante em seus textos. Em *Cidadão Kane* (07 ago. 1965), o crítico conta que a “fita” só seria projetada no Brasil naquele ano e teriam finalmente contato com a “famosa” produção de Orson Welles. Ao diretor norte-americano dedicou também *Legado de Kane* (28 ago. 1965), onde aponta a “estética da conversa fiada”, que seria antecipada pelo filme de Orson Welles:

O princípio da película – fornece muitos pontos de vista sobre a mesma incógnita – aproxima-se muito daquele tom de entrevista evidenciado em diversas fitas modernas, chegando mesmo a instituir algumas posições da câmera diante do décor, um entrevistador diante do entrevistado; a filmagem desdramatizada, em cenas longas de um grupo de pessoas conversando, rindo, discutindo, geralmente ao mesmo tempo. (Welles não filma ações, mas discussões, gravadas posteriormente em *A Marca da Maldade*, *O Processo*). *Cidadão Kane* antecipa a estética da conversa fiada. (SGANZERLA, 1965, p. 5).

Da mesma forma, Rogério Sganzerla constrói a sua *Tetralogia da Verdade*. Ele traz os depoimentos de Grande Otelo, Edmar Morel, Richard (Dick) Wilson, John Huston, em *Linguagem de Orson Welles* (1990) para reforçar o seu argumento. O cineasta brasileiro

produz, na verdade, grandes reportagens a respeito de *It's All True* (*É Tudo Verdade*) e deixa que os elementos históricos falem por si. Sendo assim, ele antropofagiza a produção de Orson Welles e a transforma em corpos sem órgãos, ou seja, em fragmentos de uma mesma história.

A partir de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), o primeiro longa-metragem de Sganzerla, a crítica especializada adotou o termo *Cinema Marginal* para falar sobre uma nova estética que estava retratada nos filmes produzidos em pequenas produtoras, situadas na região marginal paulistana.

A Boca do Lixo como território cinematográfico em seus vários sentidos possíveis, aparece como cenário de locação em dois filmes. Sua existência e seu sistema foram poeticamente anunciados em 1968, pelo filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, que marcou uma transição, ou um rompimento, com os procedimentos éticos e estéticos propostos pelo *Cinema Novo*. *O Bandido* tornou-se uma interface para o *Cinema Novo*, para o cinema brasileiro e para a própria *Boca do Lixo*. (ABREU, 2006, p. 34-35).

Rogério Sganzerla era um profundo admirador do cineasta americano. E a Orson Welles dedicou duas resenhas, *Cidadão Kane* (1965) e *O Legado de Kane* (1965), além da citação pontual deste filme em outros textos. Admirava também as produções de Howard Hawks (Hatari!) e Samuel Fuller (Casa de Bambu / Paixões que alucinam), a quem chamava de cineastas do corpo. “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 dos objetos”. (PAIVA, 2010, p.19)

A partir da década de 1970, devotou a maior parte do seu tempo à pesquisa a respeito de *It's all true* (*É Tudo Verdade*). E sobre ele produziu a *Tetralogia da Verdade*. Durante a produção destes filmes, ele conta que teve o apoio de muitas pessoas que foram importantes:

Eu tive apoio de caras maravilhosos. O Grande Otelo me ajudou muito. Edmar Morel, depois a secretária do Welles, chamada Paula Lima. E também no exterior, desde o cara, aquele que foi presidente da Academia, muito bom diretor e grande locador, Robert Wise, o montador e produtor associado do Welles, Dick [Richard] Wilson, um crítico que achou os filmes do Welles lá nos Estados Unidos, o Bill

Krohn. Essa gente me ajudou. Também tem a Catherine Benamou, que é produtora associada. Eu, o fotógrafo. A gente fez uma boa retomada, muita amizade. (SGANZERLA, 1999).

Estes filmes serão analisados nos capítulos cinco, seis, sete e oito, mas as referências a eles estarão em todo o texto, ancoradas nos conceitos de Antropofagia e Corpo Sem Órgãos (CsO), em busca da *Verdade Estética pelo Olhar do Outro*.

2.2 O ADMIRADO ORSON WELLES

Orson Welles, o admirado, tornou-se um personagem reconhecido nos Estados Unidos a partir de 30 de outubro de 1938. Aos 23 anos de idade protagonizou a dramatização de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, com os atores da sua companhia teatral, na emissão radiofônica semanal *The Mercury Theatre on the Air*, pela *C.B.S. (Columbia Broadcasting System)*. O enredo discorre sobre a invasão de alienígenas na cidade de Nova Jersey. Welles falou, em entrevista a Peter Bogdanovich, sobre o pânico causado na América:

O tamanho da reação, claro, foi espantoso. Seis minutos depois de entrarmos no ar, os painéis telefônicos das estações de rádio do país inteiro piscavam como árvores de Natal. As casas foram se esvaziando, as igrejas se enchendo; de Nashville a Minneapolis, havia gente chorando e distribuindo roupas pela rua. Vinte minutos depois, estávamos com um estúdio repleto de policiais atônitos. Eles não sabiam quem prender nem por quê, mas sem dúvida emprestaram um certo tom ao restante da transmissão. Fomos percebendo, enquanto prosseguíamos com a destruição de Nova Jersey, que o número de lunáticos existentes no país tinha sido subestimado. (BOGDANOVICH, 1995, p. 58).

Esta é uma boa alegoria para se começar a entender a noção de território/desterritório, que é uma das premissas do CsO. O território dos Estados Unidos estava sendo invadido por seres de outro planeta. O país estava sendo desterritorializado na medida em que se transformava em um novo território para os marcianos e abandonava a segurança das velhas fronteiras.

Antes disso, em 1936, Orson Welles dirige uma montagem teatral somente com atores negros. Era *Macbeth*, de Shakespeare⁴. Welles preferiu mudar a ambientação da peça da Escócia para o Haiti, porque via semelhanças entre o Rei Henri Christophe e o personagem-título. Foi um grande sucesso de público a produção do *Federal Theatre/WPA (Works Progress Administration)*, um programa governamental, parte do *New Deal* (1933-1937).

Em Hollywood, Welles trabalhou em todas as mídias controladas pelo grupo *R.C.A. (Radio Corporation of America)*. Começou no rádio, na *N.B.C (National Broadcasting Company)*, em 1938. Na segunda metade do ano, assinou o contrato sem precedentes com George Schaeffer, da *R.K.O (Radio-Keith-Orpheum)*: “um filme por ano em que ele seria, segundo o seu desejo, realizador, argumentista, intérprete, ou tudo ao mesmo tempo. Reservaram-lhe 25% dos benefícios brutos de cada um de seus filmes; ele receberia 150 mil dólares de avanço e cada filme seria uma *Mercury Production*”. (BAZIN, 1991, p. 143).

Cidadão Kane (1941) era um filme inovador na sua narrativa, na fotografia e na temática. Chegou a ser indicado em nove categorias ao *Oscar* – o roteiro, assinado pelo veterano Herman J. Mankiewicz, ganhou a única estatueta. Diferente do que poderia imaginar, Orson Welles acabou constituindo a sua carreira no cinema por polêmicas e fracassos. Era o próprio *Sujeito Noir*, como seria reconhecido pela crítica cinematográfica a estética de parte de seus filmes, convivendo com o fracasso e a tentativa de reconstrução. Da obra de Orson Welles, considero *Noir* principalmente os filmes *A Dama de Shangai (The Lady from Shanghai, 1947)* e *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)*.

Vivia-se a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o Presidente dos Estados Unidos, o democrata Franklin Delano Roosevelt, queria forçar uma aproximação entre os outros povos americanos, pensando na proteção do seu próprio território, já que o invasor batia à porta. Em agosto de 1941, o território americano foi invadido, e desta vez não por marcianos de uma peça literária. Agora, o inimigo era real. A marinha japonesa bombardeou

⁴ Referências sobre a admiração de William Shakespeare por Orson Welles tiradas de BOGDANOVICH, 1995.

a base militar americana de *Pearl Harbor*, no Havaí, levando o país americano a defender os países Aliados (União Soviética, Reino Unido e França) contra os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Para este combate, foi criado o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)*, em 1940, coordenado pelo magnata Nelson Rockefeller, que era também proprietário da produtora *RKO*, que produzia e financiava os filmes do cineasta. (HOLANDA, 2001 p. 26).

O principal objetivo do OCIAA consistia, no quadro da Política da Boa Vizinhança, em reforçar a solidariedade entre os países dos continentes americanos, procurando afastar as investidas nazistas [...]. Dentro deste espírito pan-americano, foi planejado um filme de episódios, inspirados em histórias verdadeiras ocorridas em lugares diversos dos continentes em questão. (PAIVA, 2018, p. 18).

Orson Welles foi chamado para cumprir uma missão diplomática na América Latina, realizar um documentário que se chamaria *it's all true* (é tudo verdade), que seria um pretexto para esta aproximação. O Brasil havia manifestado interesse de que o cineasta fizesse aqui um filme comercial, propagandístico. Provavelmente pensavam em algo na linha de *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, usado para propagar o nazismo. Porém, como lembra Sganzerla (1999) na primeira entrevista que fiz com ele: “se eles estavam pensando em fazer filme de propaganda política, deviam ter chamado outra pessoa, mas chamaram o homem errado, trouxeram ao Brasil o maior cineasta de todos os tempos”.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, deter-me-ei nas questões teóricas que nortearão as reflexões acerca da *verdade estética pelo olhar do outro*. Principalmente no que tange à compreensão de como Rogério Sganzerla *antropofagiza* Orson Welles na *Tetralogia da Verdade*. Para chegar a esta resposta, introduzo os conceitos de *Corpo Sem Órgãos* e *Antropofagia*. Depois disso, a relação dos conceitos com a subjetividade.

3.1 CORPO SEM ÓRGÃOS

Corpo sem Órgãos (CsO) é um conceito criado por Antonin Artaud na emissão radiofônica *Pour mettre fin au jugement de Dieu (Para acabar com o Julgamento de Deus – 1948)* e radicalizado pelos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti Édipo* (1972) e no terceiro volume de *Mil Platôs* (1980). Artaud falava em forma de poema:

[...] Para existir basta
abandonar-se ao ser mas para viver é
preciso ser alguém é preciso ter um
OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se
a perder a carne à terra dos
ossos.

Como só havia terra e
madeira de ossos ele viu-se obrigado
a ganhar a sua carne, só havia ferro e
fogo e nenhuma merda
e o homem teve medo de perder a merda
ou antes desejou a merda e para ela sacrificou o sangue.
Para ter a merda, ou seja, carne onde só havia sangue e
um terreno baldio de ossos onde não havia mais nada

para ganhar mas apenas algo para perder, a vida. [...] (ARTAUD, 1948).

Em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p.9), os autores escrevem que o *Corpo Sem Órgãos (CsO)* é uma experimentação: “Ao CsO não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar. Ele é um limite”. Não se trata do corpo físico, mas de uma superfície onde as intensidades circulam. E pelos fluxos do que recebe e do que transmite, acontece uma mutação que se dá pelo agenciamento que se processa nesta troca que implica o interior/exterior deste corpo. É um fundamento pré-individual porque do agenciamento deste fluxo nascem o sujeito e a subjetividade. Não é um território fixo. É um *desterritório*. Este entendimento será importante para as análises.

O território seria o corpo limitado da sociedade. Porém, o *Corpo sem Órgãos* abandona este limite e se torna um desterritório na medida em que produz e recebe, num fluxo constante, o desejo da produção de sentido, que é alimentado a partir desta troca. Ele nunca se fecha, porque a produção não cessa, ao mesmo tempo em que deste corpo extrapolam subjetividades, resultado desta troca constante. Os desejos são, então, o excesso desta produção, e nunca a falta.

A partir deste preâmbulo, posso pensar no desejo como resultado da relação entre Orson Welles e Rogério Sganzerla. Há uma troca entre eles: ao tempo em que a produção inicial foi atravessada por outras interpretações, recortada para ser abordada em suas partes, desse recorte surgiram outros filmes. O fato de a sequência dos filmes de Sganzerla ter um fim não limita este corpo. Os filmes continuam sendo vistos e comentados e a cada nova intervenção gera-se a possibilidade de novos corpos.

Em *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)*, de Orson Welles, percebe-se como o sujeito é formado através da produção do CsO. Os personagens são intensos, há uma produção excessiva de subjetividade, e isso fica expresso na ambiguidade moral e ética. Os papéis se invertem, se experimentam, e voltam a se converter em experimentações, em constante movimento. A sociedade funciona como um corpo organizado, uma máquina que trabalha para a produção. Quando o corpo se torna um organismo, dão-lhe uma utilidade e desta forma ele cumpre com uma finalidade. O desejo é esmagado, os órgãos capturados,

amarrados dentro de uma lógica capitalista ordenada. Desta forma, os órgãos estão sempre presos à estrutura social.

Funciona em toda parte: come, caga, fode, aquece [...]. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão conectada a uma máquina-fonte - acoplamentos, conexões - ao fluxo ser emitido, a outra máquina o corta. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 11).

Orson Welles organizou a sua produção dentro de uma engrenagem capitalista, a indústria do cinema. Deram a ele todas as condições para que se tornasse um grande diretor. Ele conseguiu. Mas não pôde permanecer preso ao organismo, pois queria mais, desejava o excesso. Como Deleuze e Guattari, desejava e a sua produção se multiplicava a partir deste contágio com a potência de se produzir cada vez mais.

O desejo canalizado trabalha para a produção. A falta é fruto de mecanismos de captura, de dominação. O desejo se expande, transborda. Ele é revolucionário porque investe no real e rearranja, num movimento de transformação constante. O *Corpo sem Órgãos* nasce da capacidade de novas sensações. Todas as possibilidades são consideradas. O corpo desorganizado torna-se instrumento da intensidade. Conforme a expressão de Nietzsche, “ao mesmo tempo que o mundo verdadeiro, abolimos também o mundo da aparência. O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças, que enfrenta e se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam”. (DELEUZE, 2018, p. 203).

Introduzo o *Corpo Sem Órgãos* na análise, sugerindo que os corpos estão se recriando. A história e a genealogia da formação do Brasil formam este corpo, que é um emaranhado de intensidades, como também o é a relação entre Orson Welles / *It's all True (É Tudo Verdade)* e Rogério Sganzerla/ *Tetralogia da Verdade*. De cada produção nasce outra. E outra mais. E esse contágio não tem fim.

Todos eles são *CsO*, que se transmutam e se completam e formam outridades. Como afirmam Deleuze e Guattari (2008, p. 13), “Um *CsO* é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o *CsO* não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo”. Ele é, portanto, uma geografia rizomática, fluida e móvel, que está em transformação constante. Ele é perpassado e transformado nas suas subjetividades.

Rogério Sganzerla escreve um artigo intitulado *Cineastas do Corpo*⁵, onde fala em um cinema físico, sensorial. Nestes filmes, a realidade é apreendida através do contato direto câmera/personagem. Não deixa de ser um contágio que transforma a produção em uma “fita moderna”. O tratamento do corpo, segundo o crítico, é um dos segredos do cinema americano.

3.2 ANTROPOFAGIA

Já a Antropofagia é um termo introduzido por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928), publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, impressa em São Paulo. O conceito filosófico já estava parcialmente exposto na *Poesia Pau-Brasil* (1924). Mas a partir deste Manifesto, a realidade que antes apresentava apenas o seu diagnóstico, desta vez é radicalizada;

A *Revista* foi publicada em duas “dentições” (como avisava o subtítulo). Na primeira fase (dentição), foi impressa em formato revista (33x24cm), oito páginas, entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. A segunda fase (dentição) foi publicada em uma página semanal no *Diário de São Paulo*, entre 17 de março e 1º de agosto de 1929. Campos (1975) acrescenta ainda que, em todas as edições da *Revista de Antropofagia*, o único texto que se identificava plenamente com as ideias revolucionárias do *Manifesto* foi a “*Descida Antropofágica*”, de Oswaldo Costa:

Portugal vestiu o
selvagem. Cumpre despí-lo.

Para que ele tome um banho
daquela “inocência contente” que perdeu e que
o Movimento Antropófago agora lhe restituiu.
(COSTA in CAMPOS, 1975).

⁵ *Cineastas do Corpo* - 26 de junho de 1965, Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo

Benedito Nunes afirma que os aforismos telegráficos do *Manifesto Antropófago* (1928) misturam imagens e conceitos à provocação teórica, retomando o canibalismo indígena. A *Antropofagia* funciona como uma arma bélica de teor explosivo:

Como vocábulo de devoração, a Antropofagia é a um tempo *metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira de imolação pelos tupis do inimigo valente apressado em combate, englobando tudo o quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e terapêutica por meio dessa reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos. [...] Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. (NUNES in ANDRADE, 1990, p. 15).

Luis Alberto Brandão (in BITARÃES NETTO, 2004, p. 11) alerta que, “se há, na antropofagia, uma potência metafórica para abordar dimensões fundamentais da cultura brasileira, são conflituosos os modos como se qualificam as linhas mestras”. O autor encontra uma vertente retrospectiva e outra prospectiva. A primeira, teorizante e diagnóstica, “toma como base a revisão da tradição”, já a segunda, uma práxis terapêutica:

Ao “olhar para dentro”, ao “endocanibalismo”, busca compatibilizar particularidade e universalidade, se associa o “olhar para fora”, o “exocanibalismo”, em que se exporta, modificado, aquilo que se importara; em ambos os casos estabelecendo-se a dialética entre absorver (antropofagizar) e eliminar (higienizar). (BRANDÃO in BITARÃES NETTO, 2004, p. 12).

Em *Palimpsesto Selvagem*, Beatriz Azevedo (2018, p. 75) trata a *Antropofagia* como “uma devoração crítica da realidade”. O próprio termo *Palimpsesto* representa o antigo revisto pelo novo, a recriação permanente. Faço uma comparação à forma como Rogério Sganzerla recria Orson Welles, permanentemente. Recria também o cinema brasileiro sob o olhar estrangeiro sobre o Brasil. Um olhar estereotipado, como Rogério Sganzerla sugere em *Tudo é Brasil* (1997), onde coloca na voz de Orson Welles a visão de que o Brasil era um país selvagem, com animais exóticos, assim como também seria o seu povo. Pessoas que sem nenhum motivo saíam às ruas a batucar. Em outro momento, no mesmo filme, o cineasta

americano fala também da beleza da mulher brasileira. O que não significa que fosse esta a opinião de Orson Welles, mas provavelmente o olhar que esperavam dele sobre o Brasil.

No prefácio de Azevedo (2018, p. 7-8), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sentencia que o poeta é “autor do único conceito genuinamente brasileiro, uma verdade antropofágica (ou contra metafísica) supranacional”. E, citando Augusto de Campos, afirma que a antropofagia é “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”.

O Manifesto de 1928 e a Revista de Antropofagia marcam uma ruidosa ruptura com a “geléia geral” em que logo se transformou a geração modernista - com seu esteticismo inconsequente, suas bandeiras políticas pra lá de ambíguas, seu nacionalismo de opereta. O “modernismo” antropofágico é absolutamente antimodernista e, sobretudo pós-modernista tanto no sentido local e literal quanto no sentido que esse adjetivo ganhou no final do século XX. (VIVEIROS DE CASTRO in AZEVEDO, 2018, p. 9).

O *poema-manifesto* de Oswald de Andrade é analisado por Azevedo (2018) nos seus 51 aforismos, resguardando a forma como foi originalmente escrito pelo autor. A concepção historiográfica de Oswald de Andrade é marcada pela entrada em cena de um ato físico, já que a antropofagia, grosso modo, era a forma como o índio primitivamente “comia” o branco intruso, o colonizador europeu. E aponta, de acordo com Pires (2006, p. 52), para a relação entre o corpo e a história como elementos congênitos de formação do Brasil. A partir da leitura, dos aforismos, parto em busca da resposta de como Rogério Sganzerla *antropofagiza* Orson Welles na *Tetralogia da Verdade*.

Esta influência antropofágica é notável - através do desejo de ruptura e experimentação radical, da prática da intertextualidade ou da temática da relação entre nacional e estrangeiro - no conjunto da obra de Sganzerla. Tudo é Brasil, no ano de 1998, ganha um prêmio de melhor “colagem antropofágica” no Festival de Brasília. O artista gráfico Rogério Duarte, júri da edição do festival, na época, declara: “o prêmio foi uma homenagem a Oswald de Andrade e também ao trabalho de Rogério Sganzerla, como antropófago” (CORREIO BRAZILIENSE, 1998 in CASTRO, 2018, p. 29).

Aforismo um - *Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.* De acordo com a leitura de Azevedo (2018, p. 100), o poeta pretendia “devorar outros manifestos” que estavam sendo ditados ou usados como base reflexiva. Entre eles, o *Dadaísmo* (1916), criado em Zurique, assim como o *Surrealismo* (1924), advindo da França. Todos eles movimentos de ruptura com a burguesia e que propunham uma arte “subversiva”, rejeitando os padrões técnicos na arte e na literatura.

Os dadaístas radicalizaram a metáfora de Paul Valéry a respeito da intertextualidade existente na produção artística, “ao praticar uma canibalização de jornais, fotos, anúncios e objetos. Tais elementos ingeridos, mas nem sempre metabolizados, como novos signos no corpo da obra explicavam, propositadamente, os objetos em deslocamento, sem deixar, entretanto, de manter o seu ar estrangeiro. [...] a antropofagia funcionou como um rótulo, um slogan adequado para encabeçar a ruptura que sustentava suas posturas anti burguesas e seus trabalhos de colagem. (BITARÃES NETO, 2004, p. 28).

Podemos citar, também, o quadro *Manifesto Cannibale* (1918) e a *Revista Cannibale* (1920), ambas criações do escritor e poeta francês Francis Picabia. Inspiradas “nos sucessos antropológicos e etnológicos e a voga do primitivismo da arte africana, no começo do século”, de acordo com Campos (1975), “era natural que a metáfora do canibalismo entrasse para a semântica das vanguardas europeias”. Bitarães Neto (2004, p. 28) lembra que “o texto gerou grande polêmica devido à agressividade com que atacara a burguesia. [...] com o mesmo intuito de ofender o público e desaturar a obra de arte”. Porém havia diferenças entre o manifesto francês e o brasileiro. O “canibalismo picabiano” não tinha ideologia definida e nem sequer constituiu qualquer movimento. Diferentemente do *Manifesto oswaldiano*, que acabou sendo considerado uma espécie de pai do *Movimento Modernista brasileiro*.

O radicalismo também os une. O cinema feito por Rogério Sganzerla, conhecido como *Marginal*, referia-se à expressão de uma realidade radicalizada, visto que mostrava a cidade plena de virtualidades precárias, materialidades parciais, submundos. O que radicaliza o *Noir*, estética atribuída a filmes de Orson Welles. Justamente por isso, utilizo em minha análise as considerações advindas da antropofagia, um conceito filosófico que radicaliza a interpretação da realidade. A marginalidade dos cineastas será retratada no capítulo quatro.

Aforismo três - *Tupi, or not tupi that is the question*⁶ é, provavelmente, o mais popular. Uma referência direta a *Hamlet* (1600), de Shakespeare, influência permanente em Orson Welles. Sobre o bardo, ele fala em entrevista a Bogdanovich:

Shakespeare estava muito próximo das origens da sua própria cultura: a língua em que escreveu tinha acabado de ser formada; a Velha Inglaterra, a Velha Europa da Idade Média continuava viva na memória do povo de Stratford. [...] O lirismo, a verve cômica, a humanidade vieram dos laços com o passado. (BOGDANOVICH, 1995, p. 268-269).

Podemos dizer que Oswald de Andrade ironiza a identidade, questionada por Hamlet, assim como Orson Welles ironizou a questão da raça ao fazer uma montagem de Shakespeare com atores negros, em *Macbeth* (1936). Na filmografia de Rogério Sganzerla, a identidade é permanentemente questionada, desde *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Neste filme, o personagem principal vive a dúvida entre ser “um gênio ou uma besta”. Ele também não tinha um nome definido. A imprensa sensacionalista o chamava de *monstro mascarado*, *zorro dos pobres*, *misterioso tarado*, *criminal maconheiro*, “um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto, um brasileiro à toa na última etapa do capitalismo”. (BERNARDET, 1991, p. 157). Não há como fugir deste tema, esta questão voltará nas análises dos filmes.

Deleuze e Guattari (2008, p. 11) também usam de ironia com a psicanálise, prática que criticam: “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: Vamos mais longe, não encontramos ainda suficientemente nosso *CsO*, não desfizemos ainda nosso eu”. Dizem isso porque este o *Corpo Sem Órgãos* é justamente oposto da identidade, ele não é único, não pode ser arranjado:

Não há órgãos despedaçados em relação a uma realidade perdida, nem retorno ao indiferenciável. Existe, isso sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo concessões maquinicas operando sobre um CsO. (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 28).

⁶ Tradução livre: “Ser ou não ser, eis a questão”.

Os autores referem-se aos agenciamentos que são feitos sobre o CsO. São eles que não permitem que se formem identidades, porque são múltiplas as possibilidades. Estes órgãos não são reais, eles estão à disposição destes agenciamentos para se tornarem sempre outros. Por isso são sempre indefinidos.

Aforismo cinco - *Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.* Neste ponto, Azevedo (2018, p. 111) propõe, “ao invés da leitura comum de que o ‘seu’, digerido, será o ‘meu’, a possibilidade contrária e múltipla de ‘o meu, seu devorado, será ‘Outro’. O ‘meu’ já é também ‘seu’”.

A figura do canibal tornou-se uma constante na arte europeia desde o momento em que intelectuais começaram a reavaliar os conceitos de primitivo e civilizado. Esse fato promoveu a relativização de uma postura até então canônica, a de que a cultura do outro era inferior ou menor em relação ao saber eurocêntrico. A partir dos *Ensaio*s de Montaigne (1987:01), amplamente relido na Europa durante essa crítica à nobreza do homem europeu, chegou-se à conclusão de que cada um chama de barbárie o que não pertence aos seus costumes. [...] Por ser ainda uma imagem que causava desconforto e pânico, o ritual antropofágico passou a circular nas artes como um adequado instrumento de agressão para se criticar a sociedade capitalista, a arte acadêmica e o conceito de civilização dos europeus. (BITARÃES NETO, 2004, p. 27).

Sendo assim, *It's all true (É Tudo Verdade)*, “devorado” na *Tetralogia da Verdade*, transforma-se em uma outra verdade - ou outras verdades - criada a partir do reflexo do que se encontra de Orson Welles em Rogério Sganzerla. Por hora temos dificuldade em assimilar questões como tempo e espaço nos filmes de Sganzerla. Os universos se confundem e se equivalem pela transição de imagens e sons. O cineasta mistura imagens em *preto-e-branco*, o que conduz à memória, e outras, coloridas, dão o tom de modernidade.

E esta definição que acabo de propor se parece muito com o que foi dito sobre o *Corpo Sem Órgãos*. Não há uma identidade só nos filmes justamente porque estamos tratando da contra-identidade. Mesmo que se possa evidenciar traços da estética de Orson Welles ou de outras referências - a quadrinhos, a poetas, a outros cineastas, a jornais, ao que for -, o que se está vendo é o fluxo que havíamos falado antes. Estas informações que se cruzam, fazem o movimento das intensidades que estão em plena transformação dentro do CsO. A confusão é própria dele. É o rearranjo que transforma as subjetividades que estão nos filmes e serão ainda transformadas a cada olhar sobre eles.

Aforismo seis: *Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.*

Aforismo dezoito - *Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.*

Aforismo trinta e seis - *De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.*

Aforismo quarenta e oito - *A luta entre o que se chamaria Incruido e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.*

Oswald de Andrade refere-se a Freud mais de uma vez. *Totem e Tabu* havia sido lançado em 1913 e trazia a base para o desenvolvimento do *Complexo de Édipo*, defendido pelo austríaco. Baseado na peça de teatro *Édipo-Rei*, de Sófocles, onde Édipo relaciona-se com a mãe, Jocasta sem saber, porém, que era seu filho. A mãe suicida-se e Édipo fura os próprios olhos. Refletindo sobre esta história, Freud desenvolve a tese sobre a relação pai-mãe-criança, usada para explicar o desenvolvimento sexual infantil.

Esta tese será combatida por Deleuze e Guattari, em *O Anti-Édipo* (1972), ao qual o *Corpo Sem Órgãos* fará contraponto. O Anti-Édipo pretende liberar a potência do desejo, delineando, desta forma, uma crítica contundente à psiquiatria e à psicanálise. Para Freud, desejo é representação, já para os autores franceses, o desejo impulsiona as máquinas desejantes que produzirão o *Corpo Sem Órgãos*. Por isso o cuidado ao tratar deste assunto. E, por isso mesmo, não posso deixar de mencioná-lo.

De acordo com Azevedo (2018, p. 177), o aforismo quarenta e oito, a última citação a Freud, é uma leitura a partir de Nietzsche: “Na Revista de Antropofagia, Oswald costumava assinar artigos com o pseudônimo de “Freudericco”. Tudo leva a crer que esta seria mais uma forma de devorar, ao mesmo tempo, Freud e Frederico, o Friedrich Nietzsche. (AZEVEDO,2018, p. 178). Tiago Azevedo acredita que “em *Totem e Tabu*, Freud analisa a

origem da religião católica e da Eucaristia, e os torna derivados de seu famoso caso de assassinato do primeiro pai”. Desta forma, se aproxima do olhar crítico ao catolicismo vindo do filósofo francês.

Aforismo sete - *O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.*

Aforismo vinte e quatro - *Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.*

Pode ser lido como uma antecipação a *It's all true (É Tudo Verdade)*. Primeiramente falo da “roupagem” com que Orson Welles desembarcou no Brasil, como cineasta genial, representante de uma elite cultural e econômica mundial chegando para nos emprestar o seu olhar e tornar-nos visíveis à indústria cinematográfica americana. Depois disso, desnudou-se, apresentando-se como um homem que amava verdadeiramente o cinema e queria mostrar o *Carnaval* e os *Jangadeiros* nas suas formas originais, e para isso vestiu-se destas realidades.

Permite-me ainda um segundo olhar, interpretando *roupa* como vestimenta. Dentro dos filmes analisados, podemos relacionar as fantasias usadas no *Carnaval*, festa onde as pessoas trocam suas roupas, por onde rendem homenagens ou estabelecem críticas. Mais uma vez posso me referir ao *Corpo Sem Órgãos* e a contra-identidade. A fantasia permite-me ser o outro, viver uma nova identidade a cada carnaval. A troca é infinita, porque no próximo carnaval a minha fantasia pode ser outra. Eu não reconheço o outro, neste período, como aquele da vida comum, da luta diária. Ele agora pode ser visto como o outro. Ele deixa de ser o pintor de paredes para ser o intérprete. Ela deixa de ser a empregada doméstica e passa a ser a passista. Transformam-se.

O *Carnaval* traz também o estigma da felicidade constante do brasileiro. Pelo estereótipo, um povo que vive a cantar e a batucar. Está fantasiado ou com o corpo desnudo, dançando e tocando os seus tambores em ritmo de samba. Isto está registrado principalmente em *Tudo é Brasil* (1997), que traz também o brasileiro como morador da selva, ao lado de animais exóticos, apontado como um ser pitoresco ao olhar do outro. Trata-se do cinema

americano transformado em cinema brasileiro. Ou ainda, de um cinema *pan americano*. Resumindo, trata-se de um cinema *antropofagizado*.

A imagem de uma subjetividade brasileira marcada pelo prazer não é nova. Ela ecoa uma das visões mais tradicionais que se tem do Brasil: o país seria uma espécie de “reserva tropical de hedonismo” à disposição do planeta, para quem queira fazer aí as suas catarses e saciar-se. Essa visão, que mobiliza um mito de sedução e condenação, tem início na própria fundação do país, com a vontade de catequese dos portugueses, mesclada com a volúpia com que se relacionavam com os nativos, e depois com os negros. (ROLNIK, apud XAVIER, 1983, p. 459).

Aforismo nove: - *Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.* Mais um aforismo que trará a possibilidade de leitura cruzada entre a antropofagia e o *Corpo sem Órgãos*. Não há limites entre o que pertence a um mundo vivido por Rogério Sganzerla, quando ele interpreta a história de Orson Welles, ou a própria aventura cinematográfica retratada. O filme inacabado de 1942 e as suas recriações se convertem em um projeto múltiplo.

Aforismo treze - *Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.* Azevedo (2018, p. 130) conta que “Oswald de Andrade escreveu este aforismo inspirado por um maxixe muito popular na década de 1920, intitulado ‘Cristo Nasceu na Bahia’, composição de Sebastião Cirino e Duque (1926)”. Cirino tocou no *Oito Batutas* com Donga e Pixinguinha, ícones da música popular. A partir deste ponto, unimos os paradigmas indígena e afro-americano com a não aceitação da catequização Jesuítica cristã. A música e o poema levam Cristo a nascer no estado mais negro do país, a Bahia, praticante do Candomblé.

O paganismo tupi e africano subsiste como religião natural na alma dos convertidos, de cujo substrato o inconsciente faz parte o antigo direito de vingança na sociedade tupi. Também ficou acolhido neste substrato, por obra do patriarca puritano, e de sua “Moral da Cegonha”, a sensualidade envergonhada que nossos ancestrais indígenas não teriam conhecido, que esse mesmo Senhor, austero na Casa Grande, soltou no desenfreio sem-vergonha da Senzala. (NUNES in ANDRADE, 1990, p. 17).

Aqui crio mais um paralelo entre o *Manifesto Antropófago* e *It's All True (É Tudo Verdade)*. Orson Welles não levou Cristo a nascer na Bahia, embora tenha visitado o estado, mas levou a imagem do negro para dentro do seu filme, o que mexeu com a estética de Hollywood e com os interesses políticos atrelados a esta produção. E isso não foi um detalhe, porque os negros eram os seus protagonistas. O *Carnaval* é uma festa que traz um ritmo negro, o samba, criado na favela carioca, por ex-escravos, alforriados no período pós-*Lei Áurea*. Os negros já eram então “livres”, mesmo que ainda invisíveis perante a sociedade predominantemente branca europeizada. Grande Otelo, ator negro, é personagem importante na reconstrução e recriação da saga de Orson Welles.

Aforismo dezessete - *Só podemos atender ao mundo orecular*. Oswald de Andrade faz um jogo de palavras, utilizando a forma popular da escrita, trocando o termo *Auricular* por *Orecular*. Azevedo (2018, p. 136) diz que ele falava da “testemunha ocular”, lembrando que o poeta já havia usado este subterfúgio em *Serafim Ponte Grande* (1926), quando afirmava: “A gente escreve tudo o que ouve, nunca o que houve”. Este pensamento se aplica ao fato de Rogério Sganzerla ter tomado conhecimento de *It's All True (É Tudo Verdade)* através do relato de outros, daqueles que participaram da construção do filme - atores, técnicos, jornalistas. Ele cria, desta forma, ficções. Da mesma forma que Orson Welles desconhecia qualquer coisa sobre o Brasil. As referências que teve foram-lhe entregues por outros. Percebe-se a importância deste hábito de se relatar, criando a História Oral.

Aforismo vinte: *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.*

Não é possível assegurar a relação consciente da menção para com o roteiro cinematográfico. Porém, para esta pesquisa, o aforismo acaba inevitavelmente ganhando toda uma carga semântica, o que possibilita novas interpretações. Oswald de Andrade escreveu este poema-manifesto trinta e três anos após o surgimento do cinema. No entanto, “o vocábulo repetido sete vezes invoca a ideia de movimento, de “rota”, de mapa de viagem, roteiros. [...] Intercalada por pontos finais, também para acentuar um traço rítmico”. (AZEVEDO, 2018, p. 141). As ideias também se remetem ao CsO pelo movimento, mas

também pelo ponto final. Com isso, podemos arriscar que o poeta se antecipava, de alguma forma, ao uso do termo para este sentido.

O filme de 1942 deveria ter tido um ponto final, esta era a ideia do seu diretor; assim como cada filme da *Tetralogia da Verdade* teve também seu ponto final, embora sempre se tenham permitido o movimento em volta da história que os envolve.

Aforismos quarenta e dois e quarenta e sete - *A alegria é a prova dos nove*.

Inicialmente, cheguei a acreditar que este aforismo resumiria a experiência de Orson Welles no Brasil. Fui levada pelo conceito assimilado pelo senso comum, e até mesmo já criticado neste texto, que diz que o brasileiro esbanja felicidade a toa, exala da sua alma o canto sem motivos, que teria uma alegria que não cessa. Além disso, essa felicidade poderia vir também da estética, por sermos um povo bonito a cantar e a sorrir. Porém, no desenvolvimento da minha pesquisa, encontrei nas palavras de Deleuze e Guattari outra definição para alegria:

Existe uma alegria imanente ao desejo, como se ela preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústias, de vergonha, de culpa. (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 18).

Consegui entender então como uma alegria trágica, assim como quer Nietzsche. Uma alegria incondicional, apesar das adversidades. O que quer dizer que o brasileiro reconhece em si a sua tragédia pessoal, porém transforma a tragédia em alegria através da música, através do samba. E é o próprio samba que explica isso: “A tristeza é senhora. Desde que o samba é samba é assim. [...] Mas alguma coisa acontece no quando agora em mim. Cantando eu mando a tristeza embora⁷”.

⁷ Desde que o Samba é Samba - Composição Caetano Veloso.

3.3 O OLHAR DO OUTRO

A psicanalista Suely Rolnik desenvolveu uma relação que nos interessa e servirá de suporte na definição de uma relação entre o *Corpo sem Órgãos* e a Antropofagia. Ela une *Esquizoanálise e antropofagia* (1983) e fala em *Subjetividade Antropofágica* (1998). A esquizoanálise, de acordo com Trindade, trata de uma reação à psicanálise:

Atua como uma crítica ao inconsciente desenvolvido por Freud e também para sua interpretação do conceito de “desejo” como falta. Em seu lugar, os autores propõem o conceito de Inconsciente Maquínico, povoado por máquinas desejanças. O inconsciente torna-se usina é responsável pelo desejo como intensidade que produz realidade. (TRINDADE, 2015)

Para ela, há um eco na concepção de subjetividade de Deleuze e Guattari para um dos princípios constitutivos das subjetividades brasileiras, o que ela chama de *Princípio Antropofágico*, interpretando o que o movimento de mesmo nome representou para a estética do Brasil, descrevendo-o desta forma:

Engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos deste princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa de si mesmos. (ROLNIK 1983, p. 452-453).

Ao fazer a relação entre subjetividade e *antropofagia* (1998), trazendo esta questão para os dias atuais, ela aponta para um cenário sem fronteiras estáveis, deixando um alerta:

Não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se distribuem o tempo todo, ao sabor da onda de fluxos que desmancham as formas de realidade e geram outras, que acabam

igualmente dispersando-se no oceano, levados pelo movimento de novas ondas. (ROLNIK, 1998, p. 1).

Trata-se, aqui, da analogia aos mapas, evidenciada pelo aforismo vinte (*Roteiros...*), mas também sugere a formação da subjetividade no *Corpo Sem Órgãos*, e ao mesmo tempo, explica a indefinição dos “universos” dos cineastas, na *Tetralogia da Verdade*. Porque é justamente com isso que estamos lidando, ponto a ponto. Não há pertencimento, não há identidade, não há limites para as subjetividades que se formam a cada movimento. O CsO é o aprofundamento da questão da subjetividade que opera no plano da produção de sentidos. A autora aponta para o movimento instável durante a formação do sujeito. Nesse sentido, perdemos a noção de tempo e espaço, característica que atribuo às montagens antropofágicas.

A subjetividade é, portanto, um processo de individuação ou de subjetivação. No entanto, há claramente uma crítica ao regime identitário. Deleuze e Guattari aprofundam o conceito de subjetividade, traçando, a partir dele, uma cartografia, definindo o *Corpo Sem Órgãos* como o plano imanente onde opera este processo de produção.

Rolnik (1998) questiona a forma como a identidade seria recomposta, já que o que se reconhece como casa se desapareceu. Ela lembra, então, que a antropofagia, prática herdada dos índios, visava devorar tão somente os guerreiros, de quem lhes podiam tirar partículas da força, absorvendo, assim, sua virtude. Desta forma, afirmo que Rogério Sganzerla antropofagiza Orson Welles no que ele tem de melhor, a sua estética.

4. METODOLOGIA

Para analisar os temas descritos nos filmes, e outros que lhes são circulares, proponho-me a desenvolvê-los através de uma abordagem qualitativa, interpretando os dados apresentados por Rogério Sganzerla através dos seus filmes, que podem ser compreendidos como documentos históricos. Para esta construção, faço uma análise exploratória da bibliografia encontrada a respeito dos temas abordados. Para este momento, conto com conceitos norteadores, encontrados em livros - análises críticas de pesquisadores e teóricos na abordagem de filmes e dos movimentos cinematográficos.

Além disso, outros pesquisadores que já se debruçaram sobre temas correlatos serão contemplados nos momentos pertinentes. Destaco os trabalhos de Paiva (2018), a respeito de *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*, e Rasia (2013), que faz um importante relato a respeito dos processos de criação documental com materiais de arquivo nestes filmes.

Rogério Sganzerla foi uma fonte muito importante, porque me abriu portas. As entrevistas deram o norte a respeito do seu ideário sobre cinema. E a sua produção crítica serve como parâmetro, quase como uma linha teórica para estudiosos da área. Sem contar os filmes, que serão analisados nos capítulos cinco, seis, sete e oito.

Parte do seu arquivo de filmes e textos vem sendo exposto em mostras como *Cinema do Caos*, ocorrida entre 31 de outubro e 13 de novembro de 2005, no *Centro Cultural do Banco do Brasil*, no Rio de Janeiro, onde foi impresso um catálogo com informações a respeito de sua obra, além de conversas com atores e amigos que estiveram envolvidos nas produções. Ou então a *Ocupação Rogério Sganzerla*, organizada pelo *Itaú Cultural*, em São Paulo, em 2010. A partir desta foi produzido um vasto material - disponível na internet - que envolve filmes e depoimentos de familiares, amigos e admiradores. Durante esta mostra, foi lançado o livro *Edifício Sganzerla*, editado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em dois fascículos, contendo os textos críticos do cineasta catarinense, tanto da sua fase no Suplemento Literário quanto artigos escritos para outros veículos de comunicação.

A partir destes elementos, busco apoio, primeiramente, na proposta de uma metodologia para análise de filme de Penafria (2009). Ela resume a análise da seguinte forma: primeiramente é preciso identificar o tema do filme; na sequência, fazer um resumo da sua história e o que a história diz a respeito do tema. Em terceiro lugar, faz-se a análise da imagem e do som, abordando os conceitos cinematográficos. Outro procedimento comum de análise consiste em retirar fotogramas de um filme. Eles permitem fixar algo movente, as imagens de um filme. (PENAFRIA, 2009, p. 6-7). Vanoye (1994, p. 10), porém, alerta para os obstáculos da análise:

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes, permitindo a citação em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidade das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons).

Desta forma e com estes elementos, a partir do próximo capítulo início a análise da Verdade Estética pelo olhar do Outro: de Rogério Sganzerla para Orson Welles. Inicialmente observando como eles se encontram na marginalidade, para na sequência observar a estética e as referências com a teoria proposta encontrada na Tetralogia da Verdade, para finalmente encontrar a Verdade Estética.

5. CINEASTAS MARGINAIS

A marginalidade envolve as histórias de Rogério Sganzerla e Orson Welles. Os primeiros filmes de Rogério Sganzerla foram enquadrados dentro do que se convencionou chamar de *Cinema Marginal*. Eram filmes produzidos com recursos financeiros e técnicos reduzidos. Marginal também pode ser chamada a estética dos filmes estadunidenses que foram chamados de *Noir*, considerados Filmes B, embora com grandes públicos e feitos por cineastas renomados.

Desta estética aproxima-se *Dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947) e *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles. O *Cinema Marginal* radicaliza o *Cinema Noir* porque é produzido em um país marginalizado economicamente e culturalmente, o Brasil. Radicalizando, ele o antropofagiza.

A partir de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla, a crítica especializada adotou o termo *Cinema Marginal* para falar sobre uma nova estética, retratada nos filmes rodados em pequenas produtoras situadas na região marginal paulistana. *A Boca do Lixo*, como era conhecida, localizava-se no entorno da Rua do Triunfo, entre os bairros Santa Cecília e Luz. Lá estavam instaladas produtoras como a *Cinedistri*, do produtor Oswaldo Massaini, a *Servicine – Serviços Gerais de Cinema*, dos produtores Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, e a *Apolo Cinematográfica*, de José Mojica Marins.

Abreu (2006, p. 21) lembra que se tratava da zona de meretrício próxima às estações ferroviária e rodoviária, “o que facilitava o transporte das latas de filmes para o interior, desde as primeiras décadas do século – onde estavam instalados os escritórios de distribuidores, exibidores nacionais e estrangeiros e, depois, os produtores nacionais”. Rogério Sganzerla, porém, não gostava deste rótulo: “O Brasil é que é marginal. Sempre na periferia das situações, quando é um país de uma economia rica”. (SGANZERLA, 1999).

Ferreira (2000) relata que *O Bandido da Luz Vermelha* foi o primeiro filme totalmente rodado na *Boca do Lixo*, passando a usar a câmera na altura dos olhos, como se fosse um

personagem da trama, mostrando o ambiente físico e as imperfeições da concretude das cidades. Os temas centrais deixavam um pouco de lado a reflexão metafísica, psicológica, para mostrar a realidade de forma mais livre, à altura dos olhos, de onde era possível enxergar a sujeira, a marginalidade, o lixo da sociedade.

Se fôssemos analisar pelo olhar do crítico de cinema Rogério Sganzerla, diríamos que o cinema deixa a alma para então entregar-se ao corpo, numa referência aos seus textos *Cineastas do Alma* (12 de julho de 1965), *Cineastas do Corpo* (26 de junho de 1965) e *Corpo Mais Alma* (31 de julho de 1965).

Os *Cineastas do Corpo* valorizavam o movimento contínuo, ilimitado e autodestrutivo. A violência está nos planos narrativo e dramático. Os corpos estão nos conflitos exteriores, onde as câmeras captam a realidade. São cineastas da atualidade, não se referem ao tempo passado. Este tratamento do corpo seria um dos segredos do cinema americano. Para o crítico, Howard Hawks (*Hatari!*, 1962), Samuel Fuller (*Casa de Bambu / House of Bamboo*, 1955) e Francesco Rossi (*Salvatore Giuliano/O Bandido Giuliano*, 1962) representam este cinema.

Havia um impasse entre os próprios realizadores sobre a forma de fazer cinema. Os *Cineastas da Alma*, de acordo com o texto crítico de Rogério Sganzerla, faziam um cinema “que pensa”, profundo, reflexivo, em contraponto aos *Cineastas do Corpo*. Assim como romancistas, relegavam as aparências. Como exemplo, cita Claude Chabrol (*Le Cousins - Os Primos*, 1959); Federico Fellini (*La Dolce Vita - A Doce Vida*, 1960); Ingmar Bergman (*Jungfrukällan - A Fonte da Virgem*, 1960) e Vittorio de Sica (*I Sequestri di Altona - O Condenado de Altona*, 1962)

Rogério Sganzerla ainda distinguia um terceiro tipo de cineasta, que congregava elementos do *Corpo Mais Alma*. Os grandes filmes conjugam idealismo/realismo, abstrato/concreto, ficção/documentário. *O Processo (The Trial/Le Procès*, 1962), de Orson Welles, busca justamente este desequilíbrio. Mas a síntese é alcançada em três filmes: *Noites de Circo (Sawdust and Tinsel / Gycklarnas afton*, 1953), de Ingmar Bergman; *Viver a Vida (Vivre Sa Vie*, 1962), de Jean-Luc Godard e *Miyamoto Musashhi (Miyamoto Musashhi*, 1961), de Tomu Uchida. Evitando qualquer vinculamento, Godard e Uchida praticam um cinema livre, de acordo com o crítico.

O *Cinema Noir* foi uma espécie de Cinema Marginal norte-americano. Durante a *Segunda Guerra Mundial* (1939-1945), a produção cinematográfica de Hollywood teve a sua exibição proibida na França, já que o país se encontrava ocupado militarmente em decorrência do conflito. Quando acabou finalmente a guerra, em poucas semanas foram exibidos, entre outros: *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon* - 1941), de John Huston; *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity* - 1944), de Billy Wilder; *Laura* (*Laura* - 1944), de Otto Preminger; *Até a Vista Querida* (*Murder, my Sweet* - 1944), de Edward Dmytryk e *Um Retrato de Mulher* (*Woman in the Window* - 1945), de Fritz Lang. Dramas policiais que traziam à tona o cenário social encontrado no período final e pós-guerra: violência, ambiguidades, incertezas.

Coincidentemente, em 1945, a editora francesa Gallimard lançou uma coleção encadernada com a capa preta contendo romances policiais, chamada *Série Noire*⁸, criada por Marcel Duhamel, cujas temáticas eram semelhantes aos filmes, que de agora em diante passariam a ser chamados *Noir* pela crítica especializada.

O primeiro crítico cinematográfico a cunhar o termo *noir* foi o francês Nino Frank, no artigo *Un Nouveau Genre "Policier": L'Aventure Criminelle*, publicado em 1946, na revista semanal *Écran Français*. Para ele, “estes filmes “noirs” não têm mais nada em comum com as fitas policiais do tipo habitual... Nestas narrativas, claramente psicológicas, a ação - violenta ou movimentada - importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens”. (FRANK, 1946 in MATTOS, 2001, p. 12).

No contexto em que se identifica o *Cinema Noir*, o corpo da sociedade estava desterritorializado, vivendo as transformações por que passou o antigo território. Ela deseja a reconstrução e reocupação depois da experiência de guerra. Os homens precisam mostrar que, apesar da guerra, ainda são viris e necessários. A masculinidade é mais que nunca afirmada e reafirmada na indústria do cinema, nesta nova sociedade desorganizada que

⁸ *Noir / Noire* - 1. Adj. Negro, preto. 2. Escuro. 3. *pop.* Ébrio. 4. Negro, triste. Temperamento melancólico. *Humeur Noir* - humor negro. 5. Negro. *Magie Noire* - magia negra. *Roman Noir, Film Noir*. Romance, filme melancólico. *Bête Noire* - pessoa execrada. *Marché Noire* - mercado negro. *Nuit Noire* - noite escura. *Regardes quelqu'un oeil noir* - olhar alguém com irritação. 6. Preto. 7. Escuro. 8. Negro, preto (pessoas). *Race Noire* - raça negra. *Broyer du Noire* - remoer ideias negras. (Minidicionário D'Olim Marote Francês-Português / PortuguêsFrancês, 1994, p. 227-228).

precisa colocar em evidência seus antigos valores morais. O reconhecimento é um desejo desses homens. Eles desejam ser tratados como heróis da pátria, pois salvaram o mundo do tirano e por isso merecem ser exaltados. Os heróis *Noir* vivem o conflito entre serem vencedores ou fracassados. Eles defendem o seu território - que pode ser o país ou ser a mulher, que precisa ser defendida contra a ameaça da tirania do estrangeiro. Lutaram para defender os seus territórios - sua pátria, sua família, sua mulher.

Enquanto isso, as mulheres também desterritorializam, pois passam a existir no contexto social. Antes eram limitadas às funções da casa – à vida conjugal, aos filhos, aos afazeres domésticos -, mas, a partir da guerra, elas precisam ir para o mercado de trabalho e ocupar os espaços antes exclusivamente masculinos. Terminando a *Segunda Guerra Mundial* (1939-1945), os territórios não existem mais. Quando os homens voltam aos lares, eles estão feridos no corpo e na consciência pelos horrores que viveram. E, ao mesmo tempo, elas conquistam o espaço que ficou ocioso.

Orson Welles - ator e radialista – também se enquadra no que se reconhece como um herói *Noir*. Ele alcançou a vitória e merece ser reconhecido. Começou a sua carreira, em Nova Iorque como diretor de teatro e logo foi reconhecido por Hollywood.

Em seu texto crítico *Becos Sem Saída* (21 novembro 1964, Suplemento Literário), Rogério Sganzerla apresenta o *herói fechado*, ou seja, o herói do filme moderno, o que representaria uma ruptura com o cinema clássico. Ele é encarcerado em um tempo solto e busca a liberdade através de uma saída, que nem sempre é encontrada. Pode se dar com a morte. Para o crítico-cineasta, *Cidadão Kane* (1941) é o protótipo deste herói. Em artigo publicado posteriormente, *Um Filme é um Filme* (Folha de São Paulo, 14 setembro 1981), Rogério Sganzerla volta ao *herói fechado* e cita as duas características:

Estão lá todas as virtudes e vícios do cinema contemporâneo: excesso de diálogos, câmera subjetiva, multiplicação de pontos de vista, flashbacks em cadeia, plano-sequência e plano-flash, montagem solta, ritmo variável, mistura de estilos, cortes sonoros, abuso da lente grande-angular, 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 travelings e movimentos 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. (SGANZERLA, 1981)

Charles Foster Kane pronuncia a palavra Rosebud, no seu leito de morte. E isso está em um tempo solto, ninguém conhece o seu significado. Ela pode pertencer a qualquer tempo. Assim também é o personagem-título de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). A sua identidade é indefinida, a imprensa sensacionalista atribui a ele nomes e origens diversas.

Paiva (2010, p. 14) observa o herói fechado como resultado da Câmera Cínica, título de artigo publicado em 11 julho de 1964, no Suplemento Literário. Tal câmera esvazia o heroísmo dos personagens, o que é um dado fundamental para o cinema moderno. “Os heróis vazios são personagens que agem sem que se possa realmente conhecê-los”. A câmera cínica, de acordo com o artigo, é um instrumento de liberdade.

Também posso considerar *It's all true (É Tudo Verdade)* como um projeto marginalizado. Ambicioso, dispendioso, mas “se tivesse sido concluído seria o melhor filme do mundo”. (SGANZERLA, 1999). Seria, se não houvessem os percalços. Entre eles, a mudança na gerência da produtora R.K.O. e a censura imposta pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)* do *Estado Novo*.

A realidade social do Brasil era também marginal. Senão, vejamos: Jangadeiros – seria retratado o cotidiano de um grupo de pescadores que almejavam sair da sua condição marginal; Carnaval – uma festa popular cujo ritmo que a embala é marginalizado. O samba nasceu nas comunidades negras, nas favelas do Rio de Janeiro. Estes eram os seus personagens. Os negros haviam sido alforriados, “libertados”, em 1888, com a assinatura da *Lei Áurea* pela Princesa Isabel, meio século antes das filmagens acontecerem. Livres, eles foram morar nos morros da região central da então capital federal (Rio de Janeiro). Construíram seus barracos e formaram as favelas. Eram lugares onde não havia infraestrutura sanitária e operacional básica. Nestes lugares, continuavam a cultuar os seus santos, e a professar os seus rituais africanos. Isso não era aceito pela sociedade predominantemente branca e católica.

As páginas policiais registravam – muitas vezes com deboche – a repressão da polícia – principalmente às manifestações religiosas, com a prisão de pais e mães

de santos. Portar um violão também era motivo de prisão. (...) O tempo amenizou este tipo de perseguição, graças, especialmente, ao empenho de políticos que, pela simples troca de votos ou por convicção filosófica conseguiram legalizar o funcionamento das chamadas macumbas. A legalização dessas casas foi a brecha por onde o samba penetrou. Sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitavam para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso. (CABRAL, 1996, p. 27).

Os jangadeiros realizaram sua aventura – de Fortaleza ao Rio de Janeiro - porque viviam à margem. Pela rotina exaustiva de trabalho, julgavam pertinente que tivessem acesso a benefícios, como os demais trabalhadores: queriam ser incluídos no programa de Previdência Social e ter acesso a outros programas governamentais.

A jangada, nos anos 1940, era construída com seis pedaços de madeira leve, a piúba. A embarcação tem, em geral, cinco a oito metros de comprimento e um metro e setenta de largura. Na capital federal, a viagem dos pescadores tinha uma finalidade: “Levar reivindicações trabalhistas ao governo. O poder público devia aos milhares de representantes dessa categoria a assistência médica, o auxílio moradia, e a aposentadoria, etc. As jangadas não pertenciam aos pescadores. Em geral, não dispunham de capital para adquiri-las. Poucos tinham esse privilégio – de resto, dispendioso, pois sua manutenção implicava desmanchar a embarcação e refazê-la a cada oito meses. Assim, o produto da pesca era entregue, em sua metade, ao proprietário da jangada. O restante dividia-se com os quatro tripulantes (mestre, proeiro, bico-de-proa e contrabico) que nela trabalhavam. [...] Desde 1930 no poder, Getúlio Vargas criara mecanismos de apoio ao trabalhador, com o objetivo evidente de refrear o livre impulso do movimento sindical. O proletariado urbano, tradicionalmente mais organizado, foi mais considerado nesse processo de controle em detrimento do campesinato”. (HOLLANDA, 2001, p. 50-52).

Deve-se levar em conta o fato de que “criar um carnaval significa basicamente desempenhar o papel de malandro, procurar insinuar-se em um universo individualizado percebido pelo esqueleto hierarquizante da sociedade como muito mais criativo e livre”. (Da Matta, 1997, p. 264). O cineasta encantou-se com a liberdade de se expressar, com a alegria do povo negro das favelas, a defesa das raízes africanas, tudo o que envolve a origem do Carnaval, do samba. Mas estes detalhes não eram interessantes ao governo de Getúlio Vargas, que preferia esconder a negritude e mostrar ao mundo “as paisagens turísticas e a beleza das mulheres brasileiras”. Brancas, claro.

Sendo marginais, tanto Rogério Sganzerla quanto Orson Welles se alinham ao conceito de *Corpo Sem Órgãos*. O excesso de produção de subjetividades os fez serem

expelidos da indústria do cinema. Porém, eles continuaram produzindo as suas subjetividades consideradas marginais. A montagem de *Nem Tudo é Verdade* (1986) insinua sentidos ambíguos que conectam Orson Welles e Rogério Sganzerla:

Eisenstein vai propor uma montagem figurativa. Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em “justaposição de planos”, ao invés de encadeamento. (XAVIER, 2005, p. 130).

Orson Welles foi considerado um cineasta genial, tendo criado uma nova linguagem para o cinema, mais moderna. Poder-se-ia imaginar que a sua carreira no cinema estaria encaminhada desde a estreia de *Cidadão Kane* (1941). De fato, a sua condição é diferenciada e mantida através de pesquisas e outras homenagens que ainda lhe rendem. Porém as portas se fecharam e ele foi obrigado a se marginalizar, e desta forma se reinventar, tomando contato, assim, com a marginalidade de Rogério Sganzerla. Da mesma forma, mesmo pertencendo a este universo marginal, o brasileiro ganhou também uma certa aura mítica. Foi um homem que trabalhou os seus filmes primeiramente na linguagem escrita, acenando, em suas críticas, como ele gostaria que fosse a sétima arte. o reconhecimento no Brasil, porém, é diferente da forma como tratam nos Estados Unidos. Aqui, mesmo a sua aura não o tirou da sua condição de cineasta marginal. Rogério Sganzerla não se conformava com o fato de um país tão grande e tão diverso não dar aos seus o reconhecimento merecido. Falava por ele, mas também defendia a classe dos trabalhadores do cinema.

6. LINGUAGEM DE ORSON WELLES (1990)

Linguagem de Orson Welles (1990) é um tributo a Orson Welles. Ele se apoia nos depoimentos do cineasta John Huston, personagem de peso do cinema *Noir* americano, no reconhecido repórter e escritor Edmar Morel e naquele que provavelmente tenha sido o melhor amigo de Orson Welles no Brasil, Grande Otelo. Eles explicam como se sentiram afetados por este homem grande, corpulento, que ria à toa, mas que era muito honesto com os seus sentimentos e se mostrou encantado com a cultura popular e o Brasil de 1942.

Destaco a sequência inicial do filme, por tratar-se de uma homenagem à admiração de Orson Welles por William Shakespeare, uma referência vital em seu trabalho no teatro, rádio, televisão e cinema. Com imagens do jovem Orson Welles e de Grande Otelo, cuja voz subjetiva relata que, ao ser inquirido por um repórter, o cineasta afirma que Shakespeare⁹ não é o melhor dramaturgo de todos os tempos, mas sim o único.

Por se tratar de um capítulo que resgata justamente a admiração, considero importante destacar como este homem multimídia - que atuava como diretor no rádio, na televisão, e no cinema - usou esses canais todos para apresentar ao mundo a obra do autor inglês, e assim, expressar a sua admiração.

No teatro, participou das montagens de *Júlio César* (1929), *Henrique VI* (1930), *Ricardo III* (1930), *Macbeth* (1932), *Timão de Atenas* (1932), *O Rei João* (1932). E encenou *Romeu e Julieta* (1934) por 36 semanas. Em 1936, dirige seu primeiro espetáculo de forma profissional: *Macbeth*, para o *Federal Theatre* (WPA), com um elenco inteiro de atores negros. Durante a montagem de *Rei Lear* (1956), machucou-se e apresentou-se em uma cadeira de rodas. Em 13 de fevereiro de 1960 apresenta *Chimes at Midnight*, uma adaptação das peças *Henrique IV*, *Henrique V*, *Ricardo III* e *Comadres de Windsor*, em Belfast (Irlanda do Norte) depois apresentando em Dublin (Irlanda do Sul) e Londres (Inglaterra).

Publica *Everybody's Shakespeare*[1], em 1934, com Roger Hill, uma série de livros didáticos, pela *Todd Press*, em Woodstock: “Cada volume contém duas mesmas introduções escritas por Hill e Welles, seguidas por uma ‘versão editada para o palco’ de uma

⁹ Informação colhida em Bogdanovich, 1995.

peça de WS – *Noite de Reis*, *O Mercador de Veneza* ou *Júlio César* – com ilustrações de OW” (BOGDANOVICH, 1995, p. 398). Em 1939, a *Harper & Brothers* publica uma edição revisada.

No dia 7 de março de 1938, “reúne-se, em Chicago, com 1300 colegas e seus professores para discutir ‘A abordagem moderna de Shakespeare’” (BOGDANOVICH, 1995, p. 410). No dia 9 de maio do mesmo ano, aparece na capa da revista *Time*, com a legenda: *Do Sombra a Shakespeare, Shoemaker a Shaw*. Em 17 de abril de 1940, Orson Welles começa a gravar o último disco da série *Mercury Text Records: Macbeth*, acompanhado de uma edição da mesma peça.

Em 1935, adapta *Hamlet* para o rádio, repetindo o feito em 1937, além de *Julio Cesar* para programa *The Mercury Theatre on The Air* (CBS), e versões condensadas de *Mercador de Veneza*, *Macbeth* e *Othello*. Em 1944, lê trechos de *Ricardo II* (21 de junho e 12 de julho) no programa *Almanac* (CBS). Em 6 de setembro de 1946, o *Mercury Summer Theatre* (CBS) apresentou uma adaptação de *Rei Lear*.

Em 1947, em 23 dias, filma *Macbeth (Reinado de Sangue)* para o cinema. É a sua primeira adaptação de Shakespeare em Hollywood. Entre 1949 e 1952, Welles produz, com poucos recursos, a sua versão cinematográfica para *Othello*. Rodado em Marrocos e na Itália. Voltando aos Estados Unidos, em 1953, participa de uma adaptação para a televisão de *Rei Lear*. Em 1955, a estreia de *Mr. Arkadin (Grilhões do Passado)* é realizada em condições precárias, com uma versão em espanhol. Entre 1964 e 1966, produz *Chimes at Midnight*, com locações na Espanha. Orson Welles dizia que “Shakespeare estava muito próximo de uma época diferente, e ao mesmo tempo, na soleira do nosso mundo moderno”. (BOGDANOVICH, 1995, p. 268-269).

Grande Otelo fala de forma entusiasmada sobre os acontecimentos que nortearam as gravações, mostra-se encantado por aprender e também por poder ensinar ao seu amigo sobre o samba, ritmo que nasceu nos morros cariocas. A luta pelo reconhecimento do ritmo como expressão cultural legítima é parte da formação da cultura popular brasileira e tem forte influência na história do cinema nacional. O samba contribuiu para o cinema com o ritmo, os compositores e as histórias retratadas. Esta pesquisa presta também homenagem a esta representação cultural.

Welles, muitas vezes em sua vida, lembra Othelo como um dos maiores atores que conheceu. Os dois jovens artistas trocaram naquele momento informações e emoções fundamentais, e durante a sua vida, insuspeitadamente, não perdem contato, se mencionam na imprensa, trocam bilhetes e recados verbais. Anos depois, já no final dos anos 60, no Festival de Berlim, quando perguntado de pilhéria, numa entrevista, por um cineasta brasileiro, se viria ao Brasil para fazer o papel do gigante Pietro Pietra, em Macunaíma, [...] Welles responde com uma gargalhada que só se Grande Othelo, que era o maior ator do mundo, lhe convidasse. Othelo lhe manda recados por Carmem Miranda, nunca transmitidos. Rosto a rosto, os dois homens nunca mais se reencontrariam. (MOURA, 1996, p. 42-43).

Enquanto Dorival Caymmi, canta *A Jangada Voltou Só*, acompanha-se o dia-a-dia dos jangadeiros, e ouve-se, então, o depoimento do jornalista Edmar Morel. Ele foi uma espécie de “repórter oficial” da viagem dos *Jangadeiros* de Fortaleza ao Rio de Janeiro, relatando a viagem para os *Diários Associados*, maior grupo comunicacional da época. Como “teria contribuições para o filme, no que se refere a aspectos da cultura local” (HOLANDA, 2001, p. 65), foi convidado pela RKO para auxiliar a desenvolver o roteiro deste episódio de *It's all true (É Tudo Verdade)* que teria também locações no Nordeste. Ele conta:

Mas o que ele era mesmo era um sujeito que queria fazer cinema e tinha um grande amor à vida. Isso ele tinha. Ele queria era fazer cinema a qualquer preço. Cinema pra ele era fundamental. Ele filmava com aquela máquina tudo o que via. Era como eu tava falando, há pouco. Dinheiro pra ele não valia nada, nada. Nada. Ele repetia cena e repetia cena, horas e horas. Ele queria era a perfeição. Ele só queria a perfeição. (LINGUAGEM, 1990)

Rogério Sganzerla utiliza-se do depoimento do diretor americano John Huston, um dos pioneiros do Cinema *Noir*, estética que destacamos dentro da marginalidade, no capítulo anterior, onde certos filmes de Orson Welles foram enquadrados. Ao trazer este ícone, o cineasta brasileiro aproxima-o do seu admirado e, por consequência, aproxima-se deles, já que as estéticas se misturam e se transformam, como um *Corpo Sem Órgãos*. Esta transformação ou deglutição de um pelo outro pode ser chamada também de Antropofagia.

John Huston participou da última produção de Orson Welles, *The Other Side of The Wind (O Outro Lado do Vento, 2018)*, mais um de seus projetos inacabados. O filme começou a ser rodado em 1970 e, entre pausas e continuidades, permaneceu até o fim da vida

do cineasta, inconcluso. Porém, a partir de 2018, o canal de *streaming Netflix* o finalizou a obra e passou a disponibilizá-la aos seus assinantes. O seu enredo traz uma crítica ao cinema clássico, à forma como o cinema americano manteve os seus velhos valores e o conflito com os jovens diretores. Tema análogo ao que ouvimos no depoimento dado por John Huston e que acompanhamos em *Linguagem de Orson Welles* (1990). Ele fala como Welles foi abandonado pela indústria do cinema norte-americano e o sofrimento pelo qual passou por causa da falta de oportunidade, por não poder voltar a filmar em Hollywood:

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 inimizades. Recebi uma carta de Orson há alguns anos. E 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 o discurso. Ele se referiu a mim como o príncipe do Renascimento. E eu só posso dizer que Orson era o Rei. Havia algo 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. (LINGUAGEM, 1990)

Enquanto John Huston termina a sua homenagem a Orson Welles, Dorival Caymmi canta *O mar*. No final do relato, vê-se imagens dos Jangadeiros e o próprio compositor cantando a sua música. Pode-se tratar do curta-metragem. *A Jangada Voltou Só*, dirigido por Ruy Santos e produzido por João Tinoco de Freitas, com o autor da música, Dorival Caymmi vivendo o pescador: “A película descrevia a aventura do jangadeiro, sua ida para a pescaria em alto-mar e a jangada, um dia, retornando solitária”. (HOLLANDA, 2001, p. 63).

Rogério Sganzerla pode ser considerado um arquivista, já que é um autor que valoriza e muito o processo da montagem fragmentada, a partir de elementos de arquivo, tais como fragmentos de filmes, recortes de jornal, programas de rádio, documentos oficiais, e o que mais favorecer ao seu argumento, à sua reconstrução de uma visão da História – que para ele é um local de conflito permanente. Esta é a conclusão a que chega a dissertação de Rasia

(Unicamp, 2013), elucidativa no processo de construção da verdade estética do cineasta em questão:

Seu processo de criação compõe-se como linha de fuga e desterritorialização em prol de uma vontade de arte, tais proposições permitem-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. (RASIA, 2013, p. 20).

No âmbito político da jornada de Orson Welles pelo Brasil, destaque na montagem deste curta-metragem os trechos de filmes de propaganda nazista, o que pode demonstrar o verdadeiro sentimento da *Política de Boa Vizinhança* norte-americana e do *Estado Novo* quanto a *It's all true (É Tudo Verdade)*: esperavam que fosse um filme de propaganda política.

Em toda a *Tetralogia da Verdade*, Rogério Sganzerla reserva momentos onde questiona o fato do filme de Orson Welles dizer que falaria a verdade. Em *Linguagem de Orson Welles*, são dois trechos onde isso acontece. Primeiramente, Grande Otelo alerta: “A primeira lei da história é não mentir. A segunda, não temer dizer toda a verdade”. Depois, mais para o final do filme, uma sequência, imagens das filmagens de Orson Welles com os Jangadeiros, a banda de áudio usa um diálogo do filme *A Dama de Shangai* (1948), com imagens do mesmo filme e de *A Marca da Maldade* (1958). Dentro deste diálogo, uma fala que poderia ser atribuída a Sganzerla: “Em algum lugar saberei quem ele é e quem eu sou”.

7. NEM TUDO É VERDADE: WELLES NÔ BRASIL (1986)

Antes de partir para a montagem de *Nem É Tudo Verdade* (1986), Rogério Sganzerla contou-me, em entrevista, que buscou informações também conversando com parte da equipe que acompanhou Orson Welles no Brasil: a sua secretária Paula Lima; o jornalista cearense Edmar Morel; o responsável pelas locações, Robert Wise; os produtores associados Dick (Richard) Wilson e Catherine Benamou e o crítico de cinema Bill Krohn. Para essa empreitada, a sua companheira de cinema e de vida, a atriz Helena Ignez, gravou uma longa entrevista com Grande Otelo, ator, compositor de sambas e amigo do cineasta americano nas noites pelo Rio de Janeiro.

Welles Nô Brasil, o subtítulo de *Nem Tudo é Verdade* (1986), traz uma referência ao teatro japonês. O *Teatro Nô* não se desenvolve em um palco fixo, ele se concentra na música e no movimento. O espectador é quem interpreta o que acontece ao seu redor. Há uma máscara sobre o rosto do protagonista. “É possível se compreender a expressão do personagem apenas pelos movimentos e pelo ritmo da música”. (KIMURA, 2015). Pode ser até coincidência, mas o fato é que o argumento principal, neste filme, é a música popular brasileira.

Grande Otelo conta como sucedeu a composição do famoso samba *Praça Onze* – dele e de Herivelto Martins. A canção fala da preocupação dos sambistas com a destruição da praça onde aconteciam os desfiles das escolas de samba desde 1930. Lá ficavam também os terreiros onde os negros professavam sua fé. Era, portanto, um local de encontro e confraternização. No seu lugar seria construída a Avenida Presidente Vargas – sinal da industrialização recente e da modernização dos tempos. Onde antes ficava a praça seria erguido um busto do presidente:

A Praça Onze era de autoria do Herivelto mais do que minha. Só que eu fiz uns versos porque eu li uma reportagem do David Nasser dizendo que iam acabar com a Praça Onze. Que aí na Presidente Vargas iam construir um busto do dr. Getúlio Vargas e tal. 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. / Ali, onde a cabrocha mostrava o seu requebrado / Um grande homem de bronze

será por todos lembrado.” Mostrei isso pra uma porção de sambistas, ninguém achou que aquilo dava samba. Aí eu fui chatear o Herivelto. Por acaso o Herivelto foi trabalhar no Cassino da Urca. Ficou mais fácil. Ficou mais fácil porque eu chateava o Herivelto de dia e de noite, de dia e de noite. Até que um dia ele me disse: - me dá aqui essa porcaria. Pegou o papel, botou em cima do joelho e começou: “Vão acabar com a Praça Onze / Não vai haver mais escolas de samba, não vai. Chora o tamborim, chora o morro inteiro...” Saiu a primeira parte. (NEM TUDO, 1986)

Mais um caso de desterritório. Começamos a perceber a presença do *Corpo Sem Órgãos* em *Nem Tudo é Verdade* (1986). Os sambistas negros são por regra desterritorializados. A sua crença é proibida, assim como a sua música. Eles, seus pais e avós, migraram dos seus países para serem escravizados. Libertos, foram novamente aprisionados pelas regras sociais de uma elite branca. Porém, eles reocupam os lugares ociosos com as suas subjetividades. As trocas são feitas mesmo com o consentimento velado.

Eles transformaram-se em celebridades através da música, lugar onde receberam reconhecimento. O samba toca no rádio, nos salões de baile, nas festas do *Cassino da Urca*. O mercado fonográfico vende a música como genuinamente brasileira. Este é um fenômeno ambíguo, porque estes músicos continuam sendo invisíveis para o mundo real pela sua condição social, continuam sendo marginalizados.

Acompanha a trilha sonora composições de Dorival Caymmi, Ary Barroso, Candeia, Noel Rosa, Mário Lago e outros. Há também músicas inspiradas nos orixás cultuados pelos negros. Como exemplo, cito *Cordeiro de Nanã* (Mateus Aleluia). O orixá Nanã, que no sincretismo religioso equivale a Santa Ana, mãe da Virgem Maria e avó de Jesus Cristo, “é a responsável pelo portal entre a vida e a morte, já que ela tem a tarefa de limpar a mente dos espíritos que são desencarnados para que eles consigam se livrar de todo o peso que sofreram durante a sua jornada”. (CONHEÇA, 2018).

No filme, o canto é ouvido assim que se anuncia o cancelamento de *It's all True* (*É Tudo Verdade*), portanto, a morte do projeto pan-americano e da carreira de Orson Welles em Hollywood. Quem a interpreta é João Gilberto, voz recorrente na obra de Rogério Sganzerla. Neste filme, ainda se ouve o *Trio de Ouro*, formado por Herivelto Martins, sua esposa Dalva de Oliveira e Nilo Chagas, bem como os intérpretes Jamelão, Dorival Caymmi e Linda Batista. As letras das canções ouvidas na *Tetralogia da Verdade* estão disponíveis no Anexo 2, bem como um link que leva ao Youtube para conhecê-las.

Orson Welles havia combinado com um feiticeiro que gravaria sobre os rituais afro que estão ligados à origem do samba. Mas no dia em que ele desceu do morro para filmar, Orson Welles ficou sabendo que não haveriam mais filmagens, o que causou revolta no convidado. O feiticeiro enviou ao escritório uma cópia do roteiro costurado em linha vermelha. Teria sido uma maldição. A fala reforça o estereótipo em torno da macumba¹⁰, como são conhecidas, genericamente, as confissões afrodescendentes. Era a “maldição do feiticeiro”.

Para o *Carnaval*, Rogério Sganzerla antropofagiza imagens de desfiles de blocos carnavalescos na rua e nos clubes, o que dá a dimensão do tamanho da festa brasileira. Sobre os Jangadeiros, antropofagiza curtas-metragens que foram produzidos a respeito da jornada dos pescadores e mesmo de imagens originais, repassadas pelos contatos que fez com a equipe de produção de *It's all true (É Tudo Verdade)*.

O uso de máscaras, no sentido figurado, lembrando metaforicamente o Teatro Nô, é um artifício comum aos dois cineastas. Welles vestiu a máscara da alegria do carnaval, do povo brasileiro, da festa que retratou e o transformou; mas também a máscara da tristeza, por ter que abandonar o seu projeto, por ter sido sabotado em Hollywood, pela censura que lhe foi aplicada pelo governo brasileiro. Sganzerla protege-se atrás da máscara para falar do outro.

Nem Tudo é Verdade (1986) tem uma máscara em torno de si mesmo. Ao mesmo tempo em que traz elementos da realidade, como recortes de jornal, documentos oficiais, depoimentos, os personagens são representados por atores. É o caso do músico Arrigo Barnabé, que interpreta Orson Welles e conta que o filme era “uma fantasia, uma alegoria à história real”.

Ele diz que se surpreendeu porque teve liberdade para criar o personagem: “Imaginava que ia trabalhar com um cara que fosse construir o personagem, pensava em

¹⁰ Macumba é uma espécie de árvore africana e também um instrumento musical utilizado em cerimônias de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. O termo, porém, acabou se tornando uma forma pejorativa de se referir a essas religiões – e, sobretudo, aos despachos feitos por alguns seguidores. Na árvore genealógica das religiões africanas, macumba é uma forma variante do candomblé que existe só no Rio de Janeiro”. (BIANCHIN e MOTOMURA, 2018).

outra coisa. E ele trabalhava muito mais com a ideia de uma performance. Tinha um roteiro enorme, mas ele sempre alterava as coisas”, contou em depoimento à mostra Ocupação Sganzerla (São Paulo, Itaú Cultural, 2010).

No mesmo depoimento, conta que alguns amigos lhe falavam a respeito da sua semelhança física com o “gênio” americano e circulava a notícia de que Rogério Sganzerla andava pesquisando sobre o cineasta e queria retratá-lo. Desta forma, depois da apresentação do seu show *Tubarões Voadores*, no Circo Voador, em 1984, saiu para conversar com Rogério e Helena. Convite feito, convite aceito. Além dele, o elenco contava com Helena Ignez, Nina de Pádua, Otávio Terceiro, Guaracy Rodrigues e outros¹¹.

Há ainda outro elemento que é bastante marcante: as vozes. Estas podem confundir o espectador, pois nem sempre fica claro quem é que está por trás da voz que está narrando tal episódio. Orson Welles, por exemplo, dá o seu recado através de Arrigo Barnabé, com sotaque estereotipado, mas ainda através de outra voz em português e uma terceira em inglês. E se já não fosse o bastante, nas cenas finais, a voz do músico é professada em português bastante claro. Ainda há a voz que reconhecemos como narrador que conduz a história. Para completar este turbilhão, a voz de Rogério Sganzerla traz informações que situam o espectador no horizonte político-histórico em que se deram os fatos. Para o espectador, o que fica é a ambiguidade.

Desta forma, fica claro que as fontes são difusas sobre os fatos reais. Podemos evocar novamente o *Corpo Sem Órgãos* para tratar deste assunto. As vozes funcionam como os fluxos de intensidade, que atravessam o corpo, mas que não fazem parte dele, apenas servem para que através deste instrumento se formem as subjetividades, os sujeitos que contam estas histórias, mas que são perpassados por ela. Certamente Orson Welles não voltou para os Estados Unidos da mesma forma como chegou ao Brasil. Mesmo que não levemos em conta as situações de emprego. Ele foi afetado por este corpo e transformou-se neste contato.

A inserção de imagens no longa-metragem de animação *Saludos Amigos!* (Alô, amigos, 1942), o sexto dos estúdios Walt Disney, apresentam o personagem Zé Carioca (Joe

¹¹ Ver Anexo 1

Carioca). Walt Disney esteve no Brasil no ano anterior (1941), buscando reforçar o contato comercial. Desta visita surge o papagaio malandro brasileiro. Isso acabou fazendo sombra à passagem de Welles pelo Brasil, de acordo com a montagem de *Nem Tudo é Verdade* (1986). Castro (2017), conta como a América Latina foi retratada neste filme americano:

O filme começa com Walt Disney e sua equipe embarcado para a América Latina. No primeiro momento é realizada uma visita ao Peru e Pato Donald pode conhecer de perto o rio Titicaca e a cultura andina. Logo depois o Chile, Argentina e por fim, chega ao Brasil, onde conhecerá a personagem Zé Carioca, na voz de José Oliveira. No que diz respeito a parte brasileira, é mostrado cenas do carnaval, um dos principais marcos da cultura brasileira, a fauna, a flora e uma das paisagens da cidade do Rio de Janeiro. A ideia central de Walt Disney foi associar a canção Aquarela do Brasil, dentre as inúmeras figuras símbolo do país, a um papagaio. O filme marca o nascimento da personagem Zé Carioca, uma ave tipicamente brasileira com características antropomórficas que traz consigo os estereótipos do sujeito malandro. A escolha do estilo de vida para a ave remete aos estereótipos exóticos em que o Brasil é enxergado no exterior. (CASTRO, 2018, p.4)

O encontro dos dois personagens de animação representa o encontro entre os países, “amigos”, unidos pela música, pela cultura. O sucesso de bilheteria possibilitou que Disney realizasse um longa-metragem de fantasia, que trazia uma novidade, a live-action, o que permitia a interação de personagens reais com personagens de animação. Assim surgiria *The Three Caballeros (Você já foi à Bahia?, 1944)*, Castro (2017) relata:

Você já foi à Bahia? começa com o Pato Donald recebendo a América Latina como “presente”. Zé Carioca aparece para levar Donald para conhecer a Bahia. [...] Além do Brasil e do Zé Carioca, o filme traz também um novo personagem; o mexicano Panchito, ave dócil e também tipicamente americana que acompanha e apresenta o México aos novos amigos. É formado então os “três cavaleiros” os Estados Unidos, Brasil e México simbolicamente representando a união interamericana alegada pela boa vizinhança e assim consolidando o poder imperialista estadunidense sob a cultura dos outros dois países. (CASTRO, 2017, p.7).

Em outra sequência da narrativa proposta por *Nem Tudo é Verdade* (1986), Orson Welles está com a Srta. Matilde no quarto do hotel. Ela define: “*Deixou de ser americano e não consegue ser brasileiro. Perdeu a identidade*”, enquanto na trilha sonora ouve-se *Bahia com H* (Denis Brean). Os dois rolam na cama. Mesmo movimento que faz um barquinho de

brinquedo, pela ação das ondas, representando o jangadeiro que afundou no mar. Ele reflete, diante de um copo de bebida, sobre o povo que deveria ser seu.

Depois disso, sentado na praia, sobre uma pedra, Orson Welles fala no “*desmoronamento da República de Vargas*”. Sua voz está embargada. Confunde as línguas portuguesa e inglesa. É um movimento que lembra o contágio, cuja leitura é permitida através do *Corpo Sem Órgãos*, cujos fluxos se misturam, formando uma nova subjetividade. A fala da Srta Matilde pode estar certa. Ele não vai voltar do Brasil da mesma forma que chegou, foi contagiado pelo que viu, pelo povo que poderia ter sido o seu povo.

Welles/Arrigo Barnabé, está no *Copacabana Palace*, com uma mulher fantasiada de índia em sua cama. Tenso com toda a situação que lhe envolve. Ele promove um quebra quebra de móveis. Ele joga cadeiras, objetos de decoração, objetos pessoais para fora da janela do seu quarto, em direção à piscina do hotel. Mesmo dentro do seu quarto, quebra vidros e objetos diversos. Tudo isso acontece depois de ele ser informado que o seu filme estava cancelado, não lhe pagariam mais qualquer diária no hotel ou mesmo lhe dariam dinheiro para comer ou nada. A Bogdanovich (1995), contou a sua versão sobre o que houve no Copacabana Palace:

Quando você aluga um apartamento ou uma casa em qualquer país, às vezes, eles cobram pelo desgaste e danos à mobília. E eu não tinha danificado nem gasto nada - mal tinha *parado* no apartamento, estava impecável - Mas havia uma conta enorme a pagar, por dois meses de aluguel. Um dia, no almoço, eu comentei a respeito com o embaixador mexicano. Ele disse “mas isso é ridículo”. Havia uma mesinha de centro na frente dele e ele falou: “Se você quebrasse mesmo alguma coisa, aí sim queria ver o que iam dizer”. - e jogou a mesinha pela janela. Eu peguei uma cadeira e atirei fora. Uma grande brincadeira, estávamos rolando de rir. (BOGDANOVICH, 1995, p. 211).

Enquanto quebra os móveis, dentro do seu quarto, pergunta-se, aos gritos: “*Pelo quê vale a pena lutar?*” E ele mesmo responde: “*Pelo homem*”. Em alguns trechos deste filme ele reflete sobre as condições sociais dos seus retratados, principalmente dos Jangadeiros, de quem se aproximou por admirar a bravura e por seguirem os ideais que são também seus: “Justiça e Liberdade”.

Há uma sequência, em *Nem Tudo é Verdade* (1986), onde o cineasta está sentado com duas mulheres, com seu censor do *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)* (Otávio Terceiro). Eles fazem reflexões acerca da *verdade*. A primeira mulher diz: “O essencial é ver o que os outros não vêem”. A segunda completa: “O essencial é ver com os olhos livres”. O censor do órgão de fiscalização emenda: “*A verdade é a seguinte: é preciso escutar com os olhos*”. Welles/Arrigo: “O caminho da verdade é uma só”. O fiscal do DIP completa: “*Existem muitas mentiras que se tornaram verdades catastróficas. Vamos parar*”. Welles então questiona: “*Como separar a verdade da mentira a não ser mentindo?*”. Chegam dois homens com o cartaz do filme *The Three Caballeros (Você já foi à Bahia? 1944)* e o mostram ao cineasta. Uma das mulheres diz: “*Tudo é verdade mentirosa*”. O censor completa o diálogo: “Você também, quer descobrir a pólvora!”. Então, dois homens mostram ao cineasta o mesmo cartaz - um recado do que eles gostariam que fosse filmado, do que era *a verdade*.

8. TUDO É BRASIL (1997)

Tudo é Brasil (1997) é o terceiro filme da *Tetralogia da Verdade*. Em entrevista, Rogério Sganzerla (2000) contou-me que o filme foi feito somente com colagens, restringindo-se ao universo de Welles, deixando de fora o seu universo:

Esse *Tudo é Brasil* é um filme que eu não pude colocar nada do meu próprio universo. Não tem os atores, não tem iluminação. É um filme que trabalha com documentos e fotos. Equipes e programas radiofônicos da década de 40 que nós tivemos que ir pros Estados Unidos para fazer a restauração, o processamento eletrônico. Eu acho que esse *Tudo é Brasil* é um filme que ele é fantástico porque ele mostra, por exemplo, 1938. A Carmen Miranda explodiu com a música *O que é que a Baiana Tem*, de Dorival Caymmi. Nós achamos este clipe integral, a música toda, 3 minutos, e em seguida ela foi exportada para os Estados Unidos. No mesmo momento em que os ditadores se encontravam em Munique¹². E ao mesmo tempo estava tendo o programa de rádio com *A Guerra dos Mundos*, em Nova Iorque, o que abalou de costa a costa. É uma coisa não aconteceria sem a outra. Inclusive no Brasil, na mesma semana, teve a explosão da Carmen Miranda, que é uma grande artista, ela foi exportada e trouxeram o cineasta errado. Eles podiam ter trazido um outro cineasta, mas trouxeram para cá o melhor do mundo em seu apogeu. Ao qual todos os cineastas em todas as épocas lhes devem tudo, inclusive os brasileiros. (SGANZERLA, 2000).

Tudo é Brasil (1997) antropofagiza a cultura popular daquela época. Em virtude disso, faço uma breve contextualização. Os estúdios de cinema instalaram-se em Hollywood nos primeiros anos do século XX. Os seus astros passaram a ser vistos nas capas de revistas tornando-se um sonho para os fãs. O som havia chegado ao cinema no final da década de 1920, e foi um impulsionador para a produção de musicais em série. O cinema agora era falado, cantado e dançado. No Brasil, assim como em outros países, desejava-se a grandiosidade destes estúdios. E aqui o mercado fonográfico só crescia. Os artistas

¹² Ao mencionar o “encontro dos ditadores”, Rogério Sganzerla refere-se ao *Pacto de Munique*, que aconteceu no dia 29 de setembro de 1938. As principais lideranças europeias - o ditador italiano Benito Mussolini, o líder nazista Adolf Hitler e os primeiros-ministros da França, Edouard Daladier e do Reino Unido, Arthur Neville Chamberlain – concordaram em ceder a região dos Sudetos, na Tchecoslováquia, para a Alemanha. Tal concessão viabilizou a invasão da Polônia pelos alemães, o que deu início à *Segunda Guerra Mundial* (1939-1945).

apresentavam-se nas rádios, onde eram considerados astros. Muitos fãs compravam os seus discos e assistiam aos filmes musicados que aqui também passaram a ser produzidos.

Em 1930, o samba, cantado por muitos destes artistas populares, alcança o posto de música brasileira por excelência, através do sucesso obtido pelas marchinhas de carnaval. Neste contexto aparece Carmen Miranda¹³, filha da lavadeira e do barbeiro, que tinha uma voz que encantava a todos, chegando a assinar contrato com a gravadora Victor, pertencente à americana RCA (a mesma rede de comunicação onde trabalhava Orson Welles), onde grava *Eu fiz tudo pra você gostar de mim* (Joubert de Carvalho). A marchinha ficaria conhecida como *Tai* e faria um sucesso estrondoso nos carnavais de 1930-31. Foram vendidas 35 mil cópias naquele ano. Esta conta deve ser imaginada em um país com 40 milhões de habitantes. Nesta época, os discos apresentavam duas músicas. A principal, do lado A e a secundária, do lado B. *Tai* era a secundária. O disco rendeu fama e fortuna à cantora.

Em 1934, a Rádio Mayrink Veiga foi a primeira a se profissionalizar, trocando o tradicional cachê por um salário fixo, oferecendo benefícios como férias para os cantores. E a primeira artista a ser contratada pela foi Carmen Miranda. Ela tinha um programa às sextas-feiras, às oito horas da noite e salário de 1 conto e 400. No mesmo ano, foi batizada de *Pequena Notável* por Cesar Ladeira, diretor desta rádio, cujas ondas chegavam a Minas Gerais, Espírito Santo, todo o Estado do Rio, parte de São Paulo, Bahia e Pernambuco.

Em 1935 chega ao Rio de Janeiro o produtor de cinema norte-americano Wallace Downey. Neste ano, ele filma, em parceria com Adhemar Gonzaga, da *Cinédia*, *Alô, Alô, Brasil!* (1935). Rodado em menos de um mês, com a participação de músicos populares, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso, Dircinha Batista, Sylvio Caldas, Custódio Mesquita, Mario Reis e grande elenco.

Fez ainda outros filmes com Wallace Downey, como *Alô, Alô, Carnaval!* (1936) seria o primeiro filme brasileiro a usar *playback* – o som era gravado anteriormente. Para este filme, foram gravados 23 números musicais. Mas o filme que lhe renderia projeção e mudaria a sua carreira seria o próximo, *Banana da Terra* (1939), com roteiro dos compositores Braguinha e Mário Lago. O produtor, neste contexto, era dono da *Sonofilms*. O contrato

¹³ Os relatos a respeito de Carmen Miranda são baseados na obra referenciada de Ruy Castro(2005) .

estava sendo acertado com Ary Barroso, para que fizesse as composições, porém ele achou que deveria receber 10 contos pelas músicas, o que não foi aceito. Eis que havia chegado há pouco na cidade o desenhista Dorival Caymmi, vindo da Bahia, cuja composição agradou aos músicos que ele conheceu. Indicado para fazer a trilha principal do filme, ele aceitou. Sendo assim, Carmem Miranda cantou pela primeira vez *O que é que a Baiana tem?*

Os balangandãs eram pincas de figas e amuletos feitos de metais nobres, lavrados por finos ourives e de qualquer objeto de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa. Quem os usavam eram as formidáveis negras do Partido-Alto da Bahia. Por mais sugestiva, era uma novidade, exceto aos dicionaristas, ninguém a conhecia. (CASTRO, 2005, p.167)

No início do Século XIX, as baianas que chegaram ao Rio de Janeiro vendiam quitutes nas ruas. Vestiam batas, anáguas e saias, que remendavam com babados e rendas. A venda de acarajés e cocadas era a fachada legal para estas mulheres – negras e gordas - que, na verdade, eram líderes religiosas do Candomblé. Viviam no entorno da Praça Onze. Quando surgiram as escolas de samba, no final da década de 1920, passou a ser obrigatória a existência de uma ala fantasiada de baianas, com saias de renda, colares, pulseiras de pedraria, um turbante na cabeça e uma cestinha de frutas de cera. A fantasia, por ser simples, passou a fazer sucesso no carnaval. Carmen Miranda montou a fantasia da primeira baiana que interpretaria, com a ajuda de Dorival Caymmi, que lhe explicou os detalhes dos adornos regionais.

Carmen Miranda apresentava-se também no *Cassino da Urca*, onde conheceu o produtor da *Broadway* Lee Schubert, em 1939. Ele ficou encantado com a sua voz e desenvoltura e ofereceu-lhe contrato para trabalhar com ele nos Estados Unidos, sendo paga por semana trabalhada. Ela aceitou. Mas exigiu levar consigo, para acompanhar-lhe a voz, os músicos do *Bando da Lua*, formado por Aloysio de Oliveira (violão e vocal), Hélio Jordão Pereira (violão), Osvaldo Éboli, o Vadeco (pandeiro), Ivo Astolphi (violão tenor e banjo) e pelos irmãos Afonso (ritmo e flauta), Stênio (cavaquinho) e Armando Osório (violão).

Em 10 anos de trabalho, ela havia gravado no Brasil 281 músicas, um recorde absoluto entre as cantoras brasileiras. E, nos Estados Unidos, foi um sucesso logo na primeira apresentação. Ao mesmo tempo, a Alemanha provocava uma guerra entre os países europeus, o que logo chegaria nas Américas. O Brasil tinha na Alemanha o seu maior parceiro

comercial, porém logo sofreria pressão dos norte-americanos para combater no outro lado. Em meio a esta turbulência, Carmen Miranda volta ao Brasil um ano depois de embarcar, para cumprir suas férias. Fato que os jornais divulgaram amplamente. Uma festa a aguardava, na Praça Mauá, onde teria discurso de autoridades. Para lá ela seria levada em um carro aberto, após ser recepcionada pela multidão de populares que a aguardava no cais do porto. O desembarque foi transmitido pela Rádio Mayrink Veiga e filmado por Adhemar de Barros, da *Cinédia*, que utilizara as imagens no Cinejornal, que obteve grande audiência no dia seguinte.

A cantora imaginava que poderia descansar vindo ao Brasil, o que não aconteceu porque todos queriam ouvi-la. E o primeiro convite veio da primeira-dama Darcy Vargas, esposa do Presidente Getúlio, para que ela cantasse poucas músicas em um evento beneficente que ela estava oferecendo no Cassino da Urca. O maestro Carlos Machado sugeriu que ela apresentasse um repertório internacional, já que ela agora era uma estrela também fora do país. Sugeriu, então, que iniciasse a sua apresentação cantando *South American Way*, canção que ela usava em suas apresentações nos Estados Unidos. Mas a escolha causou constrangimento na plateia formada por autoridades políticas nacionais, empresários e industriários, que ficaram em silêncio e sequer abanaram as bandeirinhas do Brasil que haviam levado para recepciona-la. Foi uma decepção. Ela havia mudado, foi o que pensaram. Entre os espectadores havia também jornalistas, que repercutiram de forma negativa esta apresentação. Em resposta ao repúdio sofrido nesta apresentação, a *Pequena Notável* gravou, na Odeon, o samba *Disseram que eu voltei americanizada*, composição dos amigos Vicente Paiva e Luiz Peixoto. Nunca mais seria vista em palcos brasileiros. Voltando aos Estados Unidos, assumiu contrato com a Fox, onde trabalharia até 1945.

O encontro com Orson Welles acontece, porém, em 1942. O cineasta havia voltado aos Estados Unidos, depois as filmagens no Rio de Janeiro, e resolveu gravar uma série de programas para o rádio – estava desempregado no cinema, então voltara a CBS, onde ainda tinha contrato para os programas radiofônicos. O programa se chamaria *Hello, Americans!* E para o primeiro episódio, *Brazil* (15 nov.1942)¹⁴, contou com a participação

¹⁴ O segundo do programa *Hello, Americans!* (*Andes - Cordilheira dos Andes*, 22 nov.1942) falava em Simon Bolívar e Francisco Pizarro. O terceiro (*The Islands - As Ilhas*, 29 nov. 1942), narrava a escravidão do imperador

de Carmen Miranda, que lhe apresentava a *Anatomia do Samba*, ou seja, os instrumentos que fazem o seu ritmo. Ela convida Orson Welles para um dueto, em português, onde cantaram *No Tabuleiro da Baiana*¹⁵ (Ary Barroso).

A estada do radialista/cineasta no Brasil afetou a carreira dele e podemos pensar, a partir dos fatos narrados em *Tudo é Brasil* (1997), como ele foi afetado pela subjetividade da cultura popular brasileira, resgatada neste filme, onde as canções populares iniciam e encerram os temas, com interpretações especialmente de João Gilberto, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. Estas referências musicais são um traço marcante da estética cinematográfica de Rogério Sganzerla. Fonseca (2010, p.13) lembra que Noel Rosa e João Gilberto são parte da tríade de compositores que marcam esta referência cultural em toda a filmografia dele. O terceiro nome é Jimi Hendrix.

Welles, por reinventar a linguagem cinematográfica, pensar o cinema e até criar inéditas imagens do Brasil; Noel, por introduzir uma nova poesia urbana na música popular brasileira, com humor, amor e dor; João Gilberto, por criar uma batida inaudita e uma bossa nova de cantar, na música popular brasileira internacional; Hendrix, por transformar a microfonia em música, numa orquestração radical de sons e cores na guitarra elétrica. (FONSECA, 2010, p. 13)

Pode-se, assim, relacionar as questões culturais ao conceito de *Corpo Sem Órgãos* (CsO), principalmente na sua noção de território (desterritório). Carmen Miranda é uma cidadã desterritorializada. Portuguesa, conhecida por representar uma baiana brasileira (adjetivo regional), que fez sucesso ainda em outro território: os Estados Unidos. O fato de

Jean Christophe, no Haiti. Depois disso, abordou aspectos gerais do continente Latino-americano em ordem alfabética, em três programas (Alphabet -Alfabeto, 06, 13 e 20 dez. 1942), sendo que o último voltava ao tema da escravidão (*Slavery*). Retomando os programas temáticos, Orson Welles apresentou a história de Richard Brooks, *The Bad Will Embassador* (*O Embaixador da Má Vontade*, 27 dez.1942). E na sequência, retomou os ritmos das Américas em outros dois programas (*Ritmos de las Americas*, 03 e 24 jan. 1943). Os últimos programas da série apresentavam Milton Geiger (*Feed the World - Alimento o Mundo*, 17 jan. 1943), trazendo a questão do alimento e da fome e o último falava, então, do pan-americanismo (*Bolivar's idea - Os Ideais de Bolivar*, 31 jan.1943). Os áudios originais estão disponíveis no site da Indiana University Bloomington e nas Referências deste trabalho

¹⁵ Anexo 2 encontra-se a letra desta música e um link para a gravação original, no Youtube

ser mulher reforça esta condição. Em um mundo predominantemente masculino, ela se torna pioneira no rádio, sendo remunerada, e no cinema americano representa a sensualidade da mulher latina, objeto de desejo.

O terceiro filme da *Tetralogia da Verdade* traz outro traço marcante da verdade estética de Rogério Sganzerla, que é a linguagem das *Histórias em Quadrinhos (HQ)* por meio da qual é contada a história de Orson Welles no Brasil por meio de uma relação metafórica com o conto do dinamarquês Hans Christian Andersen, *O Soldadinho de Chumbo*. Na história original, *O Soldadinho de Chumbo* era o único que não tinha uma perna, em uma caixa com outros 24 soldados. Ele se apaixona pela boneca bailarina.

Reconhece-se nela porque ela também está equilibrada em uma só perna - a outra está escondida atrás da saia, no movimento da dança. Mas o *brinquedo do mau* os amaldiçoou, e então o *soldadinho* caiu da janela do quarto e foi levado por uma tempestade em direção ao rio, onde foi devorado por um peixe. Porém, a cozinheira da casa onde ele morava, ao preparar um peixe para a refeição da família, encontrou-o dentro do animal. Ela se alegrou e o devolveu ao menino. Mas, sem querer, o *Soldadinho de Chumbo* foi arremessado à lareira que estava acesa na sala e o destino quis que a bailarina lhe fizesse companhia. Eles derreteram juntos e em volta deles surgiu um coração, o que sugere amor eterno.

Os enredos do conto e de Orson Welles no Brasil se encontram na tentativa de vencer as barreiras. Eles queriam viver o amor – com a bailarina e com o cinema. Porém, o cineasta foi censurado pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)*, que não queria que ele filmasse negros; foi um *soldado*, a serviço do governo norte-americano em uma missão de persuasão ao Brasil. Teve dificuldade com a língua portuguesa. Mas foi a *maldição*, como aconteceu com o *Soldadinho*, que lhe custou o filme.

Novamente, Rogério Sganzerla serve-se do recurso estético das vozes. Em *Tudo é Brasil* (1997), Orson Welles e Carmen Miranda conduzirão a história, com o relato de Grande Otelo. Além de outros programas radiofônicos. Porém, as vozes são dessincronizadas e se confundem as línguas inglesa e portuguesa. O filme é todo legendado. Quando a fala é predominantemente em português, a legenda é na língua inglesa, e vice-versa. Estas vozes

exaltam as belezas naturais e humanas do Brasil através da visão estereotipada do olhar do outro.

As cenas iniciais apresentam a metáfora do *Soldadinho de Chumbo* relacionada ao mapa que Orson Welles teria encontrado por acaso e o teria remetido ao Brasil. Ele declama um poema em homenagem ao Brasil repleto de clichês. Este mesmo texto é repetido em outra parte da montagem do filme, só que desta vez como sendo a tradução de uma letra de samba que ele está apresentando em seu programa radiofônico. Isso demonstra de que forma o país será retratado: através de clichês.

Em determinado momento da montagem, percebe-se que está tocando um samba, porém o áudio é bastante ruim, dificultando a sua identificação. Provavelmente uma estratégia de Rogério Sganzerla, que faz uso de um argumento de contra-identidade. A mistura das línguas, o questionamento existencial constante. Junto a esta informação sonora, os registros do Carnaval de rua. Apresenta-se, nesta sequência, uma verdade interessada mais do que em produzir contrastes, em fazer emergir todas as suas faces, fazendo transbordar as narrativas através das imagens sobrepostas, ruidosas, metamorfoseadas umas nas outras. Parece estarmos chegando a uma verdade caleidoscópica através da estética de Sganzerla. Nesse sentido, reflete-se nas concepções teóricas, no *Corpo Sem Órgãos* que, reitero, trata-se justamente destas “atravessadas”, do contágio das línguas e das culturas. E também nos remete à Antropofagia, pois através deste contágio, ou da deglutição de uma língua pela outra, de uma cultura pela outra, quem “come” é fortalecido da fortaleza do outro. Grande Otelo reconhece isso, na sua primeira fala neste filme, quando diz que “o Rio de Janeiro é o caleidoscópio da música brasileira”.

Outro resgate importante, permitido pela montagem de *Tudo é Brasil* (1997), da cultura popular e de como a possibilidade de ela ser mostrada em Hollywood mexeu com os artistas que faziam parte deste enredo, é percebida no relato de Grande Otelo a respeito das filmagens da *Praça Onze*, nos estúdios da *Cinédia*. Ele conta, em outro trecho, que os tamborins eram originais, de couro de gato, e que os instrumentos eram esquentados para dele se tirar o melhor som. Abaixo, transcrevo um trecho deste relato. As imagens confirmam sua fala:

De vez em quando Adhemar Gonzaga ia lá ver e dizia: “Esse troço não vai dar certo”. E dava. Ele resolveu fazer uma jogada diferente. Ele tava na *Praça XI* e a Linda Batista tava no *Cassino da Urca* e daí cantava aquele samba *Batuque no Morro*. Ela dizia lá no *Cassino da Urca*: “Gosto de ver batuque no morro, gosto de ver batuque no morro...” e eu, na *Praça XI* dizia: “Ai-Ai-Ai” “Pois o batuque é bom pra cachorro” “ai-ai-ai”. [...] “Sigo na congada, canta, canta, bumba-bumba pra fazer seu canjerê” e eu dizia: “e-e”. Era bom demais [...] Lá na *Praça XI* tinha comida, seu Welles comia seu bolo, entrava por uma porta, depois cercava a bandeira da escola, ia na cozinha, acendia papel, ia pro terreiro, esquentava os tamborins. Os negros que trabalhavam com o Orson Welles eram os tamborins da frente. Ai, num dado momento, abria o samba. Então todo mundo levantava o tamborim pro ar. Era uma beleza. Também ele apresentou outra música que foi a *Praça Onze*. (TUDO, 1997)

Mas nem tudo foi alegria. A equipe preparava-se para mais um dia de filmagens na praia, com os pescadores, quando a jangada *São Pedro*, a mesma que fizera a viagem no ano anterior, virou no mar:

No dia 19 de maio de 1942, os jangadeiros, na praia do Juá, insistiram em chegar ao ponto da filmagem, navegando na mesma embarcação usada no reide, no ano anterior. Uma lancha da produção rebocava a jangada. Como o mar estava bravo, resolveu-se cortar o cabo, separando as duas embarcações. Foi quando veio uma forte onda, emborcando a jangada e jogando os quatro homens ao mar. [...] 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. Isso gerou inúmeras versões, algumas fantasiosas, em torno da tragédia. (HOLLANDA, 2001, p. 76-77).

As filmagens foram canceladas. Os motivos foram muitos. A morte do pescador foi um deles, mas a RKO, a produtora que financiava a realização das filmagens, fora comprada por Floyd Odlum, da *Atlas Film Corporation*, que considerou as filmagens uma extravagância.

“Um monte de negrada pulando pra cima e pra baixo”. Milhares de metros. [...] Eu gostei do samba, mas não fui eu que quis morar na América do Sul. [...] Quando fomos chamados de volta – devido à mudança na RKO - , eu peguei o dinheiro que tinha sobrado e fui com Dick Wilson e um câmara – um húngaro (George Fanto) [...] e fizemos o documentário sobre os jangadeiros. Três ou quatro de nós, durante uns dois meses, com os jangadeiros, seguindo a viagem deles. Foi uma experiência extraordinária – engraçada, aterradora e estranha – e nunca vi nada do que

filmamos, nem um metro de filme. Ninguém nunca viu os copiões. (BOGDANOVICH, 1995, p. 212-213).

Richard Wilson, produtor associado ao *The Mercury Theatre*, conta episódio curioso que aconteceu no voo entre o Rio de Janeiro e Fortaleza. Ao relatar aos demais passageiros ter quebrado e jogado na piscina do Copacabana Palace parte dos móveis do seu quarto, fato ocorrido no dia anterior, às gargalhadas, Orson Welles dizia-lhes que deveriam tirar os calçados. Caso houvesse algum problema e o avião caísse no mar, estariam prontos para nadar. Esta história lembra a cena de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), em que um mendigo/anão, dentro de um lixão, faz a profecia: “O Terceiro Mundo vai explodir. Quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar”.

Tudo é Brasil (1997) apresenta uma sequência muito sensível, uma espécie de memorial aos jangadeiros, resgatando as cenas gravadas em Fortaleza. Com a trilha sonora de Dorival Caymmi e *A Suíte do Pescador*, o jornalista Edmar Morel conta detalhes das filmagens feitas por Orson Welles no Ceará.

O crítico de cinema Bill Khron narra o encontro de parte das latas de filmes, nos Estados Unidos, mais de quarenta anos depois, por Fred Chandler, funcionário da *Paramount*. Richard Wilson foi avisado de que o material estaria intacto. Eles imaginavam que as latas de filmes haviam sido jogadas ao mar. Foi surpreendente: “Logo iniciou-se nossa colaboração. Um curta-metragem exibido quatro anos depois no *Fest Rio*, um ano após a morte de Welles. Ainda tentamos restituir o material confiscado ao autor, sugerindo uma doação através do AFI, para que ele mesmo concluísse”. Ele está falando do curta-metragem *It's all true – based on a unfinished film by Orson Welles* (*É Tudo Verdade – baseado no filme inacabado de Orson Welles, 1993*), dirigido por Richard (Dick) Wilson, e os críticos de cinema Myron Meisel e Bill Krohn.

O documentário inclui essa versão praticamente integral de "Quatro Homens e uma Jangada" e trechos dos outros segmentos, filmados no Rio e no México. Além disso, traz depoimentos do próprio Welles e de pessoas que participaram do projeto – de jangadeiros ao ator Grande Otelo. O valor das imagens captadas por Welles no Brasil é inestimável. (COUTO, 1994).

Em *Tudo é Brasil* (1997), como nos filmes anteriores, Rogério Sganzerla reserva uma sequência na sua montagem para questionar a verdade que seria evocada pelo outro. Com imagens do mar e de Jacaré, ouve-se a voz subjetiva de Orson Welles: “*Deveria ter contado toda a verdade. Não consegui. A verdade era por demais sombria. Nada do que eu disse é mentira. Perdemos o primeiro refluxo*”. E cita o fato de o rio (ou Rio) estar negro. Esta afirmação corrobora com a tese de que o seu envolvimento com a cultura popular, através do povo negro, teria realmente lhe custado o filme e o prosseguimento da sua carreira em *Hollywood*.

9. O SIGNO DO CAOS

O Signo do Caos (SGANZERLA, 2003) é o último filme da *Tetralogia da Verdade* e também de Rogério Sganzerla, que morreu três meses após sua estreia, em 09 de janeiro de 2004, vítima de câncer. Ele apresenta uma estética diferente dos outros. Desta vez o espectador não verá os recortes de jornais, trechos de filmes, depoimento de Grande Otelo, histórias em quadrinhos (HQs) e outros elementos estéticos que faziam parte da argumentação das montagens anteriores. Este filme simplesmente nos atira “ao covil dos leões”, já que estaremos observando como autoridades nacionais, responsáveis por ditar as regras da censura, tramaram para boicotar o filme de Orson Welles. Como se estivéssemos espionando como se deu a derrocada do projeto *It's all true* (*É Tudo Verdade*).

Trata-se do *antifilme* de Rogério Sganzerla. Claustrofóbico. Não há remédio, as cartas estão dadas e nós acompanhamos o jogo como espectadores. Os personagens são ao mesmo tempo principais e coadjuvantes. Não se pode ter esperança, embora haja resistência até o fim. O filme será destruído. Chegamos ao caos. E isso o aproxima do filme *Noir*, onde as ações são confusas, os personagens ambíguos e os desfechos quase sempre tristes.

Classificado como o antifilme de Rogério Sganzerla, *O signo do caos* é o negativo do adorado super filme nacional, o cinemão do Brasil-Hollywood que integra as eternas retomadas da nossa produção, sem grandes experimentações ou reviravoltas estéticas. [...] A montagem fragmentada do cineasta constrói a coerência a partir da incoerência, com fotogramas repetidos, som desencontrado com a imagem, a dublagem fora dos lábios dos personagens. (VIVEIROS, 2005).

Rogério Sganzerla faz uma crítica ao *cinemão* quando utiliza um traço estético “experimental” do cinema norte-americano – *Noir*, assim percebido pela crítica cinematográfica, o que acontecia quase concomitantemente às filmagens de Welles no Brasil. Ao aproximar *O Signo do Caos* (2003) desta estética, promovemos a aproximação com filmes como *A Dama de Shangai* (1947), que também é ambientado na zona portuária, e *A Marca da Maldade* (1958), ambos dirigidos por Orson Welles:

Não há heróis nessa triste história. Existem apenas as condições ásperas e quase totalmente estéreis para que uma grande obra de arte floresça por essas bandas. E mesmo habitando este cenário desolador do qual ele também se coloca como um filho não por opção, Rogério Sganzerla conseguiu realizar uma obra que é muito grande, culminando em um filme sem par no cinema brasileiro contemporâneo. Como diz o censor, “passou dos limites da ousadia”, sem ousar por ousar (ou pra chocar ou sei lá o quê), mas sim ousando como um ato de resistência por meio de imagens e sons. Um filme jovem de um cineasta maduro, que não se limita a embaralhar e a distorcer, mas dá aquele passo além que é a tentativa de criação de algo novo. (WATANABE, 2012,)

Mas, ainda assim, pode-se dizer que há “irreverência” em *O Signo do Caos* (SGANZERLA, 2003). Há um personagem vivido por um papagaio, que se porta como comentarista dos fatos que se sucedem. A presença do animal tem um sentido diferente do que teve em *Nem Tudo é Verdade* (1986). Lá ele era identificado com o personagem *Zé Carioca* (*Joe Carioca*), de Walt Disney, deixando claro a Orson Welles que o seu filme era parte da *Política da Boa Vizinhança*. Desta vez ele se porta como um personagem humano. Sequer repete as palavras que lhe são ditas, como o animal originalmente faz, mas sim emite a sua própria opinião.

O papagaio se expressa pela primeira vez enquanto funcionários do DIP tiram a caixa com os rolos do filme do lugar onde está guardado, em direção à sua eliminação: “*Burro! Burro!*”. A interjeição parece estar direcionada ao diretor americano, que não teria feito o filme que lhe foi encomendado. Em outra ocasião, ele diz: “*Os Vargas não perdoam, mas esquecem*”. O personagem refere-se ao Presidente da República do Brasil – representado pelos censores – e *Miguel Vargas*, personagem vivido por Charlton Heston no filme *Noir A Marca da Maldade* (1958). O DIP deseja que o filme seja esquecido, por isso planejam deixá-lo tempo suficiente escondido. Quanto ao outro, nas cenas finais daquele filme, Vargas arma uma emboscada para que Quinlan (interpretado por Welles) confesse seus crimes, evitando o esquecimento.

O filme é pesado, duro. Não há ponto de fuga: o filme será destruído, não há nada que possamos fazer. E eu acredito que este sentimento seja reforçado pelo fato de que as referências musicais sejam quase nulas nesta produção. Não temos mais as histórias de Grande Otelo, as cenas de Carnaval, os registros musicais tão fartos nos filmes anteriores, nem o *Cassino da Urca* e as filmagens na *Cinédia*, sequer as referências aos rituais afro-

brasileiros. O filme já começa em silêncio, enquanto passa o letreiro inicial. Depois disso, em duas ocasiões se percebe os funcionários do DIP assobiando *Tico-Tico no Fubá* (Zequinha de Abreu) e depois *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso). As poucas cenas em que entra a trilha sonora, ela mostra outro ritmo negro, porém norte-americano: o jazz. Trata-se do disco *The Black Saint And The Siner Lady* de Charles Mingus, como nos conta Gardnier:

Se as células rítmicas do samba eram a chave de decifração para o maravilhamento de Welles com o país em *Tudo É Brasil*, aqui a "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso, nosso hino informal (e por isso talvez nosso verdadeiro hino), é aqui assoviada com tons de escárnio. [...] Mais do que Ary Barroso, o filme tem o tom da outra única música do filme, a peça de disco inteiro *The Black Saint And The Siner Lady* de Charles Mingus. Dissonante, enérgica, metais chutando por todos os cantos, amor e voracidade reunidos em uma coisa só. [...] Um filme que tenta purgar em si todo um país, toda uma experiência de vida, toda uma infame e longeva relação entre poder e arte. O custo é caro, a retribuição improvável: será um filme maldito para sempre. Um filme suicida para suicidas. (GARDNIER, 2003)

Acompanhamos a ação de ministros, funcionários públicos de alta confiança que agem como *gângsters*, capangas sabotadores realizando tarefas ilícitas. *It's all true* (*É Tudo Verdade*) será permanentemente sabotado. Trata-se de uma interpretação dos acontecimentos. O chefe do DIP coordena a eliminação de *It's all true* (*É Tudo Verdade*). Os demais apenas obedecem. As vozes não são sincronizadas. Caos. O único contraponto é feito pelo jornalista Edmar Morel: “O desagrado de Amnésio [personagem identificado como chefe do DIP] está situado em seu interesse por um cinema-propaganda, ao qual *It's all true* não corresponde”. (PAIVA, 2018, p. 321).

O jornalista cearense fez o relato da viagem dos *Jangadeiros* de Fortaleza ao Rio de Janeiro, para os *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, o maior grupo comunicacional brasileiro da época. Foi também responsável por apresentá-los, no ano seguinte, a Orson Welles e auxiliá-lo nas filmagens, em Fortaleza, como conta o seu neto, Marco Morel:

Como repórter em destaque nos Diários Associados, então a maior e mais importante empresa de comunicação do país, Edmar acompanhou o *raide* dos jangadeiros de 1941, marcado de um tom épico, de apropriações da mídia e de

instituições culturais conservadoras, mas também pela luta social dos pescadores pobres. Em seguida, o autor fez parte da equipe de Orson Welles que foi ao Ceará para filmar a saga dos jangadeiros, opção que valeria ao cineasta norte-americano cair nas desgraças do Departamento de Estado de seu país e no Índice das grandes produtoras cinematográficas. (MOREL, 2014)

O jornalista interessava-se pela luta social. Isso o aproxima de Orson Welles, cuja voz que lhe é atribuída, em *Tudo é Brasil* (1997) dizia que ele pretendia “fazer um filme sociológico”. Em 1949, Edmar Morel publicou *Dragão do Mar – o jangadeiro da Abolição*, a primeira edição da biografia de Francisco José do Nascimento, um caboclo pobre que foi líder dos jangadeiros em Fortaleza dos anos 1880. Assim pôde adentrar nas lutas sociais antiescravistas do Ceará. Os relatos trazem o fato de que a Abolição da Escravatura aconteceu no Ceará em 1884, quatro anos antes da assinatura da *Lei Áurea* pela Princesa Isabel. Em 1967 saiu uma segunda edição, revisada, pela editora *Civilização Brasileira*, incluindo os movimentos abolicionistas do Rio Grande do Sul e Amazonas, alterando-se o título para *Vendaval de Liberdade - a luta do povo pela Abolição*.

O livro teve duas fontes iniciais: o contato do autor, na infância e juventude, com pescadores, jangadeiros e os remanescentes do movimento abolicionista do Ceará e, depois, com o cineasta Orson Welles que encomendou-lhe pesquisa histórica para o lendário e inacabado filme rodado no Brasil, *It's all true*.[...] Esta obra de Edmar Morel tem significado marcante: está para o tema jangada/ jangadeiros, no campo do jornalismo e da historiografia, como o livro etnográfico e folclórico (*A Jangada*, 1957) de Câmara Cascudo ou as composições praieiras de Dorival Caymmi (*Suíte dos Pescadores*) no cancionário, em suas respectivas dimensões e peculiaridades. (MOREL, 2014)

Mais um detalhe sobre este personagem de *O Signo do Caos* (2003). Morel pode ser visto como um *alter-ego* de Rogério Sganzerla, jornalista e crítico de cinema. Ambos desejavam salvar o filme censurado. E voltamos à questão da identidade, que é questionada tanto pelo *Corpo Sem Órgãos* quanto pela *Antropofagia*, conceitos que norteiam as análises.

A opinião é do cineasta, não do personagem, mas o fato é que um precisa do outro. Rogério precisa tirar do jornalista o que ele tem de melhor, para poder transformar-se e dele extrair o que lhe interessa, que é a potência do desejo de que o filme, enfim, possa ser entregue ao seu diretor, e que ele tenha, então a oportunidade de mostrá-lo como sendo a sua

metáfora verdadeira sobre estas questões culturais tão importantes ao Brasil. Sganzerla falou-me deste resgate, em entrevista.

O filme já começa, já parte diretamente dessa constatação. De onde veio essa figura que descobriu o Brasil em 1942. Nós sabemos que 1942 é um ano decisivo para a democracia, tem muito a ver com 22 que é o ano de comemoração do centenário da Independência, então o 42 também tem um certo sentido de volta às nossas origens, de valorização nacionalista ante a ameaça da guerra, então, onde se começa a valorizar os templos mineiros, a valorização da nossa cultura colonial, do Nordeste, de Ouro Preto, de Salvador, mas também os ritos populares e o trabalho das pessoas que faziam cultura naquele ano. (SGANZERLA, 1999).

O antfilme é dividido em duas partes. A primeira, em preto e branco, apresenta cenários escuros em ambientes fechados; e com a luz "estourada", quando em ambiente aberto. Paiva (2018, p. 314) observa que “o registro *Noir* em *O Signo do Caos* pode ser uma maneira como a experiência do passado invade o presente de modo a provocar o conflito, a ocasionar a crise que move a narrativa instaurada em tempo solto”. Não se sabe se Rogério Sganzerla fala do passado ou do presente. Trata-se de um tema atemporal. A segunda parte, colorida, acontece em festa onde todos confraternizam, incluindo personagens novos. Todos bem vestidos, denotando pertencerem a uma classe social alta. A cor dá o tom da modernidade perdida na primeira parte.

Edmar Morel representa muito bem o cinema livre, assim como Rogério Sganzerla e Orson Welles que, até que se queime o último rolo, estavam dispostos a salvar o cinema. Os personagens estão postos, assim como os fatos históricos que acompanharam o acontecimento.

Nenhum filme de Sganzerla é sobre Welles. Todos são a partir dele. [...] Welles está lá, nos planos plagiados de *Cidadão Kane* – *plongé* repetitivo do vilão do *DIP* (Otávio Terceiro) jogando as folhas ao alto e vendo-as cair; na incrível montagem da parte em preto-e-branco, que voa como Mr. Arkadin; mas acima de tudo na presença do personagem onipotente que presume deter a verdade e se acha no direito de imprimir sua lei custe o que custar: Charles Foster Kane, Hank Quinlan, Arkadin, Bannister. Dissociados do mundo do qual são todavia donos, eles encontram na personagem de Otávio Terceiro um legítimo sucessor. (GARNIER, 2003).

Já na cena inicial, percebemos que estamos diante do caos que promoverá o fim. Dois homens com aspecto bruto - funcionários do *DIP* ou capangas? - estão em um sótão, pegando latas contendo a inscrição: *It's all true (É Tudo Verdade)* e a carregam por um deque na região portuária. A atitude denota que fazem algo ilícito. Os funcionários (como serão chamados) passam por uma portaria, mostram a caixa e seguem até um depósito, onde encontram um terceiro homem. De acordo com Samuel Paiva (2018, p. 316), trata-se da representação de Gustavo Capanema (Fredy Ribeiro), Ministro de Educação e Saúde de Vargas durante o *Estado Novo*. Na cena seguinte, Capanema (vamos chamá-lo desta forma) encontra o quarto personagem, o “chefe”. Trata-se do Dr. Amnésio (Otávio Terceiro). Em *Nem Tudo é Verdade* (1986), o ator também viveu um censor. Ele está em um ambiente escuro, vestindo roupão estampado e bebendo. É um ambiente íntimo. Paiva identifica Amnésio como uma possível referência a Lourival Fontes, responsável pela censura no *DIP*. O diálogo tem conotação teatral. Eles falam das filmagens e planejam uma forma de acabar de uma vez com o material filmado:

Amnésio: “Vou fazer uma operação cesariana com esse sujeito para tirar-lhe o rei da barriga. Vou abrir a barriga do Brasil para ver o que tem dentro. Vou cometer o parricídio.”

Capanema: “Parricídio não. Já que o DIP é o pai do menino, melhor seria Filhocídio.”

Amnésio: “Fihocídio, não, Cinecídio. O Brasil é o pai da criança natimorta. Cinecídio. Brindemos! Anauê¹⁶!”

Capanema: “Anauê!”.

Paiva (2018, p. 317) vê nas intenções deles um crime contra o ‘pai’ (Orson Welles, DIP ou Brasil?) e contra o “filho”, *It's all true (É Tudo Verdade)*. “De qualquer maneira, o ato atinge o Brasil, ou melhor, é executado no corpo deste país, que se confunde

¹⁶ Anauê - Interjeição - Saudação acompanhada do gesto erguido da mão direita. Adotada pelos escoteiros do Brasil; a partir de 1930. A Ação Integralista Brasileira adotou-a em suas cerimônias. (Michaelis Online).

com o corpo do cineasta e o corpo do seu filme”, avalia. Como corpos sem órgãos que se contagiam, se transformam.

Há algo que chama atenção nas falas destes funcionários: a percepção do chefe foi completamente assimilada pelos seus subalternos. Eles falam com a mesma convicção, repetindo os argumentos de Amnésio.

O senso comum dos funcionários confirma a eficácia das orientações do Governo. [...] Entre os inimigos do regime nacionalista em grande parte idealizada por Gustavo Capanema, incluíam-se então primeiro os funcionários da administração pública que não compactuavam com as orientações dos seus superiores; segundo os políticos liberais e os intelectuais e por fim os partidários de ideologias radicais (comunistas e integralistas) e os estrangeiros (em especial os judeus). (PAIVA, 2018, p. 319).

Na sala de projeção - ambiente escuro, com a luz estourada para cima deles - está Amnésio acompanhado de um casal. Trata-se de Edmar Morel (Sálvio do Prado) e uma acompanhante (Djin Sganzerla). Primeiramente, eles fazem reflexões usando frases de efeito, porém desconexas do contexto. Morel quer ver o *Carnaval*, que foi rodado em *technicolor*. Porém, Amnésio diz que só serão analisadas após o próximo carnaval. Assim como a *Jangada*.

Na praia, a mulher que acompanha Edmar Morel é vista se insinuando, posando para fotos, cena que é reiterada nesta primeira parte do filme. Esta movimentação remete-me ao segundo longa-metragem de Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos* (1969), onde a atriz Helena Ignez repete o mesmo gesto, agora repetido por sua filha (Djin Sganzerla).

Mesmo se tratando de um assunto forte, Rogério Sganzerla guarda espaço em seu roteiro para usar a ironia. No meio da disputa interminável entre o jornalista Edmar Morel e Dr. Amnesio, na sala de projeções, o chefe do DIP decreta: “*Este filme não serve para ver*”. O discordante menciona Primo Carbonari, cinegrafista e documentarista ítalo-brasileiro, responsável durante 43 anos pelos Cinejornais que foram exibidos antes das sessões cinematográficas, atendendo à Lei da Obrigatoriedade do Curta, criada em 1937 e que durou até 1990 com a extinção da Embrafilme. Amnésio tenta ser jocoso: “*Primo mangiare, dopo*

*filosofare*¹⁷”. Depois de falar outras coisas incompreensíveis, ele repete três vezes, como que para se livrar do assunto logo: “*Pé-de-pato, mangalô treis veis*¹⁸”, jogando o roteiro para o ar.

Na segunda parte do antfilme de Rogério Sganzerla, destaque para o *Furacão de Santos*, interpretada pela atriz Camila Pitanga. Alheia ao que acontece na festa onde se concentra a elite, e diante de uma bandeira do Brasil que lhe serve de cortina, ela se encontra deitada em um palco, com um foco de luz sobre si. Com os pés descalços, brinca com uma bolinha transparente. Seu comportamento difere dos demais. A personagem de Helena Ignez a observa: “*Nunca viveu em sociedade*”. O objeto manuseado pelo Furacão de Santos traz uma referência a *Rosebud*, elemento de cena que portava Charles Foster Kane, a cena de sua morte e cujo significado a desvenda, *Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941)*.

Podemos observar que os filmes de Rogério Sganzerla são referências a eles mesmos, assim como todo o cinema deve ser citado, aproveitado na sua reinvenção, em uma releitura de cenário, perpassando-se, deixando um pouco de si no próximo. Rogério usa deste artifício imensamente ao referir-se aos filmes de Orson Welles dentro dos seus, usando de artifícios estéticos, como a estética da conversa-fiada, que ele atribui ao outro em sua crítica cinematográfica (SGANZERLA, 28 ago.1965, p. 5). Com isso, posso afirmar que há um aspecto rizomático do cinema de Rogério Sganzerla. Rizoma é um termo criado por Deleuze e Guattari para explicar o fenômeno da formação de massas nos acontecimentos de *Mai de 1968*, em Paris, e está contido em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 1*(1980).

O rizoma não se deixa conduzir ao Uno (n), ele tem pavor da unidade, por isso podemos defini-lo como n-1, contra um fechamento, contra regras pré-estabelecidas, o pensamento rizomático se move e se abre, explode em todas as direções. Pesadelo do pensamento linear, o rizoma não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente. (TRINDADE, 2013).

¹⁷ “*Primo Mangiare, dopo filosofare*” - dito popular italiano. Primeiro dar atenção ao que é vital, depois o que é secundário.

¹⁸ “*Pé de pato mangalô treis veis*” - é o mesmo que dizer “vai de retro sataná”. Para espantar qualquer azar.

Percebe-se, desta forma, que tudo se afeta, influencia e se transforma: Rogério Sganzerla, Orson Welles, *Tetralogia da Verdade, It's All True (É Tudo Verdade), Corpo Sem Órgãos, Antropofagia*. O cinema é uma reinvenção dele próprio, uma eterna releitura; e Sganzerla usa deste artifício para reinventar Welles e da mesma forma, reinventar-se. Os artifícios estéticos atravessam uma máquina - transformando-se na leitura sensível da realidade pelo cinema. “Há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe será conectada, operando um corte, uma extração de fluxo. [...] O desejo faz correr, flui e corta [...] Cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu fluxo, segundo a energia que flui dela.” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.16). Não se pode falar em unidade, pois é um movimento rizomático. Os cineastas se encontram na marginalidade, mas antes de tudo, atravessam as suas subjetividades no cinema, onde a sensibilidade os antropofagiza.

10. A VERDADE ESTÉTICA DO OLHAR DO OUTRO

Rogério Sganzerla vale-se das metáforas para construir a sua interpretação sobre a verdade que o outro buscava no Brasil. Isso fica claro no destaque dado à Carmen Miranda. Reconhecida no universo cultural brasileiro, ela traz consigo a consagração de quem foi aceita em Hollywood, o auge da sua carreira profissional. Feito este pretendido por outros artistas nacionais e alcançado por uma mulher pioneira, como já foi descrito no Capítulo 8. Porém, ao voltar ao Brasil, depois do primeiro ano sendo consagrada fora do país, ela não é compreendida por estar cantando em outra língua, enquanto esperavam dela estar ainda cantando as mesmas músicas que cantava no Brasil. Orson Welles, por sua vez, teria como missão, ao filmar a verdade da América Latina, realizar um filme propagandístico, mas o contato o fez antropofagizar a sua cultura popular. Eles falsearam as premissas, pois não entregaram exatamente o que se esperava deles. Orson Welles construiu as suas metáforas registrando as nossas. A metáfora do Carnaval traz o povo negro, que transforma sua luta para obter reconhecimento social em alegria, através do ritmo do samba. Os Jangadeiros trazem a metáfora da sobrevivência através da jornada em alto mar. Desta forma, a verdade estética produz a subjetividade através de uma verdade sensível, percebida à medida que com ela se tem contato.

Não se trata de uma verdade pessoal, porém a verdade na condição de produtora de subjetividades emaranhadas à linguagem, visto que ela se transforma e se metamorfoseia justamente porque o desejo está investido sobre ela. No momento em que eu estou vendo um filme, eu o assisto porque tenho desejo por imagens. Ele me mostra a verdade que os perceptos sensíveis constroem, porque não são dados da realidade literal, mas a minha percepção sobre ela. Sendo assim, a verdade estética de Rogério Sganzerla é uma poética da desterritorialização. Na condição de grandeza intensiva, é o *Corpo sem Órgãos* que oferece os meios para que esta verdade aconteça, produzindo-a através da antropofagização de Orson Welles. É uma verdade imanente, constituída de fragmentos da sua sensibilidade a respeito da vivência e da estética de Orson Welles.

O cinema moderno é o que dá vazão ao cinema “do corpo”¹⁹, dentro da crítica cinematográfica de Sganzerla. O rompimento com o cinema clássico, “da alma”²⁰. Há dicotomias entre eles: conflitos do corpo x conflitos internos; câmera que observa x câmera que participa do ato; dramas psicológicos x violência exacerbada. E esta aproximação central de Orson Welles com uma estética do corpo leva-me ao uso do conceito de *Corpos sem Órgãos* e, por consequência ou aproximação, a trazer também a Antropofagia, uma devoração deste corpo, que é transformado por uma subjetividade sensível. Claramente, estes personagens do cinema e da cultura estão sincronizados no mesmo desejo de transformação, de si próprio e da arte que seguem, atuando sobre a realidade de forma radical, usando o cinema para antropofagizá-la.

Da mesma forma, Gilles Deleuze (2018) descreve as diferenças entre dois regimes de filmagem Orgânico e Cristalino. Através deles chega à *Potência do Falso*, descrito em *Cinema 2 - Imagem-Tempo*²¹. Neste e na edição anterior, *Cinema 1 - Imagem-Movimento*²², ele aproxima o cinema da filosofia. Primeiramente, diferencia-os através da forma de descrição. O regime Orgânico mostra a realidade preexistente, apresentando o meio de forma independente por meio de situações sensorio-motoras. Já no regime Cristalino, a descrição dá lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam o objeto. As situações são puramente óticas e sonoras. Trata-se de um cinema vidente, não actante. Ele ainda descreve a diferença quanto à conexão entre o real e o imaginário. A imagem orgânica atua na consciência, no encadeamento real do ponto de vista do imaginário. Enquanto não se distingue imagem real e virtual no caso Cristalino.

Na sequência, Deleuze (2018) retrata as diferentes narrações. Os personagens Orgânicos reagem às situações ou as desvendam. Eles aspiram ao verdadeiro, mesmo na ficção. Há um campo de oposições e tensões entre as forças. O tempo é cronológico, resulta da ação, que depende do movimento. Por outro lado, os personagens Cristalinos precisam

¹⁹ *Cineastas do Corpo*, publicado originalmente em 26 de junho de 1965 no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, p.5.

²⁰ *Cineasta da Alma*, publicado originalmente em 12 de junho de 1965 no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, p.5.

²¹ *Cinema 2 – Imagem-Tempo*, de Gilles Deleuze, originalmente publicado em 1985.

²² *Cinema 1 – Imagem-Movimento*, de Gilles Deleuze, originalmente publicado em 1983.

conseguir enxergar o que há na situação. O movimento pode tender a zero. O personagem ou o plano permanece fixo. O espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões. Há uma crise na ação.

A imagem indireta do tempo se constrói no regime Orgânico, segundo as situações sensório-motoras, mas as duas imagens-tempo diretas são vistas no regime Cristalino segundo situações óticas e sonoras puras. Disso resulta um quarto ponto, mais complexo ou mais geral. Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade”. (DELEUZE, 2018, p.190).

Orson Welles é o primeiro, ele liberta uma imagem-tempo direta e faz a imagem ficar sob poder do falso. “É a Potência do Falso que substitui e destrona a forma do Verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros”. (DELEUZE, 2018, p. 192).

A partir de Deleuze, afirmamos que a verdade de Rogério Sganzerla se encontra na sua estética cinematográfica, forjada a partir do seu devir Orson Welles, visto que os tempos distintos amplificam esta crise da noção de verdade. E isso justifica o tempo de Sganzerla ser um tempo incerto, visto que se trata do tempo do outro atravessado em seu próprio tempo. *Nem Tudo é Verdade* (1986) traz uma confusão temporal, pois o filme mostra, ao mesmo tempo, uma parte estética documental, com imagens de Orson Welles no Brasil, trechos de filmes seus, emissões de rádio, para, na sequência, assumir um tom ficcional, com a presença de atores representando personagens. Arrigo Barnabé é reconhecido como Orson Welles. Perdemos a noção de passado e presente. A isso, Deleuze afirma:

Se a alternativa real-fictícia é tão completamente ultrapassada, é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. 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. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável deste devir, que se confunde com um povo. (DELEUZE, 2018, p. 221).

E por falar em falsário, não podemos deixar de mencionar que o penúltimo filme concluído por Orson Welles, *F For Fake (Verdades e Mentiras)*, (1973). Em tom documental,

a produção falava sobre o falsário de quadros Elmyr de Hory e o seu biógrafo, Clifford Irving. O filme discute a autoria, ponto-chave no debate sobre o cinema moderno.

“F for Fake” é uma raridade por vários títulos. Se coloca em seu centro a discussão sobre o falso e o verdadeiro, o real e a ficção -em última análise, sobre a natureza do mundo (não seria ele um produto de nossa imaginação?), ao mesmo tempo estilhaça velhas divisões com as quais nos habituamos. “F for Fake” seria um filme de ficção, um documentário, um ensaio? (ARAÚJO, 2000)

Em *F For Fake (Verdades e Mentiras, 1973)*, Orson Welles assume a sua condição de falsário. Ele conta que, aos 16 anos, morava na Irlanda e queria ingressar no teatro. Então inventou que era um ator shakespeariano, na *Broadway*, o que certamente foi decisivo para ele ser aceito no papel. E assume que foi falsário ainda uma segunda vez: quando interpretou a invasão alienígena de H.G. Wells no rádio, na emissão de *Guerra dos Mundos*. Fala sobre isso tudo aos risos.

Na *Tetralogia da Verdade*, percebe-se que os diálogos são criados a partir de uma forte referência à *Chanchada*, o que lhe permite um tom criativo, quase jocoso. Uma ironia que falseia a verdade. No sentido da linguagem, também devemos falar do rádio. Este veículo tem uma força muito grande no trabalho dos dois cineastas, como um elemento revelador. Percebe-se, nos filmes, que o rádio foi importante disseminador da cultura popular – o samba, a música brasileira. Foi através dele que se alavancaram as carreiras de personalidades como Carmen Miranda, retratada principalmente em *Tudo é Brasil (1997)*. Percebemos também que, quando Rogério Sganzerla desenvolve um curta-metragem e dá a ele o nome de *Linguagem de Orson Welles (1990)*, na verdade ele quer dizer que se trata da Linguagem de Rogério Sganzerla. Desta forma ele pode ser também um falsário. Este devir é a Potência do Falso. A verdade estética é, portanto, a verdade na condição de devir, de possibilidade de verdade, a partir de uma alternativa inescapável que é a linha entre a verdade e a mentira, onde surge a *Potência do Falso* – que é um outro nome para esta *Verdade Estética*, essa fabulação de si e do mundo.

Este mundo tem muito a ver com a admiração, com a antropofagia, com o devorar o outro, com a capacidade de transformá-lo, de metamorfoseá-lo. Não se trata de falar qualquer coisa sobre ele, mas entrar em contato, expondo-lhe as vísceras. Embora o que saia disso seja fantástico, fabuloso – o cinema. Por isso é um devir, se pensarmos no devir como

uma rota de fuga, aquilo que nos permite sair do ser, ou vir-a-ser. A *Verdade Estética*, então, é a potência afirmativa que implica em conseguir sair deste dualismo entre Verdade e Mentira trilhando uma rota de fuga em direção ao vir a ser do desejo. Em última instância, a verdade estética é a última possibilidade de verdade. Não fosse por este caminho, estaríamos entregues ao jogo que Nietzsche denuncia em *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extramoral* (2008). Esta verdade na qual a gente não tem acesso, com a qual teremos eternamente uma dívida moral porque sempre recaímos na mentira. A verdade estética da arte, do cinema, diz mais sobre nós, sobre quem nós somos, do que necessariamente tentar restituir uma verdade plena, sem que com isso a gente não traga junto muitas mentiras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2006.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

ARAUJO, Inácio. **Nem Tudo é Verdade em F for Fake de Orson Welles**. Folha de São Paulo. São Paulo, Publicado em 09 out. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0910200013.htm> Acesso em 26 abr. 2020.

ARRIGO Barnabé. **A interpretação de Orson Welles**. Showlivre. Agosto de 2008. Disponível em [<https://www.youtube.com/watch?v=MkRbSb6AQGs>] Acesso em: 12 ago. 2019.

_____. **Ocupação Rogério Sganzerla: A Pessoa e o Artista**. 2010. São Paulo: Itaú Cultural. 1 vídeo. 2,21 minutos. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=cOVhru_QUB0&t=50s] Acesso em 30 mai.2019.

_____. **Ocupação Rogério Sganzerla: O Método**. 2010. São Paulo: Itaú Cultural. 1 vídeo. 2,21 minutos. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=D7_Dfovpp9w&t=133s] Acesso em 30 mai.2019.

_____. **Ocupação Rogério Sganzerla: Influências**. 2010. São Paulo: Itaú Cultural. 1 vídeo. 2,21 minutos. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Y5Vy4Rgm_iE&t=63s] Acesso em 30 mai.2019.

ARTAUD, Antoin. **Para acabar com o julgamento de Deus**. 1948. In: ESCOLA NOMADE. 1948. Disponível em: <http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-ojulgamento-de-deus/> . Acesso em: 20 out. 2019.

AZEVEDO, Beatriz. **O Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Editora Sesi-SP, 2018. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=tBBmDwAAQBAJ&hl=ptBR&printsec=frontcover&pg=GBS.PP1>. Acesso em: 29 out. 2018.

BARONE, Marco. **Qual a origem da expressão Pé de pato mangalô três veis**. Disponível em: <https://pt.quora.com/Qual-é-a-origem-da-expressão-pé-de-pato-mangalô-três-vezesAlguém-saberia>. Acesso em 03 jan. 2020.

BAZIN, Andre. **Orson Welles**. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Vôo dos Anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BIANCHIN, Victor; MOTOMURA, Marina. **O que é Macumba?** Superinteressante, 2018.

Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-macumba/> 04 2018.
Acesso em: 19 dez. 2019.

BITARÃES NETO, Adriano. **Antropofagia Oswaldiana**: um receituário estético e científico. São Paulo: AnnaBlume, 2004. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=kAyLpv7Py8C&printsec=frontcover&dq=antropofagia+oswaldiana&hl=pt->. Acesso em: 01 nov.2019.

BOGDANOVICH, Peter. **Este é Orson Welles**. São Paulo: Globo, 1995.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAMPOS, Augusto de. Introdução de Edição fac-similar. **Revista de Antropofagia**, São Paulo: Ed. Abril, 1975. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/416410/per416410_1976_00001.pdf. Acesso em: 26 out.2019.

CASTRO, Tatiana de Carvalho. **Alô, Amigos! e Você já foi à Bahia? O cinema estadunidense no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e a difusão política da “boa vizinhança”**. 2017. Disponível em:
file:///C:/Users/User/Downloads/Alo_Amigos_e_Voce_ja_foi_a_Bahia_O_cinem.pdf .
Acesso em: 21 nov.2019.

_____. Isabel. **Só me interessa o que não é meu”: um estudo da montagem de materiais de arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2018. Disponível em
[file:///C:/Users/User/Downloads/tese_icastro_2018.pdf] não achei essa citação. Acesso em: 16 out.2019

_____.Ruy. Carmen Miranda: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letra, 2005.

CINEMA DO CAOS. Centro cultural Brasil. Rio de Janeiro, 2005.

Conheça nanã, a orixá da proteção maternal. Acesso em 25 nov. 2019. Disponível no Blog Astrocentro, em <https://www.astrocentro.com.br/blog/espiritual/nana/>

COUTO, José Geraldo. Welles descobre o Brasil em It's All True. **Folha de São Paulo**, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/04/ilustrada/22.html>.
Acesso em 20 jan.2020.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 A Imagem-Movimento**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **É tudo verdade**. 2017. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69072/e-tudo-verdade>>. Acesso em: 18 de Jan. 2020.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FONSECA, Jair Tadeu da. **O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla** in SGANZERLA, Rogério; organizado por Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla – Textos Críticos 2** – Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

GARDNIER, Ruy, **O Signo do Caos**. Festival do Rio, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/signodocaos.htm>. Acesso em: 05 jan. 2020.

HOLLANDA, Firmino. **Orson Welles no Ceará**. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2001.

IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario. **Tudo é Brasil**: Projeto Rogério Sganzerla - Fragmentos da Obra Literária de Rogério Sganzerla. Joinville (SC): Letradágua, 2005.

KIMURA, Karen. **O que é Teatro Nô?** 2015. Disponível em: <https://madeinjapan.com.br/2015/05/20/o-teatro-noh/>. Acesso em: 02 dez. 2019.

MACBETH. **Orson Welles**: All Black Cast, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PaEiAWBV4Xo>. Acesso em 24 jan.2020.

MARCO, Cristina De. **Nem Mentira, Nem Verdade**: Duas Visões sobre o Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso. São Leopoldo: Unisinos, 2000. Orientação de Miriam Rossini.

MATTOS, A.C. Gomes de. **O outro lado da noite: Filme Noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MOREL, Marco. **O Dragão do Mar reapareceu**. Armazém Literário. Ed. 790, 2014. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/armazemliterario/_ed790_o_dragao_do_mar_reapareceu/. Acesso em: 02 jan. 2020.

MOURA, Roberto. **Grande Othelo**. Rio de Janeiro: Reume Dumará, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre Verdade & Mentira**. Organização e tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

OCUPAÇÃO ROGÉRIO SGANZERLA. Itaú Cultural. São Paulo, 2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **OCUPAÇÃO: Rogério Sganzerla**, São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento550681/ocupacao-rogerio-sganzerla-2010-saopaulo-sp>>. Acesso em: 24 de Jan. 2020.

PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Alameda, 2018.

_____. **Rogério Sganzerla no Suplemento Literário do Jornal O Estado de S. Paulo** in SGANZERLA, Rogério: Textos Críticos 1. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.11.in

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia (s)**. In: CONGRESSO SOPCOM. 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 out. 2019.

PORTAL CAMDOMBLÉ. **O mundo dos orixás: Nana**. 2008. Disponível em: <https://ocandomble.com/os-orixas/nana/> Acesso em: 21 nov. 2019.

RASIA, Régis Orlando. **Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla**. Dissertação de Mestrado. (Artes) Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284548/1/Rasia_RegisOrlando_M.pdf. Acesso em 13 jul. 2019.

ROLNIK, Suely. **Esquizoanálise e Antropofagia**. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: ontologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983.

_____. **Subjetividade Antropofágica**. São Paulo, 1998. In: HERKENHOFF, Paulo e

PEDROSA, Adriano (Edit.) *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. **Anais...** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf> . Acesso em: 12 fev.2020.

SEMINÁRIO CINEMA E REVOLUÇÃO. Usina do Gasômetro. Porto Alegre, 1998.

SGANZERLA, Rogério. Entrevista concedida a Cristina De Marco, no dia 07 de setembro de 1999, no Rio de Janeiro.

_____. Entrevista concedida Ao programa televisivo “Olho Vivo na TV” com Cristina De Marco. **TV Cidade Canal 21**, Joaçaba, SC, fevereiro de 2000.

SGANZELA, Rogério. **O Pensamento Vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986.

_____. **Novos Contos**. Organização: Felipe Medralho, Gabi Bresola, Maikon Nery, Pablo Blanco e Silvio Madruga. Florianópolis, 500 cópias, 2018.

_____. **Por um Cinema Sem Limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____; organizado por Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla – Textos Críticos 1** – Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

_____; organizado por Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues. **Edifício Sganzerla – Textos Críticos 2** – Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

_____. **Becos Sem Saída**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1964, Suplemento Literário, p. 5

_____. **Noções de Cinema Moderno**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1965, Suplemento Literário, p. 5

_____. **Cineastas do Corpo**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1965, Suplemento Literário, p. 5

_____. **Cineastas da Alma**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1965, Suplemento Literário, p. 5

_____. **Corpo Mais Alma**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1965, Suplemento Literário, p. 5

_____. **Cidadão Kane**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1965, Suplemento Literário, p. 5

_____. **O Legado de Kane.** O Estado de São Paulo, São Paulo, 1965, Suplemento Literário, p. 5

_____. **Um filme é um filme.** Folha de São Paulo, 14 set. 1981 in Sganzerla, Rogério. Textos críticos 2: Rogério Sganzerla; Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.49.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor:** a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=fX4BiZAYhAwC&printsec=frontcover&dq=o+imperialismo+sedutor&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKewiJvoywusbjAhXmGbkGHa06C0QQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 jun.2019.

TRINDADE, Rafael. **Esquizoanálise.** 02 dez.2015. Disponível em: Razão Inadequada <https://razoainadequada.com/filosofos/deleuze/esquizoanalise/>. Acesso em 24 jun.2019.

_____. **Deleuze:** Rizoma. 21 set. 2013. Disponível em: <https://razoainadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>. Acesso em: 16 fev.2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica.** Campinas, Papyrus, 1994.

VIVEIROS, Eduardo. **O Signo do Caos.** Publicado em 10 nov.2005. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/o-signo-do-> Acesso em: 05 jan.2020.

WATANABE, Fernando. **O Signo do Caos.** Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4988>. Acesso em: 05 jan. 2020.

WELLES, Orson. CBS (Columbia Broadcasting System) **Hello, Americans!** Episódio Brazil – 15 nov. 1942 – Disponível em Indiana University Bloomington: <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/2051#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=1083%2C-1%2C4636%2C3206> Pesquisado em 20 jul. 2019

_____. **Guerra dos Mundos.** Episódio irradiado em 30 out.1938 Acesso em 20 jul. 2019. Disponível em Indiana University Bloomington <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/1972>

_____. **Dia do Pan Americano.** Episódio irradiado em 14 abr. 1942. Brasil. Acesso em 20 jul. 2019. Disponível em Indiana University Bloomington <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/2046>

_____. **Aniversário do Presidente Vargas.** Episódio irradiado em 18 abr. 1942. Brasil. Acesso em 20 jul. 2019. Disponível em Indiana University Bloomington <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/2047>

_____. **Mercury Wonder Show**. Acesso em 20 jul. 2019. Irradiado no dia 07 set. 1943. Disponível em Indiana University Bloomington <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/2080>

XAVIER, Ismail, **1947- O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

_____. **A experiência do cinema: ontologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

REFERÊNCIAS DE APOIO

ALMANAQUE HISTÓRIA. **Mulher Rendeira**, 2010. Disponível em: <http://almanaquedehistoria.blogspot.com/2010/07/versao-original-de-mulher-rendeira.html>. Acesso em 25 nov. 2019.

ALTMAN, Max. **Hoje na história: Pacto de Munique entrega Tchecoslováquia ao comando de Hitler**. Opera Mundi, 2009. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-eeconomia/1420/hoje-na-historia-pacto-de-munique-entrega-tchecoslovaquia-ao-comando-dehitler>. Acesso em: 02 dez. 2019.

CABRAL, Sérgio. **Otelo, uma biografia**. São Paulo: Ed.itora 34, 2007.

CANUTO, Roberta. **Encontros - Rogério Sganzerla**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CORDEIRO, Thiago. Os sacrifícios de animais nas religiões afro-brasileiras. [s.l]: **Superinteressante**. 2019. Disponível em <https://super.abril.com.br/sociedade/os-sacrificiosde-animais-nas-religioes-afrobrasileiras/>. Acesso em: 23 jan.2020.

DIRETRIZES do Estado Novo (1937-1945) **Departamento de Imprensa e Propaganda**. 2019. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>. Acesso em 11 jan. 2020.

EDUARDO, Kleber. Crítica do filme O Signo do Caos. **Revista Época**. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR72164-5856,00.html>. Acesso em: 05 jan. 2020.

ESTEVEVES, Bernardo. **Polinésios vieram à América antes dos Europeus**, 2007. **Portal Ciência Hoje**. Disponível em: <http://cienciahoje.org.br/polinesios-vieram-a-america-antesdos-europeus/>. Acesso em: 18 jan. 2020

FOLHA de São Paulo. **Estúdio da Multifilmes ainda existe em Mairiporã.** 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/q13033200109.htm>. Acesso em: 07 ago. 2019.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografia do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

MASCARELLO, Fernando; Batista, Mauro. **Cinema Mundial Contemporâneo.** São Paulo: Papirus, 2008.

MOTTA, Nelson. **Orson Welles, o gênio que criou `Cidadão Kane` nasceu há 100 anos,** 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/05/orson-welles-ogenio-que-criou-cidadao-kane-nasceu-ha-100-anos.html>. Acesso em: 17 jan.2020.

NASSIF, Luis. **A deterioração dos filmes de Primo Carbonari.** Folha de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/cultura/a-deterioracao-dos-filmes-de-primocarbonari/>. Acesso em: 21 jan.2020.

NUNES, Sebastião. **Grande Otelo e Orson Welles comem sardinha frita no Beco da Fome,** 2015. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/literatura/grande-otelo-e-orson-wellescomem-sardinha-frita-no-beco-da-fome/> Acesso em: 30 nov.2019.

OLIVEIRA, Ana de. **Marginália. Tropicália.** Disponível em:<http://tropicalia.com.br/ruidospulsativos/marginalia>. Acesso em: 10 ago.2017

ORICCIO, Luiz Zanin. **Marco de época:** Suplemento Literário do Estado. Estadão, 18 de novembro de 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/marco-deepoca-suplemento-literario-do-e/>. Acesso em: 07 ago.2019.

HISTORYPLAY.TV. **ORSON Welles.** 2010. Disponível em: <https://br.historyplay.tv/biografias/orson-welles>. Acesso em: 15 jan 2020

PERDIGÃO, João; TENREIRO, Manuela. **Welles filmou um clássico no Brasil: É Tudo Verdade?** Overmundo, 2019. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/welles-filmou-um-classico-no-brasil-e-verdade>. Acesso em: 20 jul. 2019

ROSA, Maria. **Os quatro principais estilos de teatro tradicional no Japão,** 2019. Disponível em: <https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/artes/07/10/2015/a-arte-do-teatrotradicional-japones-no-kyogen-kabuki-e-bunraku/>. Acesso em: 15 jan.2020.

SAGATIBA, Fernando. **Herivelto Martins e a Praça Onze,** 2012. Disponível em: <https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2012/09/07/herivelto-martins-e-a-praca-onze/> Acesso em: 20 jul. 2019.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica: Belair**. Plano Crítico, 2018. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-belair/>. Acesso em: 10 ago. 2019

SCHENKER, Daniel. **O Signo do Caos**: Sganzerla fiel a seus princípios. Críticas, 2005. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=933>. Acesso em: 05 jan.2020

_____. **Razões de Estado**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 mar. 1981 in Sganzerla, Rogério. Textos críticos 2: Rogério Sganzerla; Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.42.

_____. **Ruptura da Lógica Dramática**. Folha de São Paulo. São Paulo, 23 mar. 1981 in Sganzerla, Rogério. Textos críticos 2: Rogério Sganzerla; Florianópolis: Editora UFSC, 2010, p.39.

_____. **Um autor e um ofício**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 1966, Suplemento Literário, p. 5

TRINDADE, Rafael. **Nietzsche e Freud**: pulsão e inconsciente. 14 jan.2015. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2015/01/14/nietzsche-e-freud-1a-parte-pulsao-e-inconsciente/>. Acesso em 12 fev. 2020.

XAVIER, Ismail. **O cinema do século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ANEXOS

ANEXO A – FICHAS TÉCNICAS²³**IT'S ALL TRUE (É TUDO VERDADE)**

Filmagens: 1941-1942

México e Brasil

Preto e Branco e Technicolor.

Episódios gravados: My Friend Bonito (Meu Amigo Bonito); Jangadeiros - Four Man on a Haft (Jangadeiros - Quatro Homens em uma Jangada); Carnaval (Carnaval)

Produção: RKO Direção e Roteiro: Orson Welles

Elenco: Grande Otelo, Herivelto Martins, Linda Batista, Emilinha Borba, entre outros.

Locações: Robert Wise

Produtores associados: Richard Wilson; Catherine Benamou

Câmera: 35mm

IT'S ALL TRUE – BASED ON A UNFINISHED FILM BY ORSON WELLES

1993

Curta-metragem

Direção: Bill Krohn, Richard Wilson e Myron Meisel

O filme conta a história da produção do projeto original e fornece uma montagem não sonorizada para o segmento dos jangadeiros.

²³ Primeiramente, apresento o filme de Orson Welles e o curta-metragem posterior com o que foi encontrado do arquivo perdido. Depois, as fichas da Tetralogia da Verdade descritas na ordem de apresentação nos filmes.

NEM TUDO É VERDADE – Welles Nô Brasil

Arrigo Barnabé em

Nem Tudo é Verdade (Welles Nô Brasil)

Realização de Rogério Sganzerla

Com Grande Othello / Helena Ignez / Nina de Pádua

Apresentando - Mariana de Moraes / Vânia de Magalhães / Otávio III / Abraão Farc / Guará/

Nonato Freire / Geraldo Francisco / Mário Cravo

Imagens - José Medeiros / Affonso Vianna / Edson Santos / Edison Batista / Carlos Albert Ebert / Vitor Diniz

Table-Top - José Mauro

Montagem - Denise Fontoura

Edição - Severino Dadá

Mixagem - Roberto de Carvalho

Estúdio de Som - Rob Filmes Laboratório - Líder Rio

Assistentes - Marcos Maciel / Leonardo Gravina / Luiz Bezerra / Elliot Aboutbul

Figurinos - Raul William

Still - Laura Pedrotti

Participação - Antonio Carnera

Apoio: Embrafilme / Luiz Fernando Noel / Edmar Morel / M. Café / Heloísa Buarque de Hollanda / Richard Wilson / Ronaldo Palatnik / Rubens Luchetti / Maestro Pedrotti

Agradecimentos - Cinemateca Brasileira / Cinemateca do M.A.M. / Copacabana Palace /

Jornal do Commercio / American Film Institute / Fundação Cultural da Bahia / R.K.O.

(Archives) / TV Cultura / M.I.S / Delarte / Josias Studio / Folha de São Paulo / Roland Henze

Narração - Luiz Motta Cabeleireiro - Fernando

Produção e direção - Rogério Sganzerla

Saudade

LINGUAGEM DE ORSON WELLES

FILM MUSEUMMÜNCHEN (Museu do Cinema de Munique)

Tupan apresenta LINGUAGEM DE ORSON WELLES

Co-produção - Embrafilme / CTAV

Animação - José Mauro

Edição de Som - Carlos Cox

Mixagem - Roberto Leite

Transcrição - Ismael Cordeiro

Narração - Grande Otelo

Laboratório - Líder - Rio Estúdio de Som - CTAV / ROB'S

Montagem - Severino Dadá

Músicas de - João Gilberto e Orquestra / Dorival Caymmi / Herivelto Martins / Grande Otelo

Realização - Rogério Sganzerla

Tradução - Sabrina Ricci Netto

Legendas - Bravo Estúdios

Agradecimentos - Miécio Caffé / Roland Henze / Wilson Silva /Ninho Moraes

TUDO É BRASIL

Direção Rogério Sganzerla

Produção - Rogério Sganzerla

Depoimentos - Richard Wilson / Robert Wise / Bill Krohn / Edmar Morel / Paula Lima

Edição, Seleção Sonora e Montagem - Sylvio Renoldi

Produção Executiva - Roger Garrido de Madruga

Design Gráfico - Vander Soares Daeco

Captação de Recursos - Vera Cruz DTVM Agradecimento especial a Beatrice Welles Música Adicional - João Gilberto

Músicas - Amélia / Brasil Moreno / Sandália de Prata / Praça Onze / Brasil Fantástico / No Tabuleiro da Baiana / Brasileirinho / A volta do Americano

Montagem Final - Mair Tavares / Assistente - Holly Mosher

Pré-montagem - Hugo Franco Mader / Luiz Guimarães Castro

Apoio Técnico - CTAV / Funarte / MAM / MIS / ABA Films

Produtor Associado - S.M. Produções / Thor Filmes

Equipe Técnica (fonte embassada, difícil leitura)

Assistente de Produção - Odilon Coutinho

Colaboração Musical - Maestro Lineu Fernandes Pedrotti

Cable-top - Marcelo Marsillac / Sergio Arena

Coordenação (ilegível) - Marcelo Otavio Gomes

Transição (ilegível) - Gilson Rodrigues / Júlio Damasceno

Assistente de Edição - Gustavo Caux / Leonard Queroy

Montagem (ilegível) - Angela / Eliana

Marcação de Luz - Ivo

(ilegível) - Titila

Colaboração - Francisco Moreira / Niécio Café / Jorge Guinle / João Lanari / Josh Rossberg / Catherine Benamou / Ivan Cardoso / Carlos Egberto / Urano de Carvalho / Suzana de Moraes / Francisco de Paula Lima / Primo Carbonari / Dudu de Souza Campos

O SIGNO DO CAOS

Riofilme /Tupan Produções / Mercurio Produções Artísticas Ltda. audaciosamente apresentam *O Signo do Caos - o antifilme*

Otávio Terceiro / Salvio Prado / Helena Ignez / Guaracy Rodrigues / Fredy Ribeiro / Vania Magalhães / Eduardo Cabus / Anita Terrana / Felipe Murray / Gilson Moura / Ruth Mezek

Apresentando - Djin Sganzerla

Atrizes convidadas - Camila Pitanga / Giovana Gold

Direção e Produção - Rogério Sganzerla

Fotografia - Nelio Ferreira / Marcos Bonisson

Câmera - Luiz Abrahamo / Roger Madruga

Montagem - Sylvio Renoldi / Rogério Sganzerla

Seleção Musical - Sinai Sganzerla / Denise Rodrigues

Som direto - Eron Alencar / Assistente - Maurício

Edição Sonora - Ricardo Reis / Assistente - Karin Barros

Mixagem - Luiz Adelmo / Pedro Sergio

Print master - José Luiz Sasso

Estúdio: JLS e Effect

Som ótico - Magno Sound - NY

Consultor Dolby - Carlos Malachquin

Figurino - Sérgio Reis

Assistente Produção - Remier Lyon

Letreiros - Antonio Peticov

Músicas: The Black Saint and Sinner Lady (Charles Mingus) /

Aquarela do Brasil (Ary Barroso)

Agradecimentos - Sue Mingus / Luiz Roberto do Nascimento Silva / Ferreira Gullar / Carlos Figueiredo / Ivan Cardoso / Luiz Bezerra / Luiz Fernando Noel / Michel Salim / Estúdio Effect / CTAV Labocine

ANEXO B – TRILHA SONORA DA TETRALOGIA DA VERDADE²⁴**O Milagre***(Dorival Caymmi)*https://www.youtube.com/watch?v=zV8dfj_oUE

Maurino Dadá e Zé Caô
 Embarcaram de manhã
 Era quarta-feira santa
 Dia de pescar e de pescador
 Se sabe que muda o empo
 Se sabe que o tempo vira
 Ai o tempo virou
 Maurino que é de guenta, guento
 Dada que é de labutar labutou
 Zeca esse nem falou
 Era só jogar a rêde e puxar (2X)

Praça Onze*(Grande Otelo e Herivelto Martins)*<https://www.youtube.com/watch?v=Ah3oRG7xU5Y>

Vão acabar com a Praça Onze,
 Não vai haver mais Escola de Samba,
 não vai.
 Chora o tamborim,
 Chora o morro inteiro,
 Favela, Salgueiro,
 Mangueira, Estação Primeira.
 Guardai os vossos pandeiros,
 guardai,
 Porque a Escola de Samba não sai.
 Adeus minha Praça Onze, adeus.
 Já sabemos que vaes desaparecer,
 Leva contigo, a nossa recordação,
 Mas ficarás eternamente em nosso coração.
 E algum dia, nova praça nós
 teremos,
 E o teu passado, Cantaremos!

²⁴ Cada música contém um link para conhecê-la no Youtube. A seleção completa está no link: https://www.youtube.com/watch?v=zV8dfj_oUE&list=PLwWo63oKwQyCe6d3_CBbMeSFPBAbR396K na seleção O Olhar do Outro.

Aquarela do Brasil*(Ary Barroso)*

<https://www.youtube.com/watch?v=vJCzA2FP5to>

Brasil, meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 O Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingar
 O Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!
 Ô, abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado
 Brasil! Brasil!
 Deixa cantar de novo o trovador
 À merencória luz da lua
 Toda canção do seu amor
 Quero ver essa Dona caminhando
 Pelos salões, arrastando
 O seu vestido rendado
 Brasil! Brasil! Prá mim! Prá mim!
 Brasil, terra boa e gostosa
 Da morena sestrosa
 De olhar indiscreto
 O Brasil, samba que dá
 Para o mundo admirar
 O Brasil do meu amor
 Terra de Nosso Senhor
 Brasil! Brasil!
 Prá mim! Prá mim!
 Esse coqueiro que dá coco
 Onde eu amarro a minha rede
 Nas noites claras de luar
 Ô! Estas fontes murmurantes
 Onde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincar
 Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil! Brasil!

Tem pena de mim*(Aracy de Almeida)*

<https://www.youtube.com/watch?v=KEx6EAKxhhU>

Tem pena de mim...Tem...
 Tem pena da minha dor, Tem... (BIS)
 Quem sofreu o que eu sofri,
 Não pode mais sofrer, ê, ê,
 Não pode não,
 Volta, volta pro meu barracão.
 Fala coração!...

Saca Rolha*(Zé da Zilda, Zilda do Zé e Waldir Machado)*

<https://www.youtube.com/watch?v=2vqoTtu9DHY>

As águas vão rolar
 Garrafa cheia eu não quero ver sobrar
 Eu passo mão na saca, saca, saca rolha
 E bebo até me afogar
 Deixa as águas rolar
 As águas vão rolar
 Garrafa cheia eu não quero ver sobrar
 Eu passo mão na saca, saca, saca rolha
 E bebo até me afogar
 Deixa as águas rolar
 Se a polícia por isso me prender
 Mas na última hora me soltar
 Eu pego o saca, saca, saca rolha
 Ninguém me agarra, ninguém me agarra

Está chegando a hora

(Cortes / Henricão / Quirino Mendoza /
Rubens Campos)

<https://www.youtube.com/watch?v=eajf8xzQRJA>

Quem parte leva saudades de alguém
Que fica chorando de dor
Por isso eu não quero lembrar
Quando partiu meu grande amor
Quem parte leva saudades de alguém
Que fica chorando de dor
Por isso eu não quero lembrar
Quando partiu meu grande amor Ai, ai, ai
ai, ai ai ai
Está chegando a hora
O dia já vem raiando, meu bem
Eu tenho que ir embora

Já cansei de Pedir

(Noel Rosa)

https://www.youtube.com/watch?v=IR_QcjIrlGI

Já cansei de pedir
Pra você me deixar
Dizendo que não posso mais
Continuar amando
Sem querer amar
Meu Deus, estou pecando
Amando sem querer
Me sacrificando sem você merecer
Amar sem ter amor é um suplício
Você não compreende a minha dor
Nem pode avaliar o sacrifício
Que eu fiz para você ser feliz
Com a ingratidão eu não contava
Você não compreende a minha dor
Você, se compreendesse
Me deixava sem chorar
Para não me ver penar

Preciso me encontrar

(Candeia)

<https://www.youtube.com/watch?v=fUjOfsoBhMY>

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar (Repete os 4 versos)
Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver
Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar
Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver
Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar (Repete 3 vezes os 4 versos)

Escravos de Jó

(Cancioneiro infantil)

https://www.youtube.com/watch?v=_XRtAXnYLUQ

Escravos de Jó
Jogavam caxangá
Tira, põe
Deixa ficar
Guerreiros com guerreiros
Fazem zigue-zigue-zá
Guerreiros com guerreiros
Fazem zigue-zigue-zá

Rancho da Praça Onze

(João Roberto Kelly /Chico Anysio)

<https://www.youtube.com/watch?v=tFNDqYTkeyc>

Esta é a Praça Onze tão querida
 Do carnaval a própria vida
 Tudo é sempre carnaval
 Vamos ver desta Praça a poesia
 E sempre em tom de alegria
 Fazê-la internacional
 A Praça existe alegre ou triste
 Em nossa imaginação
 A Praça é nossa e como é nossa
 No Rio quatrocentão
 Este é o meu Rio boa praça
 Simbolizando nesta Praça
 Tantas praças que ele tem
 Vamos da Zona Norte a Zona Sul
 Deixar a vida toda azul
 Mostrar da vida o que faz bem
 Praça Onze, Praça Onze

Amélia

(Mário Lago / Ataulpho Alves)

<https://www.youtube.com/watch?v=gHezuiMAvvM&t=96s>

Nunca vi fazer tanta exigência
 Nem fazer o que você me faz
 Você não sabe o que é consciência
 Nem vê que eu sou um pobre rapaz
 Você só pensa em luxo e riqueza
 Tudo que você vê você quer
 Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
 Aquilo sim é que era mulher
 Às vezes passava fome ao meu lado
 E achava bonito não ter o que comer
 E quando me via contrariado
 Dizia: Meu filho, que se há de fazer
 Amélia não tinha a menor vaidade
 Amélia é que era mulher de verdade
 (Repete 2 vezes os 2 versos)

Evocação nº1

(Nelson Ferreira)

https://www.youtube.com/watch?v=St8Zw7dZ_8c

Felinto,
 Pedro Salgado,
 Guilherme,
 Fenelon
 Cadê teus blocos famosos
 Bloco das flores, andaluzas,
 Pirlampos, apôs-fum
 Dos carnavais saudosos
 Na alta madrugada
 O coro entoava
 Do bloco a marcha-regresso
 E era o sucesso dos tempos ideais
 Do velho Raul Moraes
 Adeus adeus minha gente
 Que já cantamos bastante
 E Recife adormecia

Feitiço da Vila

(Noel Rosa)

<https://www.youtube.com/watch?v=xLVIIJmYaS8>

Quem nasce lá na Vila
 Nem sequer vacila
 Ao abraçar o samba
 Que faz dançar os galhos
 Do arvoredado e faz a lua
 Nascer mais cedo
 Lá, em Vila Isabel
 Quem é bacharel
 Não tem medo de bamba
 São Paulo dá café
 Minas dá leite
 E a Vila Isabel dá samba
 A vila tem um feitiço sem farofa
 Sem vela e sem vintém
 Que nos faz bem
 Tendo nome de princesa
 Transformou o samba
 Num feitiço decente
 Que prende a gente
 O sol da Vila é triste
 Samba não assiste
 Porque a gente implora
 Sol, pelo amor de
 Deus não vem agora
 que as morenas
 vão logo embora
 Eu sei por onde passo
 Sei tudo o que faço
 Paixão não me aniquila
 Mas, tenho que dizer
 Modéstia à parte,
 meus senhores
 Eu sou da Vila!
 A Vila tem um feitiço sem farofa
 Sem vela e sem vintém
 Que nos faz bem
 Tendo nome de princesa
 Transformou o samba
 Num feitiço decente
 Que prende a gente

São Coisas Nossas

(Noel Rosa)

<https://www.youtube.com/watch?v=SUDNt3EvMyw>

Queria ser pandeiro
 Pra sentir o dia inteiro
 A tua mão na minha pele a batucar
 Saudade do violão e da palhoça
 Coisa nossa, coisa nossa
 O samba, a prontidão
 E outras bossas,
 São nossas coisas,
 São coisas nossas!
 Malandro que não bebe,
 Que não come,
 Que não abandona o samba
 Pois o samba mata a fome,
 Morena bem bonita lá da roça,
 Coisa nossa, coisa nossa
 O samba, a prontidão
 E outras bossas,
 São nossas coisas,
 São coisas nossas!
 Baleiro, jornaleiro
 Motorneiro, condutor e passageiro,
 Prestamista e o vigarista
 E o bonde que parece uma carroça,
 Coisa nossa, muito nossa
 O samba, a prontidão
 E outras bossas,
 São nossas coisas,
 São coisas nossas!
 Menina que namora
 Na esquina e no portão
 Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
 Se o pai descobre o truque dá uma coça
 Coisa nossa, muito nossa
 O samba, a prontidão
 E outras bossas,
 São nossas coisas,
 São coisas nossas!

Você já foi à Bahia?

(Dorival Caymmi)

<https://www.youtube.com/watch?v=3Av1ZzsB6o>

Você já foi à Bahia, nêga?

Não? Então vá!

Quem vai ao "Bonfim", minha nêga,

Nunca mais quer voltar.

Muita sorte teve,

Muita sorte tem,

Muita sorte terá

Você já foi à Bahia, nêga?

Não? Então vá!

Lá tem vatapá

Então vá!

Lá tem caruru,

Então vá!

Lá tem munguzá,

Então vá!

Se "quiser sambar"

Então vá!

Nas sacadas dos sobrados

Da velha São Salvador

Há lembranças de donzelas,

Do tempo do Imperador.

Tudo, tudo na Bahia

Faz a gente querer bem

A Bahia tem um jeito,

Que nenhuma terra

tem!

Lá tem vatapá,

Então vá!

Lá tem caruru,

Então vá!

Lá tem munguzá,

Então vá!

Se "quiser sambar"

Então vá! (3x)

Então vá...!

Carinhoso

(Alberto Vianna (Pixinguinha) / João de Barro)

<https://www.youtube.com/watch?v=EGWg4YpS1ls>

Meu coração, não sei por que

Bate feliz quando te vê

E os meus olhos ficam sorrindo

E pelas ruas vão te seguindo

Mas mesmo assim

Foges de mim

Ah se tu soubesses como sou tão carinhosa

E o muito, muito que te quero

E como é sincero o meu amor

Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Vem, vem, vem, vem

Vem sentir o calor dos lábios meus a

procura dos teus

Vem matar essa paixão que me devora

o coração

E só assim então serei feliz

Bem feliz

Ah se tu soubesses como sou tão carinhosa

E o muito, muito que te quero

E como é sincero o meu amor

Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Vem, vem, vem, vem

Vem sentir o calor dos lábios meus a

procura dos teus

Vem matar essa paixão que me devora

o coração

E só assim então serei feliz

Bem feliz

Mulher Rendeira

(Lampião e Volta Seca)

<https://www.youtube.com/watch?v=yxjWPUJmVvA>

Ole mulher rendeira
 Ole mulher rendá
 A pequena vai no bolso,
 a maior vai no embornal
 Se chora por mim não fica,
 só se eu não puder levar
 O fuzil de lampião, tem cinco laços de fita
 O lugar que ele habita,
 não falta moça bonita
 Ole mulher rendeira
 Ole mulher rendá
 A pequena vai no bolso,
 a maior vai no embornal
 Se chora por mim não fica, só se eu
 não puder levar

Ave Maria do Morro

(Herivelto Martins)

<https://www.youtube.com/watch?v=NS8Y18HMStA>

Barracão de zinco
 Sem telhado, sem pintura
 Lá no morro
 Barracão é bangalô
 Lá não existe
 Felicidade de arranha-céu
 Pois quem mora lá no morro
 Já vive pertinho do céu
 Tem alvorada, tem passarada
 Alvorecer
 Sinfonia de pardais
 Anunciando o anoitecer
 E o morro inteiro no fim do dia
 Reza uma prece ave Maria (Repete 2 vezes
 os dois versos)
 Ave Maria, Ave
 E quando o morro escurece
 Elevo a Deus uma prece
 Ave Maria

Lero-Lero

(Benedito Lacerda)

<https://www.youtube.com/watch?v=hKmNJJr73Vk>

No Tirol, só se canta assim:
 "Lero-Leruuu ! (4x)
 O nosso "Lero-lero" é diferente,
 O clima aqui é muito quente,
 E a gente, pra desabafar,
 Canta, canta, até o sol raiar :
 Eu quero, quero, quero,
 Quero, quero o teu
 amor,
 Deixa de lero-lero, Lero-
 lero, por favor !...
 O riso da morena,
 Nos prende, como anzol,
 O sangue, da morena,
 "Abafa o velho sol"
 (no Tirol)

Valsa da Saudade

(Francisco Petrónio e Dalva de Oliveira)

<https://www.youtube.com/watch?v=kPE3sQyGXuc>

Adeus amor eu vou partir;
 Ouço ao longe um clarim!
 Mas onde eu for irei sentir;
 Os seus passos junto a mim.
 Estando em luta, estando a
 sós,
 Ouvirei a tua voz.
 A luz que brilha em seu
 olhar; A certeza me deu,
 De que ninguém pode
 afastar. O meu coração do
 seu.
 No céu na terra onde for;
 Viverá o nosso amor.

Baixa do Sapateiro

(Ary Barroso)

<https://www.youtube.com/watch?v=AEPoJDk7vQ>

Ai, o amô, ai, ai
 Amô bobagem que a gente
 Não explica, ai, ai
 Prova um bocadinho, oi
 Fica envenenado, oi
 E pro resto da vida
 É um tal de sofrê
 O-la-rá, o-le-rê
 Oi, Bahia, ai, ai
 Bahia que não me sai do pensamento, ai, ai
 Faço o meu lamento, oi
 Na desesperança, oi
 De encontrá pr'esse mundo
 O amô que eu perdi na Bahia
 Vou contá
 Na Baixa do Sapateiro
 Encontrei um dia
 A morena mais frajola da Bahia
 Pedi-lhe um beijo, não deu
 Um abraço, sorriu
 Pedi-lhe a mão, não quis dar, fugiu
 Bahia, terra da felicidade
 Morena, eu ando louco de saudade
 Meu Sinhô do Bonfim
 Arranje uma morena
 Igualzinha pra mim
 Ai, Bahia, ai, ai

A jangada voltou só

(Dorival Cammi)

<https://www.youtube.com/watch?v=f0YB1d5v5LY>

A jangada saiu com Chico Ferreira e Bento
 A jangada voltou só
 Com certeza foi lá fora, algum pé de vento
 A jangada voltou só...
 Chico era o boi do rancho
 Nas festa de Natar
 Chico era o boi do rancho
 Nas festa de Natá
 Não se ensaiava o rancho
 Sem com Chico se contá
 E agora que não tem Chico
 Que graça é que pode ter
 Se Chico foi na jangada...
 E a jangada voltou só... a jangada saiu
 Com Chico Ferreira e Bento
 A jangada voltou só
 Com certeza foi lá fora, algum pé de vento
 A jangada voltou só...
 Bento cantando modas
 Muita figura fez
 Bento tinha bom peito
 E pra cantar não tinha vez
 As moça de Jaguaripe
 Choraram de fazê dó
 Seu Bento foi na jangada
 E a jangada voltou só

Bahia com H

(Denis Brean)

<https://www.youtube.com/watch?v=msOW9ITcVh0>

Dá licença, dá licença, meu senhor
 Dá licença, dá licença, pra yoyo
 Eu sou amante da gostosa Bahia, porém
 Pra saber seu segredo Serei Baiano
 também
 Dá licença, de gostar um pouquinho
 só
 A Bahia eu não vou roubar, tem dó!
 Ah! Já disse um poeta
 Que terra mais linda não há
 Isso é velho e do tempo que a
 gente escrevia Bahia com H!
 Deixa ver, com meus olhos
 De amante saudoso
 A Bahia do meu coração
 Deixa ver, baixa do Sapateiro
 Charriou, Barroquinha,
 Calçada, Tabuão!
 Sou um amigo que volta feliz
 Pra teus braços abertos, Bahia!
 Sou poeta e não quero ficar
 Assim longe da tua magia!
 Deixa ver, teus sobrados, igrejas
 Teus santos, ladeiras, e montes
 tal qual um postal
 Dá licença de rezar pro Senhor do Bonfim,
 Salve! A Santa Bahia imortal,
 Bahia dos sonhos mil!
 Eu fico contente da vida,
 Em saber que Bahia é Brasil!
 Salve! A Santa Bahia imortal,
 Bahia dos sonhos mil!

Cordeiro de Nanã

(Mateus Aleluia)

https://www.youtube.com/watch?v=VbX_S-Wb_7c

Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê. (7X)
 Fui chamado de cordeiro,
 mas não sou cordeiro não.
 Preferi ficar calado que falar e levar não.
 O meu silêncio é uma singela oração.
 Minha santa de fé. Meu cantar.
 (Meu cantar)
 Vibram forças que sustenta o meu viver.
 (Meu viver)
 Meu cantar. (Meu cantar)
 É um apelo que eu faço a Nãnaê.
 Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê. (4X)
 O que peço no momento é silêncio e
 atenção.
 Quero contar o sofrimento
 que eu passei sem razão.
 O meu lamento se criou na escravidão...
 Que forçado passei. Eu chorei. (Eu chorei)
 Sofri as duras dores da humilhação.
 (Humilhação)
 Mas ganhei, pois eu trazia Nãna ê no
 coração.
 Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê. (8X)

Baião

(Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)

<https://www.youtube.com/watch?v=XEjpvRAwGY>

Eu vou mostrar pra vocês
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor prestar atenção
 Morena chegue pra cá
 Bem junto ao meu coração
 Agora é só me seguir
 Pois eu vou dançar o baião
 Eu já dancei balancê
 Xamego, samba e xerém
 Mas o baião tem um quê
 Que as outras danças não têm
 Quem quiser é só dizer
 Pois eu com satisfação
 Vou dançar cantando o baião
 Eu já cantei no Pará
 Toquei sanfona em Belém
 Cantei lá no Ceará
 E sei o que me convém
 Por isso eu quero afirmar
 Com toda convicção
 Que sou doido pelo baião

Isso aqui é o que é

(Ary Barroso)

<https://www.youtube.com/watch?v=0QNNchd9pI0>

Isto aqui, ô ô
 É um pouquinho de Brasil iá iá
 Deste Brasil que canta e é feliz
 Feliz, feliz,
 É também um pouco de uma raça
 Que não tem medo de fumaça ai, ai
 E não se entrega não
 Olha o jeito nas 'cadeira' que ela sabe dar
 Olha só o remelexo que ela sabe dar
 (Repete)
 Morena boa, que me faz penar
 Bota a sandália de prata
 E vem pro samba sambar

Adeus América

(Haroldo Costa)

<https://www.youtube.com/watch?v=ExBIISdNMso>

Não posso mais, ai que saudade do Brasil
 Ai que vontade que eu tenho de voltar
 Adeus América, essa terra é muito boa
 Mas não posso ficar porque
 O samba mandou me chamar (3X)
 Eu digo adeus ao boogie woogie, ao
 woogie boogie e ao swing também
 Chega de rocks, fox-trotes e pinotes
 Que isso não me convém
 Eu voltar pra cuíca, bater na barrica
 Tocar tamborim
 Chega de lights e all rights, good nights e
 faufaits
 Isso não dá mais pra mim
 Eu quero um samba feito só pra mim

Sabemos Lutar

(marcha FEB)

<https://www.youtube.com/watch?v=44pSLPT0pC4>

Na guerra
 Se eu tiver que combater
 Minha terra
 Juro, hei de defender
 Com amor, com ardor,
 com vigor de um peito brasileiro
 Hei de defender o céu azul
 Que cobre as esperanças da América do
 Sul
 Nós somos ordeiros
 E gostamos da paz
 Amamos a beleza da nossa natureza
 Mas se alguém nos vier desrespeitar
 Nós mostraremos que sabemos lutar
 E lutaremos por este céu azul
 Que cobre as esperanças da América do
 Sul

O Mar

(Dorival Caymmi)

<https://www.youtube.com/watch?v=QiyUa8jKxiM>

O mar quando quebra na praia
 É bonito, é bonito
 O mar... pescador quando sai
 Nunca sabe se volta, nem sabe se fica
 Quanta gente perdeu seus maridos seus
 filhos
 Nas ondas do mar
 O mar quando quebra na praia
 É bonito, é bonito
 Pedro vivia da pesca
 Saia no barco
 Seis horas da tarde
 Só vinha na hora do sol raiá
 Todos gostavam de Pedro
 E mais do que todas
 Rosinha de Chica
 A mais bonitinha
 E mais bem feitinha
 De todas as mocinha lá do arraiá
 Pedro saiu no seu barco
 Seis horas da tarde
 Passou toda a noite
 Não veio na hora do sol raiá
 Deram com o corpo de Pedro
 Jogado na praia
 Roído de peixe
 Sem barco sem nada
 Num canto bem longe lá do arraiá
 Pobre Rosinha de Chica
 Que era bonita
 Agora parece
 Que endoideceu
 Vive na beira da praia
 Olhando pras ondas
 Andando rondando
 Dizendo baixinho
 Morreu, morreu, morreu,
 oh...
 O mar quando quebra na praia

O Que é que a baiana tem?

(Dorival Caymmi)

<https://www.youtube.com/watch?v=1v9JK3ecvmc>

O que é que a baiana tem?
 O que é que a baiana tem?
 Tem torso de seda tem (tem)
 Tem brinco de ouro tem (tem)
 Corrente de ouro tem (tem)
 Tem pano da Costa tem (tem)
 Tem bata rendada tem (tem)
 Pulseira de ouro tem (tem)
 E tem saia engomada tem (tem)
 Tem sandália enfeitada tem (tem)
 E tem graça como ninguém...!
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Como ela requebra bem...!
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Quando você se requebrar caia
 por cima de mim (tris)
 O que é que a baiana tem?
 Mas o que é que a baiana tem?
 O que é que a baiana tem?
 Tem torso de seda tem (tem?)
 Tem brinco de ouro tem (ah!)
 Corrente de ouro tem (que bom!)
 Tem pano da Costa tem (tem)
 Tem bata rendada tem (e que mais?)
 Pulseira de ouro tem (tem)
 Tem saia engomada tem (tem)
 Sandália enfeitada tem
 Só vai no Bonfim quem tem...
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Só vai no Bonfim quem tem...
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Um rosário de ouro, uma bolota assim
 Ai, quem não tem balangandãs não vai
 no Bonfim
 Ôi, quem não tem balangandãs
 Não vai no Bonfim
 Ôi, não vai no Bonfim (6 vezes)

Nega do Cabelo Duro

(David Nasser /Rubens Soares)
<https://www.youtube.com/watch?v=zSeapcoXmZM>

Nega do cabelo duro
 qual é o pente
 que te penteia? (3X)
 Quando tu entras na roda
 o teu corpo serpenteia
 teu cabelo esta moda:
 qual é o pente
 que te penteia?
 Misampli a ferro e fogo
 não desmancha
 nem na areia
 tomas banho em Botafogo
 qual é o pente
 que te penteia?

Sandália de Prata

(Pedro Caetano)
<https://www.youtube.com/watch?v=4fphqDaoX8Q>

Querendo ver
 Pega logo um pandeiro
 Põe na mão de um brasileiro
 Vê como ele dá no couro
 Pega uma sandália cor de
 prata
 Põe nos pés de uma mulata
 Vê como ela vale ouro.
 Quem quiser viver contente
 Como a vida deve ser
 É olhar pra essa gente
 Que tão bem sabe
 viver.
 Nesta terra camarada
 A gente vive como quer
 Tem luar, tem batucada,
 Tem carinho de mulher.

No Tabuleiro da baiana

(Ary Barroso)
<https://www.youtube.com/watch?v=CKaWwmKLyq8>

No tabuleiro da baiana tem
 Vatapá, oi
 Caruru
 Mungunzá
 Tem umbu
 Pra ioiô
 Se eu pedir você me dá
 O seu coração
 Seu amor de iaiá
 No coração da baiana tem
 Sedução
 Canjerê
 Ilusão
 Candomblé
 Pra você
 Juro por Deus
 Pelo senhor do Bonfim
 Quero você, baianinha, inteirinha pra mim
 Sim, mas depois, o que será de nós dois?
 Seu amor é tão fugaz, enganador
 Tudo já fiz
 Fui até num canjerê
 Pra ser feliz
 Meus trapinhos juntar com você
 E depois vai ser mais uma ilusão
 Que no amor quem governa é o coração

Lá vem a baiana

(Dorival Caymmi)

<https://www.youtube.com/watch?v=w07mD0twKF0>

Lá vem a baiana
 De saia rodada,
 sandália bordada
 Vem me convidar para dançar
 Mas eu não vou
 Lá vem a baiana
 Coberta de contas,
 pisando nas pontas
 Achando que eu sou o seu iôô
 Mas eu não vou
 Lá vem a baiana
 Mostrando os encantos,
 falando dos santos
 Dizendo que é filha do senhor do Bonfim
 Mas, pra cima de mim?!
 Pode jogar seu quebranto
 que eu não vou
 Pode invocar o seu santo
 que eu não vou
 Pode esperar sentada, baiana,
 que eu não vou
 Não vou porque não posso
 resistir à tentação
 Se ela sambar
 Eu vou sofrer
 Esse diabo sambando é mais mulher
 E se eu deixar
 ela faz o que bem quer
 Não vou, não vou, não vou
 Nem amarrado porque eu sei
 Hum hum hum hum hum hum...

Batuque no morro

(Russo do Pandeiro / Sá Moriz)

https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=nZ4uEIq6EqE

Gosto de ver batuque no morro,
 Gosto de ver batuque no morro,
 Ai, ai, ai,
 Pois o batuque é bom pra cachorro,
 Pois o batuque é bom pra cachorro,
 Ai, ai, ai.
 Nêgo na macumba bate o bombo,
 Zumba, zumba pra fazer canjerê,
 Ê, ê, ê,
 Oi, nêga quando samba
 requebrando com as cadeiras,
 Eu gosto de ver, eu gosto de ver,
 Eu gosto de ver, eu gosto de ver.
 Nêgo Americano dança, dança o suingue,
 E não sabe batucar, á, á,
 Á, á, á,
 Branco Americano vai deixar a tal da
 Conga,
 Ê o Francês, o "j'attendrai",
 Eu tenho que ver, eu tenho que ver,
 Eu tenho que ver, eu tenho que ver, ê ê.

Suíte do Pescador

(Dorival Caymmi)

<https://www.youtube.com/watch?v=3zd0MJrS QxQ>

Minha jangada vai sair pro mar
 Vou trabalhar, meu bem querer
 Se Deus quiser quando eu voltar do mar
 Um peixe bom eu vou trazer
 Meus companheiros também vão voltar
 E a Deus do céu vamos agradecer
 Adeus, adeus
 Pescador não esqueça de mim
 Vou rezar pra ter bom tempo, meu nêgo
 Pra não ter tempo ruim
 Vou fazer sua caminha macia
 Perfumada com alecrim

Brasileirinho

(Waldir Azevedo)

<https://www.youtube.com/watch?v=cS9-Y260KQQ>

O brasileiro quando é do choro
 É entusiasmado quando cai no samba,
 Não fica abafado e é um desacato
 Quando chega no salão.
 Não há quem possa resistir
 Quando o chorinho brasileiro faz sentir,
 Ainda mais de cavaquinho,
 Com um pandeiro e um violão
 Na marcação.
 Brasileirinho chegou e a todos encantou,
 Fez todo mundo dançar

A noite inteira no
 terreiro
 Até o sol raiar.
 E quando o baile terminou
 A turma não se conformou:
 Brasileirinho abafou!
 Até o velho que já estava encostado
 Neste dia se acabou!
 Para falar a verdade, estava conversando
 Com alguém de respeito
 E ao ouvir o grande choro
 Eu dei logo um jeito e deixei o camarada
 Falando sozinho.
 Gostei, pulei, dancei, pisei até me acabei
 E nunca mais esquecerei o tal
 chorinho Brasileirinho!

Tico-Tico no Fubá

(Aloysio de Oliveira / Zequinha de Abreu)

<https://www.youtube.com/watch?v=fMmuyfz6Kvg>

O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar
 Que vá comer umas minhocas no pomar
 O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar
 Que vá comer umas minhocas no pomar
 Ó por favor, tire esse bicho do celeiro
 Porque ele acaba comendo o fubá inteiro
 Tira esse tico de cá, de cima do meu fubá
 Tem tanta coisa que ele pode pinicar
 Eu já fiz tudo para ver se conseguia
 Botei alpiste para ver se ele comia
 Botei um gato, um espantalho e
 alçapão
 Mas ele acha que fubá é que é boa
 alimentação
 O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar
 Que vá comer é mais minhoca e não fubá
 O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar
 Que vá comer é mais minhoca e não fubá

ANEXO C – MANIFESTO ANTROPÓFAGO (1928)²⁵

Aforismo 1 - Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Aforismo 2 - Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Aforismo 3 - Tupi, or not tupi that is the question.

Aforismo 4 - Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Aforismo 5 - Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Aforismo 6 - Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

Aforismo 7 - O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Aforismo 8 - Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Aforismo 9 - Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Aforismo 10 - Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

²⁵ Os aforismos destacados foram comentados no decorrer desta dissertação.

Aforismo 11 - Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Aforismo 12 - Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, A Revolução Bolchevista, A Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Aforismo 13 - Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Aforismo 14 - Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Aforismo 15 - Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

Aforismo 16 - O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Aforismo 17 - Só podemos atender ao mundo orecular.

Aforismo 18 - Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Aforismo 19 - Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vitima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Aforismo 20 - Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

Aforismo 21 - O instinto Caraíba.

Aforismo 22 - Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Aforismo 23 - Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Aforismo 24 - Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Aforismo 25 - Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju

Aforismo 26 - A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Aforismo 27 - Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o. Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Aforismo 28 - Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

Aforismo 29 - A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Aforismo 30 - Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Aforismo 31 - Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: — É mentira muitas vezes repetida.

Aforismo 32 - Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Aforismo 33 - Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Aforismo 34 - Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

Aforismo 35 - As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

Aforismo 36 - De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

Aforismo 37 - O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

Aforismo 38 - É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar A idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

Aforismo 39 - O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Aforismo 40 - Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Aforismo 41 - Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

Aforismo 42 - A alegria é a prova dos nove.

Aforismo 43 - No matriarcado de Pindorama.

Aforismo 44 - Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Aforismo 45 - Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimarnos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Aforismo 46 - Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

Aforismo 47 - A alegria é a prova dos nove.

Aforismo 48 - A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura — ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Aforismo 49 - Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

Aforismo 50 - A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Aforismo 51 - Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

(Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.)

ANEXO D – FILMOGRAFIA ROGÉRIO SGANZERLA²⁶**O Signo Do Caos (2003)**

Prêmio Especial do Festival do Rio 2003 para Rogério Sganzerla.

Melhor direção. Melhor Montagem - Festival de Brasília 2003.

Convidado especial para os festivais de Turim, Roma e Trieste (Itália, 2004)

Tudo É Brasil (1997)

Montagem, pesquisa histórica e Prêmio da Crítica - Festival de Brasília 1998. Montagem - Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) *Marche du Film* - Cannes, 1998.

Convidado pela Cinemateca de München - Baviera - Alemanha, na Welles Conference, sobre a carreira cinematográfica de Orson Welles.

Convidado oficial do 22º Festival de Turim (Itália, 2004).

Perigo Negro (1993)

Documentário - 22 min.

Preto-e-branco e cor

Categoria Especial - Festival de Locarno, 1993

Convidado pela Cinemateca de München - Baviera - Alemanha, na Welles Conference, sobre a carreira cinematográfica de Orson Welles.

A Linguagem De Orson Welles (1991)

Categoria especial – Festival de Locarno 1993

Convidado pela Cinemateca de Munchen – Baviera – Alemanha, na Welles Conference, sobre a carreira cinematográfica de Orson Welles.

58º Locarno Film Festival, 2005.

Isto É Noel (1990)

Documentário - 43 min. - cor.

Roteiro/Direção

Elenco: João Braga, João Gilberto e Gal Costa

Apresentado no 80º aniversário do compositor de Vila Isabel e na *Galerie Nationale du Jeu de Paune*, Paris, 1993.

Convidado oficial do 22º Festival de Turim (Itália, 2004).

Anônimo E Incomum - vídeo (1990)

Roteiro / co-produção com a Rioarte.

Trajetória do artista plástico Antônio Manuel.

²⁶ Fonte: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario. Tudo é Brasil - Projeto Rogério Sganzerla - Fragmentos da Obra Literária de Rogério Sganzerla. Joinville (SC): Editora Letradágua, 2005. Páginas 150-155

A Alma Do Povo Vista Pelo Artista - vídeo (1990)

Roteiro / co-produção

Documentário sobre o gravurista Newton Cavalcanti.

Nem Tudo É Verdade (1986)

Prêmio de Melhor Montagem - Festival de Gramado

1987 Melhor Filme - Festival de Caxambu 1986 Prêmio

Associação Brasileira de Cineastas.

Representou o Brasil nos festivais de Berlim, Chicago, Meinheim, Viena (Vienale), Melbourne e Seattle.

Convidado pela Cinemateca de München - Baviera - Alemanha, na Welles Conference, sobre a carreira cinematográfica de Orson Welles.

Convidado oficial do 22º Festival de Turim (Itália, 2004).

O Petróleo Nasceu Na Bahia (1984)

Roteiro / Direção

Prêmio Abraci no Fest-Rio (1985).

Melhor Filme no Festival de Caxambu (1985).

Melhor Montagem no Festival de Gramado, 1987.

Apresentado no Fórum do Jovem Cinema do Festival de Berlim, Meinheim, Viena, Chicago International Film Festival (1987).

Apresentações na TV BBC de Londres (1986) e TF-I de Paris (1985).

Brasil (1981)

Documentário - cor - 20 min.

Documentário realizado nos estúdios, durante a gravação do disco de João Gilberto, Brasil, com a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Convidado oficial do 22º Festival de Turim (Itália, 2004) e do 3º DLA Film Festival em Londres 2004.

Noel Por Noel (1980)

Documentário - curta – cor.

Prêmios de Público e Melhor Montagem do Festival de Brasília, 1981.

Um Sorriso, Por Favor - O Mundo Gráfico De Goeldi (1980)

Direção: José Sette

Edição e Montagem: Rogério Sganzerla

Argumento: Fernando Tavares

Trilha Sonora: Elyseu Visconti

Som Direto: Sylvio Lanna

Cenários: Oswaldo Medeiros

Produção: Mário Drumond

Elenco: Ronaldo Brandão, Duca Rodrigues e Lina Continentino

Melhor Filme e Melhor Montagem 24º Festival de Cinema de Brasília (1981).

Prêmio Secretaria de Cultura de Minas Gerais (1983).
Seleção Mostra Competitiva Obenhausen (1984).

Horror Palace Hotel (1978)

Direção: Jairo Ferreira

Co-direção e montagem: Rogério Sganzerla

Mudança De Hendrix (1971-1978)

Roteiro / Produção

Curta-metragem

Abismu (1977)

Direção - 80 min. - cor

Elenco: Norma Bengell, José Mogica Marins, Wilson Grey, Jorge Loredó, Edson Machado, Mário Thomas, Mariosinho de Oliveira, Satã, Rogério Sganzerla e outros. Convidado Oficial para os festivais de Turim e Roma (Itália, 2004).

Viagem E Descrição Do Rio Guanabara Por Ocasão Da França Antártica (Villegaignon) (1976)

Documentário - Preto-e-branco e cor

Prêmio Secretaria de Cultura RJ (Uma data para lembrar)

Fora Do Baralho (1971)

Documentário - cor

A Miss E O Dinossauro (1970)

Direção, Roteiro e Produção: Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez

Produção: Belair Filmes

Elenco: Helena Ignez, Maria Gladys, Suzana de Moraes, Renata Sorrah, Luiz Gonzaga, Neville de Almeida, Guará Rodrigues, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla.

Sem Essa, Aranha (1970)

Ficção - 102 min. - cor

Elenco: Aparecida, Moreira da Silva, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Helena Ignez, José Loredó e outros

Apresentado a convite no Festival de Taormina, Itália, em 1998.

Copacabana Mon Amour (1970)

Ficção (comédia) - 85 min. - cor

Elenco: Joãozinho da Goméia, Laura Galano, Helena Ignez, Liliam Lemmertz, Guará Rodrigues, Otoniel Serra, Paulo Villaça e outros.

Trilha Sonora Original de Gilberto Gil

Convidado Oficial para o Festival de Turim (Itália, 2004).

Quadrinhos No Brasil (1969)

Curta-metragem.

HQ (1969)

Rogério Sganzerla & Álvaro de Moya

35mm

07 min.

Cor

A Mulher De Todos (1969)

Ficção (comédia) 93 min branco e preto

Elenco: Helena Ignez, Jô Soares, Stênio Garcia, Paulo Vilaça, Antonio pitanga, Renato Corrêa e Castro, Telma Reston, Abrahão Farc, Silvio de Campos Filho, J.C. Cardoso, José Agripino e outros.

Prêmio Melhor Montagem – IV Festival de Brasília; Prêmio Melhor Atriz – IV Festival de Brasília; Melhor Filme– I Festival do Norte do Cinema Brasileiro; Melhor Filme – Festival de São Carlos

Convidado Oficial do 22º Festival de Turim (Itália, 2004)

O Bandido Da Luz Vermelha (1968)

Ficção - 92 min. - Preto-e-branco

Elenco: Helena Ignez, Paulo Villaça, Pagano Sobrinho, Luiz Linhares, Sonia Braga, Lola Brah, Maurice Capovila, Renato Consorte, Neville de Almeida, Sérgio Hingst, Roberto Luna, Sérgio Mamberti, Miriam Mehler, Ítala Nandi, Ezequiel Neves, Carlos Reihembach, Ozualdo Candéias, Maurício Segall, Renata Souza Dantas, Maria Carolina Whitaker e outros.

Prêmios de Melhor Filme, Direção, Montagem, Diálogo e Figurino - 3º Festival de Brasília (1968)

Prêmio Governador do Estado SP (categoria especial)

Prêmio INC (Instituto Nacional de Cinema) e Roquete Pinto

Apresentado em Taormina, Turim e Roma (Itália), além de Paris e Nova Iorque (MoMa, 1999) Convidado Oficial para o festival de Turim (Itália, 2004) 3º DLA Film Festival, Londres, 2004.

Documentário (1966)

Documentário - 16 min. - Preto-e-branco

Elenco: Vitor Lotufo, Marcelo Magalhães e outros

Dois adolescentes resolvem ir ao cinema, entretanto, devido aos seus critérios extremamente rígidos, acabam não vendo nenhum filme.

Prêmio de melhor documentário - viagem a Cannes.

Convidado Oficial para o festival de Turim (Itália, 2004).

ANEXO E – FILMOGRAFIA ORSON WELLES

The Oher Side Of The Wind (O Outro Lado Do Vento – 2018) – Inacabado

O filme começou a ser gravado em 1970 e foi um projeto perseguido até o fim da vida de Orson Welles. Finalizado pela Netflix, em 2018.

Direção: Orson Welles

Roteiro: Orson Welles e Oja Kodar

Produção: Frank Marshall; Filip Jan Rymysza

Música: Michel Legrand

Edição: Bob Murawski; Orson Welles

Elenco: John Huston; Oja Kodar; Peter Bogdanovich; Susan Strasberg; Norman Foster; Bob Random; Lilli Palmer; Edmond O'Brien; Mercedes McCambridge; Cameron Mitchell; Paul Stewart; Gregory Sierra; Tonio Selwart; Dan Tobin; Joseph McBride; Dennis Hopper.

Don Quijote (Don Quixote - 1992) - Inacabado

Espanha, Itália, Estados Unidos

Direção e Roteiro: Orson Welles

Produção: Orson Welles; Oscar Dancigers

Baseado em Dom Quixote, de Miguel de Cervantes

Fotografia: Jack Draper

Edição: Orson Welles; Mauro Bonanni; Maurizio Lucidi; Renzo Lucidi; Peter Parashelles; Ira Wohl; Alberto Valenzuela Jesús Franco

Elenco: Francisco Reiguera; Akim Tamiroff; Patty McCormack; Orson Welles.

F For Fake (Verdades E Mentiras - 1974)

França / Irã / Alemanha Ocidental – 88 minutos – cor - Les Films de l'Astrophore

Direção: Orson Welles; François Reichenbach; Gary Graver; Oja Kodar

Produção: Dominique Antoine

Produção Executiva: François Reichenbach

Roteiro: Orson Welles e Oja Kodar

Música: Michel Legrand

Fotografia: François Reichenbach; Gary Graver

Edição: Marie-Sophie Dubus; Dominique Engerer; Gary Graver

Distribuição: Planfilm; Specialty Films;

Elenco: Orson Welles; Oja Kodar; Elmyr de Hory; Clifford Irving; Edith Irving; François Reichenbach.

Une Histoire Immortelle (Uma Historia Imortal - 1968)

Duas versões- 47 min para a tv francesa e 62 min para os Estados Unidos

Direção, produção e Cenários: Orson Welles

Gerente de produção: Marc Maurette

Imagens: Willy Kurant

Elenco: Jeanne Moreau; Orson Welles; Roger Coggio; Norman Eshley; Fernando Rey.

Falstaff - Chimes At Midnight (Falstaff - O Toque Da Meia-Noite - (1965)

Espanha e Suíça – 119 minutos - Internacional Films Esrolano

Direção: Orson Welles

Baseado em Falstaff por William Shakespeare As Crônicas de Holinshed por Raphael Holinshed.

Produção: Ángel Escolano; Emiliano Piedra; Harry Saltzman; Alessandro Tasca di Cuto

Edição: Frederick Muller

Narração: Ralph Richardson

Elenco: Orson Welles; Keith Baxter; Margaret Rutherford; John Gielgud; Jeanne Moreau; Norman Rodway; Marina Vlady; Fernando Rey.

Le Procès (O Processo - 1962)

Alemanha / Itália / França / Iugoslávia

Roteiro e Direção: Orson Welles

Baseado em O Processo, de Franz Kafka

Música: Jean Ledrut; Tomaso Albinoni

Fotografia: Edmond Richard

Direção de Arte: Jean Mandaroux

Edição: Yvonne Martin

Produção: Paris-Europa Productions; HISA films; F.I.C.IT Elenco: Anthony Perkins; Jeanne Moreau; Romy Schneider.

Touch Of Evil (A Marca Da Maldade - 1958)

Preto-e-branco – 95 minutos - EUA

Direção e roteiro: Orson Welles

Baseado no romance Badge of Evil, de Whit Masterson

Elenco: Orson Welles; Charlton Heston; Janet Leigh; Marlene Dietrich; Akim Tamiroff.

Around The World With Orson Welles (1955) - Inacabado

Lançado com 26 minutos

Seis episódios – Ao redor do mundo com Orson Welles

Direção, produção, roteiro e elenco: Orson Welles

Produção: Louis Dolivet

Originalmente seriam 26 episódios para a TV Britânica.

Othelo (Othello - 1952)

Marrocos – 91 minutos

Direção, Produção e Roteiro: Orson Welles

Baseado em Othello (William Shakespeare)

Elenco: Orson Welles; Micheál Mac Liammóir; Suzanne Cloutier; Robert Coote

Música: Angelo Francesco Lavagnino; Alberto Barberis

Edição: Jenő Csepregy; Jean Sacha; Renzo Lucidi; William Morton Distribuição: Marceau Films / United Artists.

Macbeth (Macbeth-Reinado De Sangue - 1948)

Preto-e-branco – 107 minutos - EUA

Direção: Orson Welles

Produção: Orson Welles; Charles K. Feldman; Richard Wilson

Roteiro: William Shakespeare (peça); Orson Welles

Elenco: Orson Welles; Jeanette Nolan; Dan O'Herlihy; Roddy McDowall Música: Jacques Ibert.

The Lady From Shanghai (A Dama De Xangai - 1947)

Preto-e-branco 87 minutos – EUA

Roteiro: Orson Welles / William Castle (não creditado) / Charles Lederer (não creditado)

Elenco: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane.

The Stranger (O Estranho - 1946)

Preto-e-branco – 95 minutos – EUA

Direção: Orson Welles

Roteiro: Orson Welles; Anthony Veiller; Victor Trivas; John Huston (não creditado)

Elenco: Orson Welles; Loretta Young; Edward G. Robinson.

The Magnificent Ambersons (Soberba – 1942)

Preto-e-branco – 88 minutos - EUA

Produção e Direção: Orson Welles

Distribuição: RKO

Elenco: Joseph Cotten; Dolores Costello; Anne Baxter; Agnes Moorehead; Tim Holt.

Citizen Kane (Cidadão Kane - 1941)

Preto-e-branco – 119 minutos - EUA

Direção e Produção: Orson Welles

Distribuição: RKO

Roteiro: Hermann Mankiewicz

Elenco: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Everett Sloane; Ray Collins; George Coulouris; Agnes Moorehead; Paul Stewart; Ruth Warrick; Erskine Sanford; William Alland.