

GILMAR ALEXANDRE DA SILVA

**ROGÉRIO SGANZERLA & OSWALD DE  
ANDRADE: DIÁLOGOS (IM)PERTINENTES DE  
NARRATIVAS FÍLMICAS E LITERÁRIAS**

Tese apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal de  
Uberlândia como exigência parcial  
para a obtenção do Título de  
Doutor em História.

Área de Concentração: História  
Social

Orientadora: Prof. Dra. Christina  
da Silva Roquette Lopreato

UBERLÂNDIA  
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S586r Silva, Gilmar Alexandre da, 1973-  
2013 Rogério Sganzerla & Oswald de Andrade : diálogos (im)pertinentes de  
narrativas fílmicas e literárias / Gilmar Alexandre da Silva. -- 2013.  
265 f. : il.

Orientadora: Christina da Silva Roquette Lopreato.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Literatura e história -  
Teses. 4. Cinema e história - Teses. 5. Andrade, Oswald de, 1890-1954 -  
Crítica e interpretação - Teses. 6. Sganzerla, Rogério - Crítica e  
interpretação - Teses. I. Lopreato, Christina da Silva Roquette. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

---

CDU: 930

GILMAR ALEXANDRE DA SILVA

**ROGÉRIO SGANZERLA & OSWALD DE  
ANDRADE: DIÁLOGOS (IM)PERTINENTES DE  
NARRATIVAS FÍLMICAS E LITERÁRIAS**

Tese aprovada para a obtenção do título  
de Doutor no Programa de Pós-  
Graduação em História da Universidade  
Federal de Uberlândia (MG) pela banca  
examinadora formada por:

Uberlândia, 18 de setembro de 2013.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Christina da Silva Roquette Lopreato, UFU/MG

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Luiz Muylaert de Araújo, UFU/MG

---

Prof. Dr. João Marcos Alem, UFU/MG

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karla Adriana Martins Bessa, UNICAMP/SP

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Jeanne Silva, UFG/GO

A Ygor Alexandre, Yan Assis e  
Elisângela Tufi: “Amores. Amores.  
Amores”.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que colaboraram para a concretização deste trabalho. Como é praticamente impossível nomear a todos peço, antecipadamente, sinceras desculpas àquelas pessoas que não estão aqui mencionadas, embora estenda a elas todo o meu respeito e gratidão.

Agradeço aos meus filhos Ygor Alexandre e Yan Assis por todos os momentos que passamos juntos em todo esse período da pesquisa! A Elisângela Tufi, pelo carinho, incentivo, amor e paciência durante todo esse trajeto. A Maria Bezerra, Maria Valdirene e Maria Danúzia, pilares familiares que, mesmo distantes, sempre estiveram a meu lado.

Aos inestimáveis ensinamentos da professora Christina da Silva Roquette Lopreato, com quem tive a honra de compartilhar minhas jornadas acadêmicas até aqui! De pronto, afirmo que sentirei saudades!

Aos professores e professoras que, gentilmente, aceitaram o convite para compor a banca examinadora: Joana Muylaert de Araújo, Karla Adriana Martins Bessa, João Marcos Além, Frederico Osanam Amorim, Antônio de Almeida e Jeanne Silva.

Aos companheiros e companheiras de trabalho tanto da Escola Municipal Professora Orlanda Neves Strack quanto do Centro Estadual de Educação Continuada (CESEC/Uberlândia), em especial Jussara Catarina, José Eustáquio, Genilda Batista, Silésia Tiago, Maxwell Rocha, Ricardo de Souza, Átna Gomes & Marluce.

Aos amigos: Tadeu Pereira, por todo apoio intelectual (e logístico!) em minha trajetória acadêmica; Raphael Ribeiro, intelectual perspicaz, apesar de flamenguista; Vítor Marcelino, parceiro literário. Às amigas: Vanessa Portes, sensibilidade rara em momentos difíceis; Luciana Borges, apoio e incentivo constantes!

Aos funcionários do Instituto de História e da Pós-Graduação em História, João Batista, Gaspar, Luciana, Josiane e Stênio, pelo modo solícito com o qual sempre fui atendido.

Aos professores e professoras da Pós-Graduação em História desta Universidade, com os quais convivi nestes quatro anos: Paulo Roberto de Almeida, Heloísa Pacheco, Rosângela Patriota, Antônio de Almeida e Maria Clara Tomaz Machado.

A Deus, por tudo.

***“A medida de amar é amar sem medida”. (Santo Agostinho/Humberto Gessinger)***

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar a relação histórica existente entre Oswald de Andrade (1890-1954) e Rogério Sganzerla (1946-2004). Assim, serão abordadas as críticas literárias e cinematográficas tanto de Oswald de Andrade quanto de Rogério Sganzerla, bem como algumas de suas obras, suas influências estéticas e a contribuição destes trabalhos para a cultura brasileira. Dentre tantos assuntos que marcaram a trajetória de ambos, procuro compreender como a *Poesia-Pau Brasil* e o conceito de “antropofagia” se apresentam em alguns dos filmes de Rogério Sganzerla. Deste ponto de vista, percorro o caminho da História, da Literatura e do Cinema, no intuito de apreender os diálogos estéticos estabelecidos entre Oswald de Andrade e Rogério Sganzerla.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla; Oswald de Andrade, História do Brasil; Literatura; Cinema.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the historical relationship between Oswald de Andrade (1898-1954) and Rogério Sganzerla (1946-2004). Thus, we will discuss the literary and film criticism both Oswald de Andrade as Rogério Sganzerla as well as some of his works, his aesthetic influences and contribution of work to the Brazilian culture. Among many topics that have marked the history of both, I try to understand how the *Poetry Pau-Brazil* and the concept of "cannibalism" is present in some of the films of Rogério Sganzerla. From this point of view, I walk the path of History, Literature and Cinema, in order to grasp the aesthetic dialogues established between Oswald de Andrade and Roger Sganzerla.

Keywords: Rogério Sganzerla; Oswald de Andrade, Brazil History, Literature, Cinema.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cinema e Literatura.....	26
Figura 2 – Caricatura de Oswald de Andrade.....	33
Figura 3 – Modernismo em São Paulo.....	60
Figura 4 – Último dia de apresentações na <i>Semana de Arte Moderna</i> , 17 fevereiro de 1922 (Villa-Lobos).....	80
Figura 5 – Capa da 1ª Edição de <i>Memórias sentimentais de João Miramar</i> .....	89
Figura 6 – Capa da 1ª Edição de <i>Serafim Ponte Grande</i> .....	91
Figura 7 – Cartaz de Pré-lançamento de <i>Os condenados (A trilogia do exílio)</i> .....	97
Figura 8 – Cartaz do filme <i>Os condenados</i> (Zelito Viana, 1975).....	102
Figura 9 – Ilustração do <i>Manifesto da Poesia Pau-Brasil</i> .....	108
Figura 10 – Ilustração do <i>Manifesto Antropófago</i> .....	113
Figura 11 – Edição do <i>Suplemento Literário</i> , 7 de agosto de 1965.....	117
Figura 12 – Fotograma de Humberto Mauro.....	157
Figura 13 – Fotograma: Paulo Villaça em cena de <i>O bandido da luz vermelha</i> (1968).....	168
Figura 14 – Helena Ignez em cartaz de lançamento de <i>A mulher de todos</i> (1969).....	181
Figura 15 – Jorge Loredo em cartaz de <i>Sem essa, Aranha</i> (1970).....	198
Figura 16 – Cartaz de <i>Copacabana mon amour</i> (1970).....	199
Figura 17 – Desenho de Jimi Hendrix, de autoria de Rogério Sganzerla, para o lançamento de <i>O Abismu</i> (1977).....	208
Figura 18 – Maria Betânia, João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto: gravações do LP/Documentário <i>Brasil</i> (1981).....	216
Figura 19 – Cartaz do filme <i>Isto é Noel Rosa</i> (1990).....	225

Figura 20 – Imagem de abertura do curta-metragem <i>Perigo Negro</i> (1992).....	230
Figura 21 – Fotograma: Orson Welles filmando <i>It's all true</i> (1942) em cena de <i>Nem tudo é verdade</i> (1986).....	233
Figura 22 – Grande Otelo em cartaz de <i>Tudo é Brasil</i> (1996/1997).....	243
Figura 23 – Cartaz de lançamento de <i>O signo do caos</i> (2003).....	247
Figura 24 – Rogério Sganzerla.....	251

## Sumário

<b>Claquete.</b> Introdução.....	12
<b>Capítulo I.</b> Oswald de Andrade, plano a plano.....	23
1.0 <b>Plano de Apresentação.</b> Literatura e Cinema: Diálogos (Im)Pertinentes.....	24
1.1 <b>Plano Geral.</b> Oswald de Andrade: uma trajetória intelectual.....	29
1.2 <b>1ª Sequência.</b> Modernismo em São Paulo.....	56
1.3 <b>2ª Sequência.</b> A economia das trocas políticas: Oswald de Andrade e a Semana de Arte Moderna em 1922.....	70
1.4 <b>Close-Up.</b> Das <i>Memórias sentimentais de João Miramar</i> a <i>Serafim Ponte Grande</i> : jornadas de transição.....	86
1.5 <b>Plano e Contraplano.</b> <i>Os Condenados</i> (A trilogia do exílio) e o desencanto moderno.....	92
1.6 <b>Plongée.</b> <i>Os Condenados</i> no cinema.....	99
1.7 <b>Contraplongée.</b> <i>Os Condenados</i> de Oswald de Andrade.....	102
1.8 <b>Ponto de Vista.</b> Dois pra lá, dois pra cá: <i>O Manifesto da Poesia Pau-Brasil</i> e o <i>Manifesto Antropófago</i> .....	105
<b>Capítulo II.</b> Rogério Sganzerla: por uma teoria do cinema.....	114
2.0 <i>O Suplemento Literário</i> e a crítica cinematográfica.....	115
2.1 <i>O Suplemento Literário</i> .....	116
2.2 Teoria e ação: Sganzerla e o cinema moderno.....	120
2.3 Noções de “cinema moderno”.....	125
2.4 Cinema: “corpo mais alma”.....	129
2.5 O moderno cinema de Jean-Luc Godard e Orson Welles.....	130
2.6 O cinema brasileiro nas páginas do <i>Suplemento Literário</i> : Humberto Mauro.....	137
2.7 Ruy Guerra: <i>Os cafajestes</i> .....	140
2.8 Luiz Sérgio Person & Carlos Diegues.....	143
2.9 Glauber Rocha.....	147

<b>Capítulo III. Antropofagia em cena: <i>O bandido da luz vermelha</i>, <i>A mulher de todos e Abismu</i>.....</b>	<b>151</b>
3.0 Antropofagia da imagem: Do <i>Manifesto fora da Lei</i> à “devoração” de Humberto Mauro.....	152
3.1 1º Take. Depois do <i>Manifesto</i> , <i>O bandido</i> .....	162
3.2 2º Take. Devoração feminina: <i>A mulher de todos</i> .....	177
3.3 3º Take. Pontos de inflexão antropofágicos: “Cinema experimental”, Produções da Belair e um novo <i>Manifesto</i> .....	188
1º Plano. <i>Sem essa, Aranha</i> .....	194
2º Plano. <i>Copacabana mon amour</i> .....	196
3º Plano. <i>O Manifesto Cara &amp; Alma</i> .....	198
4º Plano. <i>Abismu e Mudança de Hendrix</i> : experiência cinematográfico-musical.....	202
 <b>Capítulo IV. Da transgressão à estrofe: Cinema de Poesia &amp; uma ideia de Brasil</b> .....	<b>210</b>
4.0 <b>Campo</b> . <i>Poesia Pau-Brasil</i> , Bossa Nova e “Bossas Nossas”: Oswald de Andrade, João Gilberto e Noel Rosa sob a ótica de Rogério Sganzerla.....	211
4.1 <i>Brasil</i> .....	212
4.2 <i>Noel por Noel e Isto é Noel Rosa</i> .....	215
4.3 <b>Contracampo</b> . Antropofagia para gringo ver/ouvir? O Brasil de Orson Welles pelas lentes de Rogério Sganzerla.....	224
4.4 <i>Perigo Negro</i> .....	224
4.5 <i>Nem tudo é verdade</i> .....	230
4.6 <i>A linguagem de Orson Welles</i> .....	238
4.7 <i>Tudo é Brasil</i> .....	239
4.8 <i>O signo do caos</i> .....	243
 <b>Taking off!</b> .....	<b>248</b>
Fichas técnicas – Filmes de Rogério Sganzerla.....	253
Fontes.....	255
Bibliografia.....	256

## ***CLAQUETE*<sup>1</sup>: INTRODUÇÃO**

*O bandido da luz vermelha* (1968), filme mais conhecido e premiado do cineasta Rogério Sganzerla foi, sem dúvida, o divisor de águas quando se trata da minha trajetória acadêmica. Meu interesse pelos estudos envolvendo Cinema e História foram tomando corpo, gradativamente, por meio da análise fílmica do referido filme, quando tateei a possibilidade no campo da pesquisa histórica de avançar em meus estudos procurando, posteriormente, compreender a trajetória histórica de Rogério Sganzerla.

Não sem sobressaltados, o caminho trilhado em meus estudos permitiu-me apreender uma nova dimensão da trajetória não apenas cineasta mas, sobretudo, do crítico de cinema Rogério Sganzerla. Começava ali uma busca incessante por documentos, fontes, bibliografia, informações oriundas de diferentes meios que pudessem proporcionar à pesquisa um olhar mais acurado acerca da vida e obra de Rogério Sganzerla.

Em minha dissertação de Mestrado<sup>2</sup>, procurei discutir algumas questões mais próximas ao processo de formação crítica de Rogério Sganzerla, intercalando tal movimento analítico à produção de alguns de seus filmes à luz dos diferentes contextos históricos em que foram produzidos. Neste sentido, o projeto ganhou contornos cada vez mais específicos, na medida em que, analisando as críticas de cinema e os filmes, foi possível estabelecer uma série de influências e diálogos estabelecidos pelo crítico e cineasta com conceitos, obras, autores de diferentes esferas culturais.

Num primeiro momento, o cinema surgiu no horizonte de Rogério Sganzerla por meio da redação de críticas assinadas no caderno “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, na segunda metade da década de 1960. De acordo com Samuel Paiva<sup>3</sup>, foi no *Suplemento Literário* que o então crítico Rogério Sganzerla deu os

---

<sup>1</sup> Dispositivo que tem a função de registrar cada take de cada cena gravada. A claquete é colocada diante da câmera com algumas informações escritas como número da cena, número do plano, número do take, informações de câmera etc. Além disso, a batida da claquete produz um som que auxilia no sincronismo entre som e imagem do filme durante e após a produção, na etapa da montagem.

<sup>2</sup> SILVA, Gilmar Alexandre da Silva. **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla**. Uberlândia/MG: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, mar.2008. 210 f.

<sup>3</sup> “O Suplemento Literário, onde o Sganzerla crítico pôde desenvolver seu trabalho durante um intervalo de tempo amplo, surge ao que tudo indica como uma espécie de laboratório conceitual, uma escola de cinema que se propõe o debate entre os envolvidos com essa publicação. Reflexos desse debate ou, mais propriamente, das ideias defendidas por Sganzerla (...) nas páginas do jornal chegarão mais tarde aos seus filmes.” In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese

primeiros passos em direção a uma formação cinematográfica que iria ganhar corpo a partir da produção de seu primeiro curta-metragem de ficção, ironicamente intitulado *Documentário* (1966). Com o lançamento de *O bandido da luz vermelha*, em 1968, toda a gama de conceitos, ideias e noções de Rogério Sganzerla passarão a compor sua filmografia, inserindo no cinema brasileiro uma estética cinematográfica que destoava dos preceitos narrativos e políticos do Cinema Novo.

Dentre as várias influências culturais que estão no cerne do cinema de Rogério Sganzerla, duas se destacam de maneira singular: Oswald de Andrade e Orson Welles. Em se tratando de Orson Welles, o cineasta brasileiro jamais deixou de fazer referência à importância do cinema produzido pelo norte-americano. *Cidadão Kane*<sup>4</sup>, filme considerado pela crítica especializada o mais importante realizado por Welles, esteve sempre associado às produções de Rogério Sganzerla por meio de citações, tomadas de cenas, roteiro. Ademais, Rogério Sganzerla produziu os documentários *Nem tudo é verdade* (1986), *A Linguagem de Orson Welles* (1991) e *Tudo é Brasil* (1997), todos abordando a passagem de Orson Welles pelo Brasil na década de 1940, além de ter filmado em 2003 *O signo do caos*, seu último longa-metragem que, por meio da ficção, elabora uma crítica mordaz ao tratamento dado pelo Estado brasileiro a Welles quando de sua passagem pelo país em 1942. Considerado um inovador em seu meio, Orson Welles teria, de certa maneira, inaugurado as bases do “cinema moderno”. De acordo com Paulo Emílio Sales Gomes,

É difícil imaginar outro, que não esse filho da América, capaz de modernizar com tanta espontaneidade e desenvoltura a herança cultural do ocidente. Diferentemente do que acontece com os europeus, o vanguardismo não foi para Welles uma reação contra o peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo.<sup>5</sup>

---

(Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32

<sup>4</sup>**Título:** Cidadão Kane; **Diretor:** Orson Welles; **Duração:** 119 min.; **Ano:** 1941; **País:** EUA; **Gênero:** Drama; **Cor:** Preto e Branco; **Produção:** Orson Welles; **Roteiro:** Orson Welles, Herman Manckiew; **Fotografia:** Gregg Toland; **Trilha Sonora:** Bernard Herrmann; **Estúdio:** Mercury Pictures / RKO Radio Pictures; **Elenco:** Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, Agnes Moorehead, Ray Collins, George Coulouris.

<sup>5</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981. p.272

As palavras de Paulo Emílio Sales Gomes encontraram eco, parcialmente, nas leituras fílmicas realizadas por Sganzerla acerca da obra do cineasta norte americano. Sobre *Cidadão Kane*, escreveu Rogério Sganzerla:

O que é um filme? Segundo Welles, é um objeto de 119 minutos de duração, limitado e relativo. O filme vai até onde pode. Não consegue ‘abranger em absoluto’ os homens e seus dilemas interiores, a civilização americana e sua essência barroca; isto é, não consegue conhecê-los. No máximo apreende alguns aspectos, unilaterais e falsamente objetivos.<sup>6</sup>

As referências a Orson Welles irão ganhar, desde então, contornos mais precisos posteriormente, quando Rogério Sganzerla inicia a sua produção cinematográfica. Não apenas no campo da citação, das influências e mesmo do elogio ao cinema de Welles, a passagem do cineasta norte americano pelo Brasil, a convite do Governo Vargas na década de 1930, deixou marcas significativas no cinema de Rogério Sganzerla. A produção dos três documentários anteriormente citados (*Nem tudo é verdade*<sup>7</sup>, *A Linguagem de Orson Welles* e *Tudo é Brasil*), revelam a importância que a obra de Welles exerceu sobre os registros fílmicos de Rogério Sganzerla.

Se, em termos cinematográficos, Orson Welles pode ser considerado a maior influência presente no cinema de Rogério Sganzerla (isso, sem desconsiderarmos o trabalho de outros cineastas também presentes no cinema de Sganzerla, como Jean-Luc Godard, Howard Hawks, John Ford, José Mojica Marins, Ozualdo Candeias etc.), em termos de formação conceitual e de proposta estética, é com Oswald de Andrade que Rogério Sganzerla irá estabelecer um maior diálogo em termos de linguagem, de concepções que vão além de seu projeto cinematográfico. Pensar o Brasil, perscrutar a cultura brasileira em seus variados aspectos, inquirir a condição do “homem” brasileiro,

<sup>6</sup> SGANZERLA, Rogério. O legado de Kane. Jornal **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 de ago, 1965. Suplemento Literário. p.5.

<sup>7</sup> Em relação a *Nem tudo é verdade*, Sganzerla afirma: “Apenas quis chamar a atenção da comunidade cinematográfica internacional para um grande projeto que tinha sido arquivado por omissão generalizada. Essa mesma coisa que acontece conosco, produtores independentes, deve ter também ocorrido de forma precoce, nos anos 1940, quando um cineasta, Orson Welles, extremamente importante, estava no apogeu de sua carreira e veio realizar talvez o filme mais decisivo de sua vida, quando o Brasil iniciava a sua participação na Segunda Guerra. E esse cineasta foi prejudicado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, que, tendo a função de lhe facilitar, fez o contrário. Essa desventura que Welles sofreu no Brasil acabou se refletindo nos seus filmes. *Nem tudo é verdade* mostra o abuso da autoridade, a prepotência, a truculência e a ignorância subdesenvolvida. Também focalizando o obscurantismo do Estado Novo.” VALÉRIO, Marcos. Em busca de uma realidade mais forte. Publicado originalmente no Jornal *Tribuna da Imprensa*, 14 de março de 1987. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. São Paulo: Beco do Azogue, 2007. p.101

são questões presentes nas investidas cinematográficas de Sganzerla em meio às suas incursões e nas leituras de Oswald de Andrade. Conceitos, noções, ideias lançadas por Oswald de Andrade em grande parte de sua obra literária, farão parte da “escrita” cinematográfica de Sganzerla em diferentes momentos históricos.

Haroldo de Campos foi um dos primeiros a observar o corte transversal da cultura operado pelo gênio d’Andrade, em todo sentido superior ao bibliotecário erudito Mário de Andrade, sem a originalidade explosiva do ‘antropófago de Cadillac’. Só o amor/humor que envolve a dor estoicamente considerada transmite a linguagem da fome, clichê ou relação concreta entre os personagens vitimados pelo lugar-comum da opressão (exploração do homem pelo homem).<sup>8</sup>

No percurso inicial estabelecido na pesquisa, o horizonte analítico estava voltado, primordialmente, para a relação estabelecida entre o cinema de Sganzerla (por meio da observação de alguns de seus filmes e escritos) e os conceitos de “antropofagia”, “invenção” e “brasilidade”, oriundos da pena de Oswald de Andrade. Neste sentido, busquei apreender os traços da “brasilidade” presentes nas obras de Oswald de Andrade e Rogério Sganzerla. Neste sentido, a *Poesia Pau-Brasil* deu o tom inicial da pesquisa e norteou, de certa forma, as leituras até aqui realizadas. Neste aspecto em particular, o conceito de “brasilidade” articulava, num mesmo quadro, a *Poesia Pau-Brasil* e as propostas estéticas ensejadas por Rogério Sganzerla, com os documentários *Brasil e Tudo é Brasil*.

Queremos fazer do cinema brasileiro um fenômeno de envergadura internacional, ligado às nossas melhores tradições, como o samba, o rádio, o futebol e o jeito de ser brasileiro. Coisas nossas. Bárbaro e nosso. Pau Brasil (brasileiro mesmo).<sup>9</sup>

Em seguida, coube à antropofagia o papel balizador do sentido da pesquisa: a confluência de aspectos literários e cinematográficos envolvendo as obras do literato e do cineasta ditaram o ritmo das análises, tornando mais evidente o diálogo estético estabelecido por Sganzerla com Oswald de Andrade. Tal premissa pode ser percebida tanto no que concerne à referência direta a textos oswaldianos no cinema de Sganzerla

---

<sup>8</sup> SGANZERLA, Rogério. Pré-texto. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 9 fev. 1981, p.24.

<sup>9</sup> SGANZERLA, Rogério. Pelo cinema de valor. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 21 jun. 1982. p.22.



quanto na afirmação da influência do literato, por meio da exibição de imagens do próprio Oswald de Andrade em alguns filmes. Ademais, o próprio contexto histórico de evocação às assertivas oswaldianas nas artes (segunda metade da década de 1960), coaduna com as referências feitas por Sganzerla. A encenação de *O Rei da Vela* efetuada por José Celso Martinez Corrêa, o “resgate” das leituras oswaldianas realizado tanto por Glauber Rocha e o Cinema Novo quanto pelos tropicalistas (em especial, Caetano Veloso e Gilberto Gil), a retomada da leitura dos textos de Oswald de Andrade realizada pelos poetas Haroldo e Augusto de Campos, bem como o retorno da edição de seus livros pelo mercado editorial na década de 1950, compõem um quadro referencial de “retorno” de Oswald de Andrade à cena cultural do país.<sup>10</sup>

O conceito de antropofagia, aurido no modernismo literário de 1922, encerrava a noção de que uma cultura oprimida só se libertaria se devorasse e consequentemente transformasse em coisa sua, todas as influências que a massacravam. O tropicalismo de 1968 levou a atitude às suas consequências radicais e por assim dizer colocou em exibição todo o exotismo que tanto empolgava o estrangeiro: palmeiras, periquitos, colibris, samambaias, índios, Amazonas, Araras, bananas. Se por um lado o movimento ostentava como ídolo um produto de exportação, Carmem Miranda, por outro lançava mão de todas as criações que, à custa do opressor, elaborava a cultura brasileira.<sup>11</sup>

Rogério Sganzerla estabelece com Oswald de Andrade um panorama relacional onde não apenas a linguagem artística é colocada em movimento mas, sobretudo, a noção de tempo é revista por meio do mote presente/passado. As investidas cinematográficas de Rogério Sganzerla, à luz das noções oswaldianas, colocam em cena uma postura perceptiva sobre o tempo, um olhar “cínico”<sup>12</sup> sobre o presente que, de certa forma, escapa a uma explicação formal.

<sup>10</sup> “O movimento concretista de São Paulo, a eclosão do tropicalismo na música, no teatro e no cinema, os novos passos dados pela literatura no país são momentos de revisão e reutilização das propostas modernistas.” In: MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p.15

<sup>11</sup> **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Suplemento Centenário, 1º dez. 1975. p.5

<sup>12</sup> Em artigo escrito no *Suplemento Literário*, afirma Sganzerla sobre a “câmera cínica”: “Para melhor possibilidade de visão pura dos objetos, a câmera afasta-se deles, observa-os de longe, procurando não alterá-los. Assim como na distanciação brechtiana, este recuo impõe uma certa indiferença em relação aos seres e objetos enfocados: é a câmera cínica.” In: SGANZERLA, Rogério. A câmera cínica. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 de jul. 1964, Suplemento Literário. p.5.

Em nossa percepção, Rogério Sganzerla reacende o debate sobre a diegese<sup>13</sup> em seus filmes, na medida em que articula um diálogo com a literatura oswaldiana no qual a noção de tempo deixa de ser estar vinculada ao *status* cronológico. As referências imagéticas à figura do escritor em *Linguagem de Orson Welles*, por exemplo, vão além da constituição de um mosaico cultural uma vez que introduz no discurso cinematográfico um novo olhar sobre o escritor (e não apenas sobre sua obra e suas ideias). O recorte temporal a separar escritor e cineasta ocorre em meio a um processo de aproximação e ruptura que não pode ser simplesmente datado:

Não, eu não sou tropicalista, não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética. Minha ligação com esse pessoal todo, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, é nossa disposição de voltar a Oswald de Andrade. Oswald é o ponto de ligação entre o meu trabalho e Caetano, Gil, os poetas concretistas de São Paulo, que têm essa nova compreensão estética, e Fernando Coni Campos, Zé do Caixão. Todos nós trabalhamos numa perspectiva de renovação que se baseia numa recusa de perspectivas culturalistas, até então dominante.<sup>14</sup>

É interessante perceber como Rogério Sganzerla procura se desvencilhar do rótulo de “tropicalista”. Posição similar o cineasta adotou quando fez questão de afirmar suas divergências conceituais e ideológicas em relação ao Cinema Novo. Este “não-lugar” do cineasta se adéqua a uma leitura da realidade que escapa a dimensão de seu próprio tempo: seu “retorno” a Humberto Mauro, às Chanchadas da Atlântida, a Noel Rosa, Orson Welles e, ao que nos interessa aqui, Oswald de Andrade, implica numa posição de cingir o tempo com o olhar fragmentário e veloz do fotograma.

<sup>13</sup> “Palavra de origem grega (*diègèsis*: narrativa) oposta, de modo aliás diferente, por Platão e Aristóteles, a *mímesis* (imitação); caída em desuso, depois ressuscitada por Étienne Souriau (1951); retomada em seguida, mas também em dois sentidos diferentes, por Gérard Genette e por Christian Metz (...). Metz e seus discípulos (Percheron, Vernet, entre outros) retomam a noção de Souriau: a diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe); a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é a ‘instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado’ (Metz).” In: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003. p.78

<sup>14</sup> FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?. Entrevista com Rogério Sganzerla realizada em 15 de dezembro de 1969. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.40

Refletir sobre o seu tempo cinematograficamente está, na produção de Rogério Sganzerla, inscrito na própria realização dos filmes. Neste sentido, para o diretor, o filme não “conta apenas uma história”, mas se insere na história de forma singular. De alguma forma, existe aqui uma aproximação, ao menos no campo conceitual, entre Andrade e Sganzerla. Se, para o literato, o Modernismo deveria intervir diretamente na história cultural do país, “reinventando” os modos de percepção e de criação artísticos, para Sganzerla tal mote encontra-se, decisivamente, na linguagem cinematográfica e em suas possibilidades de diálogo. Ao cineasta catarinense, parece importante debater os (des)limites do cinema concretamente, sem o apelo para uma “psicologia das massas”, distante daquilo que condiciona o olhar do espectador e se aproximando de uma filosofia cinematográfica constituída pela lógica do relativo. Ao abordar o cinema moderno, dirá Rogério Sganzerla:

Cinema moderno é uma questão de distância entre câmera e ator, autor e personagem, diálogo e inconsciente coletivo. (...) Abandonando qualquer certeza, os filmes ingressam na perspectiva de um talvez: hoje a narração é falível, incompleta e até obscura. Os personagens se tornam ambíguos; toda a rigidez tende a desaparecer. O filme moderno comporta inclusive defeitos técnicos. Sentimos a limitação (base instrumental da arte barroca) destes filmes frágeis e nervosos que não ambicionam se eternizarem. Portanto, não é mais o ângulo ideal de uma situação (que justificava o estúdio), o ângulo absoluto, que o cinema contemporâneo oferece, mas o melhor ângulo possível (ruas) e interiores (apartamentos) reais.<sup>15</sup>

Os pontos de interseção entre Rogério Sganzerla e Oswald de Andrade se estendem. Entretanto, para poder defini-los ou, ao menos, apontar suas intermitências foi preciso, na pesquisa, buscarmos uma maior apreensão não apenas dos escritos de Oswald de Andrade, mas de sua trajetória intelectual. Perscrutar sua ideias e seus ideais pareceu-me um caminho profícuo na pesquisa, na medida em que fui abordando seus escritos e os comentários de pensadores que abordaram criticamente a obra de Oswald de Andrade. Para tanto, procurei percorrer as investidas literárias de Oswald de Andrade desde a sua inserção no universo das letras por meio da imprensa. Desta forma, tornou-se claro que tal movimento analítico poderia evocar não apenas o contexto histórico

---

<sup>15</sup> SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.21-22

percorrido por Oswald de Andrade mas, sobretudo, as análises impetradas por seus críticos durante um período de, aproximadamente, cinquenta anos.

Não pretendo, com isso, esgotar as discussões no que diz respeito aos escritos oswaldianos. Neste sentido, as opções metodológicas na pesquisa procuram permear, antes de adentrar em definitivo na relação Oswald/Sganzerla, a trajetória de Oswald de Andrade perante alguns de seus escritos. O que, no início da pesquisa, se restringia à abordagem dos romances *Os condenados* e *Serafim Ponte Grande*, acabou se estendendo à *Poesia Pau-Brasil* e ao *Manifesto Antropófago* adquirindo, desta forma, contornos mais definidos dentro da própria narrativa oswaldiana.

Do ponto de vista formal, existe uma estrutura imanente que orienta o olhar cinematográfico de Sganzerla sobre a obra literária oswaldiana. Pontualmente, poderíamos sugerir, no campo da transposição, que a referência estética do cineasta não se atém somente à figura (imagem) do autor modernista<sup>16</sup> mas, sobretudo, à composição dos personagens nas tramas que, uma vez transfigurados pela encenação dos atores, compõem um quadro psicológico que vai do “fracasso” à “frustração”, do idealismo ao existencialismo. A construção narrativa proposta por Rogério Sganzerla opera ao nível do signo, isto é, indica uma montagem que, para além de mera adaptação da *mise-en-scène* literária proposta por Oswald de Andrade (a apropriação de conceitos oswaldianos por meio de adaptações cinematográficas de seus escritos literários), vai além, uma vez que, projetada em conceitos e ideias ventiladas pelo literato, ganham novas formas no cinema. Desta forma, no plano da enunciação, o cineasta se mostra tributário dos escritos literários, uma vez que busca intercambiar tal investida artística não só através de um discurso de apropriação meramente ilustrativo, mas intenta dar vida e movimento à conceituação cunhada na seara literária.

Diante desse quadro, procurei estabelecer uma estrutura narrativa e metodológica que também percorresse a trajetória formativa de Rogério Sganzerla, sua condição de crítico de cinema e, posteriormente, de cineasta. Aqui, é relevante o trato de Sganzerla para com princípios do cinema moderno. Sua passagem pelo *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* é sugestiva neste particular. Deste ponto de vista, procuro abordar a noção de antropofagia oswaldiana alinhada aos filmes *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos* e *Abismu*. Em seguida, busco apreender a

<sup>16</sup> As referências visuais a Oswald de Andrade nos filmes *Tudo é Brasil* e *Nem tudo é verdade* são reiteradas. A imagem de Oswald de Andrade surge, em momentos distintos, em meio à celebração do samba e do carnaval no Rio de Janeiro.

noção de “brasilidade” em Sganzerla, abordando as ideias presentes na *Poesia Pau Brasil* por meio de um diálogo com os filmes, *Noel por Noel*, *Isto é Noel Rosa*, *Nem tudo é verdade*, *Brasil, Tudo é Brasil* e *A Linguagem de Orson Welles*.

Desta forma, a primeira parte se inicia com o capítulo “Literatura e Cinema: diálogos (im)pertinentes”, no qual procuro delimitar, de forma breve, a relação cinema/literatura ensejando, aqui e ali, o encontro desses dois campos na história cultural brasileira. O domínio sobre as imagens sempre suscitou disputas políticas e culturais que, da literatura ao cinema, adquiriram distintos significados. Deste ponto de vista, a aproximação entre o cinema e a literatura, tendo a imagem como *lócus* centrífugo, enseja uma análise que perceba a imagem e sua historicidade no plano das significações culturais. O caráter polissêmico<sup>17</sup> das imagens deve ser levado em consideração, portanto, no tocante às possíveis relações estabelecidas entre literatura e cinema.

No cinema, o debate acerca de suas potencialidades narrativas passa, em larga medida, pelo chamado “ponto de vista” dos personagens que, em última instância, sustentam as tramas. Com efeito, a legitimidade da crítica cinematográfica, inserida aqui no âmbito da recepção, também contribui para a formalização de juízos que versam sobre as narrativas fílmicas. Entretanto, outros aspectos são deixados em, digamos, “segundo plano” como, por exemplo, o arcabouço técnico que dá forma ao conteúdo fílmico ou mesmo seus pressupostos estéticos. Mesmo questões relacionadas à autoria costumam ser debatidas no âmbito da construção do filme e, neste aspecto em particular, primam pela procura do traço singular do cineasta em meio à consecução da obra, sendo a imagem mero atributo de composição de uma dada concepção narrativa. Desta forma,

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto

---

<sup>17</sup> Para o historiador Marc Ferro, “(...) Uma imagem é também uma informação, como uma palavra, um texto escrito, um discurso... É preciso lhes considerar como sonoro, noticiário, ficção.” FERRO, Marc. A quem pertence as imagens?” In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009. p.16

a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.<sup>18</sup>

Ainda nesta primeira parte do trabalho, a partir do enunciado “Oswald de Andrade: uma trajetória intelectual” procuro inventariar a relação “Oswald/homem/escritor”, seja na imprensa ou no que diz respeito às suas investidas literárias. Assim, busco avaliar a a leitura crítica de alguns autores que se debruçaram sobre os escritos oswaldianos em concomitância com a participação de Oswald de Andrade no movimento modernista. A atuação de Oswald de Andrade em meio à intelectualidade paulistana é mote do primeira “sequência”, “Modernismo em São Paulo” referente ao segundo capítulo. A cidade de São Paulo, enquanto espaço cultural das ações modernistas, ganha destaque neste processo. À luz dessas considerações, o segunda “sequência” deste capítulo, “A economia simbólica das trocas políticas: Oswald de Andrade e a *Semana de Arte Moderna de 1922*” aborda a inserção de Oswald de Andrade na organização e sua efetiva participação na *Semana de Arte Moderna de 1922* por meio de sua escrita transgressiva e de suas concepções acerca da arte moderna. Na terceira e última “sequência” deste capítulo, “*Das Memórias sentimentais de João Miramar a Serafim Ponte Grande*”, “*Dois pra lá, dois pra cá: O Manifesto da Poesia Pau Brasil e o Manifesto Antropófago*”, a reflexão ocorre levando em conta o estilo “cinematográfico” presentes nestas obras oswaldianas.

A *Trilogia do Exílio (Os condenados)* também é analisada levando-se em consideração sua composição estético-narrativa no que concerne tanto ao “estilo cinematográfico” de sua escrita quanto no tocante à configuração dos personagens do romance. Em meio a tais propósitos, há um breve comentário sobre o filme *Os condenados*, do cineasta Zelito Viana, realizado entre os anos de 1973 e 1975. Neste particular, coube uma pequena discussão acerca dos propósitos do cineasta Viana em relação aos escritos oswaldianos, naquele que é considerado o primeiro filme realizado no Brasil abordando, diretamente, uma obra de Oswald de Andrade. Em seguida, analiso o primeiro livro da trilogia, “Alma” no intuito de compreender uma tipologia na escrita oswaldiana que escapa à verve do humor presente em seus escritos mais conhecidos, tais como *Serafim Ponte Grande*, *Memórias sentimentais de João Miramar*

---

<sup>18</sup> LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p.100

e mesmo na *Poesia Pau Brasil*. O limiar do desencanto parece ser a pedra de toque do romance *Os condenados* e, neste sentido, as aproximações estilísticas com alguns personagens do cinema de Rogério Sganzerla se apresentam com certa frequência.

No segundo capítulo, procuro realizar uma leitura sobre a formação crítica de Rogério Sganzerla. Deste ponto de vista, analiso sua passagem pelo *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* enquanto espaço para sua formação teórico-cinematográfica. Neste contexto, adquire proeminência os escritos do crítico sobre o cinema moderno, a relevância de cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles e a recepção, no Brasil, dos preceitos deste cinema na década de 1960 por meio de realizadores como Humberto Mauro, Ruy Guerra, Luís Sérgio Person, Carlos Diegues, Glauber Rocha.

O terceiro capítulo aborda a relação antropofágica estabelecida por Rogério Sganzerla em seus filmes. Assim, são discutidos alguns preceitos oswaldianos presentes em filmes como *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos* e *O Abismu*. Entretanto, tal processo de incorporação e apropriação realizado por Sganzerla ocorre em meio à escrita dos *Manifesto Fora da Lei* (1968) e *Manifesto Cara & Alma* (1984) e de suas referências a Humberto Mauro. “Devorando” o cineasta mineiro, Sganzerla sustenta sua “ideia de Brasil” no plano da imagem antropofagicamente.

O quarto e último capítulo se volta aos laços criados entre o cinema de Sganzerla e a literatura de Oswald de Andrade por meio do diálogo estético entre aspectos da *Poesia Pau Brasil* e da antropofagia e as realizações fílmicas de Sganzerla que tematizam a cultura brasileira: *Brasil* (1981, João Gilberto), *Noel por Noel* (1981) e *Isto é Noel Rosa* (1990/1991), *Perigo Negro* (Oswaldianas, 1992), e os filmes voltados à passagem de Orson Welles pelo Brasil, *Nem tudo é verdade* (1986), *A linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997/1998) e *O signo do caos* (2003). Assim, o quarto capítulo tem como mote analítico a interseção conceitual no que se refere a pensar o Brasil ideograficamente na relação existente entre Sganzerla, Oswald de Andrade e Orson Welles. Percorrer aspectos da cultura brasileira intercalando literatura, cinema e música será o objetivo aqui traçado, na medida em que a noção de “brasilidade” adquire espaço em escritos e registros fílmicos.

## CAPÍTULO I

### OSWALD DE ANDRADE: PLANO A PLANO

*“Não há desinteresse dos jovens pela ficção. É que a ficção é mais difícil do que a poesia”. (Oswald de Andrade; Entrevista)*



## *PLANO DE APRESENTAÇÃO*<sup>19</sup>: LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS (IM)PERTINENTES

Cinema e literatura, cada qual em sua especificidade linguística, compartilham elementos que possibilitaram, ao longo do tempo, aproximações estéticas de valor inestimável. Esse processo dialógico, circunscrito por pontos de contato, revela-se muito mais complexo do que a primeira vista possa sugerir ao interlocutor menos atento. Não se trata, apenas, de uma composição estética que ocorre no âmbito das adaptações, de uma seara a outra, (ainda que isso seja possível e legítimo): cinema e literatura confeccionam novas singularidades, verdadeiras “transcrições”<sup>20</sup>.

Vivemos numa época em que a certeza da linguagem foi substituída pelas incertezas das linguagens. E, numa relação cinema/literatura, devemos colocarmo-nos, em primeiro lugar, numa posição de abertura aos estímulos que os filmes exercem sobre o nosso olhar.<sup>21</sup>

No Brasil, tal movimento de aproximação entre a literatura e o cinema ocorreu, podemos dizer, desde a chegada do cinematógrafo ao país ainda no final do século XIX. Neste sentido, a “nova arte” passou a dialogar com o imaginário narrativo do mundo das letras. Aproximações e distanciamentos, via de regra, passaram pelo crivo da adaptação dos romances por parte do cinema ensejando, por outro lado, pequenas incursões estéticas em algumas obras literárias influenciadas pelo cinema, refletindo propostas narrativas literárias que estivessem próximas da linguagem cinematográfica.

A segunda metade do século XX, mais precisamente as décadas de 1950 e 1960, parece ser o parâmetro temporal em que, de certo modo, se intensificam

<sup>19</sup> “Plano no início de uma sequência que fornece informações à plateia, como localização ou atmosfera. Pode voltar a aparecer durante o filme, para reforçar a informação para o público ou sugerir a passagem do tempo.” In: BERGAN, Ronald. **...ismos: para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010. p.147

<sup>20</sup> “As formas de interação, interseção e diálogo com que cinema e literatura têm dinamizado esse campo de relações não podem, contudo, ser circunscritas apenas aos limites da adaptação. Elas não se resumem ao trabalho de transposição de enredos de um livro para um filme, nem à mera ilustração, através de imagens em movimento, das narrativas literárias. No vasto e multifacetado espaço das conjunções/disjunções entre os dois meios incidem, além das adaptações fílmicas de tramas escritas, outras vias possíveis de relação: cruzamentos implícitos, cumplicidades íntimas, contaminações, diálogos subliminares, citações, evocações oblíquas e ‘transcrições’”. In: COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. p.7

<sup>21</sup> ES, Juan A. Hernández. **Cinema e literatura: a metáfora visual**. Porto; Portugal: Campos das Letras-Editores, S.A., 2003. p.28

determinadas experiências artísticas tanto no âmbito da literatura quanto do cinema que começam a constituir um horizonte de contato entre as décadas de 1920 e 1960 no Brasil. Do Cinema Novo de Glauber Rocha ao “Cinema de Invenção” de Rogério Sganzerla, do teatro de José Celso Martinez aos primeiros passos do movimento tropicalista, a evocação da figura de Oswald de Andrade pode nos levar a reconhecer traços estéticos que interligam os escritos literários da década de 1920 às filmografias surgidas quarenta, cinquenta anos depois.

Figura 1: Cinema e Literatura



Fonte: Disponível em < <http://www.nalutaenalabuta.com.br/2011/03/seminario-na-uefs-aborda-literatura-e.html>>; Acesso em 20 jan. 2012

Se nas décadas de 1960 e 1970 as fronteiras culturais já estavam eclipsadas por uma discussão cultural que tinha como referência a ideia do “nacional”, nos idos anos 1920 o fervor do debate intelectual passava, na maioria das vezes, pela afirmação sociocultural de uma cidade, quando não de um Estado, enquanto reflexo de uma “nacionalidade”. Tanto lá (1920), quanto aqui (1960-1970), há uma preocupação premente em se pensar a cultura brasileira inserida num mundo em rápida transformação, ainda que bipolarizado entre a aurora do capitalismo e a esperança socialista. A condição de um país que se encontra à margem da importância histórica de algumas potências do Ocidente corrobora, em larga medida, para uma reflexão crítica que tenha no dado cultural o seu espaço de atuação.<sup>22</sup>

De acordo com Ana Lúcia Freitas Teixeira, o estabelecimento do cânone literário levado adiante por autores como Antônio Cândido (*Formação da literatura brasileira*, 1959) e Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil*, 1955-1959), destinaram ao

<sup>22</sup> Em relação aos escritos literários, Ana Lúcia Freitas Teixeira observa que “As aproximações (...) feitas pela crítica brasileira perpassam as obras de diferentes críticos, e parecem ter encontrado nos anos 50 do século XX o momento de efetividade e consolidação das posições acerca da herança legada pelo movimento modernista, enfim possibilitada por algum distanciamento histórico em relação à sua fase dita heroica.” In: TEIXEIRA, Ana Lúcia Freitas. **Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa**. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009. p.21

modernismo um caráter *sui generis* quando se pensa a literatura brasileira em termos analíticos. Tendo como mote de análise o conceito de “nacionalidade”, tanto Coutinho quanto Cândido colocaram sob a égide da crítica literária o fio condutor conceitual que teria dado à literatura brasileira sua formulação teórica fundamental.

A discussão conceitual que coloca em cena uma genealogia modernista tem, neste aspecto, diferentes posicionamentos críticos. Teóricos de pontos de vista opostos procuram mapear, cronologicamente, a emergência do modernismo sem, contudo, deixarem de observar as dificuldades quanto à precisão conceitual de início ou mesmo do fim do projeto modernista.<sup>23</sup> Entretanto, o modernismo deixou marcas próprias na história da arte e da cultura e, neste sentido, alguns traços podem ser observados em sua constituição na medida em que, analisando e observando tal panorama, podemos perceber as projeções históricas do ambiente modernista. De acordo com Raymond Williams,

“Modernismo”, como título para todo um movimento e momento cultural, tem sido usado como um termo geral desde a década de 1950, fixando assim a versão dominante do “moderno” ou mesmo do “moderno absoluto”, entre, digamos, 1890 e 1940.<sup>24</sup>

Em sua argumentação, Williams observa como a emergência do modernismo caminhava em acordo com a mudança de postura estética dentro de determinadas artes, como a pintura e a literatura. Especificamente no que concerne aos escritos literários, Williams diagnostica uma mudança estrutural no âmbito da linguagem: texto, narrativa e autor passam, agora, a compor o *corpus* da linguagem, inaugurando uma nova relação de intermediação entre público leitor e obra literária.<sup>25</sup> O solo artístico que viu florescer o modernismo coincide, em grande parte, com o cultivo de novas práticas sociais e

<sup>23</sup> GAY, Peter. **Modernismo, o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

<sup>24</sup> WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. p.2

<sup>25</sup> “Os escritores são aplaudidos pela sua desnaturalização da linguagem, pela sua quebra com a pretensa concepção prévia de que a linguagem seja um vidro claro e transparente ou um espelho, e por tornar aparente de forma abrupta, na textura mesma de suas narrativas, o status problemático do autor e da sua autoridade. Da mesma forma como o autor aparece no texto, o pintor aparece na pintura. O autor reflexivo assume o centro do palco público e estético, e ao fazê-lo repudia, declaradamente, as formas fixas, a autoridade cultural até então estabelecida tanto pelas academias e seu gosto burguês quanto pela necessidade mesma do mercado popular (...).” **Ibid.**

culturais que irão permitir, paulatinamente, a proeminência de um programa cultural e político com aspectos singulares. Peter Gay observa que, deste ponto de vista,

Tal como um acorde, o modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda; foi mais do que a soma de suas partes. Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores.<sup>26</sup>

O laço com o passado, tão combatido pelos que se diziam modernistas, nada fez além de reforçar um discurso artístico que deixava em segundo plano muito do que fora feito até então no mundo das artes. Seja na Europa ou mesmo no Brasil, negar o passado se tornou pré-condição conceitual dentro do ambiente vanguardista. Tal movimento de distanciamento propugnado pelo modernismo não pode ser tomado como vitorioso, uma vez que o diálogo com as correntes estéticas “passadistas” Se mostrou presente, tanto lá quanto aqui.<sup>27</sup>

Datam desta época, também, os primeiros escritos acerca do cinema brasileiro que buscam identificar, na filmografia produzida no país, aspectos próprios que permitissem ao observador conceituar as narrativas fílmicas então estabelecidas. Neste sentido, as análises cinematográficas perpassaram tanto as questões de produção relativas aos longas-metragens quanto às possibilidades estéticas presentes em cada filme, revelando distinções de linguagem, de narração e de produção. O cinema realizado no Brasil carregava o peso de uma autoafirmação a qualquer custo. A necessidade da construção de uma “imagem do país”, tão forte na Era Vargas (1930-1945/1950-1954), teria na representação cinematográfica um caminho mais “curto” para que os governantes pudessem chegar ao povo:

O cinema é um artifício, uma “arma” moderna, portadora e transmissora da modernidade. Pensava de igual forma Getúlio Vargas, para quem o cinema seria o lugar de contato entre brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, ver-se como “povo” uno, apesar das múltiplas diferenças (...); Dos “cavadores” de imagens aos

<sup>26</sup> GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.19

<sup>27</sup> “As vanguardas dos anos 1920, embora parecendo inovadoras, basicamente colheram o que havia sido semeado nos anos anteriores à guerra, quando as inovações estéticas se acumulavam uma após a outra. Cada episódio modernista, fosse de 1890 ou de 1920, desafiava, fascinava ou gerava repulsa nos contemporâneos – não importando se experimentado como refinado ou grosseiro, autêntico ou fraudulento, grandioso ou simplesmente incompreensível.” **Ibid.** p.25

educadores políticos, militares, e até mesmo aos artistas, o cinema circunscrevia o Brasil. Ver é ter o Brasil à distância.<sup>28</sup>

É desse período a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob o comando de Roquette Pinto e Humberto Mauro e o crescimento da Chanchada enquanto um gênero cinematográfico que parodiava a produção de Hollywood (Estados Unidos).<sup>29</sup> Projetos de diferentes matizes, mas tendo o cinema como fundo comum, já se colocavam em evidência na primeira metade do século XX, onde a ideia de uma “identidade nacional” ganhava força à medida que procurava se projetar nas telas de cinema. Para o crítico Ismail Xavier, o cinema moderno, no Brasil, apresenta características próprias por estar atrelado a um momento histórico de mudanças que também se refletia na cinematografia do país. As décadas de 1950 e 1960, observa o crítico, possibilitaram leituras cinematográficas que, vislumbrando o que ocorria no estrangeiro, se concretizariam na constituição de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo e o “Cinema Marginal”. A contextualização histórica proposta por Ismail Xavier leva em consideração, entre outros aspectos, uma “atualização estética” corroborada pelas discussões envolvendo o “cinema de autor” e as propostas de “renovação da linguagem” cinematográfica.<sup>30</sup>

Tal panorama corrobora com a postura crítica de Rogério Sganzerla, tanto no que concerne à crítica de cinema quanto à realização de filmes. Para o crítico e cineasta, o cinema moderno se opõe radicalmente ao chamado cinema tradicional, pois possui traços próprios, em consonância com os novos tempos, com o aperfeiçoamento da técnica cinematográfica e com a mudança de atitude de cineastas incomodados com narrativas filmicas “bem arrumadas”. De acordo com Sganzerla,

O cinema tradicional pretende ser ideal e absoluto. Focaliza algumas personagens numa determinada época de suas existências e fornece um juízo extra-temporal sobre suas atitudes. Constrói uma intriga,

<sup>28</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.18

<sup>29</sup> Segundo João Luiz Vieira, “Mesmo dependente da indústria cinematográfica norte-americana (...), em função da tipificação dos triângulos principais constituídos por ‘galãs’, ‘mocinhas’ e ‘vilões’, a comédia produzida no Rio de Janeiro (...), deu margem ao surgimento e à elaboração de uma visão irônica e crítica da realidade brasileira (...). Cf. VIEIRA, João Luiz. “A Chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p.176

<sup>30</sup> De acordo com Ismail Xavier, “Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento”. In: XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.18

desenvolve-a até um “clímax” e a finaliza dentro de rígidos princípios de narração e descrição. Não há dúvida, é um cinema construído, que alguns críticos chamam de “arrumadinho”. Todos os meios estão a disposição do realizador para que conte uma estória como se ela fosse a História.<sup>31</sup>

É contra a perspectiva tradicional que irá se insurgir o cinema moderno. Neste sentido, há aqui alguma semelhança com a proposta estética presente nos escritos modernistas de Oswald de Andrade, na medida em que o literato, ao refutar a tradição em nome do novo, colocava em evidência a necessidade de uma nova narrativa que, por meio de modificações na linguagem, estivesse voltada para outra perspectiva artística.

## *PLANO GERAL*<sup>32</sup>: OSWALD DE ANDRADE: UMA TRAJETÓRIA INTELECTUAL

Ao contrário do que faria supor o leitor, este não é mais um trabalho que tem como perspectiva debater, academicamente, apenas a relevância e o *status* histórico do modernismo em suas mais variadas facetas. O que interessa é debater a trajetória intelectual de Oswald de Andrade (1890-1954), especificamente, no que diz respeito aos seus escritos literários e não apenas “adicionar um novo e gracioso rodeio teórico”<sup>33</sup> à extensa literatura que abarca a análise do movimento modernista iniciado em São Paulo, no limiar do século XX.

É certo que alguns diálogos intelectuais promovem o contato entre diversos escritores e demais artistas que se viram imersos na composição de um quadro cultural amplo, que permitiu a intervenção do modernismo em São Paulo. Graça Aranha, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, entre tantos outros, estiveram no entorno de ações artísticas ao lado de Oswald de Andrade<sup>34</sup>. Neste sentido, discutir os ditos e escritos de Oswald de Andrade

<sup>31</sup> SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p.13-14

<sup>32</sup> “Um plano que mostra o assunto à distância. Os personagens são vistos em sua totalidade, geralmente relacionando-se com seu ambiente.” In: BERGAN, Ronald. **...ismos: para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010. p.147

<sup>33</sup> FARIA, Daniel. **O mito modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006. p.13

<sup>34</sup> “O núcleo pioneiro que daria as coordenadas do modernismo era constituído pelos poetas Mário e Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti e o escultor Victor Brecheret. Do Rio de Janeiro, receberam a adesão de Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Villa-Lobos, Olegário Mariano e Ronald de Carvalho entre

por meio do modernismo se tornou o horizonte analítico de considerável parcela dos trabalhos acadêmicos que versam sobre o tema.<sup>35</sup> Entretanto, a preferência daqueles que analisam tanto o tema “modernismo” quanto a trajetória de Oswald de Andrade tem ocorrido através da instituição, quase unilateral, de análises que privilegiam perspectivas que se orientam, sobretudo, por interpretações estilísticas, reforçando ora o “ideal” modernista (como as tentativas, efetuadas pela mudança de postura de alguns autores como Mário de Andrade e Graça Aranha, por exemplo, no que concerne ao estabelecimento de um novo discurso literário para o país), ora o empenho público, político de alguns escritores em fazer parte de um “movimento novo”, deixando de lado suas respectivas “contribuições” no tocante à literatura nacional.

Nossa proposta de estudo segue outra orientação. Conquanto não se possa desmerecer todas essas reflexões surgidas em torno do modernismo, não partimos, *a priori*, para uma discussão que procure avaliar a legitimidade do “movimento” ou os interesses particulares daqueles que estiveram envolvidos com o tema. Importa-nos mais, neste sentido, compreender o quadro histórico que permitiu a Oswald de Andrade empreender, no campo das ideias, perspectivas literárias, políticas e estéticas que, perpassando a esfera do movimento modernista, puderam contribuir para a formação do artista e intelectual Oswald e, ao mesmo tempo, alçaram voo sobre outros períodos históricos na cultura brasileira.

Entendo ser mais relevante avaliar, historicamente, os alicerces que deram suporte aos anseios oswaldianos, no intuito não apenas de confeccionar um “novo estilo literário/artístico” mas, sobretudo, como aquela nova conjuntura artística e cultural pôde ser apreendida em outras paragens históricas por outros agentes, por meio de outras linguagens artísticas, configurando, desta forma, uma espécie de *continuum* artístico que, neste caso particular, poderia ter mesmo o sentido de legado.

Consideramos 1922 como o início de uma revolução cultural no Brasil. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi

---

outros. A eles se somariam, posteriormente, a pintora Tarsila do Amaral, na Europa por ocasião da *Semana*, os escritores Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e o arquiteto Gregori Warchavchik.” In: CAMARGOS, Márcia. **A Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.73

<sup>35</sup> Certamente, uma das primeiras análises literárias acerca dos escritos de Oswald de Andrade foi efetuado por Antônio Cândido com *Brigada Ligeira*, no qual o referido autor volta-se para o “aspecto romanesco da obra de Oswald de Andrade”. Cf. MARTINS, Wilson. **O modernismo: literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix, Vol. I, 1977. p.19

Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. Morreu com pouquíssimos textos publicados.<sup>36</sup>

Numa entrevista à revista *Caros Amigos*, José Celso Martinez Corrêa afirma, ao ser reportar à sua juventude, que toda uma geração não optou nem pelo comunismo nem pelo fascismo; não abaixou a cabeça ao colonialismo americano e, assim,

(...) começou a querer descobrir a “via brasileira”, não no sentido nacionalista, mas, por exemplo, a via de você criar a partir da experiência que você tem, do seu corpo, do lugar em que você mora.<sup>37</sup>

As palavras de Zé Celso ecoaram como um libelo sobre outra geração, anterior à do diretor teatral que buscou, do seu jeito, a “via brasileira” por meio dos escritos literários da chamada “geração de escritores modernistas”<sup>38</sup>. No Brasil, principalmente na cidade de São Paulo, alguns nomes se destacaram em meio a uma proposta estética radical que propunha, numa linguagem diferente porque própria, compreender o país revelando-o a si mesmo. Ao contrário do que fora proposto acerca da ideia de “nação” que deu vazão a esse conceito na primeira década do século XIX, o limiar do novo século que se avizinhavaurgia por mudanças significativas tanto na forma de estabelecer paradigmas relativos ao “ideário nacional” quanto no tocante ao conteúdo e na forma de dizê-lo.<sup>39</sup>

Sob essa perspectiva, Oswald de Andrade é um escritor emblemático. Estudos biográficos, literários, antropológicos, sociológicos e históricos buscaram, em suas especificidades, traçar linhas particulares de interpretação em relação à escrita

<sup>36</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.150

<sup>37</sup> Zé Conselheiro. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, Ano VIII, n.º85, abril de 2004, p.31

<sup>38</sup> “O Modernismo no Brasil não foi apenas um movimento de alguns criadores, fazendo de sua visão particular uma visão geral. (...) Abarcou todo um período do existir nacional, dentro de um processo social e econômico que se estende, num certo sentido, com renovação e aguçamento de suas premissas na mutação do tempo. (...) Quem sintetiza a necessidade do Modernismo é Alceu Amoroso Lima ao afirmar: ‘A sensação de esgotamento das formas consagradas começou a agitar profundamente a *nova geração*, enquanto as *gerações* anteriores se acomodavam às situações já adquiridas.’” [Grifos meus] In: NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007. p.188

<sup>39</sup> NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX**. Brasília: Universidade de Brasília, 2004. p.115-138 No trecho intitulado “A perpétua (re)criação das origens: história e literatura”, a autora traça um instigante quadro acerca da produção de imagens do Brasil tanto na literatura (como no romance *Iracema*, de José de Alencar ou por meio da análise minuciosa acerca de *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero), quanto com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, IHGB, criado em 1838 e que coincide com o momento em que “a história estava se consolidando como disciplina (...)”.



*oswaldiana* e sua posterior análise crítica.<sup>40</sup> A trajetória do escritor, iniciada no meio jornalístico, se mescla à história inicial do modernismo literário no Brasil, num jogo discursivo, ideológico e estético<sup>41</sup> que, no início do século XX, marcou profundamente o mundo das artes na cidade de São Paulo. Das crônicas redigidas no jornal *O Pirralho* à sua produção literária mais adensada que inclui poesia, prosa (romances), escritos teatrais e manifestos de vanguarda, o percurso traçado por Oswald de Andrade se confunde com a história da literatura no Brasil.

Figura 2: Caricatura de Oswald de Andrade



Fonte: Disponível em < [http://www.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo\\_Caricaturas/caricaturas\\_6.html](http://www.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_Caricaturas/caricaturas_6.html)>; Acesso em 05 set.2013

Não obstante todo o esforço empenhado pelo escritor em renovar os escritos literários, seus trabalhos não foram bem recebidos, à época, pela crítica literária do país, especialmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Restrito ao círculo

<sup>40</sup> Em termos biográficos, consultar FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987, em que a autora traça, de forma abreviada, um perfil biográfico do autor e de algumas de suas respectivas obras literárias; FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade 1890-1954 – biografia**. São Paulo: Ars Editora, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. No tocante a uma abordagem literária dos escritos oswaldianos, consultar FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008; HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Universidade Federal Fluminense, 1985. No que se refere à sociologia e a história, podemos citar: CÂNDIDO, Antônio. Oswald viajante. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, (p. 51-56); CÂNDIDO, Antônio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, (p. 57-88.).

<sup>41</sup> De acordo com Lafetá, “O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural (...). Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas pela linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época.” In: LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p.11

modernista, num primeiro momento Oswald de Andrade granjeou certa admiração e respeito por alguns pares da Academia<sup>42</sup>. Mas a ressonância de sua obra não foi sentida de imediato durante o período em que viveu.<sup>43</sup> O reconhecimento tardio de sua obra, no entanto, traz não apenas a importância em repensarmos sua considerável produção literária mas, sobretudo, as possibilidades advindas dessa fortuna crítica de textos, os diálogos estabelecidos por seus escritos com autores contemporâneos e os laços destes com as diferentes linguagens artísticas no Brasil.

Não é hábito, no Brasil, a obra de invenção. É verdade que, com o Modernismo, a literatura brasileira logrou atingir uma certa autonomia de voz, que, porém, acabou cedendo a toda sorte de apaziguamentos e dissoluções. Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de ‘clownismo’ futurista. Na realidade, seus poemas (*Poesias Reunidas O. Andrade*), seus romances-invenção *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (de tiragens há muito esgotadas, para não falar de seus trabalhos esparsos e inéditos), que ainda hoje, por sua inexorável ousadia, continuam a apavorar os editores, são uma raridade no desolado panorama artístico brasileiro. A violenta compressão a que Oswald submete o poema, atingindo sínteses diretas, propõe um problema de funcionalidade orgânica que causa espécie em confronto com o vício retórico nacional, a que não se furtaram, em derramamentos piegas, os próprios modernistas e que anula boa parte da obra de um Mário de Andrade, por exemplo.<sup>44</sup>

O caminho de formação intelectual de Oswald de Andrade começa a se formar no ventre materno. De origens genealógicas<sup>45</sup> que amalgamavam, a um só tempo, os

<sup>42</sup> Podemos citar, a título de exemplo, Antônio Cândido e Mário da Silva Brito.

<sup>43</sup> Sobre esse aspecto, é interessante o relato de Marília de Andrade, uma das filhas do escritor, para percebermos o distanciamento temporal e o momento em que os trabalhos de Oswald de Andrade começaram a ser revistos no Brasil. Diz Marília de Andrade: “Em 1967, finalmente, treze anos após a morte do Oswald, o Paulo Marcos chegou em casa excitado com a notícia de que José Celso resolvera montar *O Rei da Vela*. Todas as vezes em que assisti ao espetáculo, não pude conter a emoção ao perceber o entusiasmo do público. Queria que o Oswald estivesse vivo para ver seu texto aplaudido de pé. Esta encenação marcou, para mim, o primeiro reconhecimento público do Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular.” ANDRADE, Marília. Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos, memórias e fantasia. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011. p.42-43

<sup>44</sup> Augusto de Campos / Haroldo de Campos em entrevista ao *Jornal Popular*, de São Paulo, em 22 de dezembro de 1956. **Apud**: CAMPOS, Augusto de. Pós-Oswalds. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, Sabático, sábado, 2 jul. 2011, p.S4-S5

<sup>45</sup> De acordo com Antônio Cândido, Oswald de Andrade “com ar de estar fazendo *blague*, nunca deixava de mencionar por escrito ou em conversa, quando fosse o caso, que era descendente do capitão-mor Tomé Rodrigues Nogueira do Ó, fundador de Baependi no começo do século XVIII e tronco de uma importante família mineira depois alastrada por São Paulo e Rio, com marqueses, condes e barões no império. Isso, do lado do pai, José Oswald Nogueira de Andrade. Pelo lado da mãe se orgulhava de descender dos

“(...) indolentes fidalgos de Mazagão”, do lado materno e, do paterno, a tenacidade dos “açorianos”<sup>46</sup>, Oswald de Andrade se deu o direito de transitar livremente por diferentes espaços culturais e “edificar” sua personalidade literária entre dubiedades e paradoxos existenciais.<sup>47</sup> Neste pêndulo intelectual, que ora arranha a verve do populacho, ora se vê enquanto parte de uma corroída aristocracia, Oswald de Andrade colocou em cena não apenas as influências literárias que o fizeram tecer, de formas nada convencionais, o Brasil dentro de São Paulo, Paris no cotidiano da Avenida Ipiranga, *Wall Street* sob as cortinas do Teatro Municipal em São Paulo. Se Oswald de Andrade fez de si o protótipo do escritor errante por meio de sua trajetória intelectual ou através da diversidade de seus escritos, é preciso, então, traçar uma linha interpretativa deste horizonte de expectativas que seja capaz de apontar os significados e os sentidos afeitos a uma estética artística que projetou, por meio da literatura, outra concepção do “ser brasileiro”, do “caráter brasileiro” nas primeiras décadas do século XX.

Em Oswald de Andrade, o esteio jornalístico insinua, por meio de uma análise refinada de seus artigos, uma crítica social que se ajusta ao cômico e ao trágico. “Penando”, o primeiro artigo publicado no jornal *Diário Popular* em 1909, já indicava por onde passaria o senso crítico do jornalista: o traço da galhofa sustentando a análise do articulista.<sup>48</sup> A escrita “ligeira”, amparada pela rapidez do jornalismo e pela sintaxe literária desvela, nas entrelinhas, as preocupações do intelectual e do artista consciente de sua ação no mundo.<sup>49</sup>

---

“Sousas de Mazagão”, defensores desta última praça-forte portuguesa em Marrocos, aos quais contava que o rei d. José I mandara ‘dar o Pará’, depois de Pombal lhe haver dito, em resposta a uma pergunta desdenhosa, que eram ‘tão nobres quanto Vossa Majestade’”. In: CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p.43. Sobre a família do menino Oswald de Andrade, Marcos Augusto Gonçalves observa que “a mãe, Inês Henriqueta de Sousa Andrade, e o pai, José Oswald Nogueira de Andrade, descendiam de famílias tradicionais; ela, com raízes na Amazônia, vinha dos Souza Marzagão, fundadores do Pará; ele, de Minas Gerais, tinha sangue do bandeirante Thomé Rodrigues Nogueira do Ó, que morou em Baependi no início do século XVIII e é antepassado de outros brasileiros conhecidos, como o escritor Raul Pompeia e o senador Eduardo Suplicy.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.134

<sup>46</sup> FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p.13

<sup>47</sup> Afirma Oswald de Andrade: “(...) É natural, pois, que dentro de mim se debatam o trabalhador e o aristocrata, o homem da rua, que atravessa na frente dos automóveis para não parar e o enlevado que quer ficar em casa, escrevendo ou lendo”. **Ibid.**

<sup>48</sup> O artigo “Penando” analisa a excursão do então Presidente do Brasil, Afonso Pena, aos Estados do Paraná e Santa Catarina. A ironia presente no título do artigo indica as dificuldades vividas pelo Presidente em sua passagem pelos dois Estados brasileiros.

<sup>49</sup> Diz Oswald de Andrade: “(...) É preciso (...), que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se divide num combate só, não há lugar para neutros e anfíbios. (...) O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha”. In: FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p.14

Aqui, a posição política do intelectual/escritor se reveste de um caráter de mobilização que tem como “pano de fundo” a força própria da expressão artística. Neste sentido, pensar o Brasil passa a ser uma de suas maiores preocupações na medida em que o escritor se vê diante de um dilema inerente à estrutura social brasileira que o cerca: um país atrasado economicamente, imerso num mundo que se moderniza a *fôrceps*. Chama a atenção, neste aspecto em particular, que a identificação do escritor com seu próprio país ocorre por meio do contato de Oswald de Andrade com o estrangeiro, o “outro”, que permite ao autor fazer da “mãe-pátria” o mote de sua escrita: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo.”<sup>50</sup>

O olhar crítico de Oswald de Andrade acerca das “coisas brasileiras” não pode ser confundido, em nenhum instante, com um culto desmedido a qualquer tipo de nacionalismo ou mesmo a uma apologia à “identidade nacional”.<sup>51</sup> Seus escritos nos revelam, antes, uma preocupação constante com a vivência cultural brasileira que, sem negar o seu contato intelectual com o dado “estrangeiro”, procura fixar elementos analíticos e estéticos que diferenciem as manifestações artísticas e culturais oriundas de ambos os lados do Atlântico. Importa a Oswald de Andrade não o processo de mimetização da cultura do “outro”, mas o esteio de incorporação e apropriação da cultura do “outro”, por onde soprariam os ventos da novidade. Em visita às cidades históricas mineiras ao lado de Blaise Cendrars na década de 1920, o autor de *Serafim Ponte Grande* já realçava a importância de se olhar o local sem perder de vista o estrangeiro. Suas observações sobre a “arquitetura mineira” sugerem tal perspectiva e, de quebra, reverberam uma crítica àqueles que apenas se preocupam em copiar as “coisas europeias”.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p.14

<sup>51</sup> “Em oposição às teorias integrativas, Mário (de Andrade) e, com ele, *os modernistas* estão elaborando uma teoria pluralista do nacionalismo. Contra a fusão e a mescla, o mosaico. Contra o amálgama, a trama. A nação é uma tradução.” [*Grifos meus*] In: ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 2001. p.91

<sup>52</sup> Diz Oswald de Andrade: “A arquitetura de São João del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras [cidades] que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. Como é um crime substituir nos altares as velhas imagens maravilhosas feitas a mão pelos nossos melhores santeiros por uma súcia de santos almofadinhas e sem caráter definido, saídos da industrialização italiana e alemã, é outro crime desprezar o cor-de-rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira e da tradição, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas das Europa”. In: **Jornal Diário de Minas**. Entrevista com Oswald de Andrade. Belo Horizonte, 27 abr. 1924.

Oswald de Andrade valoriza aquilo que é brasileiro, instituindo um caminho sinuoso no tocante à contestação de valores, hábitos e costumes advindos da cultura europeia.<sup>53</sup> Tal perspectiva de confronto com o dado cultural estrangeiro pode sugerir, a princípio, uma repulsa por parte do autor a qualquer manifestação artística e cultural que não fosse “genuinamente” brasileira. Entretanto, a análise não se restringe a esse aspecto dicotômico. A aproximação de Oswald de Andrade a escritores e pintores estrangeiros, suas visitas a Paris<sup>54</sup>, sua defesa incontestada do advento da técnica, daquilo que se convencionou chamar de “modernidade”, contrasta com qualquer perspectiva xenófoba que porventura pudesse ser vislumbrada no pensamento do autor. Com Oswald de Andrade ocorre justamente o contrário: sua exaltação da “brasilidade” está muito mais ancorada na necessidade de enxergar a cultura brasileira em suas particularidades. A *Poesia Pau Brasil* e a antropofagia, propostas complementares, compõem aquilo que Benedito Nunes convencionou chamar de “utopia antropofágica”, libelo da “brasilidade” do autor que demarcaria em definitivo suas convicções tanto estéticas quanto políticas. Daí o esforço contínuo do escritor, neste caso em especial, em estabelecer horizontes estéticos afeitos ao campo arquitetônico que pudessem sustentar não apenas um ideal estético/imagético singular mas, sobretudo, revelar aos olhos de qualquer brasileiro uma beleza própria, riqueza cultural sensível e reveladora. Roberto Schwarz observa, nesta questão, uma diatribe oswaldiana<sup>55</sup>.

A crítica proposta por Andrade à arquitetura da recém-inaugurada capital mineira revela essa percepção “marginal” do autor em relação às coisas “nacionais” e

<sup>53</sup> “É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura européia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea (algo semelhante está insinuado nos poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp sobre a preguiça amazônica).” In: SCHWARZ, Robert. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.37

<sup>54</sup> “Oswald chega a Paris poucos anos depois do lançamento do ‘Manifesto Futurista’, em 1909. A capital francesa ainda se revestia de *art nouveau*, o estilo novo, ornamental e cosmopolita que marcou a *belle époque*. Suas formas sinuosas, flores e trepadeiras haviam se espalhado por todos os lados – no urbanismo, na arquitetura, na arte decorativa, no vestuário, na publicidade e nos espetáculos. Mas, enquanto o *art nouveau* enfeitava a cidade e os objetos do cotidiano, novos grupos de artistas se organizavam com o intuito de questionar o sistema artístico dominante e as convenções sociais que o cercavam.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.143. Segundo Mario da Silva Brito, “em 1899, Santos Dumont contorna, em dirigível, a Torre Eiffel, em Paris, a mesma Torre Eiffel que aparecerá nos quadros de Delaunay e à sombra da qual *Oswald de Andrade* buscaria as sugestões renovadoras da literatura brasileira.” [Grifos meus] In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.26

<sup>55</sup> “A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas.” SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista.” In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.13

“estrangeiras”. Questionado se condenava a arquitetura da incipiente cidade de Belo Horizonte, o autor assevera:

O que salva esse aspecto caótico e neológico de vossa capital é a sua provisoriedade. Toda a pastelaria de edifícios atuais desaparecerá pouco a pouco, absorvida pelo progresso formidável que se anuncia e realiza em Minas. O cimento armado matará com toda certeza os Versalhes de estuque. E, como a cidade foi possantemente rasgada e o seu local muito bem escolhido, os arranha-céus se instalarão admiravelmente aqui. Assim, tenho a esperança de que Belo Horizonte virá a ser uma das mais belas cidades do século XX. Sendo do seu tempo, entrará por isso mesmo na tradição.<sup>56</sup>

É interessante observar que os postulados críticos de Oswald de Andrade acerca do binômio tradição/modernidade coincidem com aquilo que Wilson Martins definiu como uma “guinada teórica” no modernismo.<sup>57</sup> Deste ponto de vista, as entrevistas concedidas por Oswald de Andrade parecem ter como princípio teórico alguns apontamentos sugeridos por Martins. Todavia, o autor de *Marco Zero* se revela, também, muito mais preocupado em cotejar a relevância histórica de uma “cultura artística nacional” (sempre em contato com o “dado estrangeiro”) do que marcar uma posição, no espaço literário/artístico, que objetivasse uma maior consolidação do movimento modernista.<sup>58</sup> A recorrência de Oswald em realçar o traço arquitetônico próprio coaduna com uma perspectiva teórica que procura retomar o “marco fundador” de uma cultura aliado ao processo histórico que fez emergir a adoção desmedida do estilo de vida burguês.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> **Jornal Diário de Minas**. Entrevista com Oswald de Andrade. Belo Horizonte, 27 abr. 1924.

<sup>57</sup> De acordo com Wilson Martins, “(...) Entre 1917 e 1924, quando aparecem os primeiros livros doutrinários da nova escola, o Modernismo havia percorrido duas etapas fundamentais da sua história: por um lado, aceita a internacionalização da estética e procura conciliá-la com o nacionalismo temático; por outro, rejeita definitivamente qualquer compromisso com o *futurismo*, para se afirmar puramente modernista”. In: MARTINS, Wilson. **O modernismo. Literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix. Vol. I, 1977. p.34

<sup>58</sup> “(...) Voltemos à fórmula de Oswald de Andrade para o poema ‘Pau Brasil’. A sua matéria prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país.” SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista.” In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.12

<sup>59</sup> Tal perspectiva é corroborada em um artigo assinado por Mário de Andrade para a *Revista do Brasil* em agosto de 1923. Diz o autor de *Macunaíma*: “Repor-nos-emos assim dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive. Tradicionalismo brasileiro? Também. Por que não? Pela penetração panteísta da terra, pela compreensão histórica da raça e pelo servir-se duma língua, evolutiva sem dúvida, mas sem exageradas deformações. Nosso tradicionalismo, porém, será principalmente humano e universal. Há, de fato, em nosso *futurismo* quebra de evolução brasileira. É que, coisa mil vezes (sic) dita, durante quase um século, com vários lustros de atraso, fomos uma sombra da França. Sombra doirada (sic). Sempre sombra. Nós, os modernistas quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros do atraso. Apagamos a

Aos olhos de Oswald de Andrade, discutir a “arte nacional” está na ordem do dia e, nesse sentido, o autor procura angariar elementos que possam ressaltar esta “arte”, sejam eles retirados de uma espécie de “tradição cultural” ou estejam eles imersos e atrelados ao passo moderno do colonizador. Em passagem pela cidade do Recife, Pernambuco, Oswald de Andrade insiste nesta questão e vê numa postura tanto estética quanto política a condição de ser de um povo.<sup>60</sup> O ideal de “brasilidade” se tornou a pedra de toque no que concerne à afirmação de uma postura cultural que teria, no horizonte literário, um dos principais pilares de mudanças estéticas e políticas que deveriam ser implementadas e que se exprimiriam, literariamente, numa revisão de valores estéticos, sociais e políticos. Nesta seara, a preocupação literária oswaldiana não se articula em torno de uma “unificação” do dado nacional por meio da ficção mas, em nosso entender, procura justamente na heterogeneidade daquilo que “nos é próprio” captar aquilo que nos singulariza. Raul Antelo observa que,

Não é possível, portanto, nos marcos do nacionalismo, esperar uma unificação nacional dos acontecimentos históricos já que toda organização de elementos heterogêneos, em uma ficção de origem, é resultado de violência e não do desdobramento progressivo do sentido histórico.<sup>61</sup>

Ora, é essa “violência” impositiva, marco de ruptura com o “desdobramento progressivo do sentido histórico”, que entremeia as proposições culturais de Oswald de Andrade. A transposição de um estágio cultural a outro não se daria a mercê de uma

---

sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do côro (sic) ‘1923’, em que entram todas as nações. Poderia documentá-lo. E por isso a solução de continuidade na tradição artística brasileira. (...) Como do academismo e impressionismo anafados evolucionar para Anita Malfatti, num país onde não ecoaram as pesquisas de Seurat, Van Gogh, Cézanne? Como de Bernadelli evoluir para Brecheret, sem Metzner, Milles, Mestrovic? Hiato. E a grita aflita dos araras. Será preciso noutros países buscar nossa evolução. Mas nem por isso deixamos de ser a voz brasileira no movimento que hoje se desenha universal”. In: ANDRADE, Mário. *Futurista?*. Revista do Brasil, ago. 1923. **Apud:** MARTINS, Wilson. **O modernismo. Literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix. Vol. I, 1977. p.34

<sup>60</sup> Em sua passagem pelo Recife, Oswald de Andrade afirma: “Sinto-me encantado com estas paisagens, o verde destas árvores, as palmeiras, os bananais, tudo. Sinto-me brasileiro aqui. Aos pernambucanos competem trabalharem para que não desapareça, e, antes, fulgure mais intensamente, o espírito de brasilidade. Veja as cores dessas casas antigas: excelentes, repare na pintura dessas casas modernas: horríveis. Horríveis para nós, para o nosso ambiente. A arquitetura deve refletir a paisagem. A daqui representa tonalidades diversas, sedutoras, maravilhosas. Por que não aproveitá-la no cadinho da arte? Por que abandoná-la para importação estrangeira? E não se pense que há incoerência nas minhas expressões, porque sou modernista. Sou-o, sobretudo, por ser brasileiro. Quero, por isso, a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados”. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **Os dentes do dragão: entrevistas com Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.36

<sup>61</sup> ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa/PR: Editora UEPG, 2001. p.26

vontade fenomenológica, mas estaria vincada numa quebra de paradigmas reveladora da brasilidade. Se é possível dizer que tal prerrogativa (voltada para a emergência daquilo que era considerado “nacional”) fomentou o discurso modernista<sup>62</sup> sustentando, assim, o arcabouço artístico/literário, também é necessário estabelecermos distinções de condutas e divergências de ações em meio àquela conjuntura, considerada por muitos como revolucionária. Oswald de Andrade não se furtou em alçar o “dato local/regional” à condição de terreno comum em meio aos debates que tinham como ponto nevrálgico a cristalização de conceitos/chave no interior de determinada estrutura sociocultural (para muitos, indefinida, em construção).

Entretanto, não é muito fácil afirmar que as investidas estéticas e, posteriormente, políticas, sobre o “dato nacional” ocorreram de forma aleatória. A proposta modernista, cercada por uma tomada de posição daqueles insatisfeitos com os rumos no campo das letras no país, também se viu na iminência de evocar um novo *tropos* linguístico/descritivo que estivesse em conformidade com uma relação forma/conteúdo bem delineada. Seria, neste sentido, mais que necessário aos modernistas verbalizar uma estética conceitual que levasse em conta não apenas uma pretensa “arte nacional” mas, sobretudo, fosse capaz de externar um sentido hermenêutico novo para essa mesma arte.<sup>63</sup> Na esteira dessa prospecção, Oswald de Andrade daria forma à *Poesia Pau-Brasil*.

No prefácio de *A utopia antropofágica*, Benedito Nunes observa que as vanguardas europeias já tomavam o termo “primitivo” com uma conotação que buscava evidenciar um distanciamento entre uma “arte nova” e o que se convencionou mencionar como tradição (travestida, neste caso, por sentimentos e emoções instintivas dentro de uma formalidade simplificada<sup>64</sup>). Na esteira do que se discutia em termos artísticos em solo europeu, Oswald de Andrade já asseverava a importância de se pensar

---

<sup>62</sup> “A consciência nacionalista foi a atmosfera em que se envolviam todos os espíritos, a partir de 1916; é para o nacionalismo que enveredará o Modernismo logo depois da Semana de Arte Moderna, passando o seu instante cosmopolita; no fundo, o Verdamarelismo (sic) e a Antropofagia, como, alguns anos antes, o Pau-Brasil, não eram mais do que manifestações puramente estéticas a princípio, logo mais politizantes (sic) e ideológicas do sentimento nacionalista.” In: MARTINS, Wilson. **O modernismo: literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix, Vol. I, 1977. p.138

<sup>63</sup> Em sua coluna no *Jornal do Comércio* (1921), Oswald de Andrade vislumbra, em São Paulo, a formação de uma ‘núcleo da reação ao caruncho (sic) dos processos acadêmicos da literatura e arte’. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.16

<sup>64</sup> NUNES, Benedito. A visão poética pau brasil. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.12



a arte em termos de um “primitivismo psicológico”<sup>65</sup>, elemento a que iria se somar o dado cultural étnico do africano, num jogo de interior/exterior, dentro/fora, que remeteria à sensibilidade do homem moderno.

Do ponto de vista do lugar histórico ensejado pelo *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, há uma plêiade de sentimentos e afetos que, no mesmo instante que propõem um novo olhar sobre a cultura brasileira, o faz de maneira objetiva, em sintonia com as vanguardas artísticas europeias.<sup>66</sup> À “pureza nativa”, proposta candidamente por meio do enlace das culturas negra e indígena, se soma o arroubo técnico que marca a indelével sociedade industrial do começo de século. Forma e conteúdo garantiriam, na *Poesia Pau Brasil*, o caráter panfletário e, por que não dizer, imagético do *Manifesto Antropófago*, refazendo em termos teóricos o limiar estético da cultura brasileira.<sup>67</sup> Benedito Nunes observa que, na proposta poética oswaldiana,

O sentido puro das artes na época moderna, conquistado pela revolução industrial que se prolongou na revolução estética, compreenderia a realidade “natural e neológica” da língua portuguesa falada no Brasil, mola principal do distanciamento humorístico que nos dá a medida do primitivismo *Pau Brasil* como sendo um recurso psicológico e social, que encampa, numa voluntária recusa tática dos valores intelectuais que as camadas ilustradas comprometeram, aqueles outros valores mágicos e alógicos da imaginação primitiva, acordes com as súbitas transformações do mundo pela ciência e pela técnica.<sup>68</sup>

Assim, “cultura nativa” e “cultura intelectual” buscam dialogar estabelecendo limites nos versos do poeta e prosador, entre tradição e modernidade. À lírica imaginativa da poesia, se juntam todos os elementos que, refutando a escrita bacharelesca, ensinam em contrapartida a instituição do verso livre, do pensamento sem amarras. Por outro lado, é no limiar da técnica que este panorama cultural será pensado, gestado tanto pela condição irreversível alentada pela história quanto pela própria

<sup>65</sup> NUNES, Benedito. A visão poética pau brasil. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.13

<sup>66</sup> “Daí não ter a perspectiva Pau Brasil, que substitui a naturalista, o feitio de uma receita, com ingredientes dosados a capricho. Ela é sintética como a do cubismo; a invenção de formas assegurando-lhe a originalidade, e a surpresa, o choque que subverte o comum, mesmo à custa de parecer trivial.” **Ibid.** p.15

<sup>67</sup> “A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que ensina o artista a ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa.” **Ibid.**

<sup>68</sup> **Ibid.** p.18

condição do homem, neste caso o “homem brasileiro”, não mais refém de um colonialismo intelectual.

Em Oswald de Andrade, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* trabalham em concomitância, numa escala de intenções que procura destacar a importância da cultura brasileira à luz de suas próprias produções.<sup>69</sup> Na esteira de um aspecto “primitivista”<sup>70</sup>, que levasse o homem brasileiro à sua “real” condição sócio-histórica evocando uma “pureza” que, no campo linguístico, estaria baseada num “(...) programa de reeducação da sensibilidade”<sup>71</sup> e fizesse surgir uma teoria da cultura brasileira, Oswald de Andrade recorre ao panteão da cultura nacional/internacional para apreender aspectos da sociedade brasileira.<sup>72</sup>

Diante de todo esse quadro, a antropofagia<sup>73</sup> rubricada por Oswald de Andrade ganhou vida própria pois apontou perspectivas conceituais ao entendimento da produção literária brasileira nas décadas de 1920 e 1930 e referendou discussões culturais e artísticas que encontraram, no autor, campo fértil para florescer. Enquanto índice catalisador, a antropofagia aponta para uma ruptura, no interior do modernismo,

<sup>69</sup> Segundo Benedito Nunes, “O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* inaugurou o primitivismo nativo (...), onde já se introduz uma apreciação da realidade sócio-cultural brasileira. (...) O *Manifesto Antropófago* trouxe um diagnóstico para essa realidade (...)” In: NUNES, Benedito. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1995. p.5-6. Por seu turno, Oswald de Andrade escreve: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. **Ibid.** p.42

<sup>70</sup> Segundo Antônio Cândido, “O primitivismo levou Oswald de Andrade a uma interpretação fecunda da cultura brasileira como assimilação destruidora e recriadora da cultura européia, com vistas a uma civilização desrecalcada e anti-autoritária, cujo marco se encontra no importante *Manifesto Antropófago* (1928) e em vários escritos da combativa *Revista de Antropofagia* (1929), que ele fundou e orientou. Na sua obra, as sugestões da vanguarda francesa foram transpostas com inventividade original. In: CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. p.73

<sup>71</sup> **Ibid.** p.10

<sup>72</sup> Nicolau Sevcenko, vê nas investidas oswaldianas em território europeu, aliada à sua própria condição pessoal, a ponta de lança compreensiva a projetar as atitudes do escritor do *Miramar*: “Convivendo na Europa com a nata dos criadores da arte moderna e estabelecendo pontes entre esses núcleos e os artistas brasileiros, Oswald de Andrade se tornou o vértice da renovação estética no país. (...) A partir de sua circunstância pessoal, ele (Oswald) pôde compreender algo decisivo. Assim como a Europa determinava os rumos da nossa economia, assim também a cultura brasileira atuava por uma pauta vinda de fora. O *Manifesto Antropófago* propõe inverter essa lógica colonial. Ver a Europa com os olhos de uma criança que viu o rei nu. Inventar o olhar brasileiro”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Hamlet com farofa: Oswald se tornou o vértice da renovação estética*. **Revista Bravo!**, maio 1998, Ano 1, nº.08. p.24

<sup>73</sup> Segundo Benedito Nunes, a antropofagia “(...)É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protéico.” In: NUNES, Benedito. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1995. p.15. O próprio Oswald de Andrade vai afirmar: “A antropofagia foi, na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro.” In: FONSECA, Cristina (Org.). **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p.17

buscando outra interpretação do Brasil, num rearranjo semântico da condição cultural do país tendo como um dos eixos de reflexão o binômio “barbárie/civilização”, canibalizado sob a pompa do “progresso” e a expectativa da “modernidade”.

“Primitivismo”, “exotismo”, “civilização”, “cultura”, “caráter brasileiro”, “brasilidade” são categorias ou noções que serão intrínsecas à narrativa oswaldiana, revelando uma preocupação constante do autor em flagrar, no momento exato do registro textual, uma época de transformações contínuas, preceituada por meio do conceito antropofágico. Em busca de uma estética que refletisse tal panorama histórico, Oswald de Andrade teve na vanguarda artística europeia<sup>74</sup>, especialmente a francesa, uma fonte primeira para a eliminação de um “passadismo” literário envolto em padrões e regras previamente estabelecidos.<sup>75</sup> Com efeito, a necessidade em articular a influência artística europeia numa possível interpretação do Brasil permitiram a Oswald de Andrade transitar por toda uma confluência de sentidos e influências que possibilitaram-no perceber um singular mosaico cultural na conjectura paulistana. Como sugere Roberto Vecchi,

Estética da falta sobre a falta como emblema de uma cultura nacional sem atributos, mas com que, a partir de vazios, elipses, carências, é possível *brincar*, portanto sustentar ilusoriamente a sua intolerável leveza histórica, o apogeu lúdico dessa atitude de incorporação cultural é representado provavelmente pela devoradora metáfora oswaldiana da Antropofagia. E é essa metáfora efetivamente fundadora da deglutição e digestão simbólica da cultura-modelo que funciona como chave poderosa de reformulação das relações entre cultura colonizada e cultura colonizadora e arromba a oposição irreal entre original e cópia que, no entanto, nos propõe a questão do ressentimento.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> “O Modernismo brasileiro foi tomar, das vanguardas europeias, sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional.” In: LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974. p.13

<sup>75</sup> “(...) as vanguardas históricas, em seu esforço para ultrapassar a alienação, entendida como reificação e entorpecimento da subjetividade, não raro propiciaram uma reapropriação do passado (...). Em todo caso, os modernistas operaram na convicção de que o moderno era o outro, uma outra cultura encerrada nas tramas da linguagem e contida nos traços, nas marcas de nossos relatos de fundação”. In: ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 2001. p.92

<sup>76</sup> VECCHI, Roberto. A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento do tempo dentro e fora do cânone modernista. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Orgs). **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. p.464

No início do século XX, a literatura brasileira passava por transformações que envolviam mudanças de postura no fazer literário, postulando um diálogo entre o “nacional” e o “estrangeiro”, tendo como esteio de debate novas possibilidades de entendimento do que se acreditava ser (ou o que poderia *vir-a-ser*) o Brasil. Se a busca por esse entendimento passava, à época, pelo dado “estrangeiro”, não é sem medida “que o descentramento constituísse, por assim dizer, o eixo mesmo a partir do qual o país pôde (e ainda hoje pode) pensar-se.”<sup>77</sup> Tal “descentramento” parece ter sido um fator constante não apenas no pensamento de Oswald de Andrade, bem como se constituiu em marca indelével de sua trajetória de vida. Alguns traços biográficos do autor nos permitem apreender com maior riqueza de detalhes a importância e a proeminência de seus escritos.

É pertinente pensarmos autor e obra ambientados num contexto de produção em que se estabelece uma tensão entre o momento histórico e as ideias circulantes naquele período enxergando, dessa forma, não apenas o reflexo de uma camada sobre a outra (autor sobre obra e vice-versa), mas os níveis relacionais estabelecidos entre ambos.<sup>78</sup> Traços de *Serafim Ponte Grande* ou do *Miramar* podem remeter não somente ao espaço social do próprio autor, mas, também encetam um horizonte de pensamento ajustado à experiência da escrita.

O ambiente sociocultural que viu florescer o modernismo, especialmente na cidade de São Paulo, permite aprofundar esse quadro a partir do momento em que tenhamos em conta a conjuntura literária do país no final do século XIX. Em sua *História do modernismo brasileiro*<sup>79</sup>, Mário da Silva Brito observa que, em fins do século XIX, a literatura brasileira agoniza. De Aluísio de Azevedo a Capistrano de Abreu, o que se vê são lamentos públicos que apontam tanto para a “falta de leitores”<sup>80</sup> quanto para a necessidade de uma renovação do campo literário que demorava a

<sup>77</sup> ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011. p.11

<sup>78</sup> “O fato de que certas ideias estejam no ar significa, afinal, que, partindo das mesmas premissas, é possível chegar de maneira independente a conclusões similares.” In: GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.270

<sup>79</sup> BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

<sup>80</sup> Aluísio de Azevedo declara: “Depois da bancarrota (*referindo-se ao encilhamento*), o público brasileiro divide-se apenas em duas ordens: a dos que tudo perderam e a dos que tudo ganharam. Os primeiros choram de fome e os segundos tremem de medo pela sua riqueza mal adquirida. Uns se escondem para ocultar a miséria; outros para fugir à justiça... Um belo carnaval! *E ninguém lê livros.*” *Ibid.* p.16. [Grifos meus]

ocorrer.<sup>81</sup> Um clima de “decadência literária”<sup>82</sup> acomete intelectuais e escritores que, de uma forma ou de outra, expressam por meio da imprensa este panorama onde se revela uma constante de falta de perspectivas. O jornal literário *A Semana* torna-se porta-voz de um descontentamento que cortava as fronteiras regionais do país.<sup>83</sup>

O Parnasianismo<sup>84</sup> parecia já não ter muito a dizer naquele momento, seja por não acompanhar o sentido simbólico inerente às transformações políticas pelas quais o país passava (proclamação da república, disputas entre monarquistas e republicanos, rearticulação dos partidos e das propostas políticas, especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo),<sup>85</sup> ou por não estar sintonizado com esses novos preceitos políticos que somente uma literatura renovada poderia proporcionar.<sup>86</sup>

<sup>81</sup> Dirá Capistrano de Abreu: “Admiram zelosos economistas o estado das nossas finanças e bradam e vociferam contra o relaxamento dos governos... *Pobre literatura nacional!* Essa nem ao menos encontra quem lhe chore o triste fado. Vive pr’aí, (sic) mísera, viúva, perpetuamente em crepe, num abandono pungente, coberta de desprezo (sic), de ridículo, apupada mesmo pela malandrice (sic) audaciosa e irreverente.” In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.16 [Grifos meus]

<sup>82</sup> *Ibid.* p.17

<sup>83</sup> Em carta endereçada a um amigo em Fortaleza, o escritor Raimundo Correia observa: “A propósito da literatura, isto está muito pior do que o centro em que vives. Pela ‘Semana’ podes ver (e a ‘Semana’ é o nosso único jornal literário) como as letras estão marasmadas.” Adiante, na mesma carta datada de 9 de novembro de 1894, Correia afirma: “Tudo, enfim, caído de tal sorte que não sei quando se reerguerá de novo.” *Ibid.*

<sup>84</sup> De acordo com Antônio Cândido, “O Parnasianismo brasileiro se articulou (...) com o pedantismo gramatical e o rebuscamento da linguagem (...). A busca da perfeição pela correção gramatical, a volta aos clássicos e o rebuscamento marcam uma posição de tipo aristocrático e constituem um traço saliente da fase que vai dos anos de 1880 até a altura de 1920, correspondendo a um desejo generalizado de elegância ligado à modernização urbana do país, sobretudo sua capital, Rio de Janeiro. Do ponto de vista da literatura, foi uma barreira que petrificou a expressão, criando um hiato largo entre a língua falada e a língua escrita, além de favorecer o artificialismo que satisfaz as elites, porque marca distância em relação ao povo; e pode satisfazer a este, parecendo admiti-lo a um terreno reservado.” In: CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/FFLCH\_USP, 1999. p.61

<sup>85</sup> De acordo com Emília Viotti da Costa, “As contradições presentes no movimento de 1889 vieram à tona já nos primeiros meses da República quando se tentava organizar o novo regime. As forças que momentaneamente se tinham unido em torno das ideias republicanas entraram em choque. Os representantes do setor progressista da lavoura, fazendeiros de café das áreas mais dinâmicas e produtivas, elementos ligados à incipiente indústria, representantes das profissões liberais e militares, nem sempre tinham as mesmas aspirações e interesses. As divergências que os dividiam repercutiam em conflitos no Parlamento e eclodiam em movimentos sediciosos que polarizavam momentaneamente todos os descontentamentos, reunindo desde monarquistas até republicanos insatisfeitos. Representantes da oligarquia rural disputavam o poder a elementos do Exército e da burguesia, embora houvesse burgueses e militares dos dois lados, em virtude dos seus interesses e ideias.” In: COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. p.396

<sup>86</sup> “Os parnasianos imitavam os parnasianos, e estes (sic) mesmos, cuidavam menos de seus primitivos ideais, sentindo, talvez, a carência deles (sic). Bilac tentaria encaixar nos versos brônzeos os motivos nacionalistas. Por pouco que isto signifique, pois sua musa patriótica obedecerá sempre ao desejo de dar aos rudes heróis nacionais um corte de medalhão, um quê de estatuário, é indicador da insuficiência dos mitos que antes o inspiravam.” In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.18

No mesmo diapasão cultural que viu emergir a derrocada do Parnasianismo, a necessidade de se instituir uma nova leva literária buscou refúgio numa vertente estética que, em termos literários, se coloca na contramão dos preceitos parnasianos e que não se constituiu, posteriormente, num movimento organizado.<sup>87</sup> O Simbolismo<sup>88</sup> parecia destinado mais à ocupação provisória daquele espaço literário deixado pelo Parnasianismo, do que estabelecer um marco concreto e referencial no que diz respeito às suas possibilidades de afirmação enquanto corrente literária. Todavia, ainda que não tenha se constituído num “movimento organizado”, coube ao Simbolismo chamar a atenção da geração modernista justamente à possibilidade estética pois, por meio da métrica, incensaram a utilização do verso livre.

Se Parnasianismo e Simbolismo pareciam fadados a se constituir enquanto vertentes literárias antecessoras e, em alguns aspectos, antagônicas, ao Modernismo, tal fato não deve desprezar as continuidades, os elementos de ligação presentes nestes distintos estilos literários. Mário da Silva Brito observa que Oswald de Andrade nutria certo apreço e admiração pelos escritos “parnasianos” de Alphonsus de Guimarães.<sup>89</sup> Carlos Nejar afirma que a poesia de Alphonsus de Guimarães, apesar de ser adornada ao estilo parnasiano, escapa deste ao se fiar numa métrica do movimento, mais próxima de um jogo de palavras, de um ritmo que sugere uma sucessão de imagens<sup>90</sup> ao leitor, não se enquadrando, estritamente, aos ritos parnasianos. Visto por Nejar como um simbolista, Guimarães seria, nas palavras de Mário Faustino<sup>91</sup>, um “criador de organismos verbais originais” que o aproximariam, esteticamente, da “escrita

<sup>87</sup> “Mais combatido do que louvado, o Simbolismo, cujos grupos não se compreendiam bem, e viviam até em guerra recíproca, em polêmica, constituindo como que seitas e castas, não chegou a se organizar e a operar como um todo, a ter um ideal em comum. O divisionismo prejudicou-lhe a ação.” In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.20

<sup>88</sup> “O Simbolismo nasceu na França, em 1886, através do Manifesto de Jean Moreás, no suplemento literário do *Le Figaro*, tendo como precursor Charles Baudelaire, o grande poeta de “*Fleurs du mal*”, donde emanaram Arthur Rimbaud, Mallarmé e Paul Verlaine. Caracterizava-se pelo uso de símbolos, marca registrada do movimento, o emprego de palavras raras, mística inspiratória, recusa do egocentrismo, com forte musicalidade, quase partitura, com a utilização de imagens novas, entre o religioso, o grotesco e o mágico.” In: NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007. p.145

<sup>89</sup> “Alphonsus de Guimarães valia sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira”. Oswald de Andrade, “Questões de arte”, *Jornal do Comércio* (Edição de São Paulo), 25/07/1921. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.21

<sup>90</sup> “O poema de Alphonsus sustenta-se, estruturalmente, com imagens que não são estáticas: movem-se de um círculo a outro, onde o rigor se entrelaça à musicalidade.” In: NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007. p.150

<sup>91</sup> Mário Faustino dos Santos Silva: escritor, jornalista e crítico literário (1930-1962).

telegráfica” de Oswald de Andrade. Se é certo que “teria sido impossível aos melhores talentos da nova São Paulo alhearem-se a estilos que estavam desmanchando o verso, desarticulando a sintaxe e transmutando o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista”<sup>92</sup>, também não se pode deixar em segundo plano o jogo de influências que, a despeito da necessidade de renovação, se mostra presente nos escritos de alguns dos autores da primeira geração modernista.<sup>93</sup>

Esse panorama de *ruptura e continuidade*, a circundar o modernismo, evoca as transformações da linguagem presentes no ideário estético dos escritores. Se, num primeiro momento, a crítica literária voltou-se rapidamente contra a escrita modernista e seus respectivos “desacertos de linguagem”, antevistos tanto em relação à sintaxe da escrita quanto ao rompimento com os padrões poéticos (métrica, rima, compasso, estrofe), posteriormente tal crítica ainda se viu fortalecida pela junção, proposta pelos modernistas, em se atrelar fala/escrita na esfera discursiva da “brasilidade”. Se procuravam alçar ao centro do debate cultural uma nova estética literária, os modernistas não deixaram de incorporar, nesse processo, a importância da língua no tocante à afirmação de uma “nacionalidade”. No que se refere a São Paulo, é evidente que a imigração, intensificada a partir da segunda metade do século XIX, seria um fator indiscutível para a “afirmação” de novos contextos linguísticos.<sup>94</sup>

Com efeito, a linguagem interage aqui não apenas na concepção estética de um grupo de escritores ou, noutro sentido, a linguagem não se atém tão somente às percepções artísticas e intelectuais que, no plano teórico, procuravam retratar uma prática cotidiana baseada na diversidade. A “experiência da linguagem”, neste contexto,

<sup>92</sup> BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: 34, 2003. p.211

<sup>93</sup> “É também verdade que, mesmo considerando o núcleo de 22, deve-se matizar a impressão de ruptura drástica com aquele passado meio acadêmico, meio simbolista. 22 não impediu que a prosa de *Os condenados* de Oswald de Andrade fosse composta em moldes retórico-dannunzianos, nem que a mesma tendência presidisse ao roteiro literário de Menotti Del Picchia, nem que o verso de Guilherme de Almeida se cristalizasse numa poética artesanal que o enformou até as últimas obras. E todos eram homens de 22.” **Ibid.**

<sup>94</sup> Neste sentido, Regma Maria dos Santos observa que “Se a língua é um dos princípios da nacionalidade, como não incorporar a linguagem daqueles imigrantes que estão chegando ao Brasil e contribuindo também para a sua formação? (...) O calabrês, o vêneto, o napolitano dos imigrantes de origem italiana misturavam-se ao português falado por mestiços, negros e caipiras, todos recém-chegados a São Paulo. Essa língua oral e arrevesada deixou seu registro escrito por meio da inversão paródica da língua culta e escrita de autores como Oswald de Andrade e de Alexandre Marcondes Machado”. CHALMERS, 1992, p.196. SANTOS, Regma Maria. Leituras do modernismo brasileiro: linguagem, estética, técnica. **Revista do Departamento de História e Ciências Sociais CAC/UFG**, nº.5/6, 2008/2009. Catalão: Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão. Dossiê História e historiografia literária, 2009. p.92

vai além dessas premissas, na medida em que não apenas informa uma nova realidade, mas a forma lastreada na experiência.<sup>95</sup>

O enlace histórico que lançava num mesmo contexto tamanha diversidade linguística trouxe São Paulo para o centro de um debate entre o português dito/escrito no Brasil e o português escrito/dito em Portugal.<sup>96</sup>

A emergência de um novo estilo literário se fez sentir sob vestes ainda pouco usuais. Por meio de jornais e revistas da época, surgiu um discurso literário que preconizava uma mudança não apenas no universo das letras mas, sobretudo, procurava acalantar um novo olhar sobre o “homem brasileiro”. Todavia, tal processo não ocorreu apenas alicerçado num discurso voltado para a insígnia do “nacional” ou da necessidade de afirmação e de retificação do *status* da língua “nativa”. Em outras palavras, o modernismo literário, em São Paulo, se quis universal ao estabelecer um diálogo com as chamadas “vanguardas históricas” europeias.<sup>97</sup>

Num percurso que procurava afirmar a presença do modernismo por meio de uma escrita polêmica, foi o Futurismo de Felippo T. Marinetti<sup>98</sup> que, além de causar inúmeras controvérsias em meio aos literatos paulistas, proporcionou ao incipiente movimento artístico encontrar fundamentos conceituais que, antes de 1922, trariam ao debate literário as investidas de uma nova linguagem.

Trazido por Oswald de Andrade de sua primeira viagem à Europa em 1912, o *Manifesto Futurista* desempenharia importante papel na etapa

<sup>95</sup> De acordo com Raul Antelo, “a experiência da linguagem é, de fato, uma experiência de si mesmo e do mundo, não como experiência de conhecimento, mas como experiência de formação. Por isso, a língua não se abisma nem se extravia entre razão prática e razão teórica, nem busca imperativos universais que regulem a diferença e muito menos se concebe como instrumento de intercâmbio entre os homens. A língua é um acontecimento de formação e isto confere ao discurso uma dimensão ética intransferível.” In: ANTELO, Raul. **Transgressão e modernidade**. Ponta Grossa/PR: Editora UEPG, 2001. p.27

<sup>96</sup> “(...) São Paulo marcava presença no debate nacionalista com propostas para desatar o nó da língua, que se debatia entre as regras gramaticais lusas e a doce prosódia tropical. Nessa polêmica que, na realidade, não era nova, os puristas defendiam as normas do português culto, e seus adversários as julgavam incompatíveis com a língua falada no Brasil”. In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.179

<sup>97</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

<sup>98</sup> “O futurismo de Marinetti propugnava uma arte nova, valorizando a beleza da velocidade e o homem como herói (Manifesto de 1909, publicado em Milão em 1911). Na destruição da sintaxe, supervaloriza o substantivo, e os adjetivos, advérbios, elementos de conexão devem ser abolidos.” In: NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007. p.189; De acordo com Marcos Augusto Gonçalves, “A expressão ‘futurismo’ resumia um sentimento de época, e incendiou a imaginação de artistas e escritores dentro e fora da Europa. A primeira exposição da nova corrente aconteceu em Milão, em abril de 1911. Outra, realizada na galeria Bernheim-Jeune, em Paris, em fevereiro de 1912, circulou depois pela Inglaterra, França e Holanda, com impacto nos meios artísticos.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.19



preparatória do modernismo. Os princípios de Marinetti, proclamando o conceito dinâmico de beleza, associada agora à velocidade, em contraposição ao conceito estático baseado no equilíbrio e na ordem, tiveram forte impacto nos jovens orgulhosos do progresso da metrópole em construção, a despeito dos problemas gerados pela urbanização vertiginosa e excludente.<sup>99</sup>

A recepção crítica dos pares intelectuais não foi tão positiva às ideias de Marinetti, de acordo com o próprio Oswald de Andrade.<sup>100</sup> Ainda assim, o quadro cultural se formava em direção àquilo que Oswald de Andrade afirmaria, posteriormente, ser um dos ideais dos modernistas. A *performance* preconizada pelo Futurismo lançou Oswald de Andrade à mira da crítica jornalística. O debate em torno das propostas de Marinetti adquiriu contornos próprios em São Paulo e, sob esse ponto de vista, Oswald de Andrade soube explorar com perspicácia as ideias presentes no *Manifesto* elaborado pelo teórico italiano.<sup>101</sup> Entretanto, apesar de Oswald de Andrade se mostrar simpático às postulações de Marinetti, isso não quer dizer que o escritor brasileiro as tenha adotado de forma direta e objetiva.<sup>102</sup>

À época, estabeleceu-se um debate de ideias em torno da “adoção” do Futurismo no campo artístico de São Paulo que, não obstante, desembocou numa rotulação indiscriminada, por parte da crítica literária, a qualquer atitude, movimentação ou produção que ensejasse o “novo”, uma “novidade” que destoasse dos padrões

<sup>99</sup> CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.37-38

<sup>100</sup> “Eu já tinha estado na Europa, onde tomara conhecimento, em Paris do *Manifesto Futurista* de Marinetti e assistia à coroação de Paul Fort, que foi um revolucionário da forma poética, como príncipe dos poetas franceses. Regressei a São Paulo em 1912, achando que a poesia brasileira podia ser mais avançada, adotando, inclusive, o verso livre. Fiz mesmo um poema, de que infelizmente não tenho cópia, chamado ‘O último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde’. Mostrei-o aos rapazes de *O Pirralho*, mas fui tão arreliado que o joguei fora.” Depoimento de Oswald de Andrade concedido a Péricles Eugênio da S. Ramos do *Correio Paulistano*. 26/06/1949. “O *Correio Paulistano* e o movimento modernista.” In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.149

<sup>101</sup> “Os modernistas de São Paulo, em especial Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, usavam habitualmente o termo ‘futurismo’, mas o faziam em sentido elástico, para designar as propostas mais ou menos renovadoras que se opunham às receitas ‘passadistas’ e ‘acadêmicas’. A polarização *futurismo x passadismo* servia como tática retórica eficaz – mas também simplificadora. Esse aspecto do discurso modernista, que se apresentava como ruptura com o ‘velho’, acabava por atirar na lata do lixo do ‘passadismo’ manifestações variadas, às quais, diga-se de passagem, não raro os próprios ‘novos’ estavam atados.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.19

<sup>102</sup> “Sem aderir completamente à plataforma de Marinetti, por não compartilhar com sua escola milanesa a superação de categorias artísticas tradicionais, os modernistas acolheram a agitação e os signos da tecnologia do século XX. Elementos do cotidiano e a potência da máquina impregnam a imagética na assimilação paulistana do futurismo, uma palavra que ora acolhiam e ora renegavam, mas na qual, em geral, seriam aprisionados contra a sua vontade”. In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.38

estabelecidos pelo Parnasianismo e até pelo Simbolismo.<sup>103</sup> Segundo Mario da Silva Brito,

Em 1920, já é grande, em São Paulo, o consumo da palavra futurismo. E é também a ocasião em que começam a definir e a movimentar-se, como grupo, os opositores da estética consagrada. Num primeiro passo, pode-se dizer, a arregimentação do clã insubmisso é feita principalmente pelos seus adversários. Os modernos não se declaram dentro da escola de Marinetti, e há, mesmo, os que as combatem, mas são todos considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências. Os modernos são encaixados à força – e até contra a vontade – dentro do futurismo.<sup>104</sup>

Oswald de Andrade, mesmo nunca tendo afirmado seguir à risca os pressupostos futuristas propostos por Marinetti, foi rotulado como tal devido ao artigo “Meu poeta futurista”<sup>105</sup>, em que faz o elogio da escrita de Mário de Andrade. Ainda que Mário de Andrade tenha rechaçado as ideias contidas no artigo redigido por Oswald de Andrade, por não se considerar um futurista, foi pertinente ao discurso modernista guiar-se por princípios e noções que, mesmo não sendo seguidos diretamente ou tomados como pressupostos de transformação cultural (ou mesmo enquanto mimetização da cultura europeia), se mostravam providenciais naquele momento para marcar a distinção entre os modernistas e os literatos da Academia.<sup>106</sup>

Entretanto, ainda aqui o debate não era apenas local. Sob influência do *Manifesto L’Esprit Nouveau* de Apollinaire, de 1917, e do *Manifesto Surrealista* de André Breton, de 1924, os modernistas buscavam dialogar com as diferentes possibilidades estéticas. Realçado pelo movimento urbano e por novos estilos de vida oriundos deste ambiente, a proposição modernista em curso refletia o desejo de

<sup>103</sup> “Em que pese a alta voltagem retórica, inevitável em momentos de embate, os laços dos nossos ‘futuristas’ com a tradição eram inegáveis. Vinham de berço, de extração social, de amizades e de formação. Quase todos pertenciam a famílias ricas e influentes e se relacionavam com artistas, escritores e personalidades ‘passadistas’. Educaram-se à europeia, aprenderam línguas e frequentaram boas escolas. Liam revistas estrangeiras, e alguns conheciam a Europa e os Estados Unidos. Eram pessoas vinculadas aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil naquele momento.” GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.31

<sup>104</sup> BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.161

<sup>105</sup> **Ibid.** p.227-231

<sup>106</sup> “Oswald de Andrade (...) achava boa a palavra futurismo, julgava que ela correspondia, nos primeiros instantes do movimento, aos interesses (sic) do grupo.” **Ibid.** p.167

mudança que se configurava às voltas com a “negação” de um ideal estético, considerado conservador, e a reordenação do mundo.<sup>107</sup>

Esta fixação pelo rompimento com os escritos literários tradicionais, por um lado, serve como plataforma de lançamento àquele grupo de escritores paulistanos que giram, ainda que desordenadamente, em torno de uma nova perspectiva estética e, por outro lado, determina o lugar do discurso<sup>108</sup>, deixando clara a intenção em tomar a cidade de São Paulo enquanto *leitmotiv* cultural do Brasil por meio de um movimento artístico renovador.<sup>109</sup>

Diante desse quadro, procurei avaliar alguns dos textos produzidos por Oswald de Andrade com o objetivo inicial de analisar não apenas o “olhar” do escritor diante de conceitos literários ou mesmo sobre a “necessidade”, premente no início do século, em se forjar uma “cultura letrada” na cidade de São Paulo que estivesse em consonância com a realidade daqueles novos tempos que se avizinhavam. A relevância, neste caso, recai sobre o panorama de influências culturais que, de forma inequívoca, encontraram eco tanto nos escritos de Oswald de Andrade quanto em suas posições intelectuais acerca da sociedade brasileira.

É interessante observar que, para alguns estudiosos do modernismo, há uma dissociação latente entre a importância de determinado autor dentro do movimento e a importância que as obras deste poderiam ter na mesma ambiência literária. Wilson Martins chega mesmo a afirmar que “(...) são duas coisas diversas, em cada período, as obras representativas e os autores fundamentais.”<sup>110</sup> Assim, Martins assevera que,

O escritor verdadeiramente grande, digamos, o que atinge o nível da genialidade e da importância absoluta na história literária é o que, além de se apresentar como fundamental nos destinos de uma determinada escola, assina pelo menos uma obra eminentemente representativa das suas tendências e princípios. Contudo, nem sempre um autor fundamental deixa livros representativos ou típicos da

<sup>107</sup> “Vinculados à síndrome de demolição dos parâmetros antigos, [os modernistas] propunham uma linguagem desestruturada, a reproduzir sensações e experiências da vida urbana (...); era preciso uma arte que desvendasse a fragmentação dos sentidos, exacerbados pelas inovações tecnológicas que refiguravam a fisionomia das metrópoles”. In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.39

<sup>108</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

<sup>109</sup> “No princípio do ano, Menotti Del Picchia garantia: ‘Antes de 1921, livros definitivos afirmarão toda a força e todo o esplendor da nossa grande arte. E os paulistas deverão aos seus cérebros de elite a maior fama e glória de seu Estado (...). São Paulo será, em breve, o líder intelectual de nossa pátria.’ HÉLIOSs; Cérebro paulista. **Jornal Correio Paulistano**, 23 fev. 1920

<sup>110</sup> MARTINS, Wilson. **O modernismo: literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix, Vol. I, 1977. p.10

corrente estética a que, por outros motivos, ligou definitivamente o seu nome; reciprocamente, muitas obras representativas foram escritas por autores que, nestas perspectivas, não ascenderam ao plano excepcional dos primeiros. Em outras palavras, a obra representativa se confunde, na história literária, com uma data decisiva: assim, o ano de 1922 e *Paulicéia desvairada*; 1928 estará para sempre ligado ao *Retrato do Brasil*, a *Macunaíma*, a *Martim Cererê*; *Casa Grande e Senzala* representa, em 1933, uma nova orientação em nossos estudos de sociologia e história social.<sup>111</sup>

Ainda que a análise de Martins procure contemplar, em igual medida, tanto autores quanto obras, fica evidente a dicotomia levada a cabo pelo autor quando se trata de estabelecer matizes no que concerne ao modernismo. Tomando a parte (autores) pelo todo (o movimento modernista), Martins deixa de lado tanto a relação de experiência estabelecida entre o autor e sua obra quanto os significados que a obra adquire ao chegar ao público leitor. O processo de apropriação da obra levado adiante pelo público leitor pode sugerir rumos literários representativos, significativos tanto no que se refere ao autor quanto no tocante à relevância da obra em si. O vínculo do escritor a qualquer escola literária pode ocorrer, também, no âmbito das opções estéticas definidas pelo próprio autor, ainda que tal postura possa implicar numa ruptura com o passado, deliberada ou, em certos aspectos, não planejada.

Com efeito, o jogo de influências a cercar a concepção e a produção de uma obra literária se estabelece no rol das disputas estéticas, linguísticas e discursivas que compõem o panteão literário. No entanto, resta saber em que medida as aproximações e os distanciamentos em relação ao passado, entendido como lugar da tradição, corrobora para o surgimento de uma escola, para a “representatividade de uma obra” ou para alçar um autor à condição de “fundamental”.

A análise de Wilson Martins ainda reforça outra faceta não muito debatida que, ao se circunscrever ao binômio autor/obra enseja, no que tange aqui aos escritos do autor de *Serafim Ponte Grande* (em particular), e ao modernismo (de maneira geral), uma relevância estética, discursiva e política da poesia oswaldiana sobre sua própria prosa. Entre elogios e críticas aos escritos de Oswald de Andrade, exemplos não faltam que apontem uma importância maior à poesia em detrimento da prosa. Tal postura analítica retira a força presente na prosa de Oswald de Andrade, uma vez que, ainda que a precedência produtiva de um estilo sobre o outro (prosa e poesia) não determine em

---

<sup>111</sup> MARTINS, Wilson. **O modernismo: literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix, Vol. I, 1977. p.10

absoluto o teor qualitativo de um ou de outro, no caso de Oswald de Andrade foi a prosa que possibilitou ao escritor as primeiras reflexões literárias e, conseqüentemente, o posterior surgimento de conceitos. Desta forma, a análise poderia partir, não obstante a dificuldade em se precisar algo tão disperso e incipiente, pelo acolhimento do que aquela sociedade entendia (ou assumia) como literatura. No plano teórico, as divergências acerca do tema vão desde a sua relação “direta de produção” com a sociedade até o impacto literário no imaginário cultural causado por essa produção, seja esta definida como “literatura” ou não.<sup>112</sup>

Historicamente, os contornos literários adquirem força e representação na medida em que “fazem sentido” para as pessoas. Deste ponto de vista, uma releitura dos escritos *oswaldianos* também implica numa “reescrita” permeada por indagações, questionamentos que, ao versarem sobre o passado literário, procuram-no apreendê-lo no presente de forma crítica. Neste sentido, não procuro remontar, neste primeiro momento, a uma investida metodológica própria do século XIX que, lastreada em dois modelos analíticos procurava dar forma e movimento à história da literatura. De acordo com Roberto Acízelo de Souza, este dois modelos poderiam, resumidamente, assim ser descritos:

(...) um de natureza *biográfico-psicológica*, que coloca a ênfase da pesquisa não no texto, mas na vida do autor; outro de natureza *sociológica*, que igualmente desvia do texto literário o eixo das análises, centrando-as nos fatores políticos, econômicos, sociais, ideológicos tidos como determinantes da organização dos textos.<sup>113</sup>

É certo que estes dois modelos ajudam, em termos gerais, no tocante a uma apreensão mais detalhada, neste caso, da trajetória de Oswald de Andrade. Todavia,

---

<sup>112</sup> Para Adriana Facina, literatura é o “(...) campo das letras que conquistou certa autonomia e especialização no mundo contemporâneo, destacando-se do que se costuma denominar ‘belas letras’ e que incluía, além da poesia, o romance, a filosofia, a história, o ensaio político ou religioso”. In: FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p.7. Analisando a teoria literária, Terry Eagleton observa que “se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram ‘construídas’ para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar por sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado.” In: EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.13

<sup>113</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 2007. p.30

ainda que ambos possam ser trabalhados no limite da interpretação historiográfica, eles apenas se apresentam como ponte, um espaço de interligação possível entre os acontecimentos “externos” à trajetória do autor e seus próprios escritos. Assim, os escritos de Oswald de Andrade serão o mote analítico da pesquisa no que concerne à relação destes tanto com a formulação de conceitos quanto com o diálogo estabelecido, conceitualmente, entre a literatura de Oswald de Andrade, e as produções cinematográficas de Rogério Sganzerla.

Em se tratando de uma análise contextual, lastreada em alguns círculos culturais próprios da cidade de São Paulo no início do século XX, talvez fosse mesmo interessante sair dos chamados “círculos doutos literários” e mergulhar em escritos diversos que assomavam a incipiente metrópole às voltas com o cotidiano da imigração e os conflitos políticos inerentes a essa movimentação sociocultural. A pulsante produção impressa, reverberada pelos jornais da época permitem estabelecer um crivo analítico daquilo que poderia ser descrito ou considerado literatura no período em questão.<sup>114</sup>

Jornais ligados a agremiações operárias, panfletos, jornais próprios da iminente burguesia paulistana, escritos os mais diversos indicam a efervescência cultural e política que recobria a capital paulista nas décadas de 1910 e 1920. Por outro lado, talvez fosse mais pertinente estabelecer uma discussão que tivesse como o mote o chamado “pré-modernismo”<sup>115</sup> e, a partir desse escopo, debater tanto as influências estéticas de Oswald de Andrade quanto as “correntes literárias” que antecederam o movimento modernista.

---

<sup>114</sup> De acordo com Regina Aida Crespo, “As revistas e jornais dos anos 1910 e os materiais que veiculavam (não apenas as crônicas, poemas e contos, mas também os editoriais, artigos e notícias), traduziam o espírito de transformação característico da época. O campo tido como literário era mais e mais pressionado pelo jornalismo e, de certa forma, perdia espaço para ele. O literário e o literato iam sendo acoplados pela imprensa e submetendo-se às suas leis. Adaptaram-se, é certo, mas conseguiram deixar algumas de suas marcas no discurso jornalístico”. In: CRESPO, Regina Aida. **Crônicas e outros registros: flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918)**. Campinas, SP. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1990. p.9

<sup>115</sup> De acordo com Márcia Camargos, “Sancionado como um dogma, o recorte reducionista e auto-referido de *pré-modernismo*, gerador de clichês e estereótipos que tacha de secundários os ‘passadistas’, vem sendo questionado, trazendo à tona perguntas, reformulando convicções e reatando liames. Ao invés do repouso e de esterilidade nas letras, como quis a construção historiográfica, resultante da posição hegemônica que o grupo, capitaneado por Mário de Andrade, passou a desfrutar no cenário nacional, a fase anterior à Semana de 22 foi rica e complexa, contendo os móveis propulsores desse movimento estético. Pois foi durante aquele período que se desenvolveram as condições sociais propícias à profissionalização do trabalho intelectual.” In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.23

Numa outra perspectiva analítica, poderíamos avançar sobre os debates mais recentes nos círculos acadêmicos que versam, quase sempre, sobre a legitimidade do movimento modernista, sua estrutura interna e externa, os integrantes do movimento e sobre a própria concepção de “moderno”, utilizada pelos escritores e artistas à época. Tais análises mais atuais têm contribuído, invariavelmente, para colocar em dúvida tanto a popularidade do “movimento de 22” quanto a sua importância histórica, encetando no presente uma relatividade analítica que, quase sempre, não faz mais do que lançar polêmicas sobre o passado<sup>116</sup>.

Em nossa perspectiva, todas essas análises compõem um quadro hermenêutico que, se por um lado, é rico em detalhes acerca de praticamente todo o período que cerca o movimento modernista, por outro, carece de uma investigação mais sutil no que tange a outros períodos e personagens históricos que, ao evocarem conceitos, preceitos e princípios tão longamente debatidos durante os idos das décadas de 1910 e 1920, lançam luz sobre a necessidade em se analisar a importância histórica daqueles autores e de alguns de seus escritos.

No horizonte da linguagem estabelecido entre literatura e cinema, os filmes *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos* e *Abismu*, todos produzidos sob a rubrica de Rogério Sganzerla, constituirão, no plano estético, o espaço dialógico gestado entre estes dois “autores”, num primeiro momento. Assim, procuro estabelecer os pontos de contato conceituais, as linhas de convergência perceptíveis entre as obras destes dois autores, buscando as facetas artísticas que, historicamente, interligaram literatura e cinema modernos no Brasil. Para tanto, talvez seja pertinente avaliarmos a afirmação de Hans-Georg Gadamer, para quem...

A realidade da obra de arte e a sua força enunciativa não podem ser reduzidas ao horizonte histórico original no qual o observador vivia efetivamente ao mesmo tempo que o criador da obra. Parece pertencer muito mais à experiência da arte o fato de a obra de arte possuir sempre o seu próprio presente, de ela só reter em si de maneira muito condicional a sua origem histórica e de ser em particular expressão de uma verdade que não coincide absolutamente com aquilo que o seu autor intelectual propriamente dito imaginou aí.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> FARIA, Daniel. **O mito modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006; Cf. Modernismo e cânone. In: KOTHE, Flávio R. **O cânone republicano II**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

<sup>117</sup> GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p.1

Este deslocamento de sentido e legitimidade parece corroborar o quadro de apropriações artísticas que, em meio a um jogo de citações e referências, requer o auxílio de um método interpretativo que possa transitar entre passado e presente sem que, com isso, perca sua validade histórica. Desta forma, os escritos de Oswald de Andrade e os filmes de Rogério Sganzerla mantêm aproximações estilísticas que extrapolam o limite da análise unicamente temporal: na esfera das influências, ideias se materializam e ganham atributos artísticos impregnados de códigos particulares. Avaliar o cinema de Rogério Sganzerla por meio da influência oswaldiana requer um conjunto de novas perguntas à estética das obras de ambos.<sup>118</sup>

O passo em direção às obras literária e fílmica passa a se configurar no conjunto das análises estético-narrativas. A apreciação discursiva de ambos os lados (literatura e cinema), açoda a simbologia e os significados no interior de cada obra, e o resultado desta interlocução expressa um panorama estético/político passível de compreensão:

Pois aquilo que denominamos linguagem da obra de arte, a linguagem em função da qual a obra de arte é conservada e legada é a linguagem que a própria obra de arte conduz, quer ela possua uma natureza linguística ou não. A obra de arte diz algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador – ela diz algo a cada um como se fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo. Desse modo, vem à tona a tarefa de compreender o sentido daquilo que ela diz e de torná-lo compreensível – para si e para os outros. Por isso, mesmo a obra de arte não linguística cai no âmbito propriamente dito das tarefas da hermenêutica.<sup>119</sup>

Retomar esse percurso passa, efetivamente, por analisar o “projeto modernista” vivenciado por Oswald de Andrade: é preciso deixar falar o próprio Oswald e, ao mesmo tempo, interpelar seus críticos, “ouvir” seus interlocutores, apreciar a tentativa, quase sempre político-discursiva, na busca por um “movimento literário”, seus erros e acertos. Verificar o que foi deixado em segundo plano por aqueles que se entregaram aos estudos literários do modernismo e aqueles que optaram por retratar historicamente o período em questão; analisar aquilo que foi erigido à condição de suporte discursivo e

---

<sup>118</sup> “(...) é preciso mesmo colocar em questão se a atualidade particular da obra de arte não consiste precisamente em se achar ilimitadamente aberta para sempre a novas interrogações. O criador de uma obra de arte pode ter em vista respectivamente o público de seu tempo: o ser propriamente dito de sua obra é aquilo que ele conseguiu dizer, e o que ele consegue dizer sempre se lança por princípio para além de toda limitação histórica. Neste sentido, a obra de arte possui um presente atemporal.” GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p.2

<sup>119</sup> **Ibid.** p.5-6



conceitual de toda uma geração de escritores que viu surgir no seio literário do país uma espécie de “novo paradigma”.

Dessa forma, discutir o modernismo passa a ser, também, retomar o que foi dito e escrito sobre o modernismo sob uma ótica muito particular: a ótica literária idealizada por Oswald de Andrade. Neste sentido, talvez possamos, com tal empreitada, visualizar os pontos de convergência a interligar diferentes campos artísticos em épocas distintas. À plêiade de autores e críticos que se debruçaram sobre o modernismo cabe uma reflexão sobre o elemento “moderno” dentro de um pretenso movimento literário que também teve como pano de fundo uma interpretação do que seria “ser brasileiro”.

Se Oswald de Andrade transitou conceitualmente por tão diferentes paragens, coube ao pesquisador se aventurar com ele em suas andanças para tentar compreender como esse processo deu asas à expressão “ver com olhos livres”.

## *1ª SEQUÊNCIA*<sup>120</sup>: MODERNISMO EM SÃO PAULO

A emergência da cidade de São Paulo não apenas enquanto “espaço físico” que viu surgir determinada forma de escrita literária mas, sobretudo, enquanto um “local” de produção cultural singular, nos impele a pensar a cidade enquanto um espaço múltiplo mas agregador.<sup>121</sup> Um novo reordenamento de conceitos, noções e categorias se fez sentir, nas primeiras décadas do século XX, a partir dos escritos modernistas que desencadearam uma movimentação artístico/conceitual na metrópole. Oswald de Andrade, ao propor uma “nova forma de escrita” introduziu aspectos “intuitivos”, “soltos” na composição da narrativa de seus romances.<sup>122</sup>

Alguns elementos se destacam quando resolvemos esmiuçar, dentro de um plano discursivo, os caminhos estilísticos traçados por Oswald de Andrade. Seria forçoso, em certo sentido, estabelecermos um painel histórico do quadro literário (ou da

<sup>120</sup> “É um conjunto de cenas. Uma sequência tem início, meio e fim.” In: RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Piracicaba, SP: DP & A, 2006. p.26

<sup>121</sup> “Cidade e literatura supõem, simultaneamente, a procriação biológica, a criação orgânica e a criação estética. Objeto natural, ao passo que o sujeito cultural, a cidade é uma das formas em que indivíduo e massa, matéria e memória se articulam. Talvez seja por isso que a ecologia urbana não pode pensar a cidade sem a cidadania assim como não pode conceber a modernidade sem a cidade.” In: ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 2001 p.71

<sup>122</sup> Segundo Amir Geiger, “Em Oswald a síntese intuitiva, a legendária falta de leituras, as intervenções provocativas e não construtivas – tudo parece separá-lo do que há de metódico e objetivo nas ciências sociais”. In: GEIGER, Amir. **Uma antropologia sem *metier* – primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro**. Tese de Doutorado. UFRJ/Museu Nacional, 1999. p.3-4

ausência dele!) na cidade de São Paulo, no início do século XX. Em se tratando do modernismo, a questão da abrangência do movimento, do seu deslocamento “territorial” ganhou outros contornos na medida em que o “assunto” não se reduziu ao circuito cultural paulistano. Segundo Wilson Martins, “já em 1909, no discurso de posse na Academia [Brasileira de Letras], João do Rio anunciava, de forma, aliás confusa e vaga, uma “nova estética”.<sup>123</sup>

Com efeito, se as transformações socio-históricas carregavam a atmosfera cultural do período de lampejos artísticos renovadores, trazendo em seu bojo a verve modernista, é na cidade de São Paulo que será erigido, no início do século XX, um discurso literário que sustentará todo o *corpus* conceitual norteador do modernismo. A cidade aparece aqui como elemento substantivo e pulverizador da criação artística ainda que, posteriormente, tal relação simbiótica seja “contestada” por outras noções modernistas espalhadas pelo país. De acordo com Martins,

O processo espiritual dos modernistas visava a duas integrações diferentes do artista: a primeira, na sua própria nação, e, por esse lado, rejeitava implicitamente, mas irreparavelmente, a natureza cosmopolita e internacional do Futurismo; pela segunda, ao contrário, reivindicava essa universalização, pois desejava ser também a expressão de um tempo, de um momento histórico. A primeira forma por que se manifestou tal tendência foi a identificação do modernismo com a cidade, isto é, com um fato de civilização, mas também com a cidade de São Paulo.<sup>124</sup>

À medida que se observa esse panorama imagético por meio da escrita oswaldiana, torna-se perceptível a importância da cidade enquanto conceito e uma realidade que cerca determinada linguagem. A partir dos percursos literários de Oswald de Andrade, esta cidade irá emergir em meio ao incipiente progresso, entremeada por uma elite cafeeira e pela burguesia industrial, vivenciando as vicissitudes inerentes ao

<sup>123</sup> MARTINS, Wilson. **O modernismo: literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix, Vol. I, 1977. p.13 [Grifos meus] Dirá João do Rio: “Uma estética nova surge, a estética do milagre animador. A natureza é outra, utilizada pelo homem, vista na corrida dos automóveis (...). A paisagem com a vegetação dos canos das usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos sulcados rapidamente, desventrados (sic) pelos submarinos, os dramas que esses ambientes novos dão às cidades cortadas de aço, cachoeirando (sic), por cima, por baixo, em borbotões, as multidões apressadas, a exibição do luxo, a nevrose (sic) do reclamo em iluminação de mágica, os negócios, o caráter, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distâncias desaparece, o crescente esmagamento do inútil, a flora formidável do parasitismo e do vício, o amor, a vida dos nervos centuplicada, obrigam o artista a sentir e ver doutro feitio, amar doutra forma, reproduzir doutra maneira.”

**Ibid.** p.42

<sup>124</sup> **Ibid.** p.48-49



A emergência de São Paulo traça um painel das transformações culturais e políticas pelas quais passava o plano urbano. Mote de primeira hora dos modernistas, a cidade se expande em prosa e verso em suas mais eloquentes mudanças estruturais: aos automóveis se somam o incessante movimento impetrado pelas fábricas; às levadas de imigrantes (italianos, espanhóis, japoneses) que aportam à cidade, se mesclam as imagens da cidade “vertical”, que busca nas esferas culturais afirmar-se enquanto um cenário singular:

Se o Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como cidade líder da nação, como a capital moral do país novo em construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. É por isso que a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com sua efervescência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações (...).<sup>128</sup>

Neste sentido, a categoria “cidade” adquire, de certo modo, conotações próprias quando voltamos a nossa análise para as primeiras três décadas do século XX em São Paulo. Circunscrevendo uma ambiência histórica que procura justapor desenvolvimento e técnica, as transformações sociais e a negação da tradição, o moderno se insurge, na capital paulista, na esteira da virada literária operada por escritores e intelectuais que intentavam traçar um novo paradigma no campo das artes.<sup>129</sup> Assim, o modernismo procura dar o tom da cena cultural da pretensa metrópole e, nesse ínterim, ganha destaque e relevo no contexto cultural brasileiro. Na opinião de Flora Süssekind, naquele panorama sócio histórico, cercado por poesia e pela prosa de ficção, se delineia um confronto entre a ambiência literária e uma paisagem técnico-

<sup>128</sup> FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.3

<sup>129</sup> “Diferentemente do Rio, antiga corte e capital da República, onde a produção artística já havia de organizado em instituições e encontrava meios mais avançados para circular no mercado, em São Paulo o ambiente ainda invertebrado pedia que a iniciativa privada entrasse em cena para estruturá-lo. Foi o que começou a acontecer de forma sistemática na passagem do século XIX para o século XX. Em associação com o poder público, ou melhor, em nome desse poder, com o qual na prática se confundia, o baronato do café, como se fundasse um país, dedicou-se à criação de instituições educacionais, científicas e artísticas no estado – como o Museu Paulista, o Instituto Histórico e Geográfico, o Liceu de Artes e Ofício, a Pinacoteca, o Conservatório Dramático e Musical, o Teatro Municipal e a Sociedade de Cultura Artística. Nesse cenário, direta ou indiretamente, por intermédio do mecenato, do investimento ou das subvenções arrancadas do governo estadual, o ‘ouro verde’ financiava a realização de concertos, exposições e espetáculos cênicos, além de bancar a expansão do circuito do cinema. Também era importante a atuação de clubes e associações ligados às comunidades de imigrantes, que promoviam atividades recreativas e culturais.” GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.68-69

industrial incipiente.<sup>130</sup> Tal análise nos permite avançar por questões que envolvem o panorama “moderno” que recobria o movimento literário, culminando com a *Semana de Arte Moderna* em 1922.<sup>131</sup> É importante salientar as alterações que, acometendo a cidade, transformam as formas de percepção da movimentação citadina na ótica daqueles que a habitam. A cidade que se transforma reelabora valores, enseja novos costumes, inflama a sensibilidade do tecido social:

Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desaparecimento.<sup>132</sup>

Entretanto, toda essa nova conjuntura que buscava, na modernização da cidade de São Paulo, a afirmação de novos tipos sociais, também esteve à mercê do jogo de interesses e da ilação de “novidades” engendrada pelos “modernistas”. Annateresa Fabris observa que,

Na busca de um começo, de um evento primordial que justificasse o caráter único de São Paulo no cenário brasileiro, os modernistas adotaram duas estratégias fundamentais: elegem símbolos destruidores do passado, consubstanciados nas imagens mais vistosas da modernidade; dão vida a um “mito tecnizado”, isto é, a um mito intencional, finalizado em si mesmo, fruto de uma comunidade particular, que busca em determinados momentos do passado alguns valores congeniais a seus objetivos presentes.<sup>133</sup>

Fabris ainda aponta que todo o quadro literário-conceitual encetado pelos modernistas se ateve aos benefícios oriundos de uma modernização positiva<sup>134</sup>. E, se a

<sup>130</sup> Flora Süssekind observa, ainda, que tal confronto pode ser apreciado sob dois prismas: “O primeiro deles: via representação explícita, rastreando diferentes figurações literárias dos artefatos modernos, dos novos meios de locomoção e comunicação, da nascente indústria do reclame e da imprensa empresarial que se afirma no Brasil no início do século XIX. E, seguidas as pistas explícitas, se passará a examinar de que maneira esse estreitamento de contatos com o horizonte técnico passa a afirmar a produção cultural”. In: SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.15.

<sup>131</sup> “Não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos características à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária”. **Ibid.**

<sup>132</sup> **Ibid.** p.16

<sup>133</sup> FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.8

<sup>134</sup> **Ibid.** p.31

observação se voltar sobre a narrativa impetrada pelos modernistas ou, mais adiante, se nos debruçarmos à extensa bibliografia que recobre o modernismo ou a *Semana de Arte Moderna*, veremos a necessidade em confrontar tais narrativas, não no âmbito da desqualificação do discurso mas, sobretudo, na esteira crítica de compreensão das várias possibilidades historiográficas e conceituais que envolveram o projeto modernista.

Outra análise que remeta à particularidade da cidade de São Paulo na experiência literária de Oswald de Andrade pode ser erigida por meio do estudo de quatro de seus principais romances: *Os Condenados* (trilogia reunida em volume único em 1941 e publicada separadamente em 1922, 1927 e 1934); *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); *Serafim Ponte Grande* (1933); e *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe* (1954; este último, uma espécie de registro biográfico que mescla ficção e realidade). Aqui, a experiência vivenciada na cidade se reflete nos escritos ficcionais de Andrade, remetendo à relação conceitual que a escrita do autor tem com a cidade.

A cidade São Paulo surge no horizonte cultural de escritores e de artistas como *locus* de contestação nacional, de inovação de conceitos e paradigmas que vão apontar, no interior de cada produção artística e intelectual, a necessidade de se entender a condição brasileira frente ao mundo. É evidente que o movimento modernista de São Paulo não poderia ter dado seus primeiros passos sem o apoio da burguesia local. Entretanto, essa relação não se deu sem percalços. O processo de “familiarização” (e do consequente apoio) da elite paulistana ao projeto modernista envolveu desconfianças e idiossincrasias pessoais que, de diferentes maneiras, acabaram se adequando ao que era proposto pelos modernistas. Num jogo de interesses que mesclava política e cultura, a injeção financeira levada adiante por alguns mecenas forneceu uma estrutura, ainda que não muito organizada, às aspirações modernistas. Sérgio Miceli chega a afirmar que:

Os ‘feitos’ dos escritores modernistas em matéria de decoração, de vestuário, da ética sexual, etc., se inscrevem mais acertadamente na história da importação dos padrões de gosto da classe dirigente ligada à expansão do café do que na história da produção intelectual.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979. p.14

Pode ser. Mas o exagero da argumentação pode fraudar a riqueza da análise. De fato, o aporte político-financeiro capitaneado por Paulo Prado<sup>136</sup>, entre outros políticos industriais e barões do café ligados ao Automóvel Clube de São Paulo, foi fundamental para, por exemplo, colocar em evidência a realização da *Semana de Arte Moderna*.<sup>137</sup> É certo, também, que neste período a produção literária modernista não alcançou grandes tiragens e, neste aspecto, o raio de alcance das novas ideias estéticas se configurava limitado necessitando, sobretudo, de aportes monetários oriundos, neste caso, da eminente burguesia paulistana ligada ao café para se auto afirmar.<sup>138</sup> Entretanto, tal disposição panorâmica envolvendo cultura, política e finanças, permitiu uma possibilidade prática de realização do evento que, ninguém pode afirmar com segurança, pudesse ocorrer dentro de outro horizonte histórico.<sup>139</sup> Neste sentido, não cabe vincular, diretamente, a produção modernista do período e os seus desígnios

<sup>136</sup> “A importância de Paulo Prado para o movimento modernista transcenderia a realização da Semana de Arte Moderna. O ilustrado fazendeiro foi uma espécie de elo entre gerações, um orientador e um proponente de questões para os rapazes, que frequentavam os concorridos almoços dominicais em sua casa.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.194. Marcos Augusto Gonçalves ainda sustenta que foi Paulo Prado o financiador da Semana de Arte Moderna. De acordo com Gonçalves, Paulo Prado seria, no dizer de Mário de Andrade, o ‘fautor verdadeiro’ da Semana de Arte Moderna. Gonçalves ainda observa que: ‘Paulo Prado acolheu cordialmente os moços modernistas, impressionou-os com sua figura de rico inteligente e definiu seu papel na empreitada. Não entraria em cena como o mecenas extravagante de um salão de consequências. A Semana de Arte Moderna haveria de parecer aos olhos de todos como fruto de uma mobilização da sociedade paulista, de sua elite e de seus artistas.’” **Ibid.** p.266. Adiante, Oswald de Andrade irá sugerir que o papel de “mecenas” coube a René Thiolier.

<sup>137</sup> Em 1954, Oswald de Andrade fez uma revelação interessante sobre a importância de René Thiolier no que se refere à realização da *Semana de Arte Moderna*. Afirma Oswald: “René Thiolier era secretário da Academia Paulista, usava fraque e monóculo. Mas foi ele, realmente, quem arranhou o Teatro Municipal; foi ele quem deu o dinheiro. Homem rico e influente, facilitou a preparação, possibilitou a realização e permitiu a penetração do movimento que nós imaginávamos (...). Sem ele, não haveria *Semana*.” Entrevista concedida a Heráclito Dias. *Diário de Notícias*, 24 de janeiro de 1954. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.224

<sup>138</sup> Antônio Cândido aponta a ligação de Oswald de Andrade com a burguesia paulista ao citar a viagem do escritor ao Oriente Próximo em 1926, acompanhado de Altino Arantes (presidente do Estado de São Paulo entre 1916 e 1920 e orador da Academia Paulista) e Cláudio de Souza (literato, escritor de peças teatrais, sendo a de maior êxito *Flores de sombra*, e membro da Academia Brasileira de Letras). Ao comentar a proximidade de figuras tão “dísparas”, Cândido arremata com certa ironia: “Ninguém imagina hoje esta companhia tão estranha para um Oswald que as gerações atuais imaginam como um ser à margem da vida burguesa. Mas, à maneira de outros modernistas, ele tinha ligações normais com ela e as manteve mesmo depois de entrar na luta comunista.” In: CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.44

<sup>139</sup> “Como ocorria tradicionalmente em grandes espetáculos e exposições paulistas, o grupo de notáveis patrocinaria o evento e obteria as adesões necessárias para realizá-lo. A diferença em relação às iniciativas anteriores era que a manifestação modernista não correspondia ao gosto majoritário da burguesia local. Paulo Prado era, quanto a isso, *avis rara*. Seus pares grã-finos, em matéria de arte, mantinham-se quase todos ‘passadistas’ – e só seu prestígio poderia tê-los atraído para a empreitada.” GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.28-29

estéticos aos anseios culturais da burguesia paulistana, ainda que tal confluência de interesses tenha configurado a possibilidade de organização, produção e exposição das obras.<sup>140</sup>

Fazer desta produção literária apenas a manifestação de um desejo estético de um determinado grupo social deixa de lado, inevitavelmente, não apenas a proposta artística que, travestida pelo epíteto do rompimento, procurava se desvencilhar da tradição mas, o que parece ser mais grave, desconsidera os códigos, as intenções e as ideias que dariam forma à “geração de 22”. Segundo Marcos Augusto Gonçalves,

Seria ingenuidade ignorar o empenho do grupo de São Paulo em passar para a história como referência e divisor de águas. Não há dúvida de que aos poucos um cânone foi se constituindo para deixar à sombra obras anteriores ou simultâneas ao movimento paulista que também se despiam do beletrismo “passadista” ou abandonavam convenções da arte oficial. Bem diferente é entender que a intelectualidade de São Paulo teria patrocinado uma fraude histórica. Não há como passar a borracha no que aconteceu nos anos subsequentes à Semana, quando Oswald e Mário de Andrade, por assim dizer, mataram a cobra e mostraram o pau (sic), em obras da grandeza de *Macunaíma* e *João Miramar*; e na formulação de questões, como as do “Manifesto Antropófago”, de fértil e longo alcance para o debate cultural brasileiro.<sup>141</sup>

Ademais, os próprios modernistas, sobretudo Mário e Oswald de Andrade, fariam releituras do movimento anos depois, apontando êxitos e fracassos, numa clara alusão à importância histórica do movimento artístico em si. A investida modernista, se esteve de braços dados com a burguesia paulistana, não ofereceu a esta o discurso singular, a particularidade dos gostos e afetos de um grupo social específico. As trajetórias de Oswald e Mário de Andrade após a *Semana de 22* falam por si e, ainda que se possa estabelecer algum vínculo legitimador entre a elite paulistana e os escritores, esta chancela não se dá, diretamente, no plano estético.

Como exemplo, poderíamos atestar a crítica refinada de *Serafim Ponte Grande*, na qual Oswald de Andrade satiriza a figura do burguês, numa espécie de negação consentida e de ironia, afloradas por meio da sátira. Esta constituição crítica presente na

<sup>140</sup> “Foi a melhoria da posição social que permitiu que tantos modernistas se entregassem a suas tendências narcisistas. O modernismo era uma questão de dinheiro e de liberdade, mas também de disposição moral.” In: GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.42

<sup>141</sup> GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.239



composição da personagem *Serafim* “joga” com a realidade deliberadamente pois, na medida em que ganha vida sob a pena de um “burguês *bon-vivant*”, nas palavras de Sérgio Miceli, dá forma e ridiculariza a figura do burguês, soando mais como uma contraposição ao modelo social então estabelecido do que como uma espécie de “*mea culpa*”, por parte do escritor.

É preciso salientar, aqui, outro aspecto: a aproximação estabelecida entre o grupo modernista de 22 com os escritores, intelectuais e jornalistas do Rio de Janeiro, especialmente aqueles que escreviam no semanário *A América Brasileira*. Capitaneado por Elísio de Carvalho, *América Brasileira* se caracteriza como um periódico que buscava não apenas compreender mas, sobretudo, construir uma imagem do Brasil dentro de princípios muito particulares. Às voltas com artigos assinados por Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida e do próprio Elísio, *América Brasileira* se notabiliza pela busca de um Brasil ideal, onde o nacionalismo e o amor à pátria deveriam estar em consonância com o progresso da civilização. Para tanto, seria preciso “reinventar” o homem brasileiro, a partir de um projeto estético que suplantasse o atraso nacional em prol de uma civilização avançada.

Os chamados “dissidentes modernistas” cariocas, no dizer de Antônio Arnoni Prado<sup>142</sup>, abriram as páginas de *América Brasileira* para os escritores modernistas de São Paulo e, o que parecia ser um ato de convergência estética se revelaria, posteriormente, como um terrível engodo intelectual. É interessante notar que, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, temas como “nacionalismo” e “cosmopolitismo” circundaram a estética modernista.<sup>143</sup>

Em São Paulo, não é este o cenário que se apresenta. Do ponto de vista da nacionalidade, há em Oswald de Andrade a valorização do desequilíbrio, das particularidades, da não-totalização dos gestos, da fragmentação estilística em prol de mosaico cultural heterogêneo. A *Poesia Pau Brasil* e o *Manifesto Antropófago* rompem com o estigma da europeização e apontam caminhos bem distintos quando se pensa na

<sup>142</sup> PRADO, Antônio Arnoni. **1922, itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>143</sup> Com efeito, uma observação mais aproximada revela as divergências conceituais que norteavam tanto um grupo quanto o outro. Arnoni Prado observa que, no caso do Rio de Janeiro: “(...) nacionalismo e cosmopolitismo combinam-se (...) como duas forças de um mesmo processo de contenção: pelo primeiro, legitimando-se o interesse das elites em anular os vários desequilíbrios regionais, para diluí-los no projeto ideológico de um novo tempo de unidade nacional, voltado para a homogeneidade da soberania; pelo segundo, retomava-se o cacoete europeizante da burguesia ilustrada em ascenso, para impor às reformas um modo de ruptura que não chegava ao antagonismo”. **Ibid.** p.8

questão “nacional”. Em Mário de Andrade, *Macunaíma* é o reverso do estereótipo, uma caricatura crítica da “alma nacional”, revelando um cosmopolitismo às avessas, fruto de “todas as raças”.

Ainda na seara da importância das “coisas nacionais”, na opinião de Oswald de Andrade, o grande timoneiro da nau modernista poderia ter sido, sem sombra de dúvidas, Monteiro Lobato. Todavia, Lobato trilhou caminho próprio e, ainda que tenha publicado alguns textos oriundos dos modernistas por meio de sua editora, optou por outro rumo em termos estéticos e literários. De acordo com Oswald de Andrade,

Nos primórdio de 1922, apareceu Monteiro Lobato escrevendo uma prosa nova, limpa, precedente de todas as nossas tentativas revolucionárias. Fui muito amigo de Lobato. Tinha eu por essa época uma *graçonnière* na rua Líbero do Badaró e por ela rolaram provas dos Urupês. Mas Lobato foi incapaz de levar às derradeiras consequências as suas pesquisas de estilo e era insensível às formas novas de arte, por isso reagiu violentamente contra Anita Malfatti.<sup>144</sup>

Este cenário artístico viu surgir, por meio da imprensa, um debate acerca de uma Exposição<sup>145</sup> realizada por Anita Malfatti a envolver não somente a artista/expositora mas, também, Monteiro Lobato e Oswald de Andrade. O “bate-boca” entre os escritores por meio dos jornais gerou um ligeiro desconforto entre intelectuais e artistas que, de alguma forma, já dialogavam em termos estéticos por meio de textos literários modernistas. A querela envolvendo Anita Malfatti e Monteiro Lobato<sup>146</sup> insuflou ânimos e fez Oswald de Andrade tomar partido em defesa da pintora proporcionando, ao mesmo tempo, um redirecionamento das atenções para as novas manifestações artísticas que, por meio da pintura de Malfatti, explicitava um diálogo estético com o que estava sendo produzido no continente europeu.

Oswald de Andrade adentra tal contexto munido de perspectivas que fariam dele o maior agitador do modernismo. Ao defender Anita Malfatti das críticas de

<sup>144</sup> Entrevista realizada por Mario da Silva Brito. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 26 fev. 1950. **Apud:** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.163

<sup>145</sup> A Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti, nome que ela decidiu dar à mostra, foi marcada para quarta-feira 12 de dezembro de 1917, na rua Líbero Badaró, III (...). O espaço pertencia a Antonio de Toledo Lara, o conde de Lara. Era um homem rico, conhecido como ‘o dono do Triângulo’ – região formada pelas ruas Quinze de Novembro, Direita e São Bento, o tradicional centro de São Paulo. In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.104

<sup>146</sup> BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.52-62

Monteiro Lobato<sup>147</sup>, Oswald de Andrade certamente não poderia prever o que estaria por vir. Tanto Wilson Martins quanto Mario da Silva Brito apontam dois significativos aspectos, envolvendo o escritor de *Serafim Ponte Grande*, como sendo elementos fundadores do movimento modernista: em primeiro lugar, a já citada intervenção de Oswald de Andrade no *Correio Paulistano* em favor de Malfatti; em segundo, o discurso feito por Oswald de Andrade em homenagem a Menotti Del Picchia.

Se não há como negar que estes dois “momentos” têm relevância histórica e que ambos apontaram, respectivamente, para a guinada modernista, é pouco provável que ambos possam ser vistos como “marcos fundadores”. A querela envolvendo Lobato e Malfatti tem muito, por parte do primeiro, de uma crítica estética voltada às formas de representação artísticas realizadas pela segunda. A primeira Exposição de Arte Moderna, realizada na Rua Líbero do Badaró em dezembro de 1917 revela as influências expressionistas e cubistas de Malfatti.<sup>148</sup> Ao ir estudar nos Estados Unidos com o professor Homer Boss na *Independence School of Art*, Anita Malfatti tem contato com artistas de diferentes campos culturais já adeptos de preceitos modernistas.<sup>149</sup>

À Exposição de Malfatti, Lobato irá redigir um artigo no jornal *O Estado de S. Paulo* que, a despeito de ter aborrecido firmemente a artista, coloca sob o crivo da crítica toda e qualquer mudança, no universo das artes plásticas, que propugnasse diferentes visões de mundo e de arte.<sup>150</sup> Em outras palavras, Lobato se mostra avesso às transformações que se operam nas artes e, neste sentido, seu ataque verbal à Exposição de Malfatti, recheado de galhofa e ironia, nada mais é do que uma virulenta rejeição aos “ismos” que se apresentavam: Futurismo, Expressionismo, Cubismo e Dadaísmo. Diz Lobato no artigo:

<sup>147</sup> BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.61-62

<sup>148</sup> “Para ver a ‘primeira grande exposição pós-impressionista’, Anita viaja para o sul da Alemanha e entra, assim, em contato com Pissarro, Monet, Sisley, Picassi, o Douanier Rousseau, Gauguin e Van Gogh.” *Ibid.* p.41

<sup>149</sup> “Nessa temporada nos Estados Unidos, Anita Malfatti trava conhecimento com Isadora Duncan e suas discípulas, com Máximo Gorki, com Juan Gris e Marcel Duchamp, com Baskt e Diaghileff e lê Romain Rolland, Selma Lagerlof e os poemas persas e hindus.” *Ibid.* p.46

<sup>150</sup> “A estratégia retórica de Lobato era valorizar o talento da artista – ‘independente, original, inventiva’ – e mostrar-se, por isso mesmo, sincero alertando-a para o grave erro de ter se deixado seduzir pelo mal da arte moderna, seu grande alvo. Malfatti não apenas se influenciara pelas correntes europeias: ela fazia questão de explicitar a adesão já no título provocador que escolhera para a mostra, ao que se saiba a primeira no país a se autodeclarar de ‘arte moderna’ – termo que só cinco anos depois seria usado na Semana”. In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.106

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e ‘*tutti quanti*’ não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da côr (sic), caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.<sup>151</sup>

Lobato, no mesmo artigo, ainda discorre sobre a arte moderna, a influência mais objetiva do Cubismo<sup>152</sup> na arte de Malfatti e até mesmo faz referência à poesia.<sup>153</sup> Apesar de fazer um brevíssimo comentário a respeito da cor nos trabalhos de Anita Malfatti, Lobato não faz nenhuma referência mais profunda no que concerne ao trabalho efetuado com as cores nas obras da artista. O mesmo Lobato que, poucos dias depois, louva com entusiasmo a exposição de Edgard Parreiras, por sua pintura aludir à “velha arte”, onde o autor de *Urupês* irá saudar com entusiasmo as referências de Parreiras, em seus quadros, tanto à “verdade da côr” (sic) quanto aos “ótimos efeitos” percebidos nas telas.

O apego de Lobato ao naturalismo na obra de arte e seu consequente apreço pelo elemento tradicional no meio artístico justificam, de certa forma, sua crítica dirigida a Malfatti. Todavia, devemos levar em conta que, neste momento, a pintora organizara a Exposição de Arte Moderna muito em virtude dos pedidos feitos por Di Cavalcanti e Arnaldo Simões Pinto. Neste sentido, não havia, até aquele instante, nenhuma indicação, por parte da pintora, em dar início a um “movimento modernista”. Pelo contrário, uma vez que as críticas de Lobato fizeram-na pensar em abandonar a carreira artística.

<sup>151</sup> LOBATO, Monteiro. A propósito de Anita Malfatti. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1917

<sup>152</sup> “Desenvolvido nos anos subseqüentes por Picasso, mas também por Braque e outros pintores, o cubismo queria ir ‘além’ do realismo, na busca da estrutura interior e dos volumes ‘essenciais’. Em oposição à sensualidade da linha ondulada, surgia uma pintura analítica, preocupada com a construção e o ‘corpo’ dos objetos.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.134

<sup>153</sup> Não obstante atestar o seu respeito pela pintora, Lobato desfere um golpe quase fatal ao lhe endereçar as seguintes palavras: “Se vissemos na Sra. Malfatti apenas uma ‘moça que pinta’, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe dêssemos (sic) meia dúzia desses adjetivos ‘bombons’, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de môças (sic). Julgamo-la, porém, merecedora de alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos artistas seus colegas e... dos seus apologistas. Dos seus apologistas sim, porque também eles (sic) pensam dêste (sic) modo... por trás”. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.55-56

Se o episódio envolvendo Lobato e Malfatti tornou esta última um símbolo para um grupo de artistas modernos que viriam a se manifestar de forma mais incisiva na *Semana de Arte Moderna* de 1922, ele não pode ser tomado, historicamente, como único momento aglutinador em torno de ideais modernistas ou, pelo menos, não deve ser interpretado sob esse prisma. Quando muito, tal episódio deve ter despertado, em Oswald de Andrade, a consciência de que havia ali um filão intocado, posição que ficará evidente no artigo em que avalia o término da Exposição de Malfatti.<sup>154</sup>

Mesmo diante de um quadro de divergências estilísticas e de propósitos que, por vezes, lhes reservavam diferentes posições no *front* modernista, a geração de escritores (em sua maior parte) paulistas deu vazão ao movimento literário que compartilhava de, ao menos, três princípios comuns. O primeiro, diz respeito ao dado cultural estrangeiro, aspectos da cultura europeia que deveriam, posteriormente, travar um diálogo com os ditames culturais locais. A profusão de interesses, sentimentos e opiniões que cercaram tal postura pode ser demonstrada pela organização das recepções culturais organizadas tanto por Freitas Valle<sup>155</sup> quanto por Dona Olívia Guedes Penteado remontando, de certa forma, às reuniões dos salões franceses tão bem descritas por Flaubert em *A educação sentimental*. Ademais, a própria interlocução estabelecida entre considerável parcela de “artistas” paulistanos (Anita Malfatti, Victor Brecheret, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros), com artistas estrangeiros em solo destes, reflete o jogo de influências que permeou os primeiros passos do modernismo em São Paulo.

<sup>154</sup> “Encerra-se hoje a exposição da pintora paulista Srta. Anita Malfatti (...). A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.” In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.61-62

<sup>155</sup> “(...) o senador Freitas Valle era figura carimbada na sociedade paulistana. Oriundo do Rio Grande do Sul, aclimatou-se na Pauliceia, onde participou da criação da Pinacoteca do Estado e da Sociedade de Cultura Artística. Colecionava obras, apoiava jovens artistas e era o principal responsável pelas decisões do Pensionato Artístico, instituição estadual criada para financiar temporadas de talentos na Europa.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.77. Márcia Camargos observa que o senador Freitas Valle foi fundamental no tocante ao estímulo das artes em São Paulo quando promovia, em sua residência (também chamada de Villa Kyrial), o encontro de intelectuais, políticos e artistas: “Recepcionando em faustosos banquetes tanto a nata da oligarquia quanto jovens talentos sem recurso, que ali buscavam apoio para seus projetos, Valle proporcionou um espaço de sociabilidade e troca de ideias entre artistas, poetas e escritores de tendências e posições ideológicas as mais diferentes. Os célebres saraus da Vila Mariana atraíam nomes do mundo literário que mais tarde viriam questionar a estética predominante em seu salão.” In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002, p.64.

Um segundo aspecto volta-se para a tensão criada pelos modernistas em relação ao que por eles era chamado de “academismo”. Em outras palavras, a negação dos escritos literários anteriores à proposta estética modernista passava pela crítica ao “passadismo”, transfigurado aqui pelo Simbolismo, Parnasianismo e, porque não dizer, até mesmo pelo romantismo mais “realista” do final do século XIX. Ainda que, adiante, seja perceptível que tal postura não se fundamenta completamente, há que se considerar que, para a época, causou desconforto e gerou polêmicas entre diversos intelectuais brasileiros. Se a crítica modernista carecia de recursos e fundamentos, a própria ideia de idealizá-la em prol de algo novo estabeleceu o limite necessário para que esse novo pudesse surgir.

Enfim, um último aspecto do projeto modernista versa sobre a importância de se estabelecer um marco, uma espécie de quebra de paradigmas que colocasse o “dedo em riste” da sociedade paulistana por meio de novos atributos da arte. Aqui, mais que do diálogo estabelecido com o dado cultural exterior, emerge o “discurso nacional” em meio à cultura brasileira. Referencial concreto, a *Semana de Arte Moderna* de 1922 teria a função de condensar tais ideias dentro de um escopo estético que procurasse chocar para entreter. Em *O homem do Pau-Brasil*<sup>156</sup>, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade retrata, quadro a quadro, uma estrutura de pensamento que teria como corolário a realização da *Semana de Arte Moderna*. Numa cena que se passa no que parece ser a *garçonnière* de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e o próprio Oswald dizem impropérios acerca da arte “passadista” que vigorava no país e, em meio a drinques e gargalhadas, propõe chocar a elite paulistana com a emergência de um evento artístico pouco convencional.

É da contraposição ao “modelo cultural do país” então vigente que se coloca em marcha o “projeto” modernista em São Paulo e não do puro encantamento de seus realizadores com a arte europeia. Não é à toa que, neste momento, Euclydes da Cunha é evocado como um interessante símbolo no tocante a se pensar o que seria o Brasil e, mesmo com reservas, o próprio Machado de Assis é lembrado por seus escritos.

---

<sup>156</sup> **Título:** O Homem do Pau Brasil; **Diretor:** Joaquim Pedro de Andrade; **Duração:** 106 min.; **Ano:** 1982; **País:** Brasil; **Gênero:** Comédia; **Cor:** Colorido; **Estúdio:** Embrafilme ; **Produção:** César Memolo; **Roteiro:** Joaquim Pedro de Andrade, Alexandre Eulálio; **Fotografia:** Kiminhiko Kato;; **Elenco:** Cristina Aché, Othon Bastos, Renato Borghi, Nelson Dantas, Regina Duarte, Marcos Fayad, Etty Fraser, Carlos Gregório, Wilson Grey, Paulo José, Sérgio Mamberti, Grande Otelo, Antonio Pitanga, Dina Sfat, Ítala Nandi.

A preparação do terreno para a investida modernista na cidade de São Paulo iria ocorrer sob as vestes de um grupo de intelectuais, artistas e funcionários públicos que, reunidos em torno da burguesia paulistana, colocaram em movimentação uma perspectiva discursiva e panfletária, quase sempre por meio da imprensa, trazendo o debate cultural para o centro do debate artístico. Figura de proa neste processo histórico, Oswald de Andrade teve participação singular tanto na concepção quanto na execução das investidas modernistas. Se podemos afirmar que, dentre o grupo de “participantes” do movimento, coube a Mário de Andrade ser a chave de racionalidade dos escritos modernistas de primeira hora, é com Oswald de Andrade que serão deixadas à história as marcas mais indeléveis do movimento. Avaliar, portanto, sua trajetória intelectual implica não apenas conhecer seus escritos, suas diferentes posições políticas ou mesmo aferir em detalhes sua conturbada vida pessoal (refletida e abordada, quase sempre, por meio de seus diversos matrimônios): importa, sim, perseguir o seu processo criativo e sua consequente perspectiva em relação aos seus escritos.

## 2ª SEQUÊNCIA: A ECONOMIA SIMBÓLICA DAS TROCAS POLÍTICAS: OSWALD DE ANDRADE E A SEMANA DE ARTE MODERNA EM 1922

A *Semana de Arte Moderna* ocorreu em São Paulo entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922. O evento modificaria, em definitivo, os rumos traçados por Oswald de Andrade em sua trajetória<sup>157</sup>. Arelado a um discurso pautado pela negação do “passadismo” e, ao mesmo tempo, provedor de novas linguagens artísticas, escritores, pintores, músicos e escultores celebraram, não sem controvérsias, “o engatinhar de uma nova mentalidade”.<sup>158</sup> Nunca é demais ressaltar que a realização da *Semana de Arte Moderna* coincide com o centenário da Independência do Brasil e, neste sentido, a

<sup>157</sup> “A programação, que se estendeu entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, compreendia uma exposição com cerca de 100 obras, aberta diariamente no saguão do teatro, e sessões literário-musicais noturnas com início previsto para as 20h30. Também vendidos na sede do Automóvel Clube, os ingressos que davam direito às três récitas custavam 186 mil réis para camarotes e frisas e 20 mil réis e 300 nos balcões e galerias, mas era possível adquirir bilhetes separados para cada uma das sessões.” In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.84

<sup>158</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.16

metáfora cultural da libertação estética dialoga, em tom provocativo, com a suposta liberdade política.<sup>159</sup>

É certo que a *Semana de Arte Moderna* não teve início em 1922. Um olhar mais cuidadoso acerca das discussões que envolveram a concepção do evento revela uma constelação de ideias contrárias e favoráveis à investida cultural, surgidas na imprensa num período anterior à realização da *Semana*. Coube à imprensa papel fundamental neste processo propiciando, ao menos em relação ao restrito público leitor, um contato relevante com os burburinhos intelectuais envolvendo modernistas e passadistas. Vinte e sete anos após a realização do evento, Oswald de Andrade (1890-1954) salientaria, numa espécie de reconhecimento tardio, a importância do jornal *Correio Paulistano* no tocante à propagação das novas ideias.<sup>160</sup> De acordo com Oswald, às vésperas do evento, o periódico foi essencial para a divulgação dos ideais modernistas.<sup>161</sup> A partir de uma perspectiva mais abrangente, dentre esses oito ou dez anos em que o modernismo e suas facetas estiveram presentes em suas páginas com mais evidência, o *Correio Paulistano*, porta voz do Partido Republicano Paulista (PRP), abriu suas seções às mais variadas correntes estéticas dentro do movimento, gerando debates literários acalorados.<sup>162</sup> É mesmo provável que, diante deste panorama, a intelectualidade paulistana estivesse reunida em torno deste jornal e, desta forma, pôde usufruir das páginas do periódico para a divulgação do evento.

Podemos afirmar, também, que a *Semana de Arte Moderna* se prolonga para além do fechar das cortinas em 18 de fevereiro de 1922, o que pode ser atestado tanto

<sup>159</sup> “No ano do Centenário da Independência, em que também se funda no Brasil o Partido Comunista, uma pequena parcela da elite se levanta em defesa de uma arte nova, celebrando em São Paulo a Semana de Arte Moderna, em fevereiro (13, 15 e 17) de 1922.” FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.25

<sup>160</sup> “O *Correio Paulistano* teve grande importância para os modernistas, não só durante o período que antecedeu à *Semana de Arte Moderna* como depois, no período de agitação literária que se estendeu até 1930.” Depoimento de Oswald de Andrade concedido a Péricles Eugênio da S. Ramos do jornal *Correio Paulistano*. 26/06/1949.” O *Correio Paulistano* e o movimento modernista. **Apud:** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.145

<sup>161</sup> “Antes da *Semana*, e por ocasião das três históricas noites no Municipal, o velho órgão exerceu um papel de primeiro plano de divulgação das nossas idéias (sic) e dos objetivos que pretendíamos: o *Correio Paulistano* pôs-se a disposição dos modernistas, não os hostilizando, como faziam outros jornais, e dando notícias das atividades e opiniões do nosso grupo, principalmente por meio das crônicas de Helios, isto é, do Sr. Menotti del Picchia.” **Ibid.**

<sup>162</sup> “O *Correio Paulistano* teve (...), larga importância na difusão das idéias (sic) nutridas nos vários grupos em que se partiu o Modernismo antes de 30, como a Antropofagia (Oswaldo Costa era o redator do *Correio*), o Grupo da Anta ou o Verde-amarelismo (Cassiano Ricardo e Plínio Salgado eram também redatores do velho órgão), de modo que suas colunas se tornaram um foco de debates literários.” **Ibid.** p.146.



pela produção artística afeita ao modernismo no período posterior à realização do evento, quanto pela rememoração dos acontecimentos da *Semana de Arte Moderna* por parte da imprensa, quando de seus “sucessivos aniversários”.

A organização da *Semana de Arte Moderna* não se deu sem percalços. Os esforços empreendidos pelos modernistas para a realização do evento tiveram como corolário o apoio político e o aporte financeiro de parte da burguesia paulistana.<sup>163</sup> Ao avaliar o comportamento dos modernistas na organização e execução da *Semana*, Márcia Camargos nos remete ao panorama socioeconômico que, politicamente, propiciou a realização do evento:

Destituídos de favorecimento e das verbas federais, concentrados na sede da República, e sem contar com instituições públicas que lhes dessem respaldo, os artistas e escritores dependiam da boa vontade da oligarquia local – da qual, aliás, muitos deles faziam parte(...). De mais a mais, para a classe dominante, a *Semana* representava uma oportunidade imperdível de reforçar a potência do Estado cuja saga de heroísmo, oriunda dos bandeirantes desbravadores, permeava o imaginário e o discurso do período<sup>164</sup>.

A aproximação dos modernistas com o literato e diplomata Graça Aranha acabou se tornando primordial no que diz respeito às expectativas de legitimação daquele acontecimento artístico almejadas pelos organizadores, uma vez que Monteiro Lobato recusara o convite que lhe fora feito.<sup>165</sup> O contato dos modernistas com Graça

---

<sup>163</sup> Na avaliação de Marcos Augusto Gonçalves, “A entrada dos modernistas pela porta da frente, no ano do Centenário da Independência, com direito à presença do governador e do *grand monde* paulista, não seria possível sem compromissos. E estes não consistiam simplesmente em abrir mão de escolhas estéticas radicais para facilitar o êxito do espetáculo. Na realidade, com uma ou outra exceção, mal havia escolhas estéticas radicais das quais abrir mão. Naquele momento, estava tudo a meio caminho, em nosso modernismo *plantation*. O velho tardava em se retirar e o novo ainda não reunia energias para se impor. A *Semana*, é certo, irradiou um sentimento de rejeição à arte oficial e ao ‘passadismo’, mas o fez por intermédio de obras que, em muitos aspectos, se conectavam à tradição que pretendiam confrontar.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.270

<sup>164</sup> CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.51

<sup>165</sup> “A presença de Graça Aranha na conferência inaugural do evento, outro aspecto polêmico da *Semana*, é esclarecida. A fim de granjear adeptos e simpatizantes de forma mais rápida, Monteiro Lobato foi convocado insistentemente por Oswald para ‘continuar a sua atitude inicial’, que, segundo ainda Oswald, fora ‘um estouro nos arraiais bambos da estética paulista’. Com a recusa do criador do *Jeca Tatu*, Graça Aranha tornou-se o padrinho de um empreendimento que estava fadado a ser adiado por falta de patrocínio. E emprestou às festividades o prestígio da sua personalidade de diplomata e escritor consagrado. O grupo paulista agiu premeditadamente ao convidá-lo: sua presença trouxe, inicialmente, a adesão de figuras importantes, a simpatia de literatos conhecidos, e fundamentalmente colocou a capital da República, que também era o centro cultural do país, no circuito da reforma da nossa arte.” In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.20

Aranha, mais político do que estético, esvaneceu-se, paulatinamente, depois de sua apresentação na *Semana de Arte Moderna*.

O clima tenso que se formou às vésperas da *Semana* era alimentado, a cada instante, por artigos de Oswald de Andrade na imprensa que, ao atacar a tradição em nome do “novo”, acirrou os ânimos e deflagrou uma série de críticas às investidas modernistas. As condições que proporcionaram a realização do evento encontram-se atreladas às iniciativas pessoais de alguns modernistas, é certo, mas não seriam possíveis, em grande medida, se não contassem com a benevolência de alguns mecenas.

O ponto de origem das ideias que propiciaram o advento da *Semana de Arte Moderna* evoca interesses afins, tanto de parte da burguesia paulistana quanto da chamada “nova classe artística”.<sup>166</sup> O famoso “discurso do Trianon”<sup>167</sup>, proferido por Oswald de Andrade em janeiro de 1921 serviu para arregimentar colaboradores em relação às ideias de renovação estético-literárias. Neste sentido, não causa surpresa a sugestão de Dona Marinette, esposa de Paulo Prado, no que se refere à realização de uma exposição em São Paulo que, tomando por modelo as exposições de pintura ocorridas na França, pudesse mexer com a cultura artística da cidade.<sup>168</sup>

Entretanto, a realização da *Semana* parece não se ater a esses aspectos exclusivamente. Em entrevista à Rede Globo, na década de 1970, Di Cavalcanti toma para si a ideia da realização da *Semana de Arte Moderna*, propondo mais uma perspectiva no que se refere ao ponto de partida do evento.<sup>169</sup> À época, a ancoragem

<sup>166</sup> Todavia, de acordo com Márcia Camargos, há quem acredite que a *Semana de Arte Moderna* foi obra do acaso, na medida em que reuniu, em um mesmo contexto histórico figuras tão díspares, do ponto de vista intelectual, como Mário e Oswald de Andrade: “(...) há quem diga que a Semana de 22 só aconteceu devido a um simples acaso do destino, a um feliz encontro entre dois opostos que se atraem e que se completam. Sem guardar o menor parentesco, os dois Andrades, Mário e Oswald, numa fusão química de impacto, teriam funcionado como catalisadores de uma tendência que se esboçava no cenário do pós-guerra”. In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.68

<sup>167</sup> “Situado na área hoje ocupada pelo MASP, em frente ao então parque Villon, o Trianon era uma espécie de restaurante-pavilhão, com belvedere, prédio de dois andares, salão de chá e de festas. Inaugurado em 1916, tornara-se um dos centros da vida social paulistana, com seus bailes, concertos, aniversários, casamentos e banquetes.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.218

<sup>168</sup> “Nas conversas de salão surgiu a ideia de uma série de conferências, exposições e concertos para divulgar as novas posturas estéticas que eles (os modernistas) vinham discutindo em cafés, nas livrarias e na *garçonnère* de Oswald de Andrade onde, comporiam o diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Dona Marinette, esposa de Paulo Prado, sugeriu que se fizesse uma semana de arte nos moldes dos festivais que se realizavam anualmente num balneário francês da costa normanda”. In: CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002, p.75-76

<sup>169</sup> Disponível em: < [<http://globotv.globo.com/globo-news/gnews-documento/v/semana-de-arte-moderna-de-1922-completa-90-anos/1809217/](http://globotv.globo.com/globo-news/gnews-documento/v/semana-de-arte-moderna-de-1922-completa-90-anos/1809217/)>; Acessado em 16 de fev. 2012. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, Oswald de Andrade parece confirmar que, de fato, a ideia de realização da *Semana de Arte*

modernista nas refregas do Futurismo de Marinetti trouxe mais dissabores que prazeres aos modernistas. A crítica jornalística tratou de mesclar uma coisa com a outra e, em meio à confusão de conceitos e noções, satirizou com desdém os participantes do evento. De Di Cavalcanti a Villa-Lobos, passando por Anita Malfatti, poucos foram os artistas poupados pela crítica, refletidas em vaias e apupos durante o transcorrer *Semana*.

A despeito do incipiente diálogo com o Futurismo, Oswald de Andrade (e mesmo Menotti Del Picchia) buscavam, com o advento da *Semana de Arte Moderna*, trazer ao público aspectos artísticos presentes nas vanguardas<sup>170</sup> europeias, ainda desconhecidos em terras brasileiras.<sup>171</sup> Entretanto, tal panorama vanguardista europeu se imiscuía numa outra proposta ensejada pelos modernistas brasileiros, pautada numa renovação que procurava se alicerçar na recusa à cópia, na negação à imitação.<sup>172</sup>

Às vésperas da realização do evento que marcaria em definitivo a história cultural da cidade de São Paulo, os apelos por uma nova arte eram incensados a todo momento por meio dos jornais. Intelectuais e artistas de todos os credos e áreas opinavam acerca da realização de uma semana dedicada à arte moderna e, dentro de uma conjuntura particular, anunciavam seus pontos de vista de forma nem sempre amistosa. Em todo caso, a emergência da *Semana de Arte Moderna* colocou na ordem do dia discussões que passavam tanto pela “liberdade de criação do artista moderno” quanto pelo descontentamento em relação às formas artísticas vigentes àquela altura dos acontecimentos. Em artigo publicado no jornal *A Garoa*, Sérgio Buarque de Holanda conclamava pela emergência desta inovação<sup>173</sup> transmutada, a meu ver, em *invenção*.

---

*Moderna* tenha partido de Di Cavalcanti: “Um dia surgiu a idéia (sic) da Semana. A idéia (sic), parece, foi do Di Cavalcanti. Minha não foi, nem do Mário. Nem do Menotti.” Entrevista concedida a Heráclito Dias. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1954. **Apud:** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.221

<sup>170</sup> “Costuma-se estudar a vanguarda como um aspecto da modernidade (entendida como um impulso inovador dominante na arte das primeiras décadas do século). Por esse prisma, ela compreende movimentos, ações, geralmente coletivas, reunindo artistas/escritores, sobressaindo-se por um antagonismo radical face à ordem estabelecida no domínio artístico (formas e temas) e no plano geral (político-social).” In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985. p.09

<sup>171</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.25

<sup>172</sup> “Os brasileiros estavam dispostos a não mais imitar uma certa literatura francesa, uma certa literatura italiana e da mesma forma uma determinada literatura portuguesa. Em resumo, havia um sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela manipulação da cultura ocidental, naquele momento estagnada sem traços de novidade e invenção, distante do presente.” **Ibid.** p.30

<sup>173</sup> “Tudo faz supor que o nosso século romperá com a rotina costumeira e inaugurará uma formidável tendência que fará da arte alguma coisa que não seja o eterno maria-vai-com-as-outras, das anteriores.

Suas palavras indicam o “clima” que cercava o mote artístico que comporia a sinfonia da *Semana de Arte Moderna*.

Também Mário de Andrade chega a afirmar a proeminência da novidade artística, traçando um olhar paralelo entre a renascença italiana e a incipiente “renascença paulista”.<sup>174</sup> A junção entre os chamados “futuristas de São Paulo”<sup>175</sup> à “aristocracia” paulistana indica, antes de qualquer juízo de valor, o diálogo estabelecido entre parte da elite econômica de São Paulo, a iminência dos novos artistas e os interesses distintos que apraziam a ambos os grupos. Com certo pedantismo e ironia, Menotti Del Picchia anunciava a realização da *Semana de Arte Moderna* deixando evidente o interesse desta “aristocracia” pelas coisas novas da arte.<sup>176</sup> De acordo com Del Picchia:

A *Semana de Arte Moderna* que constará de três noites literárias e musicais e de uma grande e complexa exposição de escultura, pintura e arquitetura, revelará o que São Paulo possui de mais culto, de mais sensacional em arte; realizar-se-á no teatro máximo da cidade, como disse, sob os auspícios da elite paulistana, devendo a ela comparecer nosso mundo oficial.<sup>177</sup>

A euforia de Menotti Del Picchia é compartilhada por quase todos os modernistas. Era preciso criar um campo de atuação propício à aceitação das novas ideias e, neste sentido, a *Semana de Arte Moderna*, ainda que não possa ser vista como o ponto alto do modernismo, traria à cena artística da cidade (e também do país), um novo *corpus* literário-artístico.

Na esteira discursiva fomentada por Mário de Andrade e Menotti del Picchia, Oswald de Andrade vê na realização da *Semana de Arte Moderna* um momento revolucionário. No artigo “O triunfo de uma revolução”, Oswald de Andrade revê seus combates jornalísticos em prol do modernismo, faz o elogio à cidade de São Paulo,

---

Surjam novos evangelhos, novas doutrinas, novas teorias, novas idéias, novas opiniões, novos artistas, novos profetas! É o que se deve esperar.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. ...Il faut dês barbares. **Jornal A Garoa**, São Paulo, 3 jan. 1922.

<sup>174</sup> ANDRADE, Mário. Arte Moderna II: iluminações inúteis. **Jornal A Gazeta**, São Paulo, 4 fev. 1922, p.1 (coluna “Notas de Arte”).

<sup>175</sup> HÉLIOS. Semana de Arte Moderna. **Jornal Correio Paulistano**, São Paulo, 7 fev. 1922, p.1 (coluna “Notas de Arte Moderna”).

<sup>176</sup> “Pelo lado social – que a Semana de Arte Moderna será – depois do baile dos Campos Elísios – o maior acontecimento mundano da temporada – ampam-na, puxando a fila, as fidalgas e tradicionais figuras dos doutores Paulo Prado, Oscar Rodrigues Alves, René Thiollier: e outros tantos patrícios do mais lídimo estofo da velha aristocracia bandeirante”. **Ibid.**

<sup>177</sup> **Ibid.**

ironiza a postura de Monteiro Lobato em relação a Anita Malfatti e destaca a aproximação de Graça Aranha aos “futuristas de São Paulo”. Entretanto, é com a arte de Victor Brecheret que o escritor do *Manifesto Antropófago* procura estabelecer um diálogo mais fecundo. Oswald de Andrade faz referência ao “Monumento das Bandeiras”, de Brecheret, e invoca, por meio da construção escultural, uma imagem de Brasil.<sup>178</sup>

Mário de Andrade, citado como poeta-maior do modernismo, é comparado a Bilac e colocado ao lado das transformações dos novos tempos: o cinema, o telégrafo sem fio, as travessias aéreas intercontinentais.<sup>179</sup> A preparação do evento artístico ocorre em meio à exaltação da arte moderna, principalmente por intermédio da obra de pintores. É notório o esforço oswaldiano em referendar o epíteto moderno através de jornais e, neste sentido, a literatura nem sempre é o “carro-chefe” das manifestações opinativas. Picasso, Van Gogh, Matisse desfilam na escrita de Oswald de Andrade enquanto sinônimos de qualidade artística atrelados ao que de mais auspicioso se produzia em termos de arte moderna. São “apresentados” ao público leitor como ícones da pintura e, ao mesmo tempo, reforçam a posição ideológica dos modernistas enquanto balizas estéticas que se contrapõem a determinado segmento da crítica, que não via com bons olhos a emergência desta nova arte. Oswald de Andrade critica o “provincianismo” da crítica e sua consequente recusa em dialogar com a arte realizada em outros países.<sup>180</sup> Tracejando uma linha teórica entre arte pictórica e a literatura, Oswald de Andrade pondera: “Cubismo é a reação construtiva de toda pintura moderna. Assim, futurismo não é marinetismo e, sim, toda a reação, construtiva da literatura.”<sup>181</sup>

<sup>178</sup> “Brecheret como Anita Malfatti, como Di Cavalcanti, causou estupefação. Ante a sua maravilhosa maquete do “Movimento das Bandeiras”, hoje recolhida à Pinacoteca do Estado, perguntavam-se bobices sensacionais (...). E poucos foram os que perceberam no movimento fecundo, a marcha heroica, a robustez galharda dos desprezos imortais, daqueles semideuses bárbaros e modernos que iam à porfia invencida dos eldorados brasílicos.” ANDRADE, Oswald. O triunfo da vontade. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 8 fev. 1922. p.2.

<sup>179</sup> “O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal portadora de germes esplêndidos para uma primavera.” **Ibid.**

<sup>180</sup> A fria recepção da crítica ao Cubismo causa em Oswald de Andrade certa indignação: “(...) o Cubismo já vai tendo quase três lustros de vitórias sérias e conta, se não com a adesão, pelo menos com a simpatia de todos os intelectuais do mundo civilizado. Aqui, porém, que se dá para a manutenção desse profundo desgosto por todas as iniciativas superiores”. ANDRADE, Oswald. O vagabundo borra-telas. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 9 fev. 1922, p.5-6

<sup>181</sup> ANDRADE, Oswald. Geometria pictórica. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 10 fev. 1922. p.4

É interessante perceber que Oswald de Andrade, ao trazer para o centro do debate cultural os princípios e a importância da arte moderna busca, no que concerne à crítica de arte no Brasil (e, em especial à Academia Brasileira de Letras), justificar a afirmação da “nova arte”. No intuito de ganhar espaço na esfera teórica, o “inimigo” desta nova arte se traveste em academismo e é visto como paradigma de celebração da cópia, da imitação, em detrimento do original. O academismo é considerado, pelos modernistas, como o “inimigo” a ser derrotado.<sup>182</sup>

Um dia antes do início da *Semana de Arte Moderna*, Oswald de Andrade inicia a redação de uma série de artigos que terão por mote a música brasileira. Deixando de lado, momentaneamente, a crítica literária, o escritor contrapõe as criações musicais de Carlos Gomes e de Heitor Villa-Lobos. A crítica oswaldiana à estética musical de Gomes se revela, *a priori*, ser mais um ataque do escritor ao romantismo literário que, para o autor da *Poesia Pau-Brasil*, se reflete no louvor ao indianismo presente na obra de Gomes.<sup>183</sup> De acordo com Oswald de Andrade, a obra musical de Gomes não estaria em sintonia com sua época e, dessa forma, ridicularizava o país mundo afora.<sup>184</sup> Villa-Lobos surge no horizonte modernista como uma espécie de agente redentor da música brasileira.<sup>185</sup> A mescla harmônica proposta pelo músico encanta o escritor modernista. Um quê de desconstrução melódica é colocado ao público por meio de uma narrativa esfuziante. A preparação do músico e de sua equipe traz, na descrição de Oswald de Andrade, os acordes visuais da música moderna:

<sup>182</sup> “Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. Daí o nosso galhardo salto, de sarcasmo, de violência e de força. Somos *boxeurs* na arena. Não podemos ainda refletir atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançar o seu ideal clássico.” ANDRADE, Oswald. Glórias de praça pública. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 11 fev. 1922. p.4

<sup>183</sup> A posição crítica adotada por Oswald de Andrade em relação à música de Carlos Gomes não é compartilhada por Mário de Andrade. Em artigo no primeiro número da Revista Klaxon, Mário de Andrade tece elogios a Carlos Gomes, considerando-o “(...) o mais inspirado de todos de todos os nossos músicos. Deu valor histórico, é e será sempre imenso.” Apesar de fazer tais considerações, Mário de Andrade observa, no mesmo artigo, que “(...) a época de Carlos Gomes passou.” ANDRADE, Mário. Pianolatria. **Revista Klaxon**, São Paulo, 15 maio 1922. p.8.

<sup>184</sup> “De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis.” ANDRADE, Oswald. Carlos Gomes versus Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 12 fev. 1922. p.5

<sup>185</sup> Oswald de Andrade afirmaria, anos após a realização da *Semana de Arte Moderna*, não sem um traço de ironia e bom humor, que à época, “Villa-Lobos vivia no Rio, tocando em cafés e teatros de segunda classe. Sua glória começou com a bruta vaia que recebeu em São Paulo, no Teatro Municipal.” Entrevista concedida a Heráclito Dias. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1954. **Apud**: BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.220

Villa-Lobos movia-se irrequieto, perturbado, carregando todo o sofrimento da vida. E os seus músicos espalhavam pelo palco, sem fim, a sonoridade solene e estranha dos seus acordes feitos de cérebro e alma, de canção torturada e de alegre amargura. Que violência suave, o rompimento de velhos mundos estáticos, que sensibilidade cantante através de todas as desordens, de todos os choques, de todos os saltos frios, de todas as invasões abismais.<sup>186</sup>

Figura 4: Último dia de apresentações. *Semana de Arte Moderna 1922*



Fonte: Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Semana\\_de\\_Arte\\_Moderna](http://pt.wikipedia.org/wiki/Semana_de_Arte_Moderna)>; Acesso em 12 jan 2013

A ostensiva exaltação de Oswald de Andrade em relação à música de Villa-Lobos colocaria o músico em sintonia, segundo a análise modernista, com premissas musicais advindas do continente europeu.<sup>187</sup> A partir deste instante, caberia aos organizadores da *Semana de Arte Moderna* colocar em marcha o projeto ideológico e estético que, à luz da imprensa, ganharia contornos visuais nada desprezíveis. Não é possível afirmar com segurança se as investidas jornalísticas de Oswald de Andrade sobre as potencialidades musicais de Villa-Lobos tenham surtido um efeito concreto,

<sup>186</sup> ANDRADE, Oswald. Carlos Gomes versus Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 12 fev. 1922. p.5

<sup>187</sup> Logo após a apresentação de Villa-Lobos e da execução de composições de sua autoria em 18 de fevereiro de 1922, durante a *Semana de Arte Moderna* temos, em editorial do jornal *O Estado de S. Paulo*, a seguinte nota: “No Teatro Municipal, realizou-se ontem o festival de encerramento da Semana de Arte Moderna. Constou o espetáculo de várias peças do distinto compositor patricio sr. H. Villa-Lobos, as quais foram finamente executadas por artistas de talento, Ernani Braga, Alfredo Gomes, sra. Paulina d’Ambrosio, Lima Vianna, Maria Emma, Lucília Villa-Lobos, Pedro Vieira e Antão Soares. As peças executadas impressionaram bastante o auditório, embora seja difícil, numa primeira audição, apreciar tôdas (sic) as qualidades do compositor. Naturalmente, pelo seu incontestável valor, essas obras serão novamente executadas em S. Paulo, em circunstâncias que melhor permitam a sua compreensão pelo público. O jovem e talentoso musicista receberá então o justo prêmio devido ao seu talento.” **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 fev. 1922. p.1

mas o fato é que durante a realização da *Semana de Arte Moderna*, o músico carioca foi quem mais atuou durante as três noites do evento.<sup>188</sup>

Nos dez dias que antecederam ao início do evento, podia-se ler nas páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* a notícia que dava conta da realização da *Semana de Arte Moderna*.<sup>189</sup> O mesmo jornal que, durante a realização da *Semana*, cotejou descontinuamente em suas páginas, tanto críticas quanto elogios às apresentações artísticas e culturais que se realizaram no Teatro Municipal. O primeiro dia de apresentações teve seu início cercado de expectativas e foi ciceroneado pela elite paulistana.<sup>190</sup> Coube a Graça Aranha dar os primeiros passos em sua conferência literária, versando sobre “A emoção estética na arte moderna”, seguido pelos recitais de Villa-Lobos, pela palestra de Ronald de Carvalho sobre “A pintura e a escultura moderna no Brasil” e pelos solos de piano executados por Ernani Braga (além de toda a exposição de esculturas e quadros sob a tutela de Victor Brecheret, Antonio Garcia Moya, Georg Przymberel, Wilhelm Haarberg, Hidelgardo Veloso, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita, entre outros)<sup>191</sup>.

Ronald de Carvalho recitou o poema “Os sapos”, de autoria de Manuel Bandeira e, com tal investida, deu início a uma maratona de vaías e apupos que tomaram conta do Teatro Municipal. Um clima de tensão e de desconfiança tomou

<sup>188</sup> “O “leão” carioca foi o artista mais bem representado da Semana, escalado para as três jornadas, com um total de vinte peças – duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto, seis composições para canto e piano, e sete para piano solo. O número era o mesmo das obras exibidas por Anita Malfatti no saguão, mas a pintora tinha a companhia de mais oitenta trabalhos de outros artistas, enquanto ele, único compositor brasileiro do evento, comparecia com mais que o dobro dos títulos dos demais – ao todo cinco autores franceses”. In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.286

<sup>189</sup> “Semana de Arte Moderna – A notícia de uma projetada “Semana de Arte Moderna” em S. Paulo, tem despertado o mais vivo interesse (sic) nas nossas rodas intelectuais e mundanas. Os srs. Presidente do Estado e prefeito municipal prometeram aos membros da comissão organizadora o seu inteiro apoio. Os festivais da “Semana de Arte Moderna”, que se realizarão no Teatro Municipal, foram denominados: o primeiro, de “Pintura e Escultura”; o segundo, da “Literatura e da Poesia”, e o terceiro, “Festival da Música”. Nêles (sic) tomarão parte: na literatura, o sr. Graça Aranha, que terá uma conferência sôbre (sic) a “Emoção estética na arte moderna”, e os srs. Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia (...). Na música: Guiomar Novaes, Villa-Lobos, Octávio Pinto (...). Na escultura: Victor Brecheret, Hildegardo Leão Veloso e Haarberg. Na pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac (...).” “Semana de Arte Moderna”. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 fev. 1922. p.2

<sup>190</sup> “O *grand monde* paulista respondeu ao chamado dos respeitáveis sobrenomes do comitê patrocinador e compareceu ao Municipal, que se iluminou na noite de 13 de fevereiro para a inauguração da Semana de Arte Moderna. Depois de um dia abafado, com os termômetros por volta de 28 graus, a temperatura recuava a patamares mais amenos quando os automóveis começaram a chegar com homens em ternos, coletes e gravatas e mulheres em presumíveis saltos altos, meias claras e vestidos soltos, com cumprimentos que se afastavam cautelosamente dos tornozelos.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.38

<sup>191</sup> CAMARGOS, Márcia. **A Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.83-85



conta da primeira noite. Ligeiramente desconcertado com o que via e ouvia, o público que ocupava as galerias ensaiou as primeiras reações que, de certo modo, poderiam constranger e incomodar qualquer apresentação artística, dada a variação de vaias e aplausos, mas acabaram se tornando o combustível à investida modernista que, cinicamente, via na vaia a consagração maior da apresentação artística. Para os críticos da imprensa, o fracasso da *Semana de Arte Moderna* parecia ser questão de tempo.<sup>192</sup>

De acordo com Maria Augusta Fonseca, o segundo dia de apresentações, 15 de fevereiro de 1922, marcaria singularmente a *Semana de Arte Moderna*. Com a leitura de trechos de romances e a declamação de poemas, os modernistas tiveram uma recepção pouco amistosa por parte do público. Some-se a este panorama o fato de que o escritor e poeta Graça Aranha, partícipe da primeira noite, ter sentido certo incômodo com o que vira naquela ocasião. A pianista Guiomar Novais, que se apresentaria na segunda noite, reclamou junto à organização do evento da maneira com que os saraus haviam sido executados na primeira noite. O quadro pouco animador se refletiu na reação do público, como salienta Maria Augusta Fonseca:

Debaixo de muitas vaias e pateadas, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Ronald de Carvalho e Oswald de Andrade entraram no palco. Oswald leu um trecho do seu romance *Os condenados* e Mário de Andrade declamou “Ode ao burguês”, de *Pauliceia desvairada*. Latidos, miados, cacarejos, os mais variados sons marcaram a recepção do público igualmente formado por pessoas da elite.<sup>193</sup>

Debaixo de vaias, Oswald e Mário de Andrade enfrentaram o público.<sup>194</sup>  
Coube a Oswald de Andrade realizar a leitura de um trecho de sua obra *Os condenados*

<sup>192</sup> “As manifestações mais críticas da imprensa na cobertura do primeiro festival da Semana dirigiram-se à exposição de arte e à conferência de Graça Aranha, considerada decepcionante por não ter defendido a escola futurista como se imaginava. (...) No mais, boa parcela das reportagens e artigos queixou-se da longa duração da noite, que teria tornado enfadonha parte da audição de Villa-Lobos. Apenas a execução de suas peças teria consumido cerca de uma hora e quinze minutos. A conferência de Graça, praticamente meia hora. Supondo-se tempo equivalente para a palestra de Ronald, teríamos, só com os três, aproximadamente duas horas e quinze minutos.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.288

<sup>193</sup> FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.26

<sup>194</sup> A descrição feita por Marcos Augusto Gonçalves da cena de entrada de Oswald de Andrade ao palco é singular: “Ali estava, diante da audiência excitada, o rechonchudo provocador, que no domingo torpedeara, nas páginas do *Jornal do Comércio*, o mestre das naturezas-mortas Pedro Alexandrino e o inatacável compositor Carlos Gomes. Enfrentava a turba o bem-criado filho de d. Inês, o ex-repórter do *Diário*, fundador de *O Pirralho* e de *Papel e Tinta*, protagonista da paixão escandalosa pela bailarina adolescente, parceiro de Guilherme de Almeida, acompanhante de Isadora Duncan em São Paulo, viúvo, *in extremis*, da sedutora Deisi, o Miramar da *garçonnière* da Líbero Badaró e da praça da República, o

(*A trilogia do exílio*). A partir daquele instante, sua interlocução com o público espectador presente ao teatro transcorreu de forma intermitente, por vezes tensa, entre apupos e vaías. O próprio Oswald de Andrade descreve a cena da seguinte maneira:

Menotti, de pé, iniciou a apresentação dos novos escritores, aproveitando o primeiro silêncio. Ouviram-no atenciosamente até o fim. Aí, disse ele, apontando-me, que para dar um exemplo do que era a prosa nova, ia eu ler um trecho de romance inédito. Eu levava comigo umas laudas contendo uma página evocativa de “Os condenados”, que nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário. Mas a pouca gente interessava o que eu ia ler e apresentar. O que interessava era patear. Apenas Menotti se sentou e eu me levantei e o Teatro estrugiu numa vaia irracional e infrene. Antes mesmo d’eu pronunciar uma só palavra. Esperei de pé, calmo, sorrindo como pude, que o barulho serenasse. Depois de alguns minutos, isso se deu. Abri a boca então. Ia começar a ler, mas a pateada se elevou, imensa, proibitiva. Nova e calma espera, novo apaziguamento. Então pude começar. Devia ter lido baixo e comovido. O que me interessava era representar o meu papel, acabar depressa, sair se possível. No fim, quando me sentei e me sucedeu Mário de Andrade, a vaia estrondou de novo. Mário, com aquela santidade que às vezes o marcava, gritou: “Assim não recito mais!”. Houve grossas risadas.<sup>195</sup>

Entre vaías e aplausos, salvaram-se todos. Mas parece evidente que toda a algazarra promovida no segundo dia do festival de arte moderna, ao subverter a presumível “ordem”, lançou a *Semana de Arte Moderna* no centro de mais polêmicas. Essa “promoção às avessas” do evento, acabou repercutindo vivamente em vários jornais e periódicos paulistanos, fixando, de forma gradativa, no imaginário social da metrópole, a arte nova.<sup>196</sup> A segunda noite terminaria com a recitação de poemas por parte de Luis Aranha e Renato de Almeida, além da execução de Guiomar Novais ao

---

dissidente do Trianon, o descobridor de talentos, que lançara Mário de Andrade e Victor Brecheret”. In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.297

<sup>195</sup> BOAVANTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.220

<sup>196</sup> “Não há dúvida de que a Semana havia sido concebida pelos seus idealizadores para causar furor, marcar uma data, gerar atritos e instaurar-se como marco simbólico de uma transformação. Sem reações de desagrado, sem polêmicas e sem vaías, o plano corria o risco de naufragar. A imprensa, aliás, já tocara na ferida, na cobertura da primeira noite, ao notar que a expectativa hostil do público se transformara em aplausos – o oposto do que se esperava de um acontecimento futurista. (...) Depoimentos de participantes do evento sugerem que o receio do fiasco os teria levado a incentivar alguns conhecidos a puxar a vaia no segundo dia. Os provocadores serviriam para estimular a platéia a cumprir seu papel no espetáculo, aderindo, ao menos em parte, ao rito atritivo e ruidoso para que fora, afinal, tacitamente convidada. (...)” GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.299

piano que, ao contrário do que ocorrera com seus colegas literatos, foi “unanimemente ovacionada”.<sup>197</sup>

A terceira noite, a mais musical de todas, contou com a execução melódica de Villa-Lobos em sua maior parte, além de mais algumas breves interferências poéticas proferidas por Ronald de Carvalho (com suas “Historietas”). Ainda que tenha sofrido vaia em um ou outro momento de suas apresentações, o maestro Villa-Lobos parece ter, de fato, agradado ao público que foi ao Teatro Municipal prefigurando, de alguma forma, o que fora afirmado por Oswald de Andrade em seus artigos no *Jornal do Comércio*.<sup>198</sup> Entretanto, não há relatos que evidenciem a “militância” de Villa-Lobos pela pragmática modernista: neste caso, em especial, suas peças musicais parecem responder mais positivamente ao fenômeno modernista do que uma possível posição ideológica do compositor em ingressar nas fileiras de seus coirmãos de São Paulo. Mesmo diante de um quadro de possível calma a circundar as apresentações derradeiras da terceira e última noite, “sabe-se que os organizadores foram obrigados a fechar as galerias na última noite, impedindo a entrada dos arruaceiros, para evitar que o palco se enchesse novamente de batatas (...)”.<sup>199</sup>

O desenrolar das três noites artísticas venceu, em definitivo, a marca modernista entre os paulistanos que acompanharam o evento. As reações contrárias da plateia às apresentações ganharam um traço de relevância quando se imagina que, para seus realizadores, chocar era o melhor caminho para a nova arte. Dentro desta ambiência, não deixa de ser notável a participação de Oswald de Andrade, nem tanto por suas declamações “nada” inflamadas, como lembrou Anita Malfatti mas, sobretudo, por suas ações nos bastidores. Segundo consta, ele teria contratado alguns integrantes da plateia para que repudiassem as apresentações modernistas.<sup>200</sup>

Terminado o evento, a ironia, acompanhada pelo deboche, passou a dar o tom da recepção crítica feita por uma parcela dos jornais que se contrapunham à realização

<sup>197</sup> CAMARGOS, Márcia. **A Semana de 22: entre vaia e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.103-104

<sup>198</sup> “Com seu talento irrefutável, (Villa-Lobos) conquistou público, imprensa e mesmo alguns críticos do ‘futurismo’ – que deram o braço a torcer, apesar de ressalvas e conselhos para que o jovem músico se livrasse da escola vanguardista a que supostamente estava filiado.” In: GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.314

<sup>199</sup> CAMARGOS, Márcia. **A Semana de 22: entre vaia e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.104

<sup>200</sup> “Ao lado da nítida dissonância dos participantes, urros relinchos, latidos, miados, cacarejos e outras onomatopeias foram os ingredientes que moveram as noitadas de música e poesia. Vaia acompanhadas de impropérios, tomates e batatas arremessadas sobretudo das galerias, onde aglomeravam-se os estudantes de direito, que, segundo reza a crônica, teriam sido contratados por Oswald de Andrade para dar o tom do contra à festa cujo propósito era épater la bourgeoisie...”. **Ibid.** p.93

da *Semana de Arte Moderna*. A gozação e a chacota passaram a compor o traço das colunas, nem sempre assinadas ou, quando muito, com pseudônimos. O sarcasmo dos resenhistas tinha como alvo não apenas a organização da *Semana de Arte Moderna* mas, também, as realizações de muitos dos participantes do evento. Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Victor Brecheret já eram tratados por meio da galhofa no periódico *A Gazeta*, mesmo antes do início da *Semana de Arte Moderna*.<sup>201</sup>

Nem mesmo Graça Aranha escapou das críticas e das ironias nas colunas dos jornais.<sup>202</sup> A reação do público espectador reverberou também nos artigos publicados. As vaias recebidas por muitos dos conferencistas irrompeu nas páginas até mesmo do jornal *O Estado de S. Paulo*.<sup>203</sup> A disparidade de opiniões que proliferaram nos jornais paulistanos, dividiam-se entre aqueles que aceitavam de bom grado o escrutínio da invenção nas artes e, outros, que não se conformavam em chamar de arte todo o quadro de ações culturais proposto durante a realização da *Semana de Arte Moderna*.

Os jornais *A Gazeta*, *Folha da Noite* e o *Jornal do Commercio*<sup>204</sup>, em São Paulo e a revista *A Careta*<sup>205</sup>, no Rio de Janeiro, refletiram em seus editoriais, notas e artigos assinados, completo desprezo e repulsa tanto pela realização do evento quanto pelas investidas estéticas ainda relacionadas ao futurismo. Entretanto, alguns modernistas, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, assinavam artigos nos

<sup>201</sup> “A distinta pintora Anita Malfatti já tem pronto o desenho para a capa do livro do Sr. Oswald de Andrade, representa a cara do ‘Papão’. Quando as mães querem que os filhos adormeçam costumam cantar: ‘Bicho “Papão”/Saia do telhado/Deixe o menino/Dormir sossegado.’ Publicado o livro do Sr. Oswald, não precisam mais cantar: basta mostrar ao filhinho aquela carantonha pintada pela Sra. Malfatti para o menino fechar logo os olhos e dormir a noite toda. O escultor Brecheret, vai expor sua nova estátua: Adão. Não se trata, porém, do primeiro homem bíblico, mas do Adão futuro. Como o feminismo triunfa cada vez mais, devendo ser realidade, dentro de pouco tempo, o reinado das mulheres, o Adão de Brecheret está sendo esculpado... de saias”. COOK, Mestre. **Jornal A Gazeta**, coluna “Pratos Leves”. São Paulo, 9 fev. 1922., p.1

<sup>202</sup> “Somos tão pobres de intelectuais, que não encontramos um único escritor capaz de fazer a conferência inaugural. Fomo pedir ao Rio, emprestado, o Sr. Graça Aranha.” COOK, Mestre. **Jornal A Gazeta**, coluna “Pratos Leves”. São Paulo, 10 fev. 1922. p.1.

<sup>203</sup> “O direito de vaia e de pateada é reconhecido em todos os países civilizados. Será que não há mais batatas nesta terra?” “Semana futurista”. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 fev. 1922. p.7

<sup>204</sup> A sátira ocorria nos jornais em prosa e verso:

“De um crítico que passa  
O parecer o meu ouvido apanha  
A exposição de Artistas  
Futuristas  
Não tendo Graça  
Arranha!”

In: **Jornal do Commercio**, São Paulo, 15 fev. 1922. p.4

<sup>205</sup> Em artigo datado de 22 de julho de 1922, dirá Lima Barreto sobre o futurismo: “(...) minha sincera antipatia contra o grotesco ‘futurismo’, que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia (...)” **Revista A Careta**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1922.

jornais *Jornal do Commercio* e *A Gazeta*, respectivamente e, através destes espaços procuravam rebater as críticas endereçadas àquelas investidas artísticas.

Por outro lado, o jornal *O Estado de S. Paulo* e a *Revista do Brasil* não deram destaque à *Semana de Arte Moderna*: o primeiro, apenas se ateve a noticiar, de forma jocosa e irônica as intenções modernistas; a segunda, somente aderiu ao modernismo em suas páginas “quando o movimento já estava devidamente consagrado”<sup>206</sup>. Pelo lado dos modernistas, Menotti Del Picchia defendia as novas ideias em sua coluna no *Correio Paulistano*. Do Rio de Janeiro, revistas como *Fon Fon* e *O Malho* passaram ao largo da realização da *Semana de Arte Moderna*.

Para além da crítica estética propriamente dita, os modernistas foram acusados de ter deixado “fora da festa” outros tantos artistas que, à época, flertavam com a arte moderna.<sup>207</sup> Neste sentido, a “generalidade” do movimento teria ceifado, *a priori*, outras linguagens estéticas que, modernas, deveriam, na visão de alguns intelectuais, fazer parte do panorama cultural proposto pelos modernistas. Chargistas, escritores e pintores, por não serem convidados a participar da *Semana de Arte Moderna*, acabaram promovendo o surgimento de mais polêmicas em torno do modernismo celebrado em São Paulo.

Alguns temas também não foram nem mesmo tangenciados pelos modernistas, tais como as questões socioculturais envolvendo negros e indígenas. Tais aspectos só viriam ganhar espaço no movimento modernista a partir de 1924, com o surgimento da *Poesia Pau-Brasil* e, posteriormente, com o lançamento dos ideais antropofágicos. Neste sentido, foi o próprio Oswald de Andrade “(...) quem descreveu o modernismo como um equívoco em que o contrário do burguês não era o proletário, e sim o boêmio (...)”<sup>208</sup>.

Fotografia e cinema também são ausências sentidas no transcorrer da *Semana de Arte Moderna*. Ainda que de forma incipiente, o cinema já havia adentrado no cotidiano das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo no início do século XX e, desde a segunda metade do século XIX, a fotografia já não era uma novidade. Todavia, se tais ausências ocorreram de forma objetiva no evento de 1922, o mesmo não pode ser dito em relação aos escritos de Oswald de Andrade que, desde os primeiros esboços de *Os condenados*, já impregnava uma técnica literária em que o recurso da síntese se

<sup>206</sup> CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.95

<sup>207</sup> **Ibid.** p.123

<sup>208</sup> **Ibid.** p.125

assemelha à instantaneidade do que viria a ser, futuramente, o *flash* fotográfico. O ritmo “telegráfico” de sua escrita ajusta-se à velocidade das imagens lançadas aos projetores. Muito mais complexa e intuitiva, a incorporação na escrita oswaldiana de tais elementos “fílmicos” soam como uma revelação de um processo histórico, definido, neste caso, pela ação modernista.

Mesmo não tendo uma cobertura jornalística tão ampla, a *Semana de Arte Moderna* marcou, em definitivo, o lugar cultural das letras paulistanas no cenário brasileiro. De uma forma ou de outra, as intenções oswaldianas pareciam começar a ganhar forma, fato que seria mais evidente, paradoxalmente, em sua inexistente participação enquanto articulista na revista *Klaxon*, mas que ganharia mais consistência argumentativa na *Revista de Antropofagia*. A *Semana de Arte Moderna*, entre vaia, aplausos e certa dose de irresponsabilidade, havia cumprido o seu papel.

Ainda sobre as repercussões da Semana de Arte Moderna, a revista *Klaxon*, em seu primeiro número, faz uma breve reflexão acerca não apenas da *Semana de Arte Moderna*, mas do movimento modernista em si.<sup>209</sup> Porta-voz das experiências estéticas do grupo modernista, *Klaxon* permitiu, ao longo de suas poucas edições, uma espécie de maturação intelectual de seus colaboradores. De acordo com Márcia Camargos,

Incorporando a linguagem coloquial e agressiva dos manifestos, cartas abertas e inevitáveis polêmicas internas, *Klaxon* e as similares que foram surgindo constituíram o mais eficaz instrumento de divulgação do modernismo, à frente das obras literárias propriamente ditas.<sup>210</sup>

Se parece ser exato afirmar que, mesmo de forma efêmera, *Klaxon* permitiu uma maior visibilidade aos escritores modernistas, causa dúvida a afirmação de que a revista teria sido mais significativa do que as próprias obras consideradas modernistas até então. Ainda que *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, somente tenha vindo a público durante a com a realização da *Semana de Arte Moderna* (1922) e que *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, ambos de Oswald de Andrade, só foram finalizados na década de 1930, não é possível deixar de lado escritos

<sup>209</sup> “A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas columnas (sic) do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” – especie (sic) de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle (sic): nem desastre, nem triumpho (sic). Como elle (sic): deu fructos (sic) verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso reflectir (sic). É preciso esclarecer. É preciso construir. D’ahi (sic), KLAXON.” Significação. **Revista Klaxon**, nº.1, São Paulo, 15 maio 1922. p.1

<sup>210</sup> CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaia e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.136

importantes como *Os condenados* (Oswald de Andrade), *Juca Mulato* (Menotti Del Picchia), ainda que este último tenha alguns traços parnasianos. De qualquer forma, a estratégia linguística adotada em *Klaxon* aliada ao pouco apelo popular determinaram, em alguma medida, a sua efemeridade editorial.

Aos modernistas, a revista ensejou também uma maior interligação intelectual, na medida em que, ao dar visibilidade aos seus escritos, propiciou o debate de ideias e a consequente disseminação destas por outros espaços do país<sup>211</sup>, fomentando o contato cultural dos modernistas com outras paragens.<sup>212</sup>

## *CLOSE-UP: DAS MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR A SERAFIM PONTE GRANDE: JORNADAS DE TRANSIÇÃO*

Em artigo assinado na revista *Estética*, a crítica literária realizada por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda retrata os avanços e retrocessos estabelecidos na narrativa em *Memórias sentimentais de João Miramar* que comprometem, de acordo com os autores, toda a estrutura da obra. O caráter de antologia faz com que o romance perca, a princípio, a força que persiste em suas partes isoladamente.

A disjunção narrativa parece ficar bem mais à mercê das ações da personagem “João Miramar” e, de acordo com os críticos, tal opção estrutural realizada de Oswald de Andrade legou ao romance dois aspectos pontuais: o primeiro diz respeito à falta de unidade do livro; o segundo, consequência do primeiro, faz com esta “unidade perdida” seja “construída” pelo leitor por meio do personagem-título. Salta aos olhos da crítica a representação do mundo burguês disposta no romance. Deste interregno essencial, personagens transitam revelando os traços de um humor leve, beirando ao sarcasmo. O

---

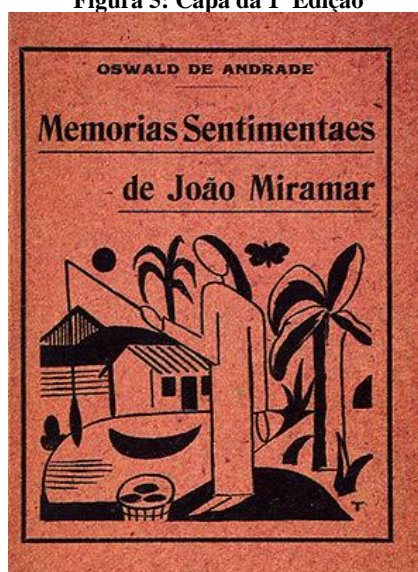
<sup>211</sup> “Apesar de tirar menos de mil exemplares, [*Klaxon*] repercutiu entre os círculos cultos do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco.” CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002. p.136

<sup>212</sup> “Para reforçar a disseminação dos frutos modernistas, não faltaram colaborações dos seus principais mentores em livros e revistas de outros estados, além de conferências e recitais nas andanças pelo Brasil afora. Mário de Andrade esteve em Minas Gerais em 1924 e depois realizou um verdadeiro périplo pelo Norte até a Amazônia em companhia de Dona Olívia Guedes Penteadó, enquanto Guilherme de Almeida viajaria ao Sul e ao Nordeste.” **Ibid.** p.137

caráter moderno do romance se apresenta por meio de idas e vindas nas ações do “Miramar”, fato registrado pela crítica:

Miramar é moderno. Modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mais do que bonita. Miramar escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escriptor. Transposições de planos, de imagens, de lembranças. Miramar confunde para esclarecer melhor. Brinca com as palavras. Brinca com as idéias. Brinca com as pessoas. Êle é principalmente um brincalhão.<sup>213</sup>

Figura 5: Capa da 1ª Edição



Fonte: Disponível em < <http://www.revistapessoa.com/2013/04/memorias-sentimentais-de-joao-miramar/>>; Acesso em 16 out. 2012

A passagem acima sugere um diálogo com o cinema. A ideia da objetividade, tão presente no horizonte estético do cinema da segunda metade do século XX se ajusta perfeitamente à matriz literária. O traço paradoxal presente na personagem literária aqui tratada enseja uma realidade fílmica baseada na contradição (“...escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escriptor...”; “confunde para esclarecer...”), dada a ler na construção dos personagens e de suas respectivas ações no mundo. No cinema de Rogério Sganzerla, *Jorginho (O bandido da luz vermelha)*, rouba, atira, mas nunca em direção às suas vítimas; se arvora um “fora da lei”, mas é moralista quando se refere a “outros bandidos” do Brasil; vai ao cinema depois de um assalto. De acordo com Ismail Xavier,

<sup>213</sup> NETO, Prudente de Moraes; HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Oswald de Andrade. Memórias sentimentais de João Miramar. São Paulo, 1924. **Revista Estética**. Rio de Janeiro, janeiro-março de 1925, Ano II, Vol.1, p.218-222



*O bandido da luz vermelha* é um filme muito feito de citações... muito feito de ironia... um jogo paródico muito pautado pela ideia de antropofagia do Oswald, que é citado várias vezes... os textos do Oswald são citados no filme. Tem um processo aí de incorporação de todas as referências de modo que, as distinções muito claras, entre a cultura dita elevada e a cultura dita popular se dissolvem...<sup>214</sup>

É evidente que tais elementos literários e cinematográficos são encontrados, aqui, no plano da citação e não da representação cênica. Entendo que, neste sentido, são fruto da percepção dos autores da condição homem moderno e, concomitantemente, do referencial que esta condição enseja às linguagens artísticas. Em outras palavras, tanto Oswald de Andrade quanto Rogério Sganzerla trabalham neste limite do moderno, onde a objetividade da narrativa não pôde camuflar as contradições da própria arte.

A crítica literária ainda discorre sobre outros detalhes presentes na composição narrativa realizada por Oswald de Andrade e externada na “gramática” de *João Miramar*. Mas é com *Serafim Ponte Grande* (1933), segundo romance escrito por Oswald de Andrade, que podemos visualizar uma matriz singular intermediando a relação entre o sentido da escrita e a concepção da narrativa proposta pelo autor: a invenção.<sup>215</sup> No prefácio de *Serafim Ponte Grande*, Haroldo de Campos observa:

O romance-invenção *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, “escrito de 1929 para trás” (ou “terminado em 1928”, como se lê no prefácio) e publicado em 1933, é uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Entrevista do crítico de cinema Ismail Xavier por ocasião do evento *Ocupação Rogério Sganzerla*, promovido em 2010 pelo Itaú Cultural, em São Paulo. Disponível em <<http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/106/rogerio-sganzerla/1/inicio>>; Acessado em jan. 2011

<sup>215</sup> Segundo Roberta Canuto, “*Serafim Ponte Grande* foi classificado, dentro da obra oswaldiana, como um romance de invenção, um desafio ao leitor, que tem de desvendar o livro, estruturado em cerca de 203 fragmentos. Pode-se dizer que o romance tem uma estrutura cinematográfica construída através de uma ‘montagem’ ágil, que se assemelha a uma narrativa não linear no cinema.” In: CANUTO, Roberta. **O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite**. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p.54

<sup>216</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não-livro*. In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas II: memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 102. Em nota, Haroldo de Campos ainda aponta que “no exemplar que possuímos do *Serafim*, e que recebemos das mãos do autor, a expressão ‘romance’, na capa, foi riscada por Oswald e substituída pela palavra ‘invenção’”. **Ibid.**

*Serafim Ponte Grande*, “romance-invenção” de Oswald de Andrade, salvo raras exceções, foi ignorado por cerca de quarenta anos pela crítica literária brasileira.<sup>217</sup> Foi somente a partir da década de 1960, em circunstâncias históricas distintas daquelas próprias do período de sua produção, que tal obra de Oswald de Andrade passou a ser considerada uma das melhores produções literárias do modernismo brasileiro. Se Oswald de Andrade já havia arriscado em *Memórias Sentimentais de João Miramar* uma escrita estilística que buscava intercalar prosa e poesia, é com *Serafim Ponte Grande* que o escritor procurou radicalizar as convenções literárias de seu tempo ao subverter a forma romanesca tradicional. À luz de uma narrativa que se entrecorta em sintagmas, o romance-invenção se estrutura em torno de “não lugar”, tanto em termos de estrutura narrativa quanto em relação à “montagem” dos episódios. A recorrência às colagens e a uma economia do texto enredam novas formas de leitura e de interpretação, legando à obra um caráter singular no que concerne ao seu próprio desenvolvimento rítmico e temporal.<sup>218</sup>

Figura 6: Capa da 1ª Edição



Fonte: Disponível em < <http://www.revistapessoa.com/2012/11/serafim-ponte-grande/>>; Acesso em 16 out. 2012

<sup>217</sup> A primeira edição de *Serafim Ponte Grande* data de 1928.

<sup>218</sup> “O *Serafim* é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo ou da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*)”. CAMPOS, Haroldo. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p.98

O recurso à “projeção metonímica” se aproxima do cubismo e, neste sentido, enlaça a narrativa literária à produção cinematográfica.<sup>219</sup> Aqui, talvez resida aquilo que Serguei Eisenstein denominou de “a unidade orgânica da obra”.<sup>220</sup> O “estilhaçamento estrutural” componente da narrativa do *Serafim* aponta, paradoxalmente, para a sua própria força de expressão, na medida em que, renegando as convenções literárias e adotando preceitos de linguagem pouco usuais, a obra passa a ser percebida não apenas no seu aspecto interior (a trama narrativa, o papel desempenhado pelos personagens, os ambientes em que se desenrolam os acontecimentos), mas, sobretudo, pela sua exterioridade externada no “estranhamento” causado no leitor.

Na estrutura formativa de *Serafim Ponte Grande*, a narrativa não se ajusta linearmente ao arquétipo da prosa e a composição textual ocorre de maneira fragmentada. Em alguma medida, as inflexões literárias e artísticas de Oswald de Andrade entram em correlação com algumas realizações afeitas ao cinema. O estilo utilizado pelo escritor revela sua imersão pelos preceitos da narrativa cinematográfica, numa demonstração cabal de que Oswald de Andrade procurava se desvencilhar da escrita “romântica” a partir não apenas dos conteúdos a serem abordados mas, especificamente, por meio da configuração de uma outra forma de escrita narrativa que o aproximasse das técnicas do cinema:

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. (...) Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de recepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa.<sup>221</sup>

Às voltas com as críticas à *Semana de Arte Moderna* de 1922<sup>222</sup> e, por extensão ao modernismo, Oswald de Andrade retraça as linhas da prosa quando coloca *Serafim*

<sup>219</sup> (...) Na projeção metonímica sobre a *grande sintagmática* da narrativa, tal como ocorre no *Serafim*, é possível identificar um processo característico do cubismo: a colagem, a justaposição crítica de materiais diversos, o que em técnica cinematográfica parece equivaler de certo modo à montagem. CAMPOS, Haroldo. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p.99

<sup>220</sup> EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

<sup>221</sup> SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 48

<sup>222</sup> Segundo Antônio Cândido, “A Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922) foi realmente o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensino, na música, nas artes plásticas.” In: CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000. p.108

*Ponte Grande* na condição de “antilivro”.<sup>223</sup> O caráter moderno a permear tanto a escrita quanto a composição de *Serafim Ponte Grande* se alicerçam numa estrutura narrativa pouco convencional para as décadas de 1920 e 1930. Seu aspecto fragmentário é destilado propositalmente na composição da trama, exigindo do leitor um esforço em juntar as partes não apenas no campo semântico mas, sobretudo, no que diz respeito à sintaxe. De acordo com Maria Augusta Fonseca,

A estrutura fragmentária da obra torna difícil resumi-la. O texto é formado por pedaços de frases, episódios entrecortados, capítulos-síntese, errata-capítulo, prefácio criticando o texto, diários, dramas (paródia teatral), notícia de jornal, paródia de romances e poesia. Na organização e composição desses fragmentos utiliza-se um fluxo contínuo e descontínuo, interrompendo segmentos, para mudar bruscamente os rumos da história.<sup>224</sup>

Ora, todo esse amálgama literário configura uma ruptura expressiva com os códigos vigentes à época. Ademais, a composição textual intercala prosa e poesia, possibilitando um jogo semântico próximo à montagem cinematográfica do cinema moderno. Em artigo para o jornal *Folha de S. Paulo*, em 1981, Rogério Sganzerla, ao abordar a proeminência do cinema moderno, uma vez mais aponta para suas particularidades. Neste sentido, afirma o cineasta:

Pode-se definir um “cinema moderno” por excelência como relativista, isto é anti-idealista, antiexpressionista (especialmente na utilização da montagem, na direção dos atores e outras influências); antiliterário (na composição e relação dos personagens), no tratamento dos conflitos e nos diálogos; talvez seja a empresa mais difícil do cinema contemporâneo. Isso supõe uma recusa pelos efeitos *avant-gardistas*, pela fascinação do enquadramento, do corte fácil e da “cena bonita”. Trata-se de fazer filmes de cinema e não o contrário.<sup>225</sup>

Realizando filmes norteado por essas premissas, Rogério Sganzerla aproxima-se, esteticamente, dos preceitos conceituais oswaldianos. Na lógica da produção

<sup>223</sup> “Oswald, “*bricoleur*”, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo (...) a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um *antilivro*, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não-livro*. Apud: ANDRADE, Oswald. **Obras completas II: memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.106

<sup>224</sup> FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p129

<sup>225</sup> SGANZERLA, Rogério. Ruptura da lógica dramática. Jornal **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 23 mar. 1981.

cinematográfica de Sganzerla, não coube a citação pura e simples ou a cópia da prosa oswaldiana: o diálogo se estabeleceu por meio de conceitos, de ideais que, colocados em prática tiveram como corolário uma prática cinematográfica antropofágica.

## *PLANO E CONTRAPLANO*<sup>226</sup>: *OS CONDENADOS* (A *TRILOGIA DO EXÍLIO*) E O DESENCANTO MODERNO

A revista carioca *A Careta* soltou uma nota, em outubro de 1922, no qual chamava a atenção do público leitor para o lançamento de um romance... paulista. O crítico que assina a nota descreve desta forma o lançamento:

Acaba de aparecer em São Paulo, constituindo um verdadeiro acontecimento literário, o primeiro romance da série a que Oswald de Andrade chamou *A Trilogia do exílio*. Pelas duzentas páginas desse romance feito por mão de mestre, passa a sensibilidade de um dos mais elegantes espíritos do Brasil contemporâneo. A crítica pretende que ele seja um futurista. O crítico geralmente não lê os livros página a página, porque, se os lesse, teria, pelo menos para *Os Condenados*, palavras de verdadeiro entusiasmo. É um trabalho que honra as letras paulistas e as oficinas gráficas do Sr. Monteiro Lobato.<sup>227</sup>

Outro semanário do Rio de Janeiro, a *América Brasileira*, também saudava em 1922 a chegada de *Os condenados* por meio uma breve resenha crítica, assinalando os caminhos traçados pela trama oswaldiana:

Oswald de Andrade: OS CONDEMNADOS. Moteiro Lobato & Co. - S. Paulo - 1922. Este livro novo e desconcertante, feito por um artista singular e vivo, perturba e enerva. A admiração pelo temperamento forte do Sr. Oswald de Andrade cede muita vez á violência brutal, da narrativa, desse "caso raro: uma menina de família brasileira, educada para as devotações burguesas dos lares obscuros, e que rola, dominada por um caften, e seguida pela imbecilidade sentimental de um remador amante de Baudejaire. num esbandalhamento de gritos e surpresas, pela rampa mirifica das prostituições sensacionais". A nota trágica domina, misturada ás vezes de um sarcasmo e de uma zombaria, ou desnorreiam, outras vezes porém nimbada de soffrimento, como a grande dôr do velho Lucas, os instantes\_ silencio os de Alma. Neste

<sup>226</sup> "Talvez a técnica mais comum de corte, usada em diálogos. Começa com um *close-up* de um personagem feito de um ângulo, seguido pelo *close-up* de outro personagem no ângulo inverso, alternadamente." In: BERGAN, Ronald. **...ismos: para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010. p.147

<sup>227</sup> AVENIDA, João da. **Revista A Careta**, Rio de Janeiro, 28 out. 1922 (coluna "Notas de Arte")

livro, cuja feição artística tem merecido os melhores louvores da crítica, não são o romance, como as personagens e o próprio estilo, tudo é escandaloso, pelo seu carácter inédito e imprevisto. Há uma agudez profunda, através dos pormenores, repontando nas sugestões e indicações rápidas e incisivas, que fazem dos *Condenados* um livro raro e consagram no seu A. uma poderosa individualidade de criador e de estheta, cuja obra futura se revigorará numa compreensão mais luminosa da vida. Nem tudo a miséria explica...<sup>228</sup>

Mas, o que é *A Trilogia do exílio*? Qual a sua intenção? Como se compõe em termos de forma e estrutura? *A Trilogia do exílio*, obra composta pelos romances *Alma*, *A estrela de absinto* e *A escada*, empreende a busca incessante de Oswald de Andrade em termos de uma atualização constante no debate de ideias da época. O percurso temporal de composição da obra<sup>229</sup> revela, nas entrelinhas, a trajetória intelectual de Oswald de Andrade, o que pode ser atestado, a título de exemplo, tanto por sua forma de escrita (telegráfica, quase “cinematográfica” em *Alma*), quanto por sua posterior postura política (evidente em *A escada*, na versão de 1934)<sup>230</sup>.

Mesmo diante do lastro temporal que separa a escrita dos três volumes, a *Trilogia do exílio* não ficou imune à perplexidade da crítica literária da época. Das influências propriamente literárias oswaldianas à estrutura estética intrínseca aos romances, há uma percepção latente, por parte da crítica, de que algo novo estaria surgindo no cenário literário paulistano.<sup>231</sup> Referências ao “estilo cinematográfico”

<sup>228</sup> **Semanário A América Brasileira**, Rio de Janeiro, Seção Autores e Livros, nº.14, fevereiro de 1923, Anno II, p.60.

<sup>229</sup> “Com trabalho iniciado em fins de 1919, o primeiro volume da *Trilogia do exílio* – *Os condenados* foi publicado em 1922. Com título posterior alterado para *Alma* (nome da personagem central), sabe-se que um trecho do romance foi lido no Teatro Municipal, no segundo dia de apresentações da Semana de Arte Moderna. Mais tarde, em 1927, Oswald lançou o segundo romance, *A estrela de absinto*, com capa de Victor Brecheret. Vale lembrar que já em 1920 Oswald tinha publicado na revista *Papel e Tinta* uma expressão extraída deste segundo volume. (...) Anos depois, em 1934, saiu o último volume, *A escada*, anteriormente publicado com *A escada vermelha*. Na década de 1920 foi designada como *A escada de Jacó*. Esses três romances constituem o volume de *Os condenados*.” In: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.121-122. De acordo com Mário da Silva Brito, “Em 1941, Oswald relança esses três livros num só volume, com o título genérico de *Os condenados*, e, ao que tinha primitivamente essa denominação, passa a chamar agora de *Alma*, mantendo o nome de *A estrela de absinto* e retirando de *A escada* o qualitativo da primeira edição. Em nota final, faz uma advertência: a de que toda a obra fora escrita de 1917 a 1921 e ‘publicada em três volumes, espaçadamente, sob o título A trilogia do exílio. BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. **Apud**: ANDRADE, Oswald. **Os condenados: a trilogia do exílio. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934)**. São Paulo: Globo, 2003. p.7

<sup>230</sup> Mário da Silva Brito observa que “Os romances que compõem *A trilogia do exílio* estão impregnados das experiências pessoais de Oswald de Andrade, refletem aspectos de sua autobiografia e decorrem também da sua observação do ambiente social paulistano às vésperas da *Semana de Arte Moderna* (...)” **Ibid.** p.15

<sup>231</sup> De acordo com Mário da Silva Brito, “(...) quando do aparecimento do seu primeiro volume, a crítica tradicional – ou os que emitiam opiniões sobre livros pelos jornais e revistas – ficou perplexa, aturda

adotado pelo escritor dão o tom da “novidade”, afeita a uma narrativa pouco convencional, destoante dos romances tidos como “tradicionais”. É certo que, ao se afastar do romantismo propriamente dito (ou do romance social próprio de fins do século XIX), Oswald de Andrade flertou com a essência do realismo, como assinalam alguns críticos. Quase sempre, a estética realista é aplicada tendo como mote analítico o “verismo” presente nas cenas do romance. A inovação estético-linguística proposta pelo escritor passa pela assimetria da forma narrativa e pela evocação dos sentimentos e percepções sensíveis que acometem as personagens.<sup>232</sup> Em estudo recente, Sebastião Marques Cardoso faz uma pertinente observação sobre este panorama:

O naturalismo/realismo literário aparece na *Trilogia* de maneira fossilizada, como se a série guardasse escondido um princípio norteador nos personagens predeterminado pelo contexto. Porém, em função da focalização (a preferência por personagens decaídos), da técnica (cinematografia) e da descrição (poética) a relação de contiguidade entre personagens e contexto será sensivelmente posta em desequilíbrio. Por vezes, a interioridade dos personagens parece figurar maior que o meio, e este, em certos momentos, surge vicariamente como fatal e impossibilitador de qualquer nova no reino da individualidade.<sup>233</sup>

É em meio a essa construção de estilo “fragmentário”, flertando, ao mesmo tempo, com uma linguagem naturalista/realista, que se esboça a *Trilogia do exílio*. Neste sentido, não causa espanto o flerte estético, perceptível entre literatura e cinema nas cenas do romance. A “montagem” lexical efetuada pelos escritos sugere novas angulações de imagem, mescladas a uma narrativa que ora ocorre entre as personagens, ora se dá pela “voz de Deus” do narrador. Este sintagma estrutural se soma ao

---

mesmo. Praticamente só a compreenderam os companheiros de geração e uns poucos espíritos mais abertos, entre os representantes da intelectualidade detentora do poder literário e cultural.” BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald. **Os condenados: a trilogia do exílio. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934)**. São Paulo: Globo, 2003. p.10

<sup>232</sup> “As coordenadas estilísticas e de estruturação de *Os condenados* foram os pontos que deram singularidade a essa obra, que lhe conferiram lugar de destaque quando de seu aparecimento. Eram uma novidade, um rompimento com as normas de concepção e realização rotineiramente aceitas – coisa que logo saltou aos olhos dos exegetas do tempo, que o louvaram ou censuraram precisamente pelas tentativas inovadoras.” *Ibid.* p.17

<sup>233</sup> CARDOSO, Sebastião Marques. **De personagens e anti-heróis: um estudo sobre a Trilogia do exílio, de Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2007. p.21

banimento dos jargões literários em prol de uma literatura crua, que dialoga com a linguagem coloquial mas que, nem por isso, se rende ao diletantismo.<sup>234</sup>

Este percurso literário de produção da obra apresenta as vicissitudes pessoais do autor no período em questão e suas respectivas perspectivas estético-literárias. Parece claro que, para Oswald de Andrade, a composição dos romances encerra, para além de uma atividade intelectual, uma sintonia para com vanguardas artísticas da época.<sup>235</sup>

Figura 7: Pré-Lançamento de *Os Condenados*



Fonte: Disponível em < <http://3md2010.blogspot.com.br/2010/09/semana-de-arte-moderna-1922.html>>; Acesso em 14 jun. 2012

<sup>234</sup> “Ao assim proceder – ou seja, ao valer-se de recursos sugeridos pela gramática e pela sintaxe do cinema, ao expor de modo contrapontístico a trama, ao recorrer à simultaneidade de cenas e situações – Oswald abria caminho para o romance fragmentário, de que irá ser o pioneiro e o mais notório cultor, sendo seus marcos *João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Também sob este aspecto, *Os condenados* são o gérmen dos aludidos livros, que levam às últimas consequências a invenção anunciada no romance de estreia.” In: BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. **Apud:** ANDRADE, Oswald. **Os condenados: a trilogia do exílio. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934).** São Paulo: Globo, 2003. p.17

<sup>235</sup> Ao retornar de Paris, em 1924, dirá Oswald de Andrade acerca do movimento artístico presente na cidade-luz: “Estamos numa época de pesquisa que chegou a formular os seus primeiros resultados. O século XX vai achando a sua expressão. Em pintura, depois da glória de Cézanne, morto em 1906 e já no Louvre ao lado de alguns impressionistas e inovadores, é a escola cubista que tomou a direção das elites europeias. Na escultura, faz-se sentir, mais que nas outras artes, uma reação contra o assunto. Nada de retórica, nada de anedota. Isto na vanguarda. O público e o oficialismo estão em Bourdelle e outros discípulos de Rodin. Na música, Debussy é aplaudido em toda a parte. Contra ele reage o pequeno mas já célebre grupo de Satie, Poulenc etc., ao lado do grande russo Stravinski. Como se vê, Debussy, que ainda não penetrou totalmente, lá já é considerado passadista por muita gente boa. Em literatura, dá-se o mesmo fenômeno. Nosso avanço geral chegou quando muito a Rimbaud e ao Simbolismo, quando lá já há toda uma estabelecida fase de transição entre o Simbolismo e a atualidade, representada pelos grandes nomes de Francis Jammes, Paul Fort e Paul Claudel”. In: Revista Novíssima. São Paulo, nº.2, 1924. **Apud:** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas / Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.19-20



A recepção à *Trilogia do Exílio*, como um todo (aqui, temos como referência a edição feita pela editora Globo, de Porto Alegre, em 1941), suscitou debates calorosos tanto favoráveis quanto contrários aos escritos de Oswald de Andrade. Das críticas voltadas à forma da escrita (“cinematográfica”) passando pelo *status* ficcional dos personagens e da inscrição de *Os condenados: a trilogia do exílio* no rol das obras modernistas, surgiram noções, conceitos e análises que procuraram apreender, historicamente, tais escritos.<sup>236</sup>

Na *Trilogia do exílio*, alguns aspectos perpassam os três romances: a escrita descontínua (intercalando, por exemplo, ora a prosa, ora a poesia); a narrativa direta e objetiva (despreocupada com “rodeios” linguísticos ou com rebuscamentos da linguagem) e a cidade de São Paulo como *lócus* de ação das personagens (símbolo do progresso, da civilização). Estes elementos, em consonância, revelam o esforço do autor, num primeiro momento, em demarcar o espaço de ação da prosa moderna e, posteriormente, dotar a escrita de objetividade.

Entretanto, apesar de apontar a importância da *Trilogia do exílio* no contexto da literatura brasileira, alguns autores propuseram análises que, dentro de um escopo maior a envolver toda a produção literária de Oswald de Andrade, viram nesta produção uma literatura de menor impacto. Alexandre Barbosa observa que na *Trilogia*, há aspectos psicologizantes mal estruturados em relação às personagens, em meio a uma linguagem dúbia que não consegue delimitar os campos da representação e da realidade.<sup>237</sup>

Antônio Cândido<sup>238</sup> e Alfredo Bosi<sup>239</sup> apontam as limitações da *Trilogia do exílio* no que diz respeito, principalmente, ao estilo da prosa de Oswald de Andrade e à consequente composição das personagens elaborada pelo autor. Mário da Silva Brito sugere que, no período de produção da *Trilogia do exílio*, que foi de 1922 a 1934, Oswald de Andrade também se viu envolvido na produção e elaboração de escritos de

<sup>236</sup> CARDOSO, Sebastião Marques. **De personagens a anti-heróis: um estudo sobre a *Trilogia do Exílio*, de Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Tese de doutoramento em Teoria Literária apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

<sup>237</sup> BARBOSA, J. Alexandre. **A leitura do intervalo. Ensaio de crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

<sup>238</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Presença da literatura brasileira. II. Modernismo: história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

<sup>239</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1986.

outra monta, principalmente em termos estéticos.<sup>240</sup> Para Brito, tal divisão “estética” revela a “divisão” da obra oswaldiana significativamente:

Assim, no conjunto da obra oswaldiana, aparecida nesses doze anos, há duas direções, dois rumos, dúplice inventiva: a que caracteriza os recursos estilísticos e estéticos de *A Trilogia do exílio*, e a que, em prosa e em poesia, marca a sua visão de extremada *avant-garde* e lhe confere lugar à parte no quadro das letras nacionais e mesmo do Modernismo. São diretrizes que coexistem no espaço e no tempo, mas brigam entre si, se opõem uma à outra, contradizem-se em vários pontos e aspectos.<sup>241</sup>

Ora, tal divisão, ainda que possa ser estabelecida, acabou por determinar o “lugar” da *Trilogia do exílio* dentro dos escritos de Oswald de Andrade. Com efeito, esta divisão deixa de lado os elementos de vanguarda presentes dentro da narrativa ora abordada. Neste sentido, é possível estabelecer uma ligação entre a composição das personagens na *Trilogia* e sua concomitante formação tanto em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. O fio condutor conceitual entre esses escritos se inscreve não apenas na individualidade das personagens frente ao meio quanto às suas respectivas ações. Antônio Cândido chega mesmo a fazer uma divisão “didática” desta esfera da prosa de Oswald de Andrade. Diz Cândido:

Eu escrevia que a sua obra ficcional era avançada e criadora nas duas narrativas que englobei depois sob a designação de “Par” – *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. E era inesperadamente passadista, apesar da técnica, na “Trilogia”, isto é, três romances subordinados ao título geral de *Trilogia do exílio* (...).<sup>242</sup>

Para Cândido há, invariavelmente, uma superioridade estética e estilística do “Par” sobre a “Trilogia”. O crítico descreve os aspectos desta superioridade no limite

<sup>240</sup> “O espaço que vai de 1922 a 1934, ou seja, da estréia de Oswald com *Os condenados* – a *Alma* de agora – até o aparecimento de *A escada vermelha*, outros livros dele surgiram, mas cujo roteiro estético discrepa de *A trilogia do exílio*, pois revolucionam a concepção de romance e poesia até então em vigor, radicalizam as conquistas da “liberdade de criação artística” propugnadas pelo Modernismo. São eles: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Pau Brasil* (1925), *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) e *Serafim Ponte Grande* (1933).” In: BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. **Apud:** ANDRADE, Oswald. **Os condenados: a trilogia do exílio. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934).** São Paulo: Globo, 2003. p.9

<sup>241</sup> **Ibid.**

<sup>242</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Recortes.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.40

das intenções oriundas das narrativas em questão e de suas respectivas capacidades de persuasão. Segundo Cândido,

No “Par” dominam uma linguagem condensada e fulgurante, um estilo de tendência fragmentária admiravelmente adequada à visão anticonvencional, à completa ausência de sentimentalismo, ao sarcasmo e ao mais acerado humor. Na “Trilogia” parece que esta escrita, aparentemente a mesma, perdeu as asas, pois não se ajusta à concepção do mundo e dos personagens, tornada convencional e sentimental, séria entre aspas, própria da literatura de tons baixo.<sup>243</sup>

De fato, o sarcasmo, a ironia e o humor presentes em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* demarcam o panorama destes romances. O anticonvencionalismo apontado pelo crítico literário é muito mais exposto em tais obras e não causa espanto que tais elementos tenham causado surpresa, repulsa e admiração à intelectualidade da época. Ademais, em tais romances, há aspectos conotativos que apontam, discretamente, tanto para a *Poesia Pau Brasil* quanto para o advento da *Antropofagia*.

Todavia, toda esta caracterização proposta por Antônio Cândido deixa de lado o aspecto surreal presente nas ações das personagens da *Trilogia do exílio*: suas perspectivas acerca do futuro, as introspecções e os devaneios tangenciados por momentos de delírio e angústia, a tristeza reverberada no fracasso. Este talvez seja um ponto a ser salientado: o fracasso. Oswald de Andrade aponta, na *Trilogia do exílio*, para a incompletude do ser diante de um mundo que parece não fazer muito sentido. A concepção de mundo das personagens não pode mesmo “ter asas” na medida em que é circunscrita pelas convenções sociais, transmutadas na falta de esperança e na aceitação da realidade tal qual ela se apresenta. São as pequenas tragédias cotidianas que ganham forma, na rapidez da sintaxe proposta pelo autor causando, a cada novo parágrafo, um impacto no leitor. Se no “Par”, os preceitos da civilização são satirizados e a narrativa beira o fantástico, na “Trilogia” é o enquadramento do real que dá o tom do horizonte literário.

A cidade de São Paulo compõe o cenário em que se passa o romance. Aqui e ali, há referências ao litoral paulista, mais especificamente à cidade de Santos, mas é na capital paulista em que transcorrem os acontecimentos mais representativos da trama.

<sup>243</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.41

As ações do romance se passam em bairros como o Brás e Penha, além das referências ao rio Tietê, à Estação da Luz e ao Jardim Público. Os espaços de ação da trama vislumbram o soturno vagar da vida paulistana, prostíbulos, bares, em pequenos quartos de aluguel, no comezinho cotidiano das fofocas da vizinhança e do olhar recriminador daqueles que se acreditam de reputação ilibada.

Na esteira dos percalços enfrentados pelo personagem “Alma”, a vida se transforma num amontoado de pequenas tragédias, decepções e infelicidades que vão dando verniz à construção psicológica da personagem-título. Do amor não correspondido à venda do próprio corpo, Alma transita entre o desespero e a fatalidade, revelando uma escrita literária pouco afeita ao humor, regida pela ótica do desencanto.

Em “Alma”, temos um retrato, um fotograma literário que expõe, com uma crueza singular, os dramas, sentimentos e paixões que assolam a personagem-título. Entremeados a tais aspectos há também, na narrativa, toda uma caracterização direta das relações pessoais, em que são deixados de lado traços do romantismo que, em geral, compunham as narrativas em prosa do período. Oswald de Andrade parece escrever “filmando”, na medida em que se utiliza de recursos estéticos, no campo literário, afeitos ao cinema moderno.<sup>244</sup>

### *PLONGÉE*<sup>245</sup>: OS CONDENADOS NO CINEMA

1973: cinquenta e um anos depois da *Semana de Arte Moderna*, o cineasta Zelito Viana fazia chegar aos cinemas *Os condenados*<sup>246</sup>, filme baseado em obra literária homônima de Oswald de Andrade. Tentando retratar as agruras sentimentais de “Alma” (Isabel Ribeiro) e as angústias de “João do Carmo” (Cláudio Marzo), Viana procurou, numa mimetização do escrito literário oswaldiano, reproduzir na tela, o

<sup>244</sup> E o que é o cinema moderno? Para Rogério Sganzerla, o cinema moderno parece estar baseado nas atuais noções de relatividade. Ao invés de pretender um “ângulo absoluto” (cinema clássico), impossível na vida real, busca o “melhor ângulo possível dentro de uma situação dada”. Assim, já não há a idealização da realidade, mas uma integração com o real. A câmera procura captar os objetos tais como eles são – destituídos de qualquer aura romântica ou de “seus corações românticos.” SGANZERLA, Rogério. “Noções de cinema moderno.” In: SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p.17-18.

<sup>245</sup> “Câmera de cima para baixo”. In: RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Piracicaba, SP: DP & A, 2006. p.32

<sup>246</sup> **Título:** Os condenados; **Direção:** Zelito Viana; **Duração:** 80 min.; **Ano:** 1973; **País:** Brasil; **Gênero:** Drama; **Cor:** Colorido; **Roteiro:** Educardo Coutinho, Antônio Carlos de Brito; **Produção:** Mapa Produções Cinematográficas; **Fotografia:** Dib Lutfi; **Trilha Sonora:** Helber Rangel; **Elenco:** Cláudio Marzo, Isabel Ribeiro, Elza Gomes.

primeiro livro da *Trilogia do Exílio*, denominado “Alma”. De acordo com o próprio cineasta:

Fiquei impressionado com o personagem de João do Carmo, que Cláudio Marzo viria a criar no filme, e mais ainda com Alma, em quem logo vi Isabel Ribeiro. Mas confesso que, estando Oswald tão identificado com o tropicalismo, por causa de *O Rei da Vela*, e com uma certa noção de vanguarda, hesitei muito tempo em partir para o roteiro.<sup>247</sup>

**Figura 8: Cartaz do filme *Os condenados* (Zelito Viana)**



Fonte: Disponível em < <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-499644468-cartaz-os-condenados-claudio-marzo-isabel-ribeiro-oswald-de-JM>>; Acesso em 23 jan. 2012

É interessante notar que, para o cineasta, Oswald de Andrade esteja “identificado com o tropicalismo.” Se é certo que o autor de *Serafim Ponte Grande* fora “resgatado” de uma espécie de limbo por figuras notórias da música (Caetano Veloso), do cinema (Glauber Rocha), do teatro (José Celso Martinez Corrêa) e da poesia (Haroldo e Augusto de Campos) no país na década de 1960, isso não quer dizer que exista uma relação objetiva, uma identificação entre os escritos de Oswald de Andrade e o movimento tropicalista como um todo. Neste caso, Zelito Viana, um dos cineastas integrantes do Cinema Novo, parece mais valer-se de uma concepção forjada na década de 1960 na medida em que vinculada Oswald de Andrade ao tropicalismo.

Orientado por Antônio Cândido e Sábato Magaldi, Zelito Viana realizou uma interpretação cinematográfica que, de certa forma, coloca em evidência os pressupostos

<sup>247</sup> VIANY, Alex. Os condenados: um melodrama narrado em fragmentos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Página 8, Caderno B, segunda-feira, 26 ago. 1974

de Antônio Cândido acerca do romance. Diz o cineasta sobre o seu interesse em “filmar uma obra de Oswald de Andrade”:

Uma das coisas que me atraíram no livro era que os personagens não têm muita psicologia, agindo conforme as situações que vão aparecendo. Isso me permitiu uma grande liberdade formal. A leitura que fiz foi uma espécie de leitura paradigmática, no sentido vertical. O filme só tem duas personagens: o resto é esquemático. E, ainda que alguns críticos não gostem do romance, eu gosto, inclusive porque põe o inconsciente dos personagens para fora. Alma, por exemplo, é meio carnal. Não pensa muito. As situações aparecem na frente dela e ela age de uma maneira integral, com as vísceras para fora. Oswald tem uma certa grossura, no sentido de falta de sutileza, e o filme talvez seja mais grosso do que o livro.<sup>248</sup>

A afirmação do diretor em relação à psicologia dos personagens é questionável. Num primeiro momento, Viana afirma que os personagens “não tem muita psicologia” para, mais adiante, afirmar que o romance “põe o inconsciente dos personagens para fora.” A segunda afirmação parece fazer mais sentido. De fato, os personagens da trama, em sua maioria, são acometidos de arroubos sentimentais que, à primeira vista, sugerem pouca (ou nenhuma) reflexão frente aos acontecimentos. Todavia, há toda uma carga emotiva presente no romance que confere tanto à “Alma” quanto a “João do Carmo”, níveis de sensibilidade que vão se avolumando diante dos fatos. Toda a apreensão de “Alma” em sair da casa do avô (pouco retratada no filme, mas presente no livro), o apego a seu filho “Luquinhas”, as decisões incontestes de “João do Carmo” no que se refere a estar sempre ao lado de “Alma”, repõem em cena não apenas o panorama sentimental dos personagens mas, sobretudo, ensejam um olhar atento às novas sensações projetadas sobre as subjetividades no início do século XX.

No filme, Zelito Viana faz questão absoluta de acoplar a imagem da personagem “Alma” ao bordel, à vida em meio à prostituição. Se é certo que no romance o destino de “Alma” é mesmo o bordel, tal horizonte somente é erigido, por Oswald de Andrade, em meio à paixão doentia da moça por “Mauro Glade” (cafetão de primeira hora). Neste sentido, cabe indagar até que ponto a opção estética e, neste caso, também a narrativa realizada pelo diretor não restringem, em larga medida, o olhar do receptor à obra de Oswald de Andrade. Em outras palavras, a liberdade formal, preconizada pelo cineasta, parece fomentar tão somente uma maneira de estruturar a

<sup>248</sup> VIANY, Alex. Os condenados: um melodrama narrado em fragmentos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Página 8, Caderno B, segunda-feira, 26 ago. 1974

linguagem, criando limites de indexação das imagens, restando ao espectador pouca (ou quase nenhuma) possibilidade de pensar a respeito da conjuntura em questão. No romance, Oswald de Andrade “joga” com a inocência “perdida” de “Alma”, envolvendo a personagem na leveza da ingenuidade que parece distante da opção estética de Viana. Desta forma, talvez seja mesmo possível concordar com o cineasta quando este afirma que “o filme talvez seja mais grosso do que o livro.”

A *mise-en-scène* do filme transcorre numa São Paulo afeita às gares, às *garçonières* e aos cabarés ainda incipientes. Em meio a um ambiente pautado pelo desencanto e pela descrença, Zelito Viana procurou traçar um paralelo fílmico entre a obra literária e a produção cinematográfica que pudesse corroborar com as intenções do escritor. É certo que a investida cênica, legítima no momento mesmo de sua realização, deixa de lado o ideal estético apregoado por Oswald de Andrade. Se, no que concerne à narrativa, as aproximações revelam alguma similitude (como na intenção do cineasta em conferir aos personagens cinematográficos a mesma carga emocional dos personagens do romance), e, em alguns aspectos, o roteiro ser composto quase que por completo de trechos da obra literária, quando se trata dos pressupostos estéticos oswaldianos percebemos, na empreitada fílmica, uma carência estilística que talvez fosse mais próxima dos ideais estéticos presentes na obra do escritor.

### *CONTRAPLONGÉE*<sup>249</sup>: OS CONDENADOS DE OSWALD DE ANDRADE

“Alma d’Alvelos” é uma jovem de vinte anos que nutre uma paixão torrencial por “Mauro Glade”. Circunscrita a um ambiente social marcado pela prostituição e pela pobreza, “Alma” procura traçar o seu destino em meio aos seus sentimentos por “Mauro Glade” e sua recusa, parcial, em aceitar os gracejos do telegrafista “João do Carmo”.<sup>250</sup> A caracterização psicológica das personagens efetuada pelo autor tematiza, a todo instante, a frieza das ações individuais com o cotidiano citadino. Os personagens vivem

<sup>249</sup> “Câmera de baixo para cima.” In: RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Piracicaba, SP: DP & A, 2006. p.33

<sup>250</sup> “(...) o romance gira em torno da prostituída Alma, do cáften Mauro Glade e do apaixonado e suicida João do Carmo; (...). In: BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. **Apud**: ANDRADE, Oswald. **Os condenados: a trilogia do exílio. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934)**. São Paulo: Globo, 2003. p.18

“(...) dentro das premissas do temperamento e da fatalidade (...), reverberando o lado patético da vida e das suas situações.”<sup>251</sup>

A dúbia personalidade de “Alma” se inscreve num universo familiar ceifado pelo destino. Ao lado do “velho Lucas”, do “moleque Bastião” e do “cãozinho”, “Alma” vivencia uma dupla personalidade que ora se atém aos preceitos morais do avô (“velho Lucas”), ora se deixa levar por seus próprios sentimentos em relação a “Mauro Glade”. A transformação da menina em mulher é exposta por Oswald de Andrade por meio dessas imprecisões particulares que acometem a personalidade de “Alma”: seu amor quase louco por “Mauro Glade” e sua angustiante necessidade em permanecer fiel aos preceitos morais do avô.

Por seu turno, Mauro Glade se apresenta como ícone de amor e ódio a atormentar os sentimentos de Alma. Dono de uma história familiar pouco animadora, Glade é descrito, literariamente, entre a figura do malandro e do cafetão:

Chamava-se Mauro Glade, e era filho confuso de confusos dramas da América. Crescera à sombra espreitada de uma criada de servir, que dava o dinheiro do ordenado a um homem da vizinhança. Tinha o pai, só o pai, de nome diferente, merceeiro do Brás, grosso e insensível como um cepo de açougue. E a vida por herança. Investindo com unhas de atavismo piratas para os mundos coloridos dos dancings, fizera-se macho na meia-tinta embriagada dos prostíbulos. Nunca trabalhara meses a fio. E vestia-se bem. Adunco, metálico, dançava nas ceias noturnas como um deus decaído. E bebia... acentuando o ríctus heróico que o marcava, e reforçando a épica sugestão canalha dos olhos pestanudos, que punham desfalecimentos no coração das asiladas dos bordéis.<sup>252</sup>

Neste cenário pouco animador, em que sentimentos diversos assomam o coração da protagonista, surge a figura de João do Carmo, personagem-chave no desenrolar da trama na medida em que se contrapõe, em todos os sentidos, à figura de Mauro Glade. Se Glade é um cafetão que abusa e faz pouco caso dos sentimentos de Alma (e também de outras mulheres), João do Carmo é o homem apaixonado, trabalhador da rede de telégrafos que, por vezes, vigia os passos de Alma em seu

<sup>251</sup> CARDOSO, Sebastião Marques. **De personagens a anti-heróis: um estudo sobre a Trilogia do Exílio, de Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Tese de doutoramento em Teoria Literária apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2007. p.9

<sup>252</sup> ANDRADE, Oswald. **Os condenados. A trilogia do exílio. I. Alma (1922); II. A estrela de absinto (1927); III. A escada (1934)**. São Paulo: Globo, 2003. p.51-52



cotidiano em busca de um olhar, de um sorriso, de um gracejo qualquer que lhe indicasse a possibilidade em ser correspondido em seus sentimentos mais íntimos.

Oswald de Andrade opta, num primeiro momento, por não traçar um perfil psicológico de João do Carmo no início da trama. Para o autor, parece ser mais pertinente invocar as vicissitudes próprias do personagem em questão, como os seus gostos e sua condição social.<sup>253</sup> A impressão que se tem, com o decorrer do romance, é que Oswald de Andrade se utiliza de um método regressivo no que concerne à *psique* de João do Carmo. Em outras palavras, ao autor parece ser mais prudente evidenciar todo um panorama sociocultural em que o telegrafista fora “formado”: do arranjo estético de seu quarto ao apreço pela poesia, João do Carmo se compõe no horizonte de uma “vida certinha”, fadada à rotina e premida por sonhos pequeno-burgueses que poderiam resultar, na ótica do próprio personagem, num “porto seguro” para as indecisões próprias de Alma. Se Mauro Glade é a razão do destempero emocional de Alma, se lhe arranca suspiros e a faz praticar as maiores loucuras, é João do Carmo com suas convicções e seu amor devotado que fará Alma repensar sua trajetória de vida.

As transformações sócias históricas são abalizadas, na *Trilogia do exílio*, por meio de referências ao crescimento urbano em detrimento à vida no campo, e a definição de veracidade que cabe à constituição das personagens indica, de certa forma, a preocupação de Oswald de Andrade “(...) em manter um diálogo explícito com a formação econômica, social e cultural da época.”<sup>254</sup> Antônio Cândido observa que “Feitos [os personagens] de um só bloco, sem complexidade e sem profundidade, não passam de autômatos, cada um com a sua etiqueta moral pendurada no pescoço”.<sup>255</sup> Com efeito, se tal composição cênica dos personagens gerou atritos entre a crítica literária no tocante ao estilo narrativo de Oswald de Andrade e à sua iminente adesão ao modernismo, reside justamente neste ponto a força imagética que indica os sintomas de uma época na configuração do indivíduo. A falta de “profundidade e complexidade”

<sup>253</sup> “O telegrafista morava sem ninguém, num quarto de sobrado antigo, na Avenida Tiradentes. Para entrar, subia por corredores com degraus, atravessava um cubículo que atulhava imensas malas etiquetadas de um vizinho. O quarto tinha a cama estreita, a mesa, livros e cadeiras e uma só janela, clareando o papel desbotado das paredes. Sobre o leito, pendia uma gravura destacada de livro. Era Charles Baudelaire. (...) Pairava sobre os seus dias o sonho de uma vida tranqüila com Alma, sob a guarda dos antigos deuses tutelares, numa estação ferroviária minúscula. Premeditava o acesso na sua carreira longa e honesta.” ANDRADE, Oswald. **Os condenados. A trilogia do exílio. I. Alma (1922); II. A estrela de absinto (1927); III. A escada (1934).** São Paulo: Globo, 2003. p.57

<sup>254</sup> CARDOSO, Sebastião Marques. **De personagens a anti-heróis: um estudo sobre a Trilogia do Exílio, de Oswald de Andrade.** Campinas, SP: Tese de doutoramento em Teoria Literária apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2007. p.10

<sup>255</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos.** 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.46

próprias de Alma, Mauro Glade ou mesmo João do Carmo são, antes de mero traço narrativo, respostas dadas pela história aos escritos oswaldianos. Em outras palavras, o próprio “vazio” das personagens, seus respectivos desalentos é que proporcionam, em grande medida, o diálogo ficcional destes com outros do cinema, tais como “Jorginho” (*O bandido da luz vermelha*) e “Ângela Carne e Osso” (*A mulher de todos*).<sup>256</sup>

## PONTO DE VISTA<sup>257</sup>: DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ: *MANIFESTO DA POESIA PAU BRASIL & MANIFESTO ANTROPÓFAGO*

A *Semana de Arte Moderna* funcionou, para Oswald de Andrade, como preâmbulo para sua investida radical no campo poético. *O Manifesto da Poesia Pau Brasil* abriu alas para a passagem do bloco da irreverência e da iconoclastia. Uma ideia de Brasil, multifacetada em ramificações sonoras, linguísticas e auditivas aportou no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) em 18 de março de 1924 e, posteriormente, na *Revista do Brasil*. No mesmo ano da publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade atravessa a fronteira da prosa à poesia reafirmando um programa que, segundo Maria Augusta Fonseca, “animava suas inquietações, alimentado por novos contatos e pelo convívio mais próximos com artistas da vanguarda europeia.”<sup>258</sup>

<sup>256</sup> “No espaço da ficção cabe, com efeito, não apenas o discriminado em outros espaços, mas o indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia.” ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 2001. p.26

<sup>257</sup> “O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações. Retomemos o exemplo do operador de câmera desejoso de filmá-lo enquanto lê este livro. Onde ele se instalaria? Atrás, a conotação seria aquela do inconveniente daquele que lê por trás dos ombros do outro. No lugar da sua cabeça, para filmar apenas o livro e suas mãos, seria a astúcia um tanto ultrapassada da ‘câmera subjetiva’. Com a câmera acima da cabeça, eis o ponto de vista ‘divino’; colocando em um canto do teto, eis o ponto de vista da câmera de vigilância; fazendo deslizar pelo teto, o ponto de vista do inseto que passa...”. LAURENT, Julie; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009. p.22

<sup>258</sup> FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.54 Nunca é demais lembrar as palavras do escritor Milan Kundera, quando afirma que “a vanguarda viu as coisas de outro modo; estava possuída pela ambição de estar em harmonia com o futuro. Os artistas de vanguarda criaram obras realmente corajosas, difíceis, provocadoras, vaiadas, mas as criaram com a certeza de que ‘o espírito do tempo’ estava com eles e que, amanhã, ele lhes daria razão”. In: KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.25

A própria composição do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* já indica o percurso inovador almejado por Oswald. Fragmentado e desigual, o texto caminha da citação às palavras de ordem, apresentando uma “falação” de princípios e premissas poéticas. O mundo primitivo, tema que remete aos naturais da América, se dispõe ao lado das tecnologias que se apresentam no início do século XX, constitui um retrato que pede uma “mudança no olhar”.<sup>259</sup>

Figura 9: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*



Fonte: Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/142042616/Manifesto-Da-Poesia-Pau-brasil>>; Acesso em 22 fev. 2012

Em conferência na Sorbonne, em 1923, o escritor brasileiro chamava a atenção para a relação entre o primitivo (“tambores africanos”) e o tecnizado buscando salientar, na simbiose destes mundos distintos, as “origens concretas e metafísicas da arte.”<sup>260</sup>. Do “primitivismo psicológico” à “simplificação e depuração das formas”<sup>261</sup>, a *Poesia Pau Brasil* procura, ao mergulhar na cultura brasileira, conceber uma realidade, depurando-a. Sem receitas, suas desalinhadas expressões percorrem a crítica social ao nosso lado “doutor” e bacharel em consonância a uma objetividade poética (“a poesia existe nos fatos”).

A perspectiva definida pelo manifesto – sentimental, intelectual, irônica e ingênua ao mesmo tempo – é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide. Nos meios técnicos de produção, informação e comunicação da sociedade industrial (...), tem esse modo de conceber

<sup>259</sup> FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.54

<sup>260</sup> ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2001. p.13

<sup>261</sup> **Ibid.** p.14

as condições objetivas, histórico-sociológicas, que o possibilitam, e que formam, em conjunto, uma nova escala de experiência perceptiva.<sup>262</sup>

Ora, todo esse terreno de sensibilidade teria como corolário o surgimento de uma “poesia de exportação” que, renegando o modelo importando da Europa não apenas trouxesse realce ao dado nacional mas, sobretudo, o fizesse em acordo tácito o traço antropofágico, ainda não explícito e nem tematizado, com o dado cultural estrangeiro. Se coube ao europeu impor uma língua e uma linguagem, a *Poesia Pau Brasil* clama pela instituição das matrizes diversas, “originais” dos povos indígenas que primeiro habitaram o Brasil.<sup>263</sup>

A linguagem “telegráfica”, montada em “blocos”, ressoa com bom humor o lado coloquial tão caro aos modos de falar do brasileiro.<sup>264</sup> Neste sentido, A Poesia Pau Brasil feriu suscetibilidades e, por meio da imprensa, Oswald de Andrade travou um intenso debate com Tristão de Athayde. Em resposta a Athayde, redigida em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, Oswald mantém sua verve irônica e sarcástica em defesa da brasilidade. Revelando-se tributário do Cubismo, do Surrealismo, do Expressionismo e do Dadaísmo, Oswald de Andrade busca nestes movimentos/manifestos a inspiração para pensar o Brasil.<sup>265</sup> Simbolicamente, Blaise Cendrars talvez seja o ponto (des)agregador desta postura conceitual adotada por Oswald de Andrade com a *Poesia Pau Brasil*. É o próprio autor do *Manifesto* quem afirma:

<sup>262</sup> ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2001. p.15

<sup>263</sup> De acordo com Maria Augusta Fonseca, “Oswald apresentou a dualidade local como resultado da fusão de culturas, línguas e etnias. Pensando a expressão linguística, assevera: ‘Como falamos. Como somos’. Desse ângulo, o padrão da língua imposta pelo colonizador europeu e oficialmente acatado seria apenas um invólucro, uma fachada. Esse enunciado de muitos problemas tinha alvo certo em seu tempo. No caso da língua, era contra os purismos da forja vernácula, tomada como padrão oficial, mas em evidente descompasso com a fala corrente no Brasil, que se diferenciava no vocabulário, nas expressões, nas modulações de vozes, nos empréstimos de códigos linguísticos, como o do ameríndio.” In: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.56

<sup>264</sup> “(...) Oswald veicula seu texto numa linguagem telegráfica, de feição coloquial, combinando a densidade expressiva das grandes sínteses e boa dose de humor. Surpreende pela mobilidade da estrutura e pela temática variada, que condensa em pequenos blocos desiguais”. **Ibid.** p.58

<sup>265</sup> Em resposta ao artigo “Literatura suicida” de Tristão de Athayde, publicado em *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 28 de junho de 1925, Oswald de Andrade escreve: “Juro-lhe que fiquei alarmado com a minha sabedoria, pois pela primeira vez tive a vantagem de ler os manifestos epilépticos de André Bretton e da cervejaria expressionista que, pelo que vejo, também são meus. Minha surpresa cresceu diante da sábia manipulação que você fez para convencer (principalmente a mim, que ignorava, não Dada e o Expressionismo, mas os detalhes das suas campanhas eleitorais) de que houvesse uma coincidência criminosa entre esses ilustres perturbadores da ordem mental europeia e a minha tentativa de brasilidade – tentativa que, sem dúvida, atinge na calva a furiosa erudição que vinga entre o equador e o trópico de capricórnio”. ANDRADE, Oswald. “A *Poesia Pau Brasil*: resposta a Tristão de Athayde”. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas com Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. p.29

Blaise Cendrars teve influência no surgimento do *Pau Brasil*. Em 1925 eu trouxe impresso de Paris, com prefácio de Paulo Prado e ilustrações de Tarsila, o livro *Pau Brasil*, de que decorreu um movimento dentro do nosso Modernismo. O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia Pau Brasil.<sup>266</sup>

A “parceria” com Blaise Cendrars resultaria, posteriormente, na tentativa de Oswald de Andrade em fazer cinema. É o que sugere Carlos Augusto Calil: de acordo com este autor, Cendrars, numa de suas viagens ao Brasil, teria se encantado com as belezas do país e, subitamente, decidiu que deveria fazer um filme.<sup>267</sup> Mesmo não tendo êxito o projeto de realizar o filme (e deixando de lado os fatos pitorescos que marcam a narrativa de Cendrars em relação a esse episódio), ocorreu uma intensa movimentação em torno da elaboração filme. De acordo com Calil, “em 1º de junho de 1924,

<sup>266</sup> Depoimento de Oswald de Andrade concedido a Péricles Eugênio da S. Ramos. Jornal Correio Paulistano. 26/06/1949. **Apud.** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas com Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. p.148

<sup>267</sup> Carlos Augusto Calil descreve, assim, a frustrada aventura cinematográfica de Blaise Cendrars no Brasil: “Cendrars, personagem de sua autoficção, não tinha vindo ao Brasil para rodar um filme, nem sequer queria ouvir falar de cinema. Mas foi arrebatado pela beleza do país. Decide então fazer um filme para mostrar a floresta, os rios gigantes e o homem que aqui chega para construir-se uma nova pátria. Concebido como um grande filme de propaganda, contaria a história da formação do país, dos pioneiros da colonização aos modernos engenheiros que promoviam o progresso. Os amigos se interessam pelo projeto e acabam por levá-lo a uma entrevista no Palácio do Catete com o presidente da República. O cineasta diz ao mandatário que ama o povo simples do país, alegre e angelical. E que havia inclusive adquirido uma floresta, não para explorá-la, mas para estabelecer um vínculo e propiciar seu retorno frequente. O filme, embora de propaganda, não deveria ser aborrecido, cheio de estatísticas, e sim um grande documentário, que revelasse o país aos próprios brasileiros: ‘um filme 100% nacional’. Como não havia artistas nem estrelas no Brasil, os atores principais seriam a natureza e a luz, e os personagens principais, a floresta e o rio Tietê, cuja navegação possibilitou as paulistas se apropriarem do interior, criando a nação brasileira. Advertido por um amigo que o próprio presidente (Washington Luís) era autor de uma tese histórica sobre uma família, pede-lhe autorização para utilizá-la como argumento de seu filme. Obtido o consentimento, dedica-se ao roteiro, enquanto expede telegramas aos EUA e Europa para consulta aos técnicos especialistas. À noite, no hall do Copacabana Palace, onde se hospedava, encontra-se com caçadores, mateiros, exploradores – índios e brancos – para discutir as melhores locações e a sua logística. Com o apoio de um grande jornal de São Paulo, promove concurso de fotogenia, visando à escolha do casal de atores. (...) O projeto adquire tais proporções que um banco inglês lhe oferece crédito de 150 milhões de francos. Capitalistas brasileiros pressionam para participar do empreendimento. Chamado ao Ministério da Fazenda, é obrigado a aceitar, a título de propaganda, soma equivalente à oferecida pelo banco. Cendrars sai da sede do ministério com sua carta de crédito e é recebido com tiros de fuzil. A revolução ganhava as ruas. A única coisa que não havia previsto no filme liquidava o seu belo projeto”. CALIL, Carlos Augusto. Cinema = Cavação: Cendroswald Produções Cinematográficas. **Revista IEB**, São Paulo, n.47, set. 2008. p.15-16

(Cendrars) encaminhava a Paulo Prado o projeto de ‘Um grande filme de propaganda do Brasil’, resultado de conversas com Oswald de Andrade e o próprio Prado, a quem pede sugestões e o aval para continuar o negócio”.<sup>268</sup>

A Oswald de Andrade caberia a elaboração do roteiro do filme empreendido por Cendrars.<sup>269</sup> E, certamente, tal incumbência não se tornaria um obstáculo para o autor da *Poesia Pau Brasil*. Seu interesse pelo cinema já datava de período anterior às investidas cinematográficas de Blaise Cendrars e, pelo estilo adotado em seus romances, não seria inoportuna sua condição de roteirista e seu entusiasmo pelo cinema.

Oswald, desde 1922 com *Os condenados*, tentava fazer cinema de palavras. Sua narrativa buscava a simultaneidade das ações paralelas, que o cinema depois de Nascimento de uma nação (David Griffith, 1915) consagrara como uma marca registrada. Não se fizera ele passar certa vez por um cineasta em filmagem para com esse álibi raptar a bailarina adolescente Landa Kosbach, objeto de uma paixão incontrolável?<sup>270</sup>

Diante desse quadro, Carlos Augusto Calil sugere que a ideia inicial em se fazer um filme revelando as “diversas feições da vida brasileira” teria partido, em Paris, de Oswald de Andrade, no encontro deste com Cendrars e Washington Luís em 1924. A publicação do roteiro de “Perigo Negro”<sup>271</sup>, na *Revista do Brasil* em 1938 e, posteriormente, publicado em seu romance *Marco Zero – Chão*, demonstra o persistente interesse pelo cinema.<sup>272</sup> Tal fato pode ser constatado em entrevista concedida por

<sup>268</sup> CALIL, Carlos Augusto. Cinema = Cavação: Cendroswald Produções Cinematográficas. **Revista IEB**, São Paulo, n.47, set. 2008. p.17

<sup>269</sup> Em carta a Paulo Prado, Blaise Cendrars relata as dificuldades em tocar o projeto do filme e lhe faz um pedido: “Diga a Oswald que continuo esperando o esboço de um roteiro”. Carta de Blaise Cendrars a Paulo Prado, de 22/11/1924. Fonds Blaise Cendrars, Berna. **Ibid.** p.18

<sup>270</sup> **Ibid.** p.24-25. O episódio a que Calil se refere neste trecho (o rapto da bailarina Landa Kosbach) é comentado em *Um homem sem profissão* e *Memórias sentimentais de João Miramar*. O cineasta Joaquim Pedro de Andrade também retrata tal acontecimento em seu filme *O homem do Pau Brasil*.

<sup>271</sup> O cineasta Rogério Sganzerla iria realizar, em 1992, uma livre adaptação do roteiro de *Perigo Negro*, em homenagem a Oswald de Andrade, na comemoração aos 70 anos da *Semana de Arte Moderna*.

<sup>272</sup> De acordo com Carlos Augusto Calil, neste período (1938), Oswald de Andrade tentou obter “um contrato com o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio visando à realização de ‘um grande filme de propaganda nacional’. Pretendia divulgar nos Estados e no estrangeiro as diversas feições da vida brasileira, da sua história, e do seu progresso atual, com ênfase no desenvolvimento do espírito criador. O plano privilegiava dois grandes aspectos do país: a formação geográfica e econômica, uma vez que o empreendimento cinematográfico se comprometia a divulgar o investimento nesses setores por parte do governo federal. Esse foi outro grande projeto que não saiu do papel, apesar do ministro Marcondes M. Filho ser seu amigo”. BOAVENTURA, Maria Eugênia. O salão e a selva. São Paulo; Campinas: Ex Libris; Editora da Unicamp, 1995. p.177-195. **Apud.** CALIL, Carlos Augusto. “Cinema = Cavação: Cendroswald Produções Cinematográficas”. **Revista IEB**, São Paulo, n.47, setembro de 2008. p.27 E

Oswald de Andrade à *Folha da Manhã*, em abril de 1937: sua empolgação vai desde a realização de *Limite*, de Mário Peixoto até à possível criação de uma indústria cinematográfica no Brasil:

É ver o que está ahi (*sic*). O sucesso econômico de certas fitas nossas e principalmente o sucesso intelectual de “Limite”, já há anos. Isso indica que possuímos todos os elementos plausíveis para a criação (*sic*) de uma indústria nacional do cinema. Material humano não nos falta. Da direcção (*sic*) depende tudo. Conheço pessoalmente alguns astros de Hollywood. (...) Tudo mostra que o cinema depende de direcção (*sic*) e organização. (...) Quanto aos escriptores (*sic*) de filmes elles (*sic*) apparecerão (*sic*), estou certo. Com elles (*sic*), virão os scenographos (*sic*), os músicos etc. Basta conhecerem o estímulo que lhes traz a poderosa organização que citei. Esperemos pois pelas primeiras experiências. O nosso público não poderá ser insensível ao que se está fazendo.<sup>273</sup>

Sob o ponto de vista de Carlos Augusto Calil fica evidente que, no mesmo instante em que redige a *Poesia Pau Brasil*, Oswald de Andrade, em território francês, pensa em fazer cinema. Se o projeto cinematográfico oswaldiano não logrou êxito, uma outra investida conceitual traria mais evidências às suas ideias de Brasil: o mote antropofágico.

A *Revista de Antropofagia*, em seu primeiro número, trouxe o mais radical manifesto literário de Oswald de Andrade: o *Manifesto Antropófago*.<sup>274</sup> Por meio da antropofagia<sup>275</sup>, Oswald de Andrade propõe o estabelecimento de processos de deglutição, assimilação e rejeição de determinados valores culturais.

---

Calil conclui: “Aí está a evidência de que o projeto do “Grande filme de propaganda” era ideia de Oswald, que, não tendo podido viabilizar em 1924, insistia novamente no final dos anos 1930.

<sup>273</sup> “Em prol do cinema brasileiro”. Entrevista com o escriptor (*sic*) Oswald de Andrade. **Folha da Manhã**. São Paulo, terça-feira, 27 abr. 1937, p.5

<sup>274</sup> “A experiência com a Revista de Antropofagia pode ser considerada um divisor de águas para Oswald de Andrade. No primeiro número da revista lançou o *Manifesto Antropófago*, contendo as linhas-mestras de um novo movimento, a antropofagia, que será o projeto estético-ideológico mais importante de Oswald de Andrade”. In: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.66

<sup>275</sup> Afirma Oswald de Andrade: “Definir a antropofagia (anthropofagia) não é coisa fácil. Toda definição é imprecisa. Nós nos utilizamos, atualmente, de um idioma gasto, decrépito, pobre de onomatopeia, idioma deturpado pelo vaivém do tempo, afastado de uma íntima e natural comunhão cósmica entre os elementos expressionais e o significado real do que interpretam. A expressão, assim, não é bem a fotografia do nosso pensamento; é, quando muito, a tinta de tela impressionista, em que tentamos reproduzir nossas emoções. Mas, experimentemos: *A antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova*. Outra: *é a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais*. Mais outra: *é a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através dos temperamentos vassallos de seus artistas*. Estas, as definições que consigo construir, no momento. Definições de emergência, secas como o Martini que tomamos e que surpreendem apenas um flanco do assunto”. Entrevista concedida por Oswald de Andrade a O Jornal. Rio de Janeiro, 18 mai. 1928. **Apud**.

Figura 10: *Manifesto Antropófago*

Fonte: Disponível em < <http://blogdachickitabakana.blogspot.com.br/2011/06/flip-2011-paratv-rj.html>>; Acesso em 14 jul. 2013

Um novo quadro imagético se ergue com o *Manifesto Antropófago*, gestado por metáforas lancinantes que vão da crítica à sociedade burguesa ao advento do cinema (“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”).

No estilo telegráfico do anterior, os aforismos do *Manifesto Antropófago* misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. Usando-a pelo seu poder de choque, esse manifesto lança a palavra “antropofagia” como pedra de escândalo, para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. Imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com um *background* de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturniana, tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidas.<sup>276</sup>

A radicalização operada, no texto, remete à *Poesia Pau Brasil* mas, agora, mais afeita a uma tomada de posição efetiva em relação à condição do homem da América, do homem brasileiro. Neste sentido, a denominação “antropofagia” também remete aos primitivos da *Poesia Pau Brasil* e ao instinto canibal.<sup>277</sup>

---

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas com Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. p.43

<sup>276</sup> NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2001. p.20-21

<sup>277</sup> À questão ‘*Por que a antropofagia? Por que uma denominação assim recendente a ciência velhusca, fóssil?*’, Oswald responde: “Por quê? Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos... Sim, porque nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano que o fazia aproximar-se dos pajés. De resto, isto é profundamente humano: o homem sabe o que deve comer. A não ser em circunstâncias extremas de romances passadistas, nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe



Oswald de Andrade substituiu o bom selvagem de Rousseau pelo “mau selvagem” de Montaigne (Haroldo de Campos *dixit*). No ritual antropofágico, os índios devoraram os bravos guerreiros na crença de, através da carne, incorporar o espírito de bravura do oponente, tornando-se mais fortes. Esse havia sido o tema de *I-Juca Pirama*, que confrontava os ideais do “bom selvagem” e do canibal, com a vitória do primeiro. A antropofagia representaria, no ideário modernista, uma *lógica* cultural, capaz de negar a lógica colonialista/jesuítica e propor outro modelo de evolução cultural.<sup>278</sup>

Uma “lógica cultural” às avessas que, partindo da deglutição cultural reorientasse os caminhos do “homem americano/brasileiro”. Oswald de Andrade procura o caminho cultural da devoração e, neste aspecto, não é apenas para o campo literário que o autor volta suas atenções. O movimento ganha adeptos (Tarsila do Amaral, Raul Bopp) e procura, por meio das edições da *Revista de Antropofagia*, dar visibilidade a seus ideais.<sup>279</sup> Em tempos distintos, a antropofagia ganhou novas leituras que fizeram do conceito mote para a configuração de novas investidas artísticas.<sup>280</sup> Do teatro ao cinema, da literatura à música, a antropofagia ganhou vida própria e fomentou discussões estéticas que demarcariam, em definitivo, a história cultural brasileira.

Oswald de Andrade, infelizmente, não viveu para verificar os usos posteriormente feitos em relação à antropofagia.<sup>281</sup> Talvez não tenha imaginado como o

---

desagradasse. O instinto repele: não concorda”. Entrevista concedida por Oswald de Andrade a O Jornal. Rio de Janeiro, 18 mai. 1928. **Apud.** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas com Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. p.43

<sup>278</sup> SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.52

<sup>279</sup> “Raul Bopp, que acompanhou o grupo desde o início do movimento, distinguiu o projeto em três ciclos: o da *Revista de Antropofagia* (lançada em maio de 1928, em sua primeira denteição); depois, aquele marcado por atitude mais agressiva (com a 2ª denteição); e o terceiro que pretendia ser uma reestruturação mais serena do ideário”. In: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.75

<sup>280</sup> “A antropofagia adquiriu significados bem específicos conforme sua recepção. Em seu momento inaugural, foi uma radicalização do primitivismo Pau-Brasil, propondo a junção primitivo e tecnológico como ideal de arte moderna. Na prática, possibilitou a incorporação da cultura popular ao caos a partir da oposição entre cultura antropofágica e a cultura messiânica; esta baseada na autoridade da lei de Deus, aquela baseada na ausência de autoridade e na livre vontade dos homens. É a tese que Oswald de Andrade defende: o retorno, através do mundo supertecnizado, a uma idade de outro, sem o Estado de classes, cuja síntese seria o “homem natural tecnizado”. Após os anos 60, a antropofagia foi devorada pela práxis concretista-tropicalista, cuja ênfase seria a superação do nacional-popular a partir das mixagens entre as tradições locais, a cultura de massa e a psicodelia”. In: SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.52

<sup>281</sup> “E Oswald, no fim da sua vida, nos seus últimos garranchos – os manuscritos estão na Unicamp – escreveu uma carta e enviou ao Congresso dos Escritores, pedindo que dessem muita atenção para a antropofagia, pois a antropofagia era uma forma de civilização muito sofisticada, ainda não estudada, que merecia um exame mais cuidadoso por parte de antropólogos, artistas e cientistas, porque era a chave para

conceito transitará por campos artísticos tão diversos e de formas tão distintas. No cinema, a radicalização antropofágica levada adiante por Rogério Sganzerla começaria, tal qual Oswald, por meio das letras jornalísticas. reconheceu a importância da antropofagia. “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”.

---

a compreensão do Brasil. Então, ele dizia que para a vida não há salvação, não há messias, não, o que existe é o advento de um dia: a vida é devoração permanente”. COSTA, Lara Valentina Pozzobon da. Na boca do estômago: conversa com José Celso Martinez Corrêa. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (Orgs.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011. p.74. Esta conversa foi realizada em 1997.

## CAPÍTULO II

### ROGÉRIO SGANZERLA: POR UMA TEORIA DO CINEMA

*“Localizar, em cada um dos seus trabalhos, quais conceitos teóricos lhe serviram de bússola para direcioná-lo como realizador é tarefa difícil, quase impossível”. (J.C. Ismael)*

## **O SUPLEMENTO LITERÁRIO E A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA**

Os textos críticos de Rogério Sganzerla apontam, desde os primeiros registros, para a elaboração de um corpo teórico que, posteriormente, estará no cerne de sua produção cinematográfica. Seja por meio da análise estética de fitas brasileiras ou estrangeiras, seja através da discussão conceitual do *status* cinematográfico, deste ou daquele gênero, coube ao crítico Rogério Sganzerla pautar seus textos por uma leitura mais pormenorizada do movimento cinematográfico europeu, norte americano e, por vezes, asiático que, via de regra, se refletia nas produções brasileiras. Deste ponto de vista, é possível observar, nos registros realizados por Rogério Sganzerla na imprensa de São Paulo, apontamentos de uma estética cinematográfica que, transpassando outras esferas artísticas, delineou um pensamento de cinema dentro do próprio cinema.<sup>282</sup>

**Figura 11: Edição do Suplemento Literário de 07 ago. 1965**



Fonte: Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19650807-27700-nac-0035-lit-1-not/busca/liter%C3%A1rio>>; Acesso em 02 set. 2013

Não obstante tal panorama, o olhar filmico do crítico dialoga, aqui e ali, tanto com o passado da produção nacional, levado adiante nas décadas de 1920 e 1930 por

<sup>282</sup> Para Jacques Aumont, “a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes.” In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. p.15

cineastas como Humberto Mauro (1897-1983) com *Primavera da vida*<sup>283</sup> (1926) e Mário Peixoto (1908-1992), com *Limite*<sup>284</sup> (1931), quanto com a produção cinematográfica posterior das décadas de 1940 e 1950 evidenciada por meio das Chanchadas. Rogério Sganzerla procurou pensar o cinema dentro dos parâmetros da cinematografia, porém, sem deixar de lado o diálogo do cinema com as outras artes. Com efeito, coube também ao crítico refletir sobre outras instâncias do mundo fílmico (produção, distribuição, público espectador) e articular tais horizontes dentro da crítica de cinema buscando, desta forma, apreender a dinâmica do cinema em suas mais variadas esferas.<sup>285</sup> Ao escrever nas páginas do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, o crítico dá os primeiros passos no tocante à construção de sua obra fílmica que será gestada em meio à reflexão crítica e a ação prática.<sup>286</sup>

## O SUPLEMENTO LITERÁRIO

Entendo que nos artigos escritos para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre o período de 1964 a 1966, Rogério Sganzerla delineou um complexo jogo de ideias e noções que, no campo conceitual, iriam perpassar, posteriormente, sua filmografia.<sup>287</sup> Deste ponto de vista, há uma horizonte imagético a

<sup>283</sup> **Título:** Na primavera da vida; **Direção:** Humberto Mauro; **Duração:** 120 min.; **Ano:** 1926; **País:** Brasil; **Gênero:** Drama; **Cor:** P&B; **Produção:** Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues; Phebo Sul Amrica Film; **Roteiro e Argumento:** Humberto Mauro; **Letreiros:** Henrique Resende; **Fotografia:** Pedro Comello; **Elenco:** Eva Nil, Bruno Mauro, Otávio Alves, César Ciribelli, Paschoal Ciodaro, Álvaro Werneck.

<sup>284</sup> **Título:** Limite; **Direção:** Mário Peixoto; **Duração:** 120 min.; **Ano:** 1931; **País:** Brasil; **Gênero:** Drama; **Cor:** P&B; **Produção:** Mário Peixoto; **Estúdio:** Cinédia; **Trilha Sonora:** Quarteto La Mer; Eric Satie; Debussy; Borodin; Ravel; **Fotografia:** Edgar Brasil; **Elenco:** Brutus Pedreira, Carmem Santos, Iolanda Bernardes, Olga Breno, Raul Schnoor, Tatiana Rey.

<sup>285</sup> De acordo com Jacques Aumont, “(...) o cineasta que se considera um artista pensa em arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo”. In: AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004. p.08

<sup>286</sup> De acordo com Samuel Paiva, “O *Suplemento Literário*, onde o Sganzerla crítico pôde desenvolver seu trabalho durante um intervalo de tempo amplo, surge ao que tudo indica como uma espécie de laboratório conceitual, uma escola de cinema, se se propõe o debate entre os envolvidos com essa publicação. Reflexos desse debate ou, mais propriamente, das idéias defendidas por Sganzerla (que trazem também indícios da edição de seus mestres) nas páginas do jornal chegarão mais tarde aos seus filmes.” In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32.

<sup>287</sup> Sobre esse assunto, dirá Rogério Sganzerla: “Nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. Mas gosto do que faço porque enquanto pude, *fiz cinema com a máquina de escrever*. Não diferencio o escrever *sobre* cinema do *escrever cinema*.” ALENCAR, Miriam. As promessas do tédio e da coragem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1966. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 15

que irá somar-se a influência de expoentes do cinema e, em grande medida, os escritos literários de Oswald de Andrade. Tal procedimento de apropriação não ocorre linearmente e fica mais evidente, tanto por imagens quanto por palavras, quando se leva em consideração tanto a crítica cinematográfica quanto as produções fílmicas.

Seu processo de escrita abrange desde as teorias do cinema até os processos de criação dos cineastas, a história, a literatura e a filosofia. A elaboração de conceitos e noções são formulados no horizonte histórico em que o cinema moderno dita o ritmo da crítica redigida por Sganzerla. Neste sentido, como crítico de cinema, não deve estar alheio às demais artes e, desta forma, a noção de “tragédia”, por exemplo, tão afeita ao teatro pode, segundo o crítico, compor o rol analítico da crítica de cinema.

À crítica sociológica e histórica soma-se a leitura psicanalítica e psicológica dos personagens em meio às tramas. Neste amálgama, Sganzerla procura inventariar uma estrutura discursiva que projete, paulatinamente, propostas de interpretação das narrativas cinematográficas e o diálogo destas com narrativas de outros campos. O manuseio conceitual se constitui, ao longo do tempo, numa marca analítica do crítico.

Ao analisar as mediações analíticas produzidas por Rogério Sganzerla, levamos em consideração a produção de significados buscada pelo crítico no que se refere tanto à composição imagética de um filme (a “escritura visual”) quanto a forma como tal composição ocorre utilizando as imagens (*mise-en-scène*). O início de sua atividade profissional no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1964 acontece, nas páginas do periódico, em meio ao espaço considerável oferecido pelo jornal ao debate em torno das artes. Neste sentido, o cinema adquire papel relevante, na medida em que obtém, nas páginas do periódico, espaço considerável para a produção de artigos e resenhas. Desta maneira, o crítico Rogério Sganzerla travou diálogos intelectuais tanto com críticos da seara cinematográfica quanto com missivas de outras áreas, como a literatura, a pintura, a arquitetura e o teatro.

Nos escritos produzidos por Rogério Sganzerla, salta aos olhos como o componente estético está sempre presente no horizonte perceptivo do crítico. A crítica ganha autonomia, na medida em que dialoga com produções fílmicas nacionais e estrangeiras, delineando os aspectos históricos presentes nas fitas e cotejados pelo olhar do crítico. É possível perceber que o debate conceitual proposto por Sganzerla, aliado ao horizonte sócio-histórico em que as críticas foram redigidas, compreendem tanto a proposta estética do crítico quanto a sua execução pelo cineasta.

Ao adentrar a crítica cinematográfica por meio dos jornais, Sganzerla propõe análises em que ganha destaque a história do cinema, além das realizações fílmicas de determinados diretores que irão compor o arcabouço crítico e conceitual desta história. O debate cinematográfico proposto pelo crítico dialoga com expoentes da crítica intelectual paulistana<sup>288</sup> composta de nomes como Almeida Salles<sup>289</sup>, Paulo Emílio Salles Gomes<sup>290</sup> e Décio de Almeida Prado<sup>291</sup>.

As críticas elaboradas por Rogério Sganzerla se inserem, a um só tempo, entre a técnica e a estética do cinema. Em oposição a um tipo de cinema dito “tradicional” ou “clássico”, as críticas mergulham num referencial de imagens em que uma “estética da visão” se sobrepõe às diretrizes narrativas propostas pela trama fílmica. Para o crítico, o panorama estabelecido entre imagens veiculadas em tela e a ambiência receptiva por

<sup>288</sup> Sobre esse período, Rogério Sganzerla afirma: “Eu já fazia crítica desde os 17 anos, escrevia no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*. Tinha um cara lá que achava que eu era bom, o Décio de Almeida Prado, que é um ótimo crítico de teatro. Ele gostava de mim e me deu uma colher-de-chá e eu comecei a escrever. Depois eu fui redator de cinema na *Visão, Folha da Tarde, Última Hora*. Então, foi um negócio que me abriu. Quando eu fui fazer cinema tinha, apesar de uma grande ingenuidade, uma malícia que os outros caras não tinham.” In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.32

<sup>289</sup> “Francisco Luís de Almeida Sales. Formado pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, a tradicional escola do largo de São Francisco, onde foi orador da turma de 1938. Assessor do governador Abreu Sodré, sua atuação foi decisiva em 1970 na criação do Museu da Imagem e do Som (MIS), concebido para absorver o acervo e as atividades da Cinemateca Brasileira. Foi um dos organizadores do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (realizado em 1954, em São Paulo, por ocasião do seu quarto centenário de fundação), membro da Comissão Federal de Cinema (1956), do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (1958), e presidente do segundo Clube de Cinema de São Paulo (1946), da Filмотeca do Museu de Arte Moderna (1949), da sua sucessora Cinemateca Brasileira, a partir de 1956, e da Comissão Estadual de Cinema, no decênio de 1970. Por essa constante liderança à frente de iniciativas culturais, era chamado carinhosamente por amigos e colaboradores de ‘presidente.’” CALIL, Carlos Augusto. SALLES, Almeida (Francisco Luís de Almeida Sales). In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.482

<sup>290</sup> “(...) Com a criação do segundo Clube de Cinema de São Paulo, em 1946, Almeida Salles foi eleito presidente. Dois anos depois, com a fundação do Museu de Arte Moderna (MAM), abriu-se um departamento de cinema, a Filмотeca do MAM. Paulo foi credenciado para responder na Europa pelo Clube e pela Filмотeca. (...) Quando Décio de Almeida Prado assumiu a direção do Suplemento Cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1956, Paulo ficou encarregado da seção de cinema, mantendo-a até 1966. Foi a oportunidade de exposição para os leitores brasileiros de toda a bagagem adquirida nos seus oito anos de permanência na Europa, escrevendo sobre Jean Renoir, Orson Welles, Eisenstein, mas também sobre o seu novo interesse pelo Brasil e seu cinema (...). **Ibid.** p.274-275

<sup>291</sup> “Autor de mais de uma dezena de livros sobre teatro, Décio de Almeida Prado (1917-2000) foi uma dos fundadores da revista *Clima*, editor do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, professor da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e membro do Conselho Consultivo do Instituto Moreira Salles.” Disponível em: <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=37&item=24>>; Acessado em 16 jan. 2010

parte do espectador avaliza uma concretude espacial que, de certa maneira, transmite ao filme uma “impressão de realidade”.<sup>292</sup>

O espaço da crítica no jornal *O Estado de São Paulo*, num primeiro momento, foi o espaço intelectual que garantiu a Rogério Sganzerla externar sua posição de crítico e, ao mesmo tempo, delimitar e legitimar a emergência de seus atos como cineasta. Ao cotejar em suas críticas a dicotomia nacional/estrangeiro e procurar caracterizar o aspecto “moderno” dentro do cinema, Sganzerla parece fazê-lo à luz de uma ótica internalista (quando volta seu olhar para o “destino” dos personagens, diante da recorrente ideia do “fracasso” que será abordada mais adiante) e também externalista (quando vê na técnica cinematográfica aspectos que se pretendem “universais”).<sup>293</sup> Com isso, o crítico procura tecer e diferenciar as formas de filmar através da composição cênico/narrativa. Deste ponto de vista, Sganzerla retoma uma discussão envolvendo o *status* do cinema e seu papel social que, já na década de 1950, frequentava as críticas cinematográficas escritas por Paulo Emílio Salles Gomes para o *Suplemento Literário*.<sup>294</sup>

Rogério Sganzerla procura na cinematografia estrangeira os indícios essenciais do surgimento de um cinema moderno. A dimensão existencial percebida pelo crítico no que se refere aos personagens dos filmes torna-se evidente quando avaliamos tanto os

<sup>292</sup> De acordo com Jacques Aumont, “(...) a experiência, mesmo a mais breve, de assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor, etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade.” In: AUMONT, Jacques **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. p.20-21.

<sup>293</sup> Um bom exemplo dessa perspectiva em Sganzerla encontra-se em alguns de seus escritos para o *Suplemento Literário* onde o crítico busca mesclar a ação técnica cinematográfica e suas implicações com a utilização destas pelos cineastas (“A câmera cínica diante do herói vazio”; “O herói fechado em um tempo solto”, etc.), originando diferentes leituras filmicas e, posteriormente, novas conceituações teóricas.

<sup>294</sup> Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, “O cinema nasceu em um período que as outras artes se desenvolviam anemizadas pela autonomia e pela especialização, e seus primeiros teóricos desejaram imprimir-lhe um estatuto semelhante. Era desconhecer a verdadeira originalidade e a grandeza do cinema. A nostalgia do ocidente pela idade de ouro do teatro grego, as artes fundidas num espetáculo, suscitou no século passado na tentativa wagneriana. Tratava-se, porém, da justaposição de elementos artísticos diferenciados. Nascido à margem das artes oficiais, a tendência do cinema desde os seus verdes anos foi a de tatear essas possibilidades de síntese, de forma ingênua e plebéia. Desde logo ele adquiriu, e conservou, uma primeira condição para o papel que iria representar, o de ser uma arte popular. O aspecto de grande indústria a que chegou, a partir das primeiras décadas do século, não é necessariamente repugnante. Digerindo e destruindo boa parte das formas tradicionais de divertimento, o cinema exprime a revolução industrial na diversão, a fabricação em massa e para a massa. O fenômeno só seria deplorável se na nova situação não tivessem surgido as condições para o constante desenvolvimento das atividades de criação e registro.” In: GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981. p.204



elementos constitutivos da dramatização, própria do cinema tradicional, ou naquilo que o crítico denomina “desdramatização” (cinema moderno) dos personagens.

É por meio da crítica que Rogério Sganzerla, em nosso entendimento, fomenta o surgimento de uma teoria do cinema. Aqui, cabe ressaltar o diálogo estabelecido pelo crítico tanto com teóricos do cinema (André Bazin, Marcel Martin, Georges Sadoul etc.), com a crítica cinematográfica mais específica (Novais Teixeira, João Marschner, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilles Jacob, entre outros), quanto com os diretores e suas obras.

Em suas críticas assinadas no caderno cultural *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, Rogério Sganzerla procura situar o leitor, em termos conceituais, no que se refere ao cinema moderno. Para tanto, o crítico maneja com certa precisão conceitos que, em conjunto, compõem o quadro ideológico, político e estético de distintos gêneros cinematográficos. “Fatalismo histórico”, “tragédia”, “repetição”, à luz das narrativas, demonstram (e desmontam) as opções artísticas dos cineastas. Amealhados nesta mesma seara, o conjunto de noções próprias da técnica do cinema (nível do plano, ponto de vista, distância focal, nível da sequência, montagem, cenografia etc.) ganha forma ao lado de conceitos forjados pelo próprio crítico (“câmera cínica”, “*spleen* caboclo”, “câmera clínica”), corroborando a teoria que afirma ser o cinema capaz, ao dialogar com outras artes, pensar a si mesmo.

## TEORIA E AÇÃO: SGANZERLA E O CINEMA MODERNO

O rigor analítico com que descreve o manejo da técnica no campo do cinema permite ao crítico Rogério Sganzerla estabelecer parâmetros conceituais que se movimentam da teoria à ação. Tal quadro é montado pelo crítico por meio de análises comparativas dos filmes produzidos por diferentes cineastas: Howard Hawks, Samuel Fuller, Jean-Luc Godard e Orson Welles, entre outros, destacam-se nos escritos do crítico ao lado de leituras que Sganzerla faz sobre o cinema brasileiro e seus cineastas. Ao adentrar as premissas do cinema moderno, Sganzerla aponta para uma mudança de rumos na cinematografia mundial que, mesclando técnica e estética, abrem caminho para um novo tipo de distinção fílmica.

No que concerne ao cinema moderno, Sganzerla entende que o olhar do cineasta, externado por meio das ações da câmera, deixa de ser passivo e passa a definir

as variáveis estéticas de cada filme. A descrição objetiva dos seres e objetos passa ao primeiro plano da ação, em que a “imagem” adquire um *status* quase ontológico. Diante desse quadro panorâmico, a estrutura do campo cinematográfico começa a ser forjada. Os aspectos imagéticos da projeção do filme na tela consubstanciam-se com as limitações impostas pela própria técnica cinematográfica no momento da exibição. A ideia de “espaço imaginário” passa a levar adiante uma relação não apenas visual, mas também cognitiva, em que verossimilhança e representação dividem o mesmo espaço de atuação. Segundo Aumont,

O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*.<sup>295</sup>

Em outras palavras, Rogério Sganzerla, através da observação das fitas de Samuel Fuller, Howard Hawks, Jean-Luc Godard e Orson Welles, percebe a centralidade da “imagem” no processo de composição fílmico do cinema moderno.<sup>296</sup> A estrutura narrativa deixa de privilegiar, neste caso, qualquer essência dos personagens, seja por meio da ação da câmera (que guarda certo ‘distanciamento’ nas cenas) ou da ênfase reduzida à psicologia na trama.<sup>297</sup>

Com essa distanciação, rompe-se a relação dramática câmera/personagem; obtém-se a visão desdramática e purificada dos seres e dos objetos; e com esta desdramatização reintroduzem-se eles em si mesmos. (Por exemplo: normalmente, em uma cena dramática, o uso do *close-up* funciona como descrição psicológica do personagem: a ‘câmera’ cínica filmaria esta cena de longe, geralmente em plano médio, a fim de captar não a psicologia do personagem, mas um acontecimento visual). Pode-se observar que, nesta evolução, a

<sup>295</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

<sup>296</sup> “Há, no cinema moderno, alguns realizadores que tentam captar a realidade através do elemento visual, do olho, buscando reintegrar a imagem cinematográfica na pura visibilidade. Em Howard Hawks, Samuel Fuller e Jean-Luc Godard, o elemento fundamental de captação da realidade é a visão, e é através da ‘câmera’ cinematográfica que se dá essa visão: daí a importância do jogo visual da ‘câmera’ no filme moderno. Ao ser perguntado como utilizava a ‘câmera’ em seus filmes, Howard Hawks respondeu: ‘à altura dos olhos’. In: SGANZERLA, Rogério. A câmera” cínica. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 11 jul.1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>297</sup> “Para melhor possibilidade da visão pura dos objetos, a ‘câmera’ afasta-se deles, observa-os de longe, procurando não alterá-los. Assim como na distanciação brechtiana, este recuo impõe uma certa indiferença em relação aos seres e objetos enfocados: é a ‘câmera’ cínica.” **Ibid.**

‘câmera’ autonomizou-se e tornou-se uma forma livre de contato com a realidade.<sup>298</sup>

Todo esse processo de “desdramatização” só é possível na medida em que busca situar o cinema num outro horizonte de percepção. Ao retirar o “heroísmo” dos personagens, a câmera, segundo Sganzerla, opera uma variante na linguagem que se distancia da narrativa clássica. A fuga de uma racionalidade sequencial no nível da narrativa fica a cargo do objeto sensorial “câmera” e passar a definir o *corpus* estilístico dos autores de cinema.

De acordo com Sganzerla, a perspectiva do “anti-heroísmo” não pode ser vislumbrada sem uma análise sobre o seu oposto: a noção de “herói” (própria do cinema moderno). *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) seria o longa-metragem precursor desta condição existencial do “herói” cinematográfico na medida em que, aos olhos do crítico, o filme se dispõe a indicar, de forma fragmentária, a crise interior do personagem/protagonista “Charles Foster Kane”. Aqui se sobressai a dicotomia essência *versus* existência.<sup>299</sup>

Deste ponto de vista, a narrativa mergulha na contramão de um enredo onde a intriga “desenvolvia-se em crescendo”<sup>300</sup>. A temporalidade se fragmenta e não se atém a uma dada cronologia: o tempo é solto e aprisiona o “herói” numa sucessão de eventos circulares. A busca por liberdade, neste contexto, representa a necessidade de uma saída existencial. Entretanto, é a aniquilação do “herói” que irá proporcionar essa saída: morte e liberdade tornam-se sinônimos trágicos de um mesmo processo. Resistir à morte, neste percurso, é recusar a liberdade e, desta forma, estar condenado à vida. O “herói” do cinema moderno não tem saída: “está aprisionado no tempo, condenado a suportar passivamente a existência: a tragédia paralisada.”<sup>301</sup>

Todo o percurso analítico traçado por Rogério Sganzerla revela a existência de um crítico atento à bibliografia cinematográfica produzida fora do Brasil. O diálogo estabelecido por Sganzerla com a crítica estrangeira ocorre em meio às discussões

<sup>298</sup> SGANZERLA, Rogério. A câmera” cínica. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 11 jul.1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>299</sup> “No filme moderno, o que acontece em relação ao herói são erupções de facetas e temas ligeiramente insinuados. (...) Pode-se notar que há a predominância do desconhecido sobre o conhecido, do irracional sobre o racional, do fatalista sobre o realista. Faltando qualquer explicação, os temas adquirem ares ilógicos e passam a representar o absurdo do mundo contemporâneo.” In: SGANZERLA, Rogério. *Beco sem saída*. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 21 nov. 1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>300</sup> **Ibid.**

<sup>301</sup> SGANZERLA, Rogério. *Beco sem saída*. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 21 nov. 1964. Suplemento Literário, p.5

políticas e estéticas que estavam presentes no cinema brasileiro à época. Ao analisar o livro *Alexandre Astruc*<sup>302</sup>, de autoria do crítico Raymond Bellour, Sganzerla procura avaliar a proposta metodológica presente na obra. Bellour propõe uma classificação para o cinema por meio da relação que a sétima arte estabelece com as outras artes. Assim, de acordo com Bellour, os gêneros cinematográficos poderiam ser melhor definidos em seus componentes estéticos.

“Cinema-epopéia”, “cinema-conto”; “cinema-ensaio”; “cinema-novela”; “cinema-teatro” e “cinema-romance”: através destas tipificações (úteis, de acordo com Sganzerla), Raymond Bellour estabelece as ligações artísticas correspondentes: com o “cinema-epopeia” é a História o centro das atenções (e não os personagens); no “cinema-conto” a construção de um “universo irreal com leis próprias”<sup>303</sup> determina as ações; o “cinema-novela” é delineado enquanto uma instância cênica onde a origem dos conflitos, da trama, são ocultados; mas próximo do musical americano, o “cinema-teatro” se caracteriza pela “impressão de rapidez” própria das cenas; sendo o preferido de Bellour, o “cinema-romance” é considerado a “forma mais positiva de cinema.” De acordo com Bellour, “através da intriga há o desejo exclusivo de *mettre-en-scène* (colocar em cena) as pessoas para revelar as condutas e, por elas, a verdade – tal é o projeto central deste gênero de filmes”.<sup>304</sup>

Não obstante a categorização proposta por Bellour, Sganzerla enxerga uma maior relevância presente no “cinema-ensaio”. Para o crítico brasileiro, é o “cinema-ensaio” quem melhor personifica o cinema moderno por se opor ao cinema tradicional e ao “cinema-romance”. De acordo com Sganzerla,

Este gênero é relativista – procura apreender os objetos no cotidiano, com suas limitações (inclusive técnicas), no contato com a realidade viva. Daí certa desconfiança pelos estúdios, maquinarias, e opulências artesanais.<sup>305</sup>

<sup>302</sup> BELLOUR, Raymond. *Alexandre Astruc*. Paris: Seghers, 1963.

<sup>303</sup> SGANZERLA, Rogério. Cinema impuro?. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 23 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> SGANZERLA, Rogério. Cinema impuro?. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 23 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5

Ao fazer o elogio do “cinema-ensaio”, Sganzerla expõe seu apreço pelo cinema moderno. Tal percepção crítica, já antevista em sua defesa do cinema de autor<sup>306</sup> e em suas análises conceituais (noção de “herói”; a “câmera” cínica), acaba por criar um paradoxo, de certa forma, quanto à referência que o próprio Sganzerla fará, posteriormente, aos gêneros comédia (Chanchada) e terror (José Mojica Marins). Neste sentido, talvez seja necessário um breve esclarecimento.

Se uma importante parcela dos cineastas brasileiros das décadas de 1960/1970 optou, em sua quase totalidade, por dialogar com o cinema europeu em termos estéticos, tal “opção” impediu, quase que por completo, a constituição mais sólida de gêneros cinematográficos no país (como os acima citados). Por um lado, a produção cinematográfica do eixo Rio de Janeiro/São Paulo mergulhou num debate político (Cinema Novo) e, em menor grau, estético (cinema de “invenção”) que tinha como horizonte dialógico as produções norte-americanas e europeias do período. Por outro lado, tal iniciativa ceifou, em grande medida, o desenvolvimento de uma indústria de cinema no Brasil lastreada no tripé produção, exibição e público espectador, que obtivesse como corolário a consolidação de gêneros bem definidos. Diante disso, podemos compreender melhor a defesa que Sganzerla faz do cinema moderno e de sua realização no Brasil: para o crítico, a produção de cinema passa, necessariamente, pelo estabelecimento dos gêneros, ainda que as condições para tanto sejam pouco alentadoras. Do ponto de vista da produção, no caso brasileiro, o cinema de gênero, às voltas com as técnicas advindas do cinema moderno, trilharia, segundo Sganzerla, o caminho de uma possível construção de uma indústria de cinema no país.

Não obstante tal conjectura histórica, é na seara do cinema moderno que Rogério Sganzerla irá estabelecer toda a sua produção fílmica. Desta forma, não causa surpresa o crítico ter delineado, gradativamente, sua “entrada” em definitivo no campo da produção fílmica enquanto um realizador. Assim, ainda que ressalte a importância do registro bibliográfico realizado por Bellour, Sganzerla discorda parcialmente da tese

---

<sup>306</sup> Após filmar *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla vai renegar a proeminência do “cinema de autor” (ao menos no plano discursivo): “Acho que o cinema de autor vale como um estágio, mas não é consequente em si porque resulta na apologia de uma sensibilidade, de um gosto e de uma coragem individuais: assim, ao mesmo tempo que é uma abertura, é uma limitação. E eu acho que a limitação é justamente essa, de o filme ser individual, ser um estágio subjetivo de captação e de recriação da realidade.” In: VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo: entrevista com Rogério Sganzerla. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 16 mai. 1969. Na prática, seus filmes continuarão tendo as marcas do “cinema de autor”: montagem solta, o estilo documental, os planos-sequências, os personagens politicamente indecisos, elegantes e amorais, a câmera na mão etc.

apresentada pelo crítico francês (“Bellour não acredita no cinema puro; para ele só é possível a união com outras artes e atividades”<sup>307</sup>). Na opinião do crítico brasileiro, a relação do cinema não ocorre somente com outras artes, mas se dá, particularmente, com o próprio cinema:

Competir com o romance ou o teatro, o cinema não pode; fundir-se seria uma solução provisória, como na maioria dos cineastas pré-modernos (Ophüls, Renoir). Com isto quero dizer que a classificação mais consequente seria: cinema-cinema. Praticado justamente pelos homens que não o confundem com a filosofia, “cultura”, humanismo, moral, psicologia, sociologia etc. etc., mas que o abraçam pelo que ele é, por si mesmo.<sup>308</sup>

Griffith, Hawks, Welles e Godard são alguns desses homens.

## NOÇÕES DE “CINEMA MODERNO”

Colocando em xeque todo o percurso estético traçado pelo cinema tradicional, Rogério Sganzerla destitui de qualquer aura os pressupostos conceituais de um cinema dito clássico. Ao crítico, interessa pouco uma cinematografia que pretenda ser ideal ou absoluta. A intriga afeita a padrões pré-estabelecidos de narração e descrição deve ser, na opinião do crítico, superada. O caráter onisciente da câmera é refutado<sup>309</sup> e a relação espaço/tempo é questionada, na medida em que a técnica de cinema passou a funcionar em função de um único estilo.<sup>310</sup> Com o cinema tradicional, em suma, os cineastas passam a ser considerados “homens-orquestras (...) trabalhando conjuntamente como romancista, pintor, músico, dramaturgo, decorador etc.”<sup>311</sup> Na contramão desta

<sup>307</sup> SGANZERLA, Rogério. Cinema impuro?. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 23 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5.

<sup>308</sup> **Ibid.**

<sup>309</sup> “O crítico francês André Labarthe observa que os cineastas antigos não mediam esforços para obter a visão absoluta duma determinada situação. Suprimia-se uma parede para colocar o aparelho nesta ou naquela posição – é o cinema tradicional que mais justifica o estúdio.” In: SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 30 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>310</sup> “Invariavelmente usavam-se técnicas como o campo-contracampo, frases narrativas, progressão dramática etc., mesmo quando as condições eram difíceis. Cada espécie de ângulo expunha obrigatoriamente uma situação: um *plongée* definia a fragilidade, o abatimento ou a solidão do personagem; o *contre-plongée*, por sua vez, pretendia o efeito inverso. Outro monstro sagrado, o *close-up*, perdeu inúmeras ‘significações’ para ser sistematicamente adotado pela moderna narração.” SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 30 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>311</sup> **Ibid.**

perspectiva, o moderno cinema rompe com a “tradição” a partir do momento em que relativiza as opções estéticas desde o instante em que passa a se valer das técnicas não muito usuais em se tratando do cinema.<sup>312</sup>

O crítico observa que a busca por uma integração com a realidade, efetuada por meio da câmera, lança por terra qualquer idealização da realidade de outrora. A investida em busca de uma estética mais próxima do real põe em cena, literalmente, o dado concreto.<sup>313</sup> Para Sganzerla, o cinema moderno instaura a liberdade:

Não há situações preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempo reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instantes espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes de liberdade.<sup>314</sup>

A influência de outros estilos (documentário, cinejornais etc.) e de outras linguagens (televisiva, radiofônica) reforça a proeminência do cinema moderno. A relatividade estabelecida por intermédio das imagens permite a execução do “cinema-ensaio”, estilo aclamado pelo crítico. No âmbito da interpretação, o improvisado (“ausência de progressão dramática, sequências longas ao lado de curtas; ritmo na imagem e não na montagem etc.”<sup>315</sup>) ganha espaço entre o elenco, uma vez que a narração deixa de seguir uma orientação sequencial. Se o cinema é a “arte do presente”<sup>316</sup> deve, por consequência, abolir a construção fílmica tradicional. Para o crítico, esta é uma das únicas possibilidades que o cinema dispõe para refletir sobre si mesmo.

<sup>312</sup> “Em primeiro lugar, o filme localiza-se diante da realidade, muito vasta e profícua para ser abstrata e composta em doses, ou seja, obedecendo a uma estrutura cartesiana. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga; já não se situa em todos os lugares, posições, e até dois lugares ao mesmo tempo (montagem paralela) etc.” SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 30 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>313</sup> “Grande parte dos filmes modernos passa-se em exteriores reais, localiza-se no contato com a realidade bruta. Invade objetos como automóveis, corredores, o elevador e a rua, em movimento, onde se sente as limitações da captação do real. A ‘câmera na mão’ pode ser considerada como uma forma primitiva de relatividade cinematográfica, fornecida pela sensação de limitação e fragilidade. É justamente aquele ‘melhor ângulo possível’ e para tanto usa recursos mais fáceis como o *travelling* sem trilhos (que não é absolutamente invenção do cinema moderno), maquinaria reduzida, filmagem com luz natural e sem rebatedores, som direto, pequena equipe.” **Ibid.**

<sup>314</sup> **Ibid.**

<sup>315</sup> **Ibid.**

<sup>316</sup> “A valorização do presente faz com que a cena não exista em função da estrutura e do desenlace, mas em função de si mesma. Cada cena reflete e revela o presente.” SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 30 jan. 1965. Suplemento Literário, p.5

Dentro deste horizonte de oposição estabelecido pelo crítico, subsiste outro que emerge junto ao cinema moderno (e Rogério Sganzerla radicaliza nesta oposição). Tal jogo de contrários ocorre, na ótica do crítico, por meio de polos opostos: “cineastas da alma” *versus* “cineastas do corpo”. Num primeiro momento, a dicotomia antevista por Sganzerla define padrões estilísticos no tocante à realização dos filmes. Neste sentido, o quadro pintado pelo crítico enseja caminhos distintos trilhados pelos cineastas que, a despeito de estarem imersos na cinematografia moderna, apresentam discrepâncias não apenas conceituais.

No primeiro grupo (“cineastas da alma”), há toda uma descrição analítica de determinado escopo de cineastas (e de seus filmes) que primam por procedimentos comuns em suas realizações. De acordo com Sganzerla, os “cineastas da alma” fazem parte de um cinema que “pensa”, um cinema mais “adulto”, que volta suas atenções para a dramaticidade psicológica das narrativas cinematográficas.

Michelangelo Antonioni, Frederico Fellini, Robert Bresson, Ingmar Bergman, entre outros, são colocados na dianteira de um estilo fílmico que busca atingir os conflitos internos do homem e que, agindo dessa forma, se aproxima do romance literário: “(...) as películas especulam, explicam e calculam os dramas e perturbações das pessoas.”<sup>317</sup> Para Sganzerla:

Exatamente como os romancistas tradicionais, os cineastas da alma relegam de maneira sistemática as aparências dos seres e objetos porque acreditam exclusivamente na alma humana e seus enigmas; não tanto indagando-a e questionando-a, mas esquematizando-a em pensamentos originais. O que pode significar: fazer literatura em fitas ou ser simplesmente pretensioso.<sup>318</sup>

A ênfase em processos narrativos que se distanciam do real recebe do crítico severa advertência: “uma exclusiva preocupação pelo cinema da alma pode levar a resultados estéreis, a dramas abstratos.”<sup>319</sup> As idealizações propostas por esses cineastas proporcionam uma aproximação com o mundo literário que pode, de acordo com o

<sup>317</sup> SGANZERLA, Rogério. Cineastas da alma. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 12 jun. 1965. Suplemento Literário, p.5.

<sup>318</sup> **Ibid.**

<sup>319</sup> “Estes dramas, cognominados ‘profundos’, são mais do que suspeitos: não é exatamente a câmera que penetra e revela o íntimo dos personagens, mas são alguns diálogos espúrios – com exceção dos cineastas japoneses – que pretendem ‘sondar e dissecar a alma humana’, remetendo a temas invariáveis: a incomunicabilidade, superioridade da mulher sobre o homem, a alienação, o coração feminino, a procura da Verdade, o terror e a miséria das almas sem Deus.” In: SGANZERLA, Rogério. Cineastas da alma. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 12 jun. 1965. Suplemento Literário, p.5.



crítico, retirar do cinema sua possibilidade catártica presente no objeto imagem. Em outras palavras, o temor do crítico diz respeito ao possível surgimento de um “cinema literário”, vizinho do cinema tradicional. Ainda segundo Sganzerla, o diálogo cinema-literatura pode ocorrer sem maiores problemas, desde que se leve em conta as peculiares estéticas de ambos os campos.<sup>320</sup>

Em oposição aos “cineastas da alma”, o crítico prevê a existência dos “cineastas do corpo”: realizadores mais preocupados, de acordo com Sganzerla, com todo o conjunto exterior que cerca tanto os personagens quanto a *mise-en-scène* do filme. Trilhando a “violência” resultante de corpos em conflito, os “cineastas do corpo” ensejam a criação de um “cinema físico”.<sup>321</sup>

Deste ponto de vista, “movimento” e “velocidade” garantem a este cinema sua especificidade. “Cineastas do corpo” movimentam seres e objetos na busca de captar a “superfície das coisas”. Desenvolver a história no tempo presente deixa de ser um mero aspecto roteirístico e passa a ser parte constituinte da própria estética da trama. De acordo com Sganzerla, os “cineastas do corpo”,

Evitam o prolongamento do conflito no tempo, o drama com suas implicações de passado e presente na consciência dos personagens. (...) Filmam as situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidades: sem obedecer a um passado, sem preocupar-se com o futuro e as cenas seguintes, sem relacioná-las a uma estrutura temporal. Registram-nas displicentemente e obtém uma fragmentação, a captação desordenada e de instantes livres, situados no presente. Trata-se do cinema, arte do presente e das aparências; próximo das atuais concepções de *pop art*; de um cinema sem memória, em suma, de um cinema sem alma.<sup>322</sup>

Esse quadro representa o caráter antiliterário dos cineastas, uma vez que, mesmo a literatura, quando utilizada por esses autores, se insere na perspectiva sensorial

<sup>320</sup> “O fato de um filme ter ligações com movimentos literários ou apresentar elementos afins, não constitui, a meu ver, defeito ou deformidade. Basta dizer que a maioria dos novos recursos narrativos provém, direta ou indiretamente, de conquistas formais do romance. Mas as influências devem entrosar-se e integrar uma obra de arte, longe de alterá-la ou bitolá-la.” **Ibid.**

<sup>321</sup> “Os personagens lutam entre si, corpo a corpo e os filmes podem basear-se em outras relações: objeto-corpo, objeto-objeto (há a inclusão dos níveis animal, vegetal e mineral no nível humano). Hawks, Godard, Fuller são anti-humanistas; cineastas materialistas preocupados (mas não muito) com a destruição do homem pelos agentes externos, os meios criados pela nossa civilização (o avião; o automóvel; a metralhadora; o cinema, responsável pela morte dos personagens de Godard).” In: SGANZERLA, Rogério. Cineastas do corpo. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 26 jun. 1965. Suplemento Literário, p.5.

<sup>322</sup> SGANZERLA, Rogério. Cineastas do corpo. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 26 jun. 1965. Suplemento Literário, p.5

da câmera.<sup>323</sup> Ademais, são os próprios recursos estilísticos do cinema (o “chavão”; os atritos vivenciados por “herói” e “heroína”; o “fatalismo” sem redenção) que permitem a libertação deste cinema (do “corpo”) em relação a um cinema “psicológico” (da “alma”). Aqui, as aparências evidenciam a realidade exibida pela câmera.

Para Rogério Sganzerla, esse caminho traçado pelos “cineastas do corpo” é revelador de certa maturidade e não apenas uma espécie de renúncia a determinado formato de cinema. Tal panorama tem como corolário “(...) um cinema provisório, irregular, moderno afinal, dando as bases para um desenvolvimento *a posteriori*, as lições e alicerces de um cinema futuro.”<sup>324</sup>

Em última instância, o crítico observa que todo este movimento estabelecido pelos “cineastas do corpo” elucida o compromisso destes diretores com o cinema. O “amor pelo cinema” está no cerne de um “antimodelo” fílmico que procura definir uma opção estilística, por meio da técnica cinematográfica que, via de regra, procura se estabelecer para além da formação dos gêneros propriamente ditos. A superação da dicotomia “cineastas da alma” *versus* “cineastas do corpo”, a princípio, impossível de ser alcançada passa, paulatinamente, a apresentar-se como viável sob o olhar do crítico. Ainda em 1965, Rogério Sganzerla começará a apontar os caminhos para a efetivação desta “virada” conceitual.

## CINEMA: “CORPO MAIS ALMA”

Fragmentos e faces da realidade unem-se num bloco indivisível; os dramas interiores com os exteriores, sem predomínio ou exclusão de um ou outro; o concreto dirige-se ao abstrato e vice-versa; ficção é documentário e este é ficção; fundem-se harmoniosamente gêneros e até estilos diferentes, sem rupturas do tom geral; o belo e o feio não se distinguem mais etc., idem o corpo e a alma.<sup>325</sup>

É assim, procurando unir os opostos que Rogério Sganzerla sugere a criação de um cinema de superação. Mais do que estabelecer uma via de mão única em termos estéticos, Sganzerla entende que a procura pelo equilíbrio, no cinema, está diretamente

<sup>323</sup> “Visão exterior é visão antipretensiosa, é simplificação das situações, reduzidas às suas verdades fundamentais e cinematográficas, isto é, exteriores e evidentes. Não há possibilidade de enganos ou mistificações.” **Ibid.**

<sup>324</sup> **Ibid.**

<sup>325</sup> SGANZERLA, Rogério. Corpo mais alma. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 31 jul. 1965. Suplemento Literário, p.5

relacionada com a postura do cineasta diante da câmera do ponto de vista da escritura. Neste sentido, a síntese destas tendências opostas (“corpo” e “alma”) potencializa a encenação cinematográfica e cria um campo de tensão.

Se “o cinema moderno é uma questão de distância”<sup>326</sup>, isso implica num processo de desdramatização que transite entre a incerteza e o improviso. Em outras palavras, a captação do “universal” no cinema não implica numa afirmação de certezas ou na criação de um dispositivo a indicar respostas. Somente em meio à dúvida é possível realizar o “cinema-ensaio” e, à luz desta consideração, faz-se necessário “ver com olhos livres”, como propôs Oswald de Andrade, incitando a junção de “corpo” + “alma” dialeticamente.

## O MODERNO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD & ORSON WELLES

O crítico Rogério Sganzerla demonstrou ter considerável apreço pelo cinema do francês Jean-Luc Godard. Sua trajetória intelectual e artística se assemelha, em grande medida, àquela traçada pelo cineasta europeu: da crítica cinematográfica na revista *Cahiers du Cinema* à realização de seus filmes, Godard transitou pelas diversas esferas do “novo” cinema francês que surgia entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960. Ambos se envolveram em debates cinematográficos específicos: Godard, envolvido na “polêmica” entre o cinema tradicional francês e a *nouvelle vague*; Sganzerla, nadando contra a corrente ao enfrentar, estética e discursivamente os arautos do Cinema Novo por meio da realização daquilo que o crítico Jairo Ferreira denominou “cinema de invenção” (e que boa parte da crítica cinematográfica das décadas de 1960 e 1970 chamou de “cinema marginal”).

As análises das “fitas” godardianas realizadas por Sganzerla primam, quase sempre, por referências a temáticas afeitas à cinematografia moderna do período: amor, morte, tragédia, liberdade são termos conceituais e estéticos que permeiam os trabalhos de Godard e que, de forma objetiva, influenciaram o cinema de Rogério Sganzerla.

---

<sup>326</sup> “(...) assim penso, entre câmera e personagens, ou de equilíbrio entre personagem e ator, drama e comédia, realidade e ficção.” **Ibid.**

Entre tantas análises feitas por Sganzerla sobre a cinematografia do cineasta francês, algumas ganham certo destaque em sua escrita. Para Sganzerla, *Viver a vida*<sup>327</sup> (1962), quarto filme de Godard, apresenta toda a eloquência almejada pelo cinema moderno. A fusão entre documentário e ficção efetuada pelo cineasta francês indica uma superação do cinema de gênero que, de forma objetiva, representa um novo estágio em relação à cinematografia. “Amor” e “morte”, conceitos-chave que conduzem a trama em *Viver a vida*, demonstram não apenas a opção narrativa do diretor mas, sobretudo, apontam para um cinema de ruptura levado a cabo por Godard.

Deste ponto de vista, Godard inova ao referenciar o processo constitutivo do “personagem-ator”, estabelecendo ações paralelas na trama (o enredo transita entre a ação dos personagens e dos intérpretes destes personagens).<sup>328</sup> A tragédia existencial dos personagens se apresenta de forma singular: é o mundo exterior que provoca reações nos personagens e as respostas destes a tais “estímulos” também só podem advir, na ótica de Godard, desta mesma exterioridade.<sup>329</sup>

As diatribes do cotidiano que dão contorno à vida de “Nana” (protagonista principal) não se ajustam a uma linearidade narrativa.<sup>330</sup> A trama parece não ter sentido, afinal, ao espectador não são apresentadas as “causas e os efeitos do que acontece a Nana”.<sup>331</sup> O sentido destinado aos personagens em *Viver a vida* é quase imperceptível e, desta forma, Godard acredita exibir o cotidiano naquilo que ele possa ter de mais comum e corriqueiro.<sup>332</sup>

<sup>327</sup> Ficha Técnica: **Título:** Viver a vida (*Vivre se Vie*); **Direção:** Jean-Luc Godard; **Duração:** 83 min.; **Ano:** 1962; **País:** França; **Gênero:** Drama; **Cor:** Preto e Branco; **Produção:**; **Roteiro:** Jean-Luc Godard; **Elenco:** Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Brice Parain, Gérard Hoffman.

<sup>328</sup> “Os personagens são baseados nos intérpretes e este é outro aspecto ultramoderno, o personagem-ator, o que é característico do método de distanciamento e da ‘fusão entre documentário e ficção’”. In: SGANZERLA, Rogério. Viver a vida – I. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 05 dez. 1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>329</sup> “De estrutura teatral, dividida em quadros, a narrativa é estruturalmente parcial; as sequências focalizam breves momentos do cotidiano sem obedecer a uma continuidade narrativa. Entre uma e outra há consideráveis períodos temporais, que o filme não abrange; a tragédia permanece nas entrelinhas.” **Ibid.**

<sup>330</sup> “(...) a ação não é explicada, o espectador não ‘possui a história’, como no filme tradicional. Desenvolvem-se múltiplas ações paralelas, que não seguem um desenvolvimento natural ou progressivo. O filme avança bruscamente, em violentas mutações temporais.” **Ibid.**

<sup>331</sup> “Não há uma lógica dramática; quem são os perseguidores? Por que a matam? Mas, por não sabermos quem são os personagens, não quer dizer que sejam criaturas misteriosas e absurdas, que injustificada e kafkianamente perseguem e assassinam a heroína. Pelo contrário, os perseguidores são pessoas comuns, agem normalmente, obedecendo a uma intenção.” **Ibid.**

<sup>332</sup> “Para alcançar a absoluta ausência de sentido dos seres e objetos, para evitar a interferência da psicologia, moral, sociologia e da dramaticidade, Godard deu ao filme um tratamento despojado, econômico. Este tratamento vai do comportamento da ‘câmera’ até a elaboração dos personagens; os movimentos de câmera foram reduzidos ao essencial, o aparelho movimenta-se somente quando

A estratégia narrativa de Godard em *Viver a vida* passa pela abordagem estilística do cinema mudo.<sup>333</sup> Tal opção acaba por contaminar a ação e o movimento dos personagens em cena: a sensação de “ingenuidade”, tão presente nos filmes do cinema mudo, evidenciam não apenas o apreço de Godard pelas “fitas mudas” mas, sobretudo, o seu processo de criação orientado para além da influência estética de uma tipificação cinematográfica do passado.

De acordo com Sganzerla, Godard estabelece, com a câmera, uma relação temporal com a imagem. Todos os atos, todos os gestos são filmados dentro de um horizonte temporal próprio.<sup>334</sup> Desta conjectura, se impõe um olhar fílmico desprovido de explicações psicológicas: “(...) é através da reflexão do objeto puro, destituído de interferências (moral, psicologia, drama, sociologia), que a tragédia se impõe.”<sup>335</sup> Descrição e reflexão da imagem fílmica se somam aos “tempos mortos” e, assim, temos um quadro imagético particular:

A câmera cínica reflete sobre as calçadas, avenidas, altos muros, as paredes lisas do bar. Mas, através do processo reflexivo, Godard não impõe ideias, conclusões ou julgamentos sobre os personagens, objetos e situações. Eles se impõem como presença concreta, palpável, sentida, dentro de um universo sem essência. A presença física dos seres e objetos é imposta ao espectador através dos ‘tempos mortos’ e do uso sistematizado da ‘duração concreta’.<sup>336</sup>

Para Sganzerla, *Viver a vida* é uma tentativa de Godard realizar um “cinema cinematográfico”<sup>337</sup>, tarefa da qual o autor francês não iria abrir mão. Quatro anos após ter se rendido ao estilo fílmico de Jean-Luc Godard pela realização de *Viver a vida*,

---

estritamente necessário (a fim de seguir Nana); os enquadramentos economizam nas panorâmicas, há abundância de planos fixos, longos e estáticos e um uso sistematizado do ‘tempo morto’. Há, pois, um extremo depuramento estilístico, ausência de aparatos dramáticos; a ação é perfeitamente integrada na dimensão ocular, na pura visibilidade.” In: SGANZERLA, Rogério. *Viver a vida – II. Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 12 dez. 1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>333</sup> “Na busca da visão pura dos seres e objetos, o diretor francês recorre ao cinema mudo. Vislumbra-se evidente nostalgia pela ‘tela muda’, os longos planos fixos, o uso constante do *close-up*, de ‘escurecimentos’, os silêncios intencionalmente explorados, o resumo da ação antes de cada sequência, alguns planos de ruas parisienses em absoluto silêncio, efeitos de distanciação entre câmera e personagens, a valorização do ator.” **Ibid.**

<sup>334</sup> “Godard explora a duração da imagem, funcionalizando os instantes que ‘sobram’ após os gestos e atos das figuras, em que não acontece nenhuma ação, os ‘tempos mortos’.” **Ibid.**

<sup>335</sup> **Ibid.**

<sup>336</sup> **Ibid.**

<sup>337</sup> SGANZERLA, Rogério. *Viver a vida – II. Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 12 dez. 1964. Suplemento Literário, p.5

Rogério Sganzerla volta ao cineasta francês para analisar *Alphaville*.<sup>338</sup> Sinal de um “cinema-síntese”, o filme transita, de acordo com Sganzerla, entre paradoxos conceituais, estéticos e técnicos<sup>339</sup> que definem, em grande medida, o término de um processo estético e o início de uma nova perspectiva cinematográfica do autor francês.

A figura do “herói” vacilante, “Lemmy Caution” (Eddie Constantine) e o desajuste no manejo da câmera; o detalhe da cena inserido numa perspectiva global e a aproximação estética com outros cineastas modernos (Murnau, Rossellini, Hawks, Fuller, Welles, Preminger, Eisenstein); a fusão do concreto com o abstrato: estão todos lá, na película de Godard, elementos constitutivos de um “filme-síntese”.<sup>340</sup>

Considerado pelo crítico Rogério Sganzerla como o primeiro filme de ficção científica francês, *Alphaville* se coloca, no plano narrativo, numa dimensão futurista que não se enquadra, a princípio, à filmografia godardiana até então produzida. Neste sentido, é o protagonista “Lemmy Caution” quem conduz a trama pela cidade do futuro: “herói” às avessas, repórter e detetive a um só tempo, “Lemmy Caution” é a síntese de uma narrativa grandiosa, transfigurado num “personagem fabuloso”<sup>341</sup>.

Com Jean-Luc Godard, Sganzerla monta um quadro conceitual que virá, posteriormente, compor o horizonte estético de suas produções filmicas (principalmente nos longas metragens *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*). Com efeito, mesmo com as críticas que irá destinar a algumas produções de Godard num futuro não muito distante (o fim do “cinema de autor”; a crítica estética no que se refere à “câmera na mão”), Rogério Sganzerla se mostrará tributário no que tange às realizações filmicas

<sup>338</sup> Ficha Técnica: **Título:** Alphaville; **Direção:** Jean-Luc Godard; **Duração:** 99 min.; **Ano:** 1965; **País:** França/Itália; **Gênero:** Ficção científica; **Cor:** Preto e Branco; **Produção:** Andre Michelin; **Fotografia:** Raoul Coutard; **Roteiro:** Jean-Luc Godard; Trilha Sonora: Paul Misraki; **Elenco:** Akim Tamiroff, Anna Karina, Eddie Constantine, Howard Vernon, Laszlo Szabó.

<sup>339</sup> “O cinema verdadeiro, que é fusão de cinema-verdade com cinema-mentira; a ação com a digressão; a bilheteria certa (*Acossado*) com o fracasso comercial (*Uma mulher...*); o cinema americano (*Acossado*) com o cinema nórdico (*Viver a vida*). Que reúne, em todo caso, duas modalidades de ‘segunda’: o *thriller* classe B com o filme pornográfico nórdico – gêneros de orçamento baixo, fôlego desprezível, mas que nas mãos de um diretor eficiente transformam-se na própria matéria cinematográfica.” In: SGANZERLA, Rogério. *Alpha*, cidade aberta. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 22 out. 1966. Suplemento Literário, p.5

<sup>340</sup> “A força de *Alphaville* está nas contradições internas de seus personagens. No interior do homem e no interior do cinema (através da duração), Godard funde displicentemente coisas opostas: dança e assassinatos, Fuller e Dreyer, as passagens rápidas entre a piadinha e o drama, positivo e negativo, vida e morte, cinema e existência (e, num nível mais evidente, mistura arquitetura moderna com *art nouveau*, política com cibernética).” **Ibid.**

<sup>341</sup> “Godard fez um personagem fabuloso, livre, sob todos os sentidos, situando-o nos perigos limites do abstrato com o concreto. Ele é uma figura estereotipada – vinda das histórias em quadrinhos – e, ao mesmo tempo, um ser preocupado com o significado do amor, da mentira e da palavra. Que discute filosofia (com o computador Alpha 60) e bebe Coca-Cola.” **Ibid.**

do cineasta francês. Se Godard intentou realizar um cinema diverso do convencional, mais próximo, em termos de linguagem, com a literatura (e mesmo enquanto pintura), Sganzerla o fará, para além das perspectivas godardianas, em meio à música (um “cinema popular sofisticado”, como afirmou Júlio Bressane).

De um lado, Jean-Luc Godard. Do outro, Orson Welles. Diante destes dois cineastas, o crítico Rogério Sganzerla irá desenvolver uma espécie de simbiose teórica capaz de solidificar seus pressupostos acerca do cinema moderno. Com Orson Welles, Sganzerla irá travar, no plano cinematográfico, um diálogo extremamente profícuo a partir da década de 1980, quando o cineasta brasileiro procura recuperar os rolos de filme gravados por Welles quando de sua passagem pelo Brasil na década de 1940, durante o Governo Vargas. A “obsessão” de Sganzerla por Welles vai chegar ao limite da produção, por parte do autor brasileiro, de alguns filmes que abordam o período em que Welles esteve no Brasil: *Tudo é Brasil*, *A Linguagem de Orson Welles*, *Nem tudo é verdade* e *O signo do caos* compõem uma tetralogia que, por meio da linguagem dos cinejornais, do documentário e da ficção, procuram reavivar a importância do cineasta norte-americano para o cinema e o seu encantamento quando de sua visita ao país.

Nas páginas do *Suplemento Literário*, o Welles que aparece tem, por parte do crítico, um tratamento que parte da trajetória pessoal do autor de *Cidadão Kane*, desde sua infância até sua chegada à atuação no campo fílmico. Do teatro, passando pelo rádio e chegando ao cinema, Welles é visto pelo crítico como um homem à frente do seu tempo, um artista múltiplo, capaz de sintetizar em suas ações e atuações todas as marcas do tempo histórico em que viveu. Sganzerla constrói a imagem de um artista que ousou inovar por onde passou revelando, desta forma, a coragem de Welles em arriscar-se por paragens artísticas ainda não exploradas. Tal panorama crítico traçado por Sganzerla é corroborado pelo ponto de vista de outro crítico do *Suplemento Literário*, Paulo Emílio Salles Gomes. O elogio que Salles Gomes faz a Orson Welles também se constrói por meio da avaliação das qualidades pessoais do homem/Welles, travestido em cineasta capaz de influenciar toda uma geração de cineastas, não apenas nos Estados Unidos. Na opinião de Salles Gomes,

É difícil imaginar outro, que não esse filho da América, capaz de modernizar com tanta espontaneidade e desenvoltura a herança cultural do ocidente. Diferentemente do que acontece com os europeus, o vanguardismo não foi para Welles uma reação contra o

peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo.<sup>342</sup>

Para Rogério Sganzerla, *Cidadão Kane* seria o símbolo de todo esse processo vivido por Welles, seja pela narrativa proposta na trama ou por seu caráter inovador no que tange à estética do cinema. Todo o ambiente que cercou a produção e o lançamento do filme demonstra a força de *Cidadão Kane*:

Durante a filmagem já se ouviam estranhos rumores; antes de estreado, o filme provoca escândalo de ressonâncias nacionais. William Randolph Hearst, magnata da imprensa americana, tenta evitar a sua estreia, alegando semelhança caricatural do personagem central com sua carreira. Uma cadeia de jornais ataca a RKO; seus acionistas discutem e uma associação de produtores pretende queimar o negativo “a bem da arte e da indústria cinematográfica”... Welles ameaça romper com a produtora e esta decide lançar o filme com uma publicidade sem precedentes. Finalmente *Cidadão Kane* é apresentado à imprensa em 9 de abril de 1941. A crítica saudou-o entusiasticamente, mas lhe estava reservada uma fria e acanhada carreira comercial.<sup>343</sup>

A partir de *Cidadão Kane*, Sganzerla sugere uma aproximação, quase mimética, entre o autor (Welles) e a obra (*Cidadão Kane*) por meio da atuação do personagem protagonista: afinal, Kane e Welles são a mesma “pessoa”?<sup>344</sup> Desta forma, mesclando vida e obra de Welles, Rogério Sganzerla observa como *Cidadão Kane* causou “escândalo” nos meios artísticos norte-americanos, o que viria comprovar a iminência do “fenômeno Welles”:

(...) o escândalo wellesiano é um fenômeno à parte, implica necessariamente um fenômeno social, a magia diante das massas, a mistificação, através do teatro, rádio ou cinema, abrangendo as suas várias vocações de político, toureiro, compositor, decorador, romancista, pintor, criador de *ballets*, sábio, financista, ventríloquo, poeta, desenhista, todo um talento quantitativo, tão próprio da civilização americana.<sup>345</sup>

<sup>342</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981, p.272

<sup>343</sup> SGANZERLA, Rogério. *Cidadão Kane*. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 7 ago. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>344</sup> De acordo com o crítico, “*Cidadão Kane* é, parcialmente ou não, um filme autobiográfico. O personagem possui sérias ligações com seu autor e até hoje pergunta-se: Welles é Kane? De qualquer maneira, é sua maior obra e maior personagem: todos os filmes posteriores não deixaram de manter contatos com esta primeira experiência cinematográfica.” **Ibid**.

<sup>345</sup> SGANZERLA, Rogério. *Cidadão Kane*. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 7 ago. 1965. Suplemento Literário, p.5



Para o crítico, “Welles abre as perspectivas do cinema moderno, fechando definitivamente o período mudo do cinema e do clássico sonoro que, lá por 1935, (...) alcançou seu apogeu”<sup>346</sup> Assim, Sganzerla coloca o filme no plano de uma vanguarda em termos narrativos e estéticos que, definitivamente, marcaria a história do cinema mundial.<sup>347</sup> Nas páginas do jornal, o crítico revela toda a importância do filme para a cinematografia mundial associando-o ao cinema moderno por meio do relativismo e da fragmentação.<sup>348</sup> Desta forma, coube a Welles, segundo Sganzerla, ratificar a proeminência do cinema moderno, seja por meio da negação da narrativa clássica, por meio da inversão da função do “herói” (*Kane* é um “herói fechado”, sem explicações psicológicas) ou pela junção do cinema com outras áreas, como o teatro e o rádio (“radionovela”). Welles se constituirá no maior referencial cinematográfico do cineasta Rogério Sganzerla em termos práticos. Seja em *O bandido da luz vermelha*, primeiro longa de Sganzerla ou em *O signo do caos*, último filme realizado pelo cineasta catarinense, Welles será referência presente nas telas de Sganzerla. O resgate empreendido por Sganzerla da produção fílmica de Welles quando da passagem deste pelo Brasil (*It's all true*<sup>349</sup>), na década de 1940, talvez seja o maior testemunho desta afirmação.

<sup>346</sup> SGANZERLA, Rogério. Um filme é um filme. Jornal **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 10 dez. 1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>347</sup> De acordo com Sganzerla, “Estão lá, na fita de 1941, todas virtudes e vícios do cinema contemporâneo: o excesso de diálogos, a câmara subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, *flashbacks* em cadeia, plano-seqüência e plano-flash, montagem descontínua, ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, 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 travellings e movimentos de câmara intermináveis, foto-fixa e presença de anúncios luminosos, *diplays*, *out-doors*, cartazes e efeitos tipográficos, cine-jornal e falso-documentário, o filme dentro do filme com a reflexão sobre o cinema.” **Ibid.**

<sup>348</sup> Segundo Sganzerla, “Inspirado em novos recursos narrativos, principalmente do romance (Faulkner, John dos Passos), Welles recusa a construção clássica (clara e unitária), linearmente progressiva das películas de então. *Cidadão Kane* apresenta uma estrutura voluntariamente fragmentária. Sete depoimentos mais ou menos controversos sobre Charles Foster Kane além de outras individualidades: cenas, planos, sequencias, personagens e efeitos de som.” In: SGANZERLA, Rogério. O legado de Kane. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 28 ago. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>349</sup> **Título:** It's all true; **Direção:** Orson Welles; **Duração:** -; **Ano:** 1942; **País:** EUA/Brasil; **Gênero:** Semidocumentário; **Cor:** Preto e Branco; **Direção de Produção:** Lynn Shores; **Produção:** Orson Welles; **Roteiro:** Orson Welles, Herivelto Martins (parte brasileira); **Estúdios:** Cinédia; **Fotografia:** W. Howard Green, Eddie Pyle, Henry Imus; **Desenho de Produção:** Nathan Giraldez, Luiz de Barros; **Trilha Sonora:** Bernard Herrmann; **Estúdio:** Cinédia, Mercury Pictures / RKO Radio Pictures; **Som:** John L.C.; **Elenco:** Manuel Olímpio Meira (Jangadeiro Jacaré), Raimundo Correia Lima (Jangadeiro Tatá), Manuel Pereira da Silva (Jangadeiro Manuel Preto), Jerônimo André de Souza (Jangadeiro), Carmem Costa, Eladir Porto, Zilah Fonseca, Dalva de Oliveira, Linda Batista, Aloísio Castro, Anselmo Duarte, Erasmo Silva, Carlos Tovar, Francisco Alves, Heitor dos Prazeres, Herivelto Martins, Grande Otelo, Pery Ribeiro.

## O CINEMA BRASILEIRO NAS PÁGINAS DO SUPLEMENTO LITERÁRIO: HUMBERTO MAURO

Com Humberto Mauro, o crítico Rogério Sganzerla irá estabelecer um diálogo que ultrapassa a fronteira do debate estético do cinema. A busca do crítico em ir além da formalidade técnica pode ser antevista em sua análise conceitual da obra fílmica de Humberto Mauro. Em outras palavras, Sganzerla não se atém a retratar somente a importância estilística de Mauro no tocante ao cinema brasileiro, o crítico procura avaliar como o Brasil é retratado por meio da película do cineasta mineiro. Ao analisar o *Canto da saudade*<sup>350</sup>, filme realizado por Humberto Mauro em 1951, é enfático:

Todo o discutidíssimo cinema barato, despojado, direto, em lúdico contato com a natureza, está ali, no Humberto Mauro de 1951. As filmagens em exteriores reais, a preocupação com o regional e a espontaneidade absoluta são os pontos fundamentais da fita.<sup>351</sup>

O foco narrativo estar presente no ator<sup>352</sup> e não no personagem<sup>353</sup>, mote analítico observado pelo crítico nas fitas godardianas, aparecem em Humberto Mauro de

<sup>350</sup> Ficha técnica: **Título:** O canto da saudade; **Diretor:** Humberto Mauro; **Duração:** 95 min.; **Ano:** 1951/1952; **País:** Brasil; **Gênero:** Aventura; **Estúdio:** Rancho Alegre; **Distribuição:** Unida Filmes; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Cor:** P&B; **Produção:** Humberto Mauro; **Trilha Sonora:** Heitor Villa-Lobos, Carlos Gomes, Noel Rosa; **Fotografia:** José de Almeida Mauro; **Montagem:** Luiz Mauro; **Elenco:** Cláudia Montenegro, Mário Mascarenhas, Humberto Mauro, Alfredo Souto de Almeida, Lourival Coutinho, Zizinha Macedo, Bandeira Duarte, Silveira Sampaio, Francisco Mauro, Alcir Demata, Jaime Souza.

<sup>351</sup> SGANZERLA, Rogério. Humberto Mauro, autor. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 16 fev. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>352</sup> Em artigo assinado na década de 1980, Rogério Sganzerla reforça sua tese em relação ao papel do ator: “O verdadeiro cineasta, sobretudo, hoje, não é o perfeito diretor de elenco; não busca interpretações exatas, mas o dinamismo físico entre intérpretes, objetos e o objeto-núcleo, a câmera. (...) O filme moderno não tenta explicar e definir o interior do personagem. Recusa os métodos artificiais do passado; a psicanálise, a psicologia, o intimismo esquemático, toda análise clínica. (...) Segundo o cinema moderno não é possível conhecer todo o interior de um personagem. Diante do herói fechado o máximo que se pode fazer é olhá-lo. O que acontece são ligeiras erupções de facetas e temas que o autor não impõe, não diz nada, não insinua. (...) A matéria-prima do filme moderno é o ator. Daí a predominância atual do ‘close-up’, de cenas longas e diálogo abundante, além do interesse pelos gestos fundamentais: andar e falar, se ou não possível amar. (...) Herói: homem representado e homem representando. É nesta dialética entre o artificial (personagem) e o real (ator) que se processa a moderna ficção. Com autonomia para criar, corrigir, montar um personagem durante o ato de filmagem.” SGANZERLA, Rogério. Papel do ator. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 14 jul. 1980, p.20

<sup>353</sup> “Mauro coloca o aparelho de filmagem diante do ator em *close-up*, tão desdramatizado como em qualquer *western* classe B, dispara-o e impiedosamente registra um homem representando um personagem. Usa planos próximos para captar a presença física dos intérpretes; vale mais o ator do que o personagem.” **Ibid.**

forma a anteceder um estilo que, a *posteriori*, dará forma ao cinema moderno.<sup>354</sup> Tal percepção cênica também é retratada por Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo. Ainda que Humberto Mauro estivesse, no final dos anos 20, afastado do já estabelecido movimento modernista<sup>355</sup>, Glauber Rocha considera o cineasta mineiro uma espécie de precursor no tocante à concepção de uma estética<sup>356</sup>, próxima ao cinema de autor que, no início da década de 1960, iria se tornar um dos alicerces da *nouvelle vague*. Sganzerla irá concordar, em parte, com a afirmativa de Glauber Rocha<sup>357</sup> ressaltando, entretanto, que Humberto Mauro não poderia ser enquadrado dentro de qualquer movimento cinematográfico brasileiro (uma crítica velada às posições de Glauber e Rocha e do Cinema Novo).

O crítico Sganzerla percebe nas fitas de Mauro o diálogo estabelecido pelo cineasta entre ficção e documentário, num rompimento de fronteiras que, adiante, seria a tônica em narrativas cinematográficas que procurassem se desvincular de qualquer ideologia político-partidária. Em *O canto da saudade*, o próprio diretor (Humberto Mauro) interpreta um coronel e, deste ponto de vista, sua inserção na trama ressalta, na

<sup>354</sup> “Pode-se também dizer que a fita prenuncia certos elementos que viriam ser desenvolvidos pelo cinema moderno; a montagem sem compasso regular; o ritmo provém do diálogo e não do corte e montagem; a câmera localiza-se frente à realidade – já não há o jogo de campo/contracampo.” In: SGANZERLA, Rogério. Humberto Mauro, autor. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 16 fev. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>355</sup> De acordo com Sheila Schvarzman, de fato, estava afastado do movimento modernista: “Expressão mais conhecida das tendências vanguardistas que ali se impuseram com força nos anos 20, havia na cidade (de Cataguases/MG) um grupo de escritores e poetas que criou a revista *Verde*. Seus integrantes eram amigos de Mauro e até haviam colaborado em seus primeiros trabalhos: Enrique Resende escreveu as legendas de *Na primavera da vida*, e Rosário Fusco ajudou nas filmagens. Apesar da camaradagem, nem Mauro se abeberou no modernismo nem os modernistas enxergaram naquilo que fazia o amigo manifestações que poderiam se conjugar a seus interesses literários.” SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p.28. Entretanto, a própria historiadora observa que isso não quer dizer que Humberto Mauro não tivesse interesse nos aspectos modernos que envolviam o cinema à época.

<sup>356</sup> “Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema (novo) no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução do nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante.” In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.54

<sup>357</sup> Afirma Sganzerla em relação a Humberto Mauro: “Não posso aclamá-lo como um precursor ou um antecipador, mas não é necessário ver toda a sua obra para compreender que é também um autor de cinema.” SGANZERLA, Rogério. Humberto Mauro, autor. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 16 fev. 1965. Suplemento Literário, p.5

opinião do crítico, o princípio do processo de desdramatização.<sup>358</sup> Com a fita em questão, Sganzerla observa que Mauro teria atingido um patamar singular na medida em que constrói “um cinema físico: os objetos estão valorizados na mesma medida que homens e mulheres; o carro de bois, por exemplo, é um personagem concreto.”<sup>359</sup>

Tais premissas apontadas por Sganzerla sobre o papel autoral de Mauro são reforçadas pelo crítico após o lançamento de *Mauro, Humberto*<sup>360</sup>, curta metragem do crítico e cineasta David Neves lançado entre 1964 e 1966. Em artigo escrito para o *Suplemento Literário*, Rogério Sganzerla toma o curta-metragem realizado por Neves como uma síntese da história (ou da ausência dela) do cinema brasileiro até aquele momento (1966): “O máximo de informação com o máximo de redundância: isto é *Mauro, Humberto* e todo nosso cinema.”<sup>361</sup> A metalinguagem proposta do David Neves com *Mauro, Humberto*, é saudada pelo crítico enquanto uma possibilidade de reflexão acerca do cinema brasileiro. Esteticamente, Neves elabora um documentário que contém, em seu processo de montagem, indícios de cinema moderno. Desta forma, afirma o crítico:

(...) eu digo que *Mauro, Humberto* é um filme de citações: o cotidiano de Mauro, seus companheiros de trabalho no Instituto Nacional de Cinema Educativo, a evocação de seus antigos sucessos (*Ganga bruta*, 1931; *O descobrimento do Brasil*, 1937; *O canto da saudade*, 1951; *A velha a fiar*, 1954), os depoimentos de Alex Viany e Glauber Rocha, além dos flagrantes de Helena Ignez, Julinho Bressane e de mim, inclusive. As citações são o filme; daí a sua modernidade godardiana (...).<sup>362</sup>

Diante desse quadro, o crítico enxerga a importância do documentário enquanto uma narrativa propícia a evidenciar os meandros do cinema. Com efeito, será com um curta-metragem realizado entre 1965 e 1966, intitulado *Documentário*, que o crítico Rogério Sganzerla adentrará, em definitivo, a seara da realização em cinema.

<sup>358</sup> “*O canto da saudade* é cinema físico. Não há interpretação naquele sentido romanesco que estamos acostumados a ver fracassar aqui no Brasil, direção e elenco, fotografia dramática. Vale a presença de homens, mulheres e objetos diante da objetiva.” **Ibid.**

<sup>359</sup> **Ibid.**

<sup>360</sup> Ficha Técnica: **Título:** Mauro, Humberto; **Diretor:** David Eulário Neves; **Duração:** 21 min.; **Ano:** 1964; **País:** Brasil; **Gênero:** Documentário; **Roteiro:** David Eulário Neves; **Cor:** P&B; **Produção:** David Eulário Neves; **Montagem:** David Eulário Neves; **Elenco:** Humberto Mauro, Glauber Rocha, Alex Viany, Rogério Sganzerla.

<sup>361</sup> SGANZERLA, Rogério. Um autor e um ofício. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 24 set. 1966. Suplemento Literário, p.5

<sup>362</sup> SGANZERLA, Rogério. Um autor e um ofício. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 24 set. 1966. Suplemento Literário, p.5

Mesmo tendo estabelecido um diálogo estético, por vezes em conflito, com o Cinema Novo, é possível afirmar que as obras de Humberto Mauro influenciaram em grande medida o pensamento do cineasta Sganzerla no que se refere à reflexão do cinema no Brasil e da condição cultural brasileira no cinema.

## RUY GUERRA: *OS CAFAJESTES*

Em sua análise do filme *Os cafajestes*<sup>363</sup> (1962), Sganzerla avalia a *psiqué* dos personagens em meio à proposta estética do cineasta. Neste sentido, Samuel Paiva observa que “ao evitar contextualizações históricas, inclusive, sobre a própria produção do filme”<sup>364</sup>, Sganzerla não levaria em consideração o momento histórico vivenciado pelo Cinema Novo à época, quando a discussão temática em torno da *frustração* já se fazia presente. Paiva avalia que, analisando a trama de Guerra, Sganzerla observa no filme que “o fracasso tem uma dimensão metafísica, fatalista, um destino irremediavelmente trágico a ser vivido pelo homem.”<sup>365</sup> De acordo com Sganzerla, o “fatalismo histórico” que conduz a ação dos personagens só é possível na medida em que Ruy Guerra estabeleceu, como princípio estético-narrativo o mote da “repetição”. Tal escolha, na opinião do crítico, conduz a narrativa pois está inserida no modo como os personagens encaram a existência,

(...) o que leva a crer que o comportamento dos personagens, e os próprios personagens, não têm vida, não têm presença dramática, são apenas hipóteses materializadas em corpos humanos. Hipóteses não solucionadas, e isto é mais uma razão para que se conclua que *Os cafajestes* são uma concretização da consciência de seus personagens.<sup>366</sup>

<sup>363</sup> Ficha Técnica: **Título:** Os cafajestes; **Direção:** Ruy Guerra; **Duração:** 100 min.; **Ano:** 1962; **País:** Brasil; **Gênero:** Drama; **Cor:** Preto e Branco; **Roteiro:** Ruy Guerra; **Produção:** Gerson Tavares, Jece Valadão, Magnus Filme; **Fotografia:** Tony Rabatoni; **Trilha Sonora:** Luiz Bonfá; **Distribuição:** Fama Filmes; **Edição/Montagem:** Nello Melli, Zélia Feijó; **Elenco:** Jece Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Lucy de Carvalho, Glaucete Rocha, Hugo Carvana, Germana Delamare, Fátima Sommer, Aline Silvia, Mariana Ferraz.

<sup>364</sup> PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.37

<sup>365</sup> **Ibid.**

<sup>366</sup> SGANZERLA, Rogério. Revisão de *Os cafajestes* I. **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo: 4 jan. 1964. Suplemento Literário, p.5

Este devir histórico, próprio à vivência dos personagens, ocorre por meio da “repetição” e não da “memória” pois, na opinião do crítico, somente a memória poderia trazer de volta uma realidade capaz de se aproximar do ficcional.<sup>367</sup> A perspectiva temporal (passado/presente/futuro) é colocada em suspeição a partir do momento em que os personagens passam a viver do “instante”, vivenciam-no em nome de uma ausência de sentido em relação ao futuro. Mas tal projeção existencial só é possível pois o cinema trabalha com esse mecanismo por meio da junção dos planos, fazendo convergir para determinado momento da trama uma sucessão de sensações.<sup>368</sup>

Ora, dentro desse quadro reflexivo, o espaço para a expressão das emoções dos personagens se torna exíguo, mas não inexistente. O aparato técnico da máquina (câmera) se ajusta às impossibilidades propostas por Ruy Guerra, seja no campo temporal ou mesmo no campo psíquico. Passado e futuro não se ajustam às possibilidades dadas pela existência dos personagens: a possibilidade de um “reencontro” (passado/memória) não acontece, bem como não ocorre um “pré-encontro” (futuro/imaginação), uma vez que a consciência dos personagens, local privilegiado das ações, não permite que estas junções mentais se materializem.

Tempo e consciência se fundem na construção dos personagens e se manifestam no campo existencial: o fruir do “instante” se dá na medida em que tem como premissa o fatalismo histórico.<sup>369</sup> A história de *Os cafajestes* não segue, aos olhos do crítico, a estrutura clássica do romance e nem mesmo adentra ao charme do melodrama. O deslocamento narrativo proposto por Ruy Guerra personifica o “anticlímax” no filme, onde a “conclusão” não é a meta a ser atingida, uma vez que a história, sob o signo da repetição, é cíclica e volta sempre ao ponto de partida.<sup>370</sup>

Tal qual Fênix, o enredo enseja uma trama que se reconstrói por meio da desconstrução. O paradoxo iminente se explica, na medida em que a referência à tragédia grega indica o intercâmbio entre cinema e teatro, permitindo ao cineasta, na opinião do crítico, criar uma “tragédia metafísica”. O percurso traçado por Ruy Guerra personifica um estilo de filmar em que o foco narrativo se evidencia por meio de

<sup>367</sup> “Os personagens são mortos para a existência, é a morte em vida, pois não têm memória (...)” **Ibid.**

<sup>368</sup> “A perspectiva é destruída em favor de um só plano, em que se fundem todos os tempos; o tempo é suspenso em favor de sua dinamização.” **Ibid.**

<sup>369</sup> “O instante fica sendo uma síntese dinâmico-temporal do passado e futuro. A dor projeta-se em toda a existência, sem discriminações cronológicas.” SGANZERLA, Rogério. Revisão de *Os cafajestes* I. **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo: 4 jan. 1964. Suplemento Literário, p.5

<sup>370</sup> “*Os cafajestes* tenta, e de certo modo consegue, suspender o tempo, libertando-o de si mesmo, para projetá-lo no eterno, dado o dinamismo do instante no ciclo de repetição.” **Ibid.**

negações. Ao “fugir” da narrativa clássica do cinema, Guerra evoca uma perspectiva imagética onde a história em si perde fôlego em relação à carga psicológica destinada a cada um dos personagens.<sup>371</sup>

É interessante realizar tal percurso analítico no tocante às críticas de Rogério Sganzerla pois, paulatinamente, torna-se perceptível como alguns conceitos discutidos pelo crítico estarão presentes, adiante, em alguns de seus filmes. A noção de “anti-herói”, aqui inerente à trama de Ruy Guerra, será marcante em alguns filmes de Sganzerla. Em *O bandido da luz vermelha*, “Jorginho” é o protótipo do anti-herói: assalta residências de famílias abastadas e distribuiu parte dos roubos nos cabarés da Baixada Santista; bem vestido e com boa aparência, seduz as mulheres (vítimas de seus assaltos); sai da favela para ganhar as manchetes dos jornais, adquirindo fama; enfrenta organizações criminosas, entrega-se ao amor de uma mulher (“Janete Jane”) mas, ao fim e ao cabo, todos esses aspectos estão na superfície de quem é, de fato, “Jorginho”.<sup>372</sup>

Rogério Sganzerla dá voz, com “Jorginho”, à angústia do cidadão comum, fruto de um ambiente histórico-político marcado pela desigualdade da civilização moderna, um túnel sem luz em seu final ao qual parecem se dirigir a ciência e a cultura, uma espécie de fim de festa em que o vale-tudo passa a conduzir a ação de cada um. É um desespero sem “causa aparente”, mas internalizado em que dado do cotidiano. “Eu sei que fracassei”. Neste longa metragem, Rogério Sganzerla evoca toda falta de sentido que permeia a vida de “Jorginho”: na tela, é sua existência que está em jogo diante do espectador, e não a sua essência.

A vida de “Jorginho” tem início na favela e também termina ali, em meio à solidão, ao desespero e aos fios elétricos. Um ciclo em que a “repetição”, ao estilo proposta por Ruy Guerra, propicia o “fatalismo histórico” advindo com a morte do protagonista. Em *Os cafajestes*, todo o percurso cênico trilhado pelos personagens se estabelece através de uma busca incessante por respostas. Essa “procura” interminável é apenas parte de um quadro mais amplo em relação ao desconhecido, gerando

<sup>371</sup> “Os personagens suporiam o ‘fatalismo histórico’ com a consciência desta situação, por isso são heróis passivos ou anti-heróis. Suportar a existência e sua própria anti-heroicidade é uma situação heroica, é o heroísmo do anti-heroísmo.” **Ibid.**

<sup>372</sup> “(...) os locutores radiofônicos [do filme] vão cobri-lo de adjetivos: ‘monstro mascarado’, ‘zorro dos pobres’, ‘misterioso tarado’, ‘um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário’, ‘criminal maconheiro’, ‘um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto; um brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo.’” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.157

inquietação e incerteza.<sup>373</sup> Neste sentido, é o medo corolário de uma história anti-heroica: o terror se estabelece.

## LUIZ SÉRGIO PERSON & CARLOS DIEGUES

A ausência de uma história de um cinema paulista incomodou, desde sempre, o crítico Sganzerla. Neste sentido, o crítico procurou cobrar não apenas a realização de filmes em São Paulo mas, acima disso, a estruturação de uma indústria de cinema que, concatenada aos ditames do cinema moderno, pudesse referendar um estilo cinematográfico relevante. No horizonte desta argumentação, São Paulo, S. A.<sup>374</sup>, longa metragem de Luiz Sérgio Person surge como uma possibilidade, aos olhos do crítico, em se inaugurar uma história do cinema em São Paulo.<sup>375</sup>

Retomando o passado da produção cinematográfica em São Paulo, o crítico não vê, com raras exceções, o estabelecimento de uma indústria de cinema tanto no que se refere às produções autorais quanto no que diz respeito ao surgimento de estúdios. A falta de propostas estéticas arrojadas aliadas a uma busca constante, de acordo com Sganzerla, em imitar o cinema estrangeiro, acabou por legar ao cinema paulista uma postura secundária em relação à cinematografia nacional.<sup>376</sup>

Ao malogro da Vera Cruz somam-se as fitas de Mazzaropi e Lima Barreto que, na opinião do crítico, embotam a criatividade de um cinema que procurasse se colocar à

<sup>373</sup> “O desconhecimento conduz tudo a um estado zero e primitivo, para, a partir desta virgindade, desenvolver a ânsia do conhecimento, na procura de verdadeiras raízes e verdadeiros conhecimentos. É o meio de conduzir o desconhecimento à procura, é a inquietação. Trata-se de uma prática antropofágica, no sentido da ‘morte e vida das hipóteses’, em que persiste a procura, envolvimento trágico do drama do homem em luta. Fatalisticamente, permanece a ânsia do conhecimento, o caminho interrompido e ao mesmo tempo ampliado pela dúvida, os desejos suspensos e tolhidos, o medo.” SGANZERLA, Rogério. Revisão de *Os cafajestes* I. **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo: 4 jan. 1964. Suplemento Literário, p. 5

<sup>374</sup> Ficha Técnica: **Título:** São Paulo S.A.; **Direção:** Luiz Sérgio Person; **Duração:** 111 min.; **Ano:** 1965; **País:** Brasil; **Gênero:** Drama; **Cor:** Preto e Branco; **Roteiro:** Luiz Sérgio Person; **Produção:** Renato Magalhães Gouvêa; **Fotografia:** Ricardo Aronovich; **Elenco:** Ana Esmeralda, Eva Wilma, Otelo Zeloni, Walmor Chagas, Darlene Glória, Etty Fraser, Marta Gonda, Ricardo Gonda, Marcos Newman.

<sup>375</sup> “Há de tudo, aqui em São Paulo: intermináveis congestionamentos, grandes capitalistas e edifícios de mau gosto, a poesia concreta, Oswald de Andrade, a proximidade com Santos e Guarujá, agora uma Filarmônica. Tudo, menos o cinema. Ou, não: surge agora uma película que, além de reunir a cosmologia local vem redimir esta capital e sua cinematografia. Justamente, por isso, intitulada São Paulo, Sociedade Anônima.” In: SGANZERLA, Rogério. *Filmar São Paulo – I*. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 16 out. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>376</sup> “O cinema paulista tem a idade dos outros, mas é talvez o único que não tem história. Afora algumas novidades artesanais, não conhecemos evoluções marcantes. Se Minas tem Humberto Mauro, como o Rio tem Mário Peixoto, quem há em S. Paulo? Nem autores, nem condições.” **Ibid.**



margem de uma estrutura estética previsível. Para Sganzerla, tal panorama resulta num “expressionismo caipira”, estilo danoso na medida em que,

(...) compromete a estrutura interna do filme, tratamento de personagens, soluções de conflitos, desdobramento de situações e, geralmente, fotografia e montagem. Tal sistema torna possível prever o próximo corte, e final da sequência, o tipo de angulação seguinte etc., como também vem revelar a indigência material de nossos estúdios e o mau gosto dos cenógrafos e figurantes.<sup>377</sup>

*São Paulo, S.A.* colocaria abaixo todos esses obstáculos. Redenção de uma dada *mise-en-scène*, Sganzerla observa na fita de Person uma nova maneira em se abordar a metrópole, suas agruras e seus descaminhos.<sup>378</sup> O tema da cidade, já abordado por Godard em *Alphaville* volta à baila em *São Paulo S.A.* efetuando, de acordo com Sganzerla, uma junção entre “a angústia individual e a angústia coletiva”. O tema do “homem urbano” surge no horizonte de Person em meio a uma São Paulo múltipla, distante de uma filmografia anterior que retratava a cidade em enquadramentos fechados (apartamentos, ilhas, bairros) ou mesmo atrelada exclusivamente ao interior, à psicologia dos personagens. Person inova, segundo o crítico, uma vez que procurou retratar em tela os multifacetados espaços da cidade.<sup>379</sup>

Diante de um panorama histórico em que a industrialização dita os rumos da metrópole, Person mergulha nesta realidade abordando o surgimento deste homem, fruto de um processo industrial desenfreado e avassalador. De acordo com Rogério Sganzerla,

(...) Na tela, o homem não é causa, não simboliza ideias ou proposições coletivas – é um efeito; sofre na carne os conflitos ditados por nossa civilização. Daí o realismo interno de uma obra que trata de maneira honesta e atual o tão batido tema da angústia individual projetado no coletivo.<sup>380</sup>

<sup>377</sup> SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo – I. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 16 out. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>378</sup> “*São Paulo S.A.* constitui, desde 1950, o primeiro passo não provinciano do cinema paulista. O ritmo trepidante dos rolos iniciais, o verismo de muitas situações, a desenvoltura da montagem e a elegância de uma *mise-en-scène* europeia fazem da estreia de Person um acontecimento perfeitamente inédito entre nós.” **Ibid.**

<sup>379</sup> “Luiz Sérgio Person renunciou aos décors excessivamente parciais e por isto filmou São Paulo como nunca até então – e como não será tão brevemente repetido – filmando tudo. Conduziu a equipe por mais de 88 ambientes diversos, empregou os mais ousados e modernos recursos, teve que recorrer a estilos diferentes.” In: SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo – II. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 23 out. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>380</sup> **Ibid.**

O próprio Luiz Sérgio Person afirma que, com *São Paulo S.A.*, procurou refletir sobre esta condição do homem urbano em meio à sociedade industrial.<sup>381</sup> O olhar de Person, “documental” estaria na base de uma nova perspectiva cinematográfica para o cinema paulista? Esta questão, levada adiante pelo crítico, esboça o interesse na transformação de um cinema por meio do questionamento e, por vezes, da execução, de novas formas em se fazer um filme. Deste ponto de vista, não causa surpresa a Sganzerla sugerir a emergência de um “documentário-ficção” enquanto uma possível solução para o cinema em São Paulo.

Com Cacá Diegues, a relação do crítico Rogério Sganzerla será pautada pelo respeito e, em certo sentido, por admiração (algo que não vai ocorrer com tanta frequência a partir do momento em que Sganzerla passar a produzir seus filmes). Ao avaliar *A grande cidade*<sup>382</sup> nas páginas do *Suplemento Literário*, o crítico revela, pela primeira vez, um de seus pressupostos teóricos que irão compor boa parte de seus filmes: a união cinema – música. Para Sganzerla,

Num amplo movimento filme musical, Carlos Diegues reúne Villa-Lobos, Heckel Tavares, modinhas imperiais do século XIX, Roberto Carlos, Altamar Dutra, Zé Ketí, Nelson Gonçalves, com uma certa intensidade dos gestos e com a pulsação do cinema de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, e também um pouco com o de Paulo César Saraceni. Para falar nesse filme é preciso falar no eterno movimento circular e musical do cinema brasileiro.<sup>383</sup>

O diálogo proposto por Diegues em *A grande cidade* com o próprio cinema brasileiro, (*Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha; *Rio 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos; *Porto das Caixas*, Paulo César Saraceni) evidencia um processo metalinguístico em que o cinema brasileiro é colocado ao crivo da reflexão.

<sup>381</sup> Sobre este aspecto, Luiz Sérgio Person afirma: “Entendi fazer de *São Paulo S.A.* um depoimento contra alguns dos mecanismos que conduzem à automatização do indivíduo numa sociedade como a nossa recém-chegada ao plano da sociedade industrial. A maquinaria econômica ainda não está subordinada ao bem-estar do próprio homem: faz dele um dente da engrenagem.” SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo – II: entrevista com Person. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 23 out. 1965. Suplemento Literário, p.5

<sup>382</sup> Ficha Técnica: **Título:** A grande cidade; **Direção:** Carlos Diegues; **Duração:** 90 min.; **Ano:** 1965; **País:** Brasil; **Gênero:** Drama/Policial; **Cor:** Preto e Branco; **Roteiro:** Carlos Diegues, Leopoldo Serran; **Produção:** Zelito Viana/Mapa Filmes; **Fotografia:** Fernando Duarte; **Montagem:** Gustavo Dahl; **Trilha Sonora:** Heckel Tavares, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Zé Ketí; **Distribuição:** Difilm; **Elenco:** Anecy Rocha, Antônio Pitanga, Leonardo Villar, Joel Barcellos, Jofre Soares, Hugo Carvana, Maria Lúcia Dahl.

<sup>383</sup> SGANZERLA, Rogério. A grande cidade. *Jornal O Estado de S. Paulo*: São Paulo, 26 nov.1966. Suplemento Literário, p.5

Aqui, o crítico está menos preocupado em debater o caminho político-estético adotado pelo Cinema Novo do que avaliar a importância de “fitas” que se enquadrem numa moderna postura em se fazer cinema. Indícios da “chanchada” apresentados em *A grande cidade*, aliados a uma *mise-en-scène* que tem nos quatro personagens protagonistas uma metáfora dos cinemas americano, francês, italiano e brasileiro proporcionam ao cinema nacional, de acordo com Sganzerla, repensar as suas práticas.<sup>384</sup>

A apreciação do crítico por *A grande cidade* possibilita uma aproximação maior de Sganzerla com Diegues. O encontro do crítico (Sganzerla) com o cineasta (Diegues) traz à discussão, também neste campo, a produção cinematográfica de São Paulo na década de 1960. Fazendo coro com os apelos do crítico do *Suplemento Literário*, Diegues também clama por uma cinematografia paulista arrojada, inovadora, que se reconheça pelo traço da imagem, que vislumbre a magnitude da metrópole.

São Paulo é uma cidade violenta como qualquer grande cidade capitalista do mundo e tem que ser enfrentada assim. Por mim, acho a única cidade trágica do Brasil – é que aqui se farão as grandes tragédias do cinema brasileiro, mas para isso é preciso ir descobrir por trás de sua violência a grande vitalidade que ela não esconde em outros setores. Ela não é, absolutamente, uma cidade castradora: pelo contrário, é excitante e não tem culpa de ter alguns castrados no seu itinerário cinematográfico (e esses existem, como a fossa existe, em Paris, New York, Catanduva).<sup>385</sup>

Deste ponto de vista, há uma ligação entre as ideias de Person, Diegues e Sganzerla acerca da produção de cinema em São Paulo na década de 1960. É latente, no discurso desta tríade, uma preocupação constante com o fator estético e, sobretudo, com o aspecto da produção. Diegues chega mesmo a sugerir que o cinema brasileiro, por meio de seus autores, percorrerá caminho próprio no que se refere à constituição de uma cinematografia sólida do ponto de vista autoral. Neste sentido, não causa surpresa a

<sup>384</sup> De acordo com Rogério Sganzerla, Cacá Diegues “observou quatro grandes pontos de referências, contidas nos personagens centrais. “Jasão”, isto é, Leonardo Villar, representaria o cinema americano – porque é o gângster condenado, fugindo sempre da polícia. Joel Barcellos seria o cinema francês, já que é o operário medíocre e moralista. Anecy Rocha lembra perfeitamente o cinema italiano. O personagem está cheio de neorrealismo e também das novas produções italianas. Antônio Pitanga, que abre e fecha o filme, discutindo-o com a plateia, representa nossa pequena tradição de cinema brasileiro, que não deixa de ser a síntese de outros cinemas: é um personagem agitado, que fala e mente muito, cuja única moral é a moral da sobrevivência: é o malandro.” *Ibid.*

<sup>385</sup> SGANZERLA, Rogério. *A grande cidade*. **Jornal O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 26 nov.1966. Suplemento Literário, p.5

defesa que Diegues faz de Glauber Rocha e do Cinema Novo enquanto “etapa histórica necessária” para a consolidação de um sistema (o que nos remete a um discurso ideológico muito em voga à época). Quanto à forma, Diegues propõe o rompimento das fronteiras entre as diversas artes e, dentro desta perspectiva, sugere uma espécie de “carnavalização” cultural dentro do cinema brasileiro.<sup>386</sup>

## GLAUBER ROCHA

Glauber Rocha, como não poderia deixar de ser, surge nas páginas do *Suplemento Literário* como o principal articulador do Cinema Novo. Suas assertivas serão voltadas, na maioria das vezes, para a abordagem do momento histórico que envolveu o surgimento do Cinema Novo e das consequências do movimento para a cinematografia brasileira. Os ganhos históricos adquiridos, permitiram, na opinião de Rocha, a abertura de horizontes a novos cineastas brasileiros, trazendo às telas leituras cinematográficas esteticamente mais “seguras”.<sup>387</sup>

Para além dessas considerações, Glauber Rocha procura na *Semana de Arte Moderna* o momento cultural fundador que orientou a crise pelo qual passou o campo artístico no Brasil no século XX. Para o cineasta baiano, alguns ícones culturais, como Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, na literatura, Villa-Lobos na música, o Teatro de Arena e o movimento concretista tornaram possível o caminho posteriormente aberto pelo Cinema Novo.<sup>388</sup> Assim, Glauber Rocha elege os marcos fundantes do que ele chama de “revolução cultural no Brasil no século XX”<sup>389</sup>, aspectos

---

<sup>386</sup> Afirma Cacá Diegues: “Das cinzas do realismo intimista um novo espetáculo está surgindo e a gente pode dizer que o cinema brasileiro toma parte nesse acontecimento. Um novo espetáculo que mistura política com piada, Shakespeare com modinha de viola, os Beatles com Jorge de Lima, Pelé com Brecht, Maria Betânia com Godard.” In: SGANZERLA, Rogério. Carlos Diegues depõe – II. **Jornal O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 07 jan.1967. Suplemento Literário, p.5

<sup>387</sup> De acordo com Glauber Rocha, “Foi com o esforço da primeira geração do Cinema Novo que uma segunda geração (Walter Lima Jr., Arnaldo Jabor) pode hoje desenvolver um cinema mais amadurecido e principalmente mais comunicativo. Aproveitam as experiências anteriores: eles estreiam com maior segurança. Já não há mais no cinema brasileiro o temor do diálogo, do ator, da câmera, o temor do ritmo. Existe uma pequena tradição no cinema brasileiro que – no plano artesanal – não é mais uma aventura rumo ao desconhecido.” In: SGANZERLA, Rogério. Fala Glauber Rocha – I. **Jornal O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 07 mai.1966. Suplemento Literário, p.5

<sup>388</sup> Para Glauber Rocha, “O Cinema Novo tem sua origem na confluência dos movimentos do Teatro de Arena e concretismo, uma origem da qual imediatamente se afastou para ganhar uma dimensão bastante diversa – levada pelas implicações próprias do cinema.” **Ibid.**

<sup>389</sup> **Ibid.**

que possibilitaram uma investida cinematográfica que, transpassando outras áreas intelectuais e artísticas, procurou redefinir os rumos do cinema brasileiro.

Tendo como parâmetro filmes realizados no Brasil, dentro do escopo cinemanovista, Glauber Rocha aponta as variantes conceituais que, atentas ao momento político brasileiro do período (conturbações políticas que originaram o Regime Militar), mergulharam numa estética visual do risco. Em outras palavras, o cineasta baiano observa que a narrativa proposta, de maneira geral, pelos filmes do Cinema Novo, manteve uma relação muito próxima com a música. Para além deste parâmetro, Rocha cita a investida dos cineastas sobre a noção do “fantástico”, fator relevante quando se pensa na configuração de um cinema que se queria revolucionário e poético.

Aqui, um aspecto em particular chama a atenção: o fato de o cineasta baiano inter-relacionar cinema e música enquanto linguagens coirmãs, necessárias para a efetivação de avanços estéticos e conceituais. Neste sentido, Rogério Sganzerla também acredita que a relação entre música e cinema é tão entrelaçada que chega mesmo a afirmar que “cinema é música”.<sup>390</sup> Em Sganzerla, tal intermitência entre os campos fica mais evidente a partir da década de 1980, quando o cineasta catarinense irá se debruçar sobre obras de João Gilberto, Noel Rosa, Jimi Hendrix, Caetano Veloso, Gilberto Gil e H. J. Koellheuter (para além da abordagem que realiza do samba e do carnaval).

Nas páginas do *Suplemento Literário*, Glauber Rocha anuncia o “cinema do absurdo”, revelador de uma condição social e política e fruto do inconformismo. O prenúncio deste quadro imagético, gestado no seio do Cinema Novo por Walter Lima Jr. (*Brasil, ano 2000*), Cacá Diegues (*A grande cidade*), Néelson Pereira dos Santos (*Como era gostoso o meu francês*) e o pelo próprio Glauber Rocha (*Terra em transe*), sinaliza uma linha de conduta que se coloca a frente no tocante ao momento vivido pelo cinema brasileiro à época.<sup>391</sup>

Na entrevista concedida ao crítico Rogério Sganzerla, Glauber Rocha adota um discurso que defende o Cinema Novo de qualquer investida crítica, seja social, política ou mesmo estética. As afirmativas do cineasta soam panfletárias, um libelo crítico que

<sup>390</sup> NETO, Alcino Leite. Cinema com arte: Sganzerla e Bressane. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo: 27 ago. 1995. Ilustrada, p.2

<sup>391</sup> Diz Glauber Rocha: “Para mim, o estilo por excelência é esta inquietação em busca de um estilo; porque não temos tradição cinematográfica e vivemos fatos político-social-econômicos novos a cada instante e o Brasil se desenvolve aos brados, aos gritos, aos impulsos e aos abortos. Um cinema verdadeiramente expressivo é o que se desenvolve assim: - aos brados, aos gritos, aos impulsos, aos abortos.” In: SGANZERLA, Rogério. Fala Glauber Rocha – II. **Jornal O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 14 mai. 1966. Suplemento Literário, p.5

intenta, a todo instante, reafirmar a relevância histórica do Cinema Novo.<sup>392</sup> É interessante perceber que as afirmações de Glauber ocorrem em meio a poucas questões levantadas pelo entrevistador (Sganzerla); instaura-se praticamente um monólogo. Com efeito, praticamente todos os argumentos apresentados por Glauber Rocha acerca do Cinema Novo serão, pouco tempo depois, refutados, rebatidos e criticados por Rogério Sganzerla, cineasta. É quase possível visualizarmos, na análise da entrevista (documento), um certo desconforto do entrevistador diante das questões expostas pelo entrevistado.

O cineasta de *Deus e o diabo na terra do sol* observa que, àquela altura dos acontecimentos, o Cinema Novo já havia rompido as fronteiras do Rio de Janeiro e, esteticamente, estabelecia um diálogo com São Paulo. Entretanto, Rocha reconhece, fora da esfera do Cinema Novo, a proeminência “paulista” do cinema de José Mojica Marins e de Luiz Sérgio Person, por exemplo, e invoca por ações estatais que promovam o cinema em São Paulo.<sup>393</sup>

A entrevista é finalizada com Glauber Rocha fazendo algumas considerações sobre a produção daquele que viria a ser o seu próximo filme, *Terra em transe*. Com efeito, o diálogo entre Rogério Sganzerla e Glauber Rocha iria ocorrer novamente, cerca de dois anos depois desta entrevista mas, desta vez, por meio das opções estéticas delineadas por cada um deles em seus filmes. Polêmicas que serão estendidas para a órbita dos movimentos, Cinema Novo e o então chamado “Cinema Marginal”; que serão corroboradas pela união civil realizada entre Rogério Sganzerla e Helena Ignez, ex-esposa de Glauber Rocha; que serão consolidadas na entrevista que Sganzerla

---

<sup>392</sup> Na entrevista, Glauber Rocha é enfático: “O processo de seleção para o exercício cinematográfico não nasce, como muita gente pensa, sente e diz de uma estrutura de cupinchagem (sic) e de igrejazinhas. O Cinema Novo nasce do próprio, exclusivo e individual talento do pretendente. Sobretudo da disponibilidade e coragem de enfrentar a vida. A marginalização de certos diretores, jovens e velhos, do processo Cinema Novo se deve às problemáticas pessoais destes homens e não a ‘recusas’ do C.N. em recebê-los e integrá-los. Um movimento que pretende ser industrial e culturalmente grande não perde tempo com mesquinhas e intrigas provincianas. O C.N. não é exclusividade de alguns, é uma legenda à disposição de todos: quem se elege Cinema Novo é o próprio cineasta.” **Ibid.**

<sup>393</sup> Afirmo Glauber Rocha: “O que é urgente em S. Paulo é uma breve modificação do sistema de produção gigantesca, em busca de uma maior flexibilidade. Para concorrer com a televisão e o cinema estrangeiro, interna e externamente, precisamos de um cinema industrial de autor. (...) O que se deve ter acima de tudo, mesmo acima das divergências artísticas e ideológicas, é a necessidade de superar esta crise. Cabe ao Estado e à municipalidade uma legislação que ajude os produtores a enfrentar as experiências, vencer as dificuldades e ganhar uma estabilidade sem que para isso o cinema seja obrigado à pornografia, à violência e ao mau gosto.” SGANZERLA, Rogério. Fala Glauber Rocha – II. **Jornal O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 14 mai.1966. Suplemento Literário, p.5

concederá ao *Pasquim* em 1970; que serão amainadas após a morte de Glauber Rocha, na década de 1980.

O Brasil que emerge das páginas do *Suplemento Literário* sob a rubrica de Rogério Sganzerla é simplesmente cinema: de Humberto Mauro a Glauber Rocha, Sganzerla mergulha no trabalho artesanal de cada cineasta em cada filme para dissecar os caminhos estéticos traçados pela imagem nas telas. Da técnica à teoria, o crítico transita entre um passado cinematográfico brasileiro renegado (a Chanchada) e um presente, a seus olhos, pouco promissor (Cinema Novo). O retorno à crítica de cinema nos jornais ocorrerá na década de 1980 assinando artigos nos jornais *Folha de S. Paulo* e o *Estado de S. Paulo*, onde Sganzerla, agora também cineasta, fará uma revisão crítica de alguns de seus pressupostos e manterá outros intactos. Neste interregno, suas produções fílmicas falarão por si demonstrando, nas telas, os caminhos trilhados pelo cineasta que revelam, paulatinamente, a fundamental importância de Oswald de Andrade para a execução de suas obras. No horizonte da técnica do cinema moderno, Sganzerla vai de Hawks a Welles, passando por Mojica e Godard: é a *antropofagia*; do maestro H. J. Koeuillreuter a Noel Rosa, passando por João Gilberto e pelo samba: poesia “*Pau Brasil*”; de “Jorginho” (*O bandido da luz vermelha*) a “Ângela Carne-e-Osso” (*A mulher de todos*) e “Sônia Silk” (*Copacabana mon amour*): o desencanto de *Os condenados*.

## CAPÍTULO III

### **ANTROPOFAGIA EM CENA: *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, A MULHER DE TODOS, ABISMU***

*“Deixar-se guiar pelo prazer, pelos motes oswaldianos através dos quais Sganzerla forjou seu cinema: ver com olhos livres e a alegria é a prova dos nove”. (Helena Ignez)*



## ANTROPOFAGIA DA IMAGEM: DO *MANIFESTO FORA DA LEI* À “DEVORAÇÃO” DE HUMBERTO MAURO

Numa época de grandes perdas, vale a pena refletir sobre a recessividade e estrutura do riso, da piada, do humor – recurso fundamental para tratar a dor, sobretudo no Terceiro Mundo – de um de nossos maiores piadistas, o poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta Oswald de Andrade (1890-1954).<sup>394</sup>

É assim, provavelmente em seu último artigo escrito em vida, que Rogério Sganzerla se refere a Oswald de Andrade. Por meio de um “diálogo imaginário”, Sganzerla mergulha na trajetória histórica de Oswald de Andrade para retratar a importância do artista para a história cultural brasileira. Da opulência à miséria, Oswald de Andrade transitou entre a polêmica e o esquecimento, entre o estrelato e a rejeição, na mesma medida em que, de um instante a outro, foi da riqueza à ruína. Para Sganzerla, a singularidade de Oswald de Andrade está justamente em sua capacidade de apontar caminhos novos na esfera cultural, revirando ao avesso não apenas a cultura literária do período, mas deixando um legado de inquietação e audácia às gerações futuras.<sup>395</sup>

De acordo com Sganzerla, Oswald de Andrade cotejou elementos estéticos que lhe garantiram certa coerência conceitual dentro do movimento modernista. Por meio da sátira, do deboche, Oswald procurou desatar os nós de uma cultura letrada engessada por padrões acadêmicos, trazendo à cena cultural da São Paulo dos anos 1920 um painel de rupturas estéticas, ideológicas e políticas que teria como marco inicial a *Semana de Arte Moderna* em 1922. Tal projeto, segundo Sganzerla, ainda se encontra em pleno processo de maturação e, pelas lentes modernistas, lança luz sobre as perspectivas acerca da cultura brasileira.

<sup>394</sup> SGANZERLA, Rogério. O antropófago de Cadillac Verde. **Revista Cult**. São Paulo, janeiro, Ano VI, n.76, 2004, p.63

<sup>395</sup> “Mais do que seus colegas do Modernismo, um homem de espírito permanentemente inspirado, mestre da renovação literária e *ponta de lança* na evolução cultural do país na primeira fase do século passado. Amigo de Cocteau e Picasso, manteve contato com a vanguarda com seus ‘salões’ do Modernismo, que eram a nossa poesia e pintura e outras conquistas da sensibilidade intuitiva, que o conduziram a um saudável anarquismo...”. **Ibid.**

Só assim, a partir do semáforo modernista, será possível acertar o passo com o mundo ou, pelo menos, tirar o mediano exato de nossa hora histórica.<sup>396</sup>

Diante das assertivas de Rogério Sganzerla sobre a importância da obra oswaldiana, elaboramos o nosso panorama analítico. Desta forma, as realizações fílmicas de Rogério Sganzerla comentadas neste capítulo – *O bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969) e *Abismu* (1977) – foram escolhidas para além do contexto histórico que inspirou Oswald de Andrade a se valer do termo antropofagia (“...a partir da prática do canibalismo pelos índios da época do descobrimento do Brasil”).<sup>397</sup> A ideia oswaldiana, no que se refere a “redescobrir o Brasil” tem, com Sganzerla, uma nova definição que será concebida por meio da redescoberta não somente do “primitivo”, do “colonizado” em termos históricos, mas da retomada, pelo cineasta, das origens do cinema brasileiro (num primeiro momento), simbolizada por Humberto Mauro em seus filmes e, posteriormente, pela discussão acerca da necessidade da configuração de uma nova formação estética (moderna) para o cinema brasileiro.

Deste ponto de vista, já em seu período de crítico cinematográfico, Rogério Sganzerla procura associar Humberto Mauro à figura do “pai” do cinema brasileiro (fato que também irá ocorrer por meio dos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes). Tanto no que se refere à crítica dos filmes, como no que concerne à própria instituição do cinema no Brasil, Sganzerla vê em Humberto Mauro muito mais que um realizador. A admiração de Rogério Sganzerla por Humberto Mauro fica evidente na visita que o cineasta mineiro fez a São Paulo, por conta de ser homenageado, em 1967.<sup>398</sup>

Noticiamos em nossa edição de ontem a vinda a São Paulo, amanhã, do cineasta Humberto Mauro, cujo papel pioneiro no estabelecimento de um cinema nacional é sobejamente conhecido nos meios especializados.<sup>399</sup>

<sup>396</sup> SGANZERLA, Rogério. O antropófago de Cadillac Verde. **Revista Cult**. São Paulo, janeiro, Ano VI, n.76, 2004, p.64.

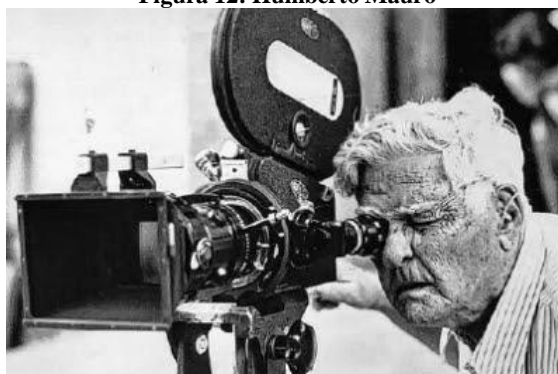
<sup>397</sup> RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p.21

<sup>398</sup> Em razão da visita de Humberto Mauro a São Paulo em agosto de 1967, para receber o título de “cidadão paulistano”, é organizada toda uma estrutura para recebê-lo: para além da homenagem cívica, Mauro participaria de seminários e conferências que tinham por objetivo último debater o *status* do cinema brasileiro. In: Humberto Mauro chegará amanhã. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, domingo, 6 ago. 1967, p.23

<sup>399</sup> Humberto Mauro chegará amanhã. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, domingo, 6 ago. 1967, p.23. Ainda que este artigo não esteja assinado é notório, em várias passagens desta matéria, trechos

A chamada da matéria jornalística já relaciona o pioneirismo de Mauro quando se trata do cinema nacional. O fato de o mineiro ser o primeiro e único cineasta brasileiro citado na *Enciclopédia de Cinema*, escrita pelo francês Georges Sadoul<sup>400</sup> corrobora essa ideia de pioneirismo por ser o primeiro a ter um reconhecimento internacional. A “brasilidade” de Humberto Mauro ganha destaque (“Talvez, o maior cineasta brasileiro, mas sem dúvida o mais brasileiro entre todos os cineastas...”)<sup>401</sup> ao lado de seu suposto autodidatismo (“... nunca abriu um livro de cinema para estudar”).<sup>402</sup>

Figura 12: Humberto Mauro



Fonte: Disponível em < <http://www.famososquepartiram.com/2012/08/humberto-mauro.html>>; Acesso em 10 fev. 2011

Os filmes de Mauro realizados em Minas Gerais constituem o chamado “Ciclo de Cataguases”, que compreende desde o western (“bang-bang”) com *Valadão, o Cratera*, 1925 (primeiro filme de Mauro), passa por *Na primavera da vida*, 1926 (seu primeiro longa-metragem) até chegar a *Tesouro perdido*, 1927, este último um “filme realizado dentro daquele espírito familiar que tipifica o hoje histórico “Ciclo de Cataguases.”<sup>403</sup> Após 1928, vem o chamado “Ciclo Carioca”, no qual sobressai a realização de *Ganga Bruta*, 1933, “fita impressionista: em sua estética, estruturas e estilo, é puro cinema mudo”, de acordo com Sganzerla.<sup>404</sup> Em 1933,

---

outrora redigidos pelo crítico Rogério Sganzerla num artigo anterior para o *Suplemento Literário* (Humberto Mauro, autor. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 16 fev. 1965. *Suplemento Literário*, p.5). Desta forma, acredito que este artigo que faz referência à chegada de Humberto Mauro a São Paulo seja de autoria ou tenha tido a expressa colaboração de Rogério Sganzerla.

<sup>400</sup> Humberto Mauro chegará amanhã. **Jornal O Estado de S. Paulo**. Domingo, 6 ago. 1967, p.23

<sup>401</sup> **Ibid.**

<sup>402</sup> **Ibid.**

<sup>403</sup> “... a esposa como heroína, o irmão do diretor como galã, o próprio diretor fazendo o vilão, e mais o sogro, os amigos, e até o cachorro.” **Ibid.**

<sup>404</sup> Humberto Mauro chegará amanhã. **Jornal O Estado de S. Paulo**. Domingo, 6 ago. 1967, p.23

Mauro inaugurava *A voz do carnaval*, o gênero carnavalesco no cinema, apresentando ao Brasil aquela que seria a maior baiana de todos os tempos: Carmem Miranda. Se, pelo primeiro gesto, Mauro foi o causador de todas as chanchadas musicais da Atlântida, pelo segundo está plenamente justificado.<sup>405</sup>

Curioso como a temática carnavalesca vai perpassar alguns filmes de Rogério Sganzerla, entre eles *O bandido da luz vermelha*, *Tudo é Brasil*, *Nem tudo é verdade* e *Linguagem de Orson Welles*, bem como a figura de Carmem Miranda estará presente, com maior relevância, nos filmes que Sganzerla realizará que têm como temas principais a passagem de Orson Welles pelo Brasil e a importância de Oswald de Andrade para a cultura brasileira. Toda essa passagem de Sganzerla por Mauro reflete a influência conceitual do cineasta mineiro sobre o cineasta catarinense. Assim, não há, em Sganzerla, uma busca em mimetizar os trabalhos de Mauro mas, antes, uma necessidade de situar o cinema brasileiro numa ideia fundadora que, aproximando polos tão díspares, conceitualmente, como “moderno” e “Brasil”, se constituísse num alicerce simbólico e, ao mesmo tempo, imagético.

Desta maneira, a proposta de Sganzerla de retorno à antropofagia de Oswald de Andrade passa não somente pela metáfora da canibalização cultural, mas pela recuperação de um imaginário cinematográfico que terá em Humberto Mauro o seu vetor primeiro. Arrisco a dizer que Rogério Sganzerla propõe uma “*antropofagia da imagem*”, na medida em que o conceito oswaldiano é reapropriado num contexto onde o debate em torno das imagens, especificamente do cinema, adquiriu contornos históricos e culturais muito particulares: “(...) a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte”.<sup>406</sup> Nesta perspectiva (“repetição” e “corte”), se insere o paradigma da montagem<sup>407</sup> que, sob o parâmetro da técnica, irá perpassar cinema e literatura através de um discurso que seja, ao mesmo tempo, causa e efeito das imagens. Para o cineasta, a

<sup>405</sup> Humberto Mauro chegará amanhã. **Jornal O Estado de S. Paulo**. Domingo, 6 ago. 1967, p.23

<sup>406</sup> ANTELO, Raul. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004. p.9

<sup>407</sup> Segundo Jacques Aumont: “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” Cf. AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p.62

montagem passa a ser o processo dinamizador do jogo imagético<sup>408</sup> e, por consequência, fio condutor de modificações no horizonte da linguagem.

Jacques Aumont já havia apontado, em seus estudos, para as diferentes funções da montagem presentes nos filmes. Para o referido autor, ao se colocar do lado de “fora” do processo de filmagem, a montagem pode desencadear outra relação entre a ideia inicial do cineasta e o material bruto a ser trabalhado. Aumont salienta que tal processo define funções na linguagem que, via montagem, se estabelecem no plano da narrativa. As funções *narrativa* e *expressiva*, na opinião de Aumont, passam a definir pontos determinantes para a compreensão dos filmes.<sup>409</sup>

No que se refere aos filmes de Rogério Sganzerla, a montagem sempre teve papel fundamental.<sup>410</sup> Neste sentido, o processo de incorporação realizado por Sganzerla em relação aos conceitos e ideias oswaldianas terá, no âmbito da montagem, mais um elemento de personificação de determinadas leituras fílmicas. Desta mescla de procedimentos realizada pelo cineasta, a “reinvenção” conceitual busca depurar significados outrora estabelecidos. Importa aqui não mais a ambiência histórica que, em Oswald de Andrade, remetia aos auspícios da colonização, ao “primitivo” enquanto categoria pura, por exemplo. Neste processo de apropriação da significação, a eleição de Humberto Mauro externa muito mais um pensamento cinematográfico que busca um diálogo com a cultura brasileira referendada pela técnica, feita arte, que extrapola os limites da fronteira cultural e que, nesta esfera em particular, se volta para as contradições brasileiras em suas mais diversas esferas. Mauro é símbolo de um complexo processo de signos que permitem a Rogério Sganzerla não apenas discutir a

<sup>408</sup> De acordo com Rogério Sganzerla, “A montagem é o grande aspecto, não é um aspecto, é o *aspecto* do filme – não sou eu quem digo – mas, para conseguir isso é preciso ter um assistente, precisa ter uma preservação, precisa ter um certo – não digo conforto – mas, um mínimo...”. In: MELO, Luiz A. R.; FRANCIOLLI, André; GAMO, Alessandro. Sganzerla e Renoldi: um encontro. Revista Contracampo, jul. 2001. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.189

<sup>409</sup> Para Jacques Aumont, com a função *narrativa* “a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador”. Com a função *expressiva*, Aumont observa o surgimento de uma montagem “que não é um fim, mas um meio e que visa a exprimir por si mesmo, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma ideia”. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. P.64

<sup>410</sup> Na opinião do jornalista Guilherme Martins, “A montagem foi sempre algo defendido por Sganzerla como imprescindível para o cinema, trabalho sempre refletido diretamente em seus filmes (...). Já nos tempos da Belair, esse interesse incessante de Sganzerla pela montagem se refletia mesmo nos filmes carregados de plano sequência (sic), e era crucial para a tal “liberdade da imagem” que parece refletir o cinema de Sganzerla (...)”. In: MARTINS, Guilherme. A liberdade na imagem. Disponível em: <<http://www.contracampo.he.com.br/58/liberdadenaimagem.htm>>; Acessado em 28 de abril de 2009

importância do cinema realizado pelo cineasta mineiro, mas lhe permite perceber o “Brasil de Mauro” por meio da composição de uma nova *mise-en-scène*.

Em certo sentido, o momento pelo qual passava o cinema brasileiro, no final da década de 1960, estava envolto numa perspectiva discursiva que, tanto no Brasil quanto fora do país, tangenciava o debate antropofágico. Tanto em relação aos filmes que irão abordar a temática do canibalismo quanto naqueles que, por meio da transgressão estética buscam novas percepções de linguagem, a antropofagia adquire certa relevância. No caso brasileiro, esse panorama irá se voltar para o debate de questões nacionais trazendo à cena não somente a visão política de alguns filmes do Cinema Novo, mas também outras experiências cinematográficas que vão procurar refletir sobre o país e o seu cinema. De acordo com Guiomar Ramos,

O contexto do cinema mundial desse final dos anos 1960, como nos anos 1920 em relação às artes, em geral, também estava povoado pelo imaginário da antropofagia. Filmes como *Pocilga*, de Pasolini (1967), *Week-end*, de Jean-Luc Godard (1968), *Pink Flamingo*, de John Walters (1967), trabalhavam com imagens do canibalismo. A presença do canibalismo aí representa uma postura de transgressão, que está mais relacionada à crítica generalizada à classe burguesa, como no filme de John Walters, em que o casal em questão é canibalizado por uma vingança pessoal e o ato é mostrado, ao vivo, por uma repórter de TV, do que ao vínculo com uma problemática nacional. A diferença entre o significado da utilização do imaginário antropófago no cinema brasileiro e no cinema internacional pode ser verificada pelo grau de envolvimento demonstrado pelos filmes brasileiros com a problemática nacional, onde a retomada da antropofagia pressupõe uma crítica ao Cinema Novo.<sup>411</sup>

A apropriação realizada pelo cinema de Rogério Sganzerla em relação aos escritos de Oswald de Andrade já se faz presente em *O bandido da luz vermelha*: em dada cena do filme, ao se referirem a “Jorginho”, o bandido da luz vermelha, os locutores radiofônicos (que realizam a narração *off* do filme) vão caracterizá-lo, entre outros aspectos, de “um brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo.” Esta frase faz parte de *Serafim Ponte Grande*, um grande “não livro”, como atesta o subtítulo da obra.

Outro aspecto importante que liga Oswald de Andrade, Humberto Mauro e Rogério Sganzerla diz respeito à elaboração de manifestos que, de alguma forma,

---

<sup>411</sup> RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p.22

acabam por anunciar uma espécie de guinada, tanto na literatura quanto no cinema. Tanto o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, que propõe “entender a problemática local de modo dinâmico”<sup>412</sup> quanto o *Manifesto Antropófago*, de 1928, onde Oswald de Andrade “irá radicalizar propostas do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*”<sup>413</sup>, há o anúncio da deglutição, da quebra dos paradigmas literários e estéticos, da “revolução caraíba” e sua marcha incessante a ser realizada de modo antropofágico.<sup>414</sup> Como observa Guiomar Ramos,

A metáfora da devoração/apropriação proposta por Oswald no *Manifesto Antropófago* de 1928 tem então como perspectiva a busca de uma nova identidade cultural para o país e como alvo específico o confronto entre o colonizador (cultura europeia) e o colonizado (Brasil). Usando livremente o que vem de fora – parodiando e não imitando – retira o que o estrangeiro tem de mais forte, misturando com elementos nacionais desprezados pela cultura dominante, como o samba, o carnaval popular, o negro, o índio.<sup>415</sup>

Dentro desta perspectiva, a retomada da antropofagia, na década de 1960, revela similitudes e diferenças culturais que dimensionam um horizonte de novas significações históricas. Guiomar Ramos salienta:

No final dos anos 1960 o advento da antropofagia oswaldiana é resgatado, encontrando um quadro político/cultural que apresenta semelhanças e diferenças com a década de 1920. As semelhanças: no Modernismo, as ideias do *Manifesto Antropófago* e da *Revista de Antropofagia* vêm quebrar com uma dicotomia ingênua existente então, entre um nacional romantizado que nega tudo o que é estrangeiro, (presente através dos grupos Anta e Verde – Amarelo); o final dos anos 60 também encontra esse aspecto, pautado por uma cultura nacional que se apoiava na oposição à influência estrangeira. A grande diferença: o conceito de antropofagia de uma e de outra época tem uma perspectiva de cultura nacional bastante específica de cada momento. O resgate da antropofagia em final dos anos 1960

<sup>412</sup> FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008. p.54

<sup>413</sup> **Ibid.** p.73

<sup>414</sup> Segundo Benedito Nunes, “O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* inaugurou o primitivismo nativo (...), onde já se introduz uma apreciação da realidade sócio cultural brasileira. (...) O *Manifesto Antropófago* trouxe um diagnóstico para essa realidade (...)”. In: NUNES, Benedito. *A antropofagia ao alcance de todos*. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1995. p.5-6

<sup>415</sup> RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p.18-19

encontra a frustração advinda do golpe de 1964, o quadro de uma arte desgastada em sua relação com a cultura popular.<sup>416</sup>

Dentro desta conjuntura de frustração política, o crítico e cineasta Jairo Ferreira aponta que o ambiente cultural que permitiu a realização de *O bandido da luz vermelha* estava, de fato, impregnado de um retorno a Oswald de Andrade:

Oswald de Andrade era o grande mentor cultural do momento e sobre isso registrei depoimento de Rogério em julho/1978, durante o 11º Festival de Brasília/& Mostra Horror Nacional, num documentário a quatro mãos (*Horror Palace Hotel*) em que Sganzerla diz a Rudá de Andrade que conheceu o Manifesto Antropófago de Oswald em 1961, quando morava em Joaçaba, sua cidade natal e *far west* de Santa Catarina.<sup>417</sup>

É interessante que a referência a Rudá de Andrade (filho de Oswald de Andrade com Patrícia Galvão, a “Pagu”), revela não apenas um contato do cineasta com os escritos do modernista da década de 1920 mas, sobretudo, a preocupação de ambos (Rudá e Sganzerla), com os rumos do cinema no Brasil. Esta aproximação entre Sganzerla e Rudá de Andrade se deu com a criação do Conselho Superior de Cultura Cinematográfica junto ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1967.<sup>418</sup> O Conselho, composto por quarenta membros, tinha como objetivos “(...) promover festivais, criar arquivos de depoimentos sobre a evolução do cinema no Brasil, aumentar o número de cursos sobre o tema e elaborar leis de proteção a essa arte.”<sup>419</sup> Baseado na experiência da criação do Conselho de Música Popular, um ano antes, no Rio de Janeiro, o Conselho Superior de Cultura Cinematográfica, junto ao Museu da Imagem e do Som, agrupou nomes importantes do cinema brasileiro à época<sup>420</sup> e, de acordo matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, teria como “programa inicial de trabalho (...) a realização

<sup>416</sup> RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p.19

<sup>417</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000. p.59

<sup>418</sup> “Os conselheiros de São Paulo são: Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade, atual conservador da Cinemateca Brasileira; Maurício Ritner, colaborador do Suplemento Literário de *O Estado* e Rogério Sganzerla, crítico cinematográfico do *Jornal da Tarde*”. In: Instalado Conselho de Cinema. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: quarta-feira, 15 mar. 1967. p.9

<sup>419</sup> **Ibid.**

<sup>420</sup> “Os 40 conselheiros serão, na sua maioria, críticos cinematográficos que atualmente possuem colunas nos principais jornais do país. O cineasta Glauber Rocha participará do Conselho, representando o cinema novo e Humberto Mauro será o líder do cinema tradicional.” Instalado Conselho de Cinema. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: quarta-feira, 15 mar. 1967. p.9



de uma série de depoimentos de cineastas brasileiros sobre a evolução do cinema no Brasil.”<sup>421</sup>

O fato de Rogério Sganzerla ter tido contato com o *Manifesto Antropófago* antes mesmo de iniciar seus escritos críticos para o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* sugere a influência conceitual do escritor modernista sobre o crítico catarinense. Com efeito, é com a realização dos filmes que tal conjectura será melhor percebida, na medida em que as referências de Sganzerla à Oswald se tornam mais claras e ganham contornos próprios.

O quadro histórico delineado pelo cinema de Rogério Sganzerla emerge antes, mesmo da “explosão” de *O bandido da luz vermelha*. Escrito durante as filmagens de *O bandido da luz vermelha*, o *Manifesto Cinema Fora da Lei* (1968) se apresenta como um programa político-estético-discursivo que procura reorientar as premissas do cinema brasileiro, de acordo com o pensamento crítico de Rogério Sganzerla. Em treze tópicos, Sganzerla vai do faroeste a Marx e Chateaubriand. Tendo como mote de escrita o filme *O bandido da luz vermelha*, o cinema de Sganzerla abre uma fenda estética que se realiza na uma instabilidade da linguagem presente no filme. Antropofagicamente, Sganzerla redige *Manifesto Cinema Fora da Lei* mesclando gêneros, estilos, narrativas, atores/personagens, filmes e diretores, numa proposta ousada que destoava da produção cinematográfica em curso no país naquele período.

Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west* mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton), do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann).<sup>422</sup>

Percebe-se que o caráter panfletário, próprio dos manifestos oswaldianos, também se faz presente no *Manifesto Cinema Fora da Lei*. Se no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, Oswald clama por uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como

---

<sup>421</sup> **Ibid.**

<sup>422</sup> SGANZERLA, Rogério. *Manifesto Cinema Fora da Lei*. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.39

somos,”<sup>423</sup> Rogério Sganzerla evoca, com *O bandido da luz vermelha*, a condição de uma sociedade subdesenvolvida por meio do cinema:

Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste, cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido.<sup>424</sup>

O filme enquanto sintoma da realidade; o personagem, enquanto síntese de uma condição social: *O bandido da luz vermelha*, mote de primeira hora do *Manifesto Cinema Fora da Lei* é a tipificação do “anti-heroísmo”. É a antítese do protagonista redentor; é a imagem da denegação.<sup>425</sup> Orson Welles, Jean-Luc Godard, Samuel Fuller, Murnau, Buñuel, Eisenstein, Hitchcock e Nicholas Ray se espalham pelas linhas do *Manifesto*: referências ao cinema moderno, já delineadas pelo crítico em seu tempo de *Suplemento Literário* adquirem, agora, a força da linguagem fílmica por meio da realização de um “far-west do Terceiro Mundo”. Nas telas, a junção de todo esse escopo fílmico de cinema moderno se transmuta em estética por meio da técnica, não sem deixar de conter, na escrita, uma leve ironia e uma pitada de sarcasmo.<sup>426</sup>

O cinema brasileiro, descrito no *Manifesto* de Sganzerla, vai além das referências objetivas ao *Bandido da luz vermelha*. A temática envolvendo a produção cinematográfica em São Paulo volta à cena intercalada pelo clamor da realização de um cinema livre (o que nos remete, uma vez mais, à célebre expressão cunhada por Oswald de Andrade: “ver com olhos livres”), subjetivo naquilo que for próprio ao Brasil; um cinema “liberador”, “revolucionário”:

<sup>423</sup> ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1995. p.42

<sup>424</sup> SGANZERLA, Rogério. *Manifesto Cinema Fora da Lei*. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.40

<sup>425</sup> “O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia, enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha. **Ibid.** p.39

<sup>426</sup> “Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. Fuller foi quem me mostrou como demonstrar o cinema tradicional através da montagem. O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os *travellings*. É preciso descobrir o segredo do cinema de Luís poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador. Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray.” **Ibid.** p.39-40

Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara (sic) fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara (sic) é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País, tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.<sup>427</sup>

Com o *Manifesto Fora da Lei*, Rogério Sganzerla prenuncia um projeto de cinema que, por meio da experimentação, levará às últimas consequências debater o cinema no âmbito da estética e da cultura. Para tanto, foi preciso realizar um filme emblemático para que Sganzerla pudesse colocar em cena suas ideias na seara da produção cinematográfica nacional.

## 1º TAKE: DEPOIS DO MANIFESTO, O BANDIDO

“Nossa formação cinematográfica é europeia, norte-americana, japonesa. Aproveitando que o país é invadido pelo cinema estrangeiro, resolvemos deglutir e triturar todas as influências, utilizando-as como balizas para inventar o cinema brasileiro. A linha antropofágica de Oswald de Andrade deve ser retomada – o negócio é engolir e vomitar os invasores.” [Jairo Ferreira]

Naquela sexta-feira, 04 de agosto de 1967, o presidente norte americano Lyndon Johnson enviava ao Congresso dos Estados Unidos uma proposta para a elevação do imposto de renda das pessoas físicas e jurídicas. Motivo: a Guerra do Vietnã estava consumindo recursos (financeiros) em demasia, gerando “gastos” inesperados. Entre a África e o Oriente Médio, a disputa pelo Canal de Suez ganharia novos capítulos, na medida em que Egito e Israel firmavam um acordo que previa a não utilização do Canal pelo período de 30 dias. Ainda nos Estados Unidos, uma ordem do Departamento de Defesa proibia a venda de aviões militares americanos (jatos), ao Peru e a outros três países latino-americanos. No Brasil, o clima que envolvia a “luta armada” se adensava com a afirmação do guerrilheiro colombiano Fabio Vasquez, de que “O Peru, o Equador, a Argentina e o Brasil estão se preparando para seguir rumo à luta armada”.<sup>428</sup>

<sup>427</sup> SGANZERLA, Rogério. Manifesto Cinema Fora da Lei. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.40

<sup>428</sup> **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, Ano 88, sexta-feira, 04 ago. 1967. p.1

Eram essas as principais manchetes do jornal *O Estado de S. Paulo* naquele dia em que outra notícia, de menor repercussão, estabeleceria um laço definitivo entre o cinema e o “mundo do crime” na cidade de São Paulo: nas páginas do *Jornal da Tarde*, o Secretário de Segurança Pública, coronel Sebastião Chaves, daria um ultimato à corporação policial: “quero que se faça tudo o que for preciso para prender o Bandido da Luz Vermelha.”<sup>429</sup> Quatro dias após a afirmação do Secretário de Segurança, João Acácio Pereira da Costa, o “Bandido da Luz Vermelha” foi preso, mas “entrou para a história do cinema brasileiro através de Rogério Sganzerla (...).”<sup>430</sup>

Se o *Manifesto Cinema Fora da Lei* possui indícios do que seria e do que queria Sganzerla com *O bandido da luz vermelha*, a execução/exibição/recepção do filme fala por si. Porém, antes mesmo de dar retoques finais ao seu primeiro longa-metragem, Rogério Sganzerla participou de festivais de cinema na Europa, levando a tiracolo o seu *Documentário*.<sup>431</sup>

A ideia do primeiro longa-metragem relacionava-se, a princípio, com a ambiência cultural que cercava o centro da cidade de São Paulo e, em especial, a região da Boca do Lixo. O título provisório do filme, *Na boca do lixo*, indica as intenções do cineasta. É neste momento que Sganzerla mantém contato com Plínio Marcos e não é difícil perceber, aqui e ali, a influência de *Dois perdidos numa noite suja* no roteiro de *O bandido da luz vermelha*. É o próprio Sganzerla quem observa a importância de Plínio Marcos para a realização de seu filme:

O Plínio conhece bem o ambiente cafaísta da chamada ‘Boca do Lixo’, tem muita vivência. Conversando com ele, posso conseguir mais conteúdo para o filme, que será uma história ambientada no mundo da prostituição, do gangsterismo paulistano.<sup>432</sup>

Como salientam Helena Ignez e Mario Drumond, o ponto marcante da trajetória de Sganzerla é a “descoberta do Brasil que, à semelhança de Oswald de

<sup>429</sup> **Jornal da Tarde**. São Paulo, 04 ago. 1967. p.1

<sup>430</sup> **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, Ano III, domingo, 15 mai. 1988. p.1

<sup>431</sup> “Estive em três festivais cinematográficos – Berlim, Pesaro e Cannes – vi dezenas de filmes novos, mantive contatos com metade dos talentos deste mundo. Depois de tudo, concluí que não há nada de excepcional, nada de absolutamente pessoal, nenhuma obra forte e intransigente no cinema contemporâneo.” FASSONI, Orlando. Confissões de um cineasta zangado. **Jornal Folha de S. Paulo**, 1966. **Apud**. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla – Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.20

<sup>432</sup> **Ibid.** p.21

Andrade e Villa-Lobos, se deu quando (*Sganzerla*) estava na Europa.”<sup>433</sup> [Grifo meu]. Deste ponto de vista, as afirmações de Sganzerla, ao retornar da Europa, corroboram para esta perspectiva:

Em quatro meses de andanças solitárias pela Europa, compreendi a verdadeira importância do cinema brasileiro. Nossos filmes são diferentes de todos os outros. Mesmo quando copiamos os europeus, como é o caso de Ruy Guerra e Domingos de Oliveira, nosso cinema apresenta algo especial, uma força a mais... Quando falo em cinema brasileiro, falo em cinema digno deste país, do único que existe. Nem penso nos antigos expressionistas caipiras que reúnem os medíocres, os subliteratos.<sup>434</sup>

Os cines Marabá e Olido proporcionaram a estreia de *O bandido da luz vermelha*. O filme é, sem dúvida, o mais conhecido, visto e premiado do cineasta. Depois de ter realizado *Documentário* e, com ele ter conseguido o prêmio de melhor documentário do *Festival de Cannes*, em 1967, Sganzerla ousou colocar em cena todo o arsenal teórico com o qual lidou durante sua passagem enquanto crítico do *Suplemento Literário* (*O Estado de S. Paulo*). Para tanto, o agora cineasta deu início a uma aproximação conceitual com Oswald de Andrade, fazendo frequentes referências à perspectiva antropofágica oswaldiana enquanto conceito síntese para se pensar o cinema brasileiro, sua estética e sua ética. Desde ponto de vista, Sganzerla procurou se desvencilhar do Tropicalismo no plano discursivo, uma vez que, ao não fazer parte do “movimento”, o cineasta colocava-se em sintonia com o ideal de “liberdade” tão afeito ao cinema moderno e levado a cabo, com certo sucesso, por Jean-Luc Godard.

<sup>433</sup> IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.68

<sup>434</sup> FASSONI, Orlando. Confissões de um cineasta zangado. **Jornal Folha de S. Paulo**, 1966. Apud. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla – Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.22

Figura 13: Paulo Villaça em cena de *O bandido da luz vermelha*



Fonte: Disponível em < [http://lounge.obviousmag.org/o\\_formalismo/2013/02/o-genio-e-a-besta-em-o-bandido-da-luz-vermelha.html](http://lounge.obviousmag.org/o_formalismo/2013/02/o-genio-e-a-besta-em-o-bandido-da-luz-vermelha.html)>; Acesso em 10 jan. 2012

Em entrevista à *Tribuna da Imprensa*, Sganzerla alertou para a necessidade de uma produção de cinema que tivesse como pressuposto a liberdade. Para tanto, era necessário a inauguração de uma estética que fugisse dos ditames propostos pelo Cinema Novo e que, ao mesmo tempo, determinasse uma linguagem lastreada em novas formas e conteúdos.<sup>435</sup> *O bandido da luz vermelha* sintetizaria todas essas possibilidades em termos estéticos, ao propor uma linguagem inovadora e, em termos políticos, ao dialogar não somente com o seu tempo histórico mas, sobretudo, ao se colocar como sintoma de uma realidade.

A crítica recebeu o filme com entusiasmo e Sganzerla deixava a condição de crítico para adquirir o *status* de cineasta reconhecido dentro e fora do país. Rondando a história de João Acácio Pereira da Costa<sup>436</sup>, o “bandido real”, que assaltava mansões em São Paulo<sup>437</sup>, Sganzerla injetou a novidade cinematográfica nos cinemas da capital paulista. As semelhanças entre o “bandido real” e o “bandido fictício” podem ser vistas, de acordo com Jean-Claude Bernardet, por meio do roteiro da trama, onde os diálogos travados entre o “bandido” e suas vítimas explicitam, de certa maneira, a linguagem cotidiana utilizada por João Acácio. Bernardet também observa que, no quesito

<sup>435</sup> De acordo com Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* contém “principalmente, uma reformulação formal dentro do cinema brasileiro. Chegou a hora dos filmes sujos e poéticos, impuros e pretensiosos, das formas novas para novos conteúdos. De um cinema de linguagem que falasse da política e do banditismo sem respeito estético, adotando inclusive (...) uma liberdade obscena.” In: VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. **Jornal Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.

<sup>436</sup> De acordo com o crítico Carlos M. Motta, “o argumento e roteiro são do próprio Rogério, que se inspirou na carreira de crimes do notório marginal que durante vários meses ocupou as manchetes dos jornais paulistanos.” In: MOTTA, Carlos M. Sátira, drama e 2 fitas nacionais. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, domingo, 1 dez. 1968. p.27

<sup>437</sup> “(...) Cujos frutos vendia a altos preços e gastava fartamente em Santos, onde era assíduo frequentador da boite Lanterna Vermelha.” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.194

vestuário, há ligeira similitude entre as roupas utilizadas por João Acácio e aquelas utilizadas pelo personagem.<sup>438</sup> Na opinião de outro crítico, Inácio Araújo, a importância de João Acácio reside, justamente, no fato de que suas ações inspiraram a composição *personal* realizada por Sganzerla com o *Bandido*.<sup>439</sup> De acordo com Araújo,

O “Luz” é desconexão, por um lado, mas também uma leitura particular do existencialismo: a escolha pessoal, o *aqui/agora* é que rege sua vida. É quase certo que o cidadão João Acácio Pereira da Costa nunca leu Sartre ou Huxley, mas as ideias viajam, e não necessariamente em livros.<sup>440</sup>

O crítico Jairo Ferreira diverge da opinião, corrente à época, de que o filme retrataria a história de João Acácio. Para Ferreira, a intenção de Rogério Sganzerla com a realização do longa-metragem estaria muito além da mera reprodução, na tela do cinema, da vida agitada do “bandido real”. Neste sentido, Ferreira observa:

Interessou-lhe menos a história do bandido, e mais a do Bandido, metacinema. Menos a Boca do Lixo, contexto provável do “Luz”, e mais São Paulo, cinema urbano legítimo. Uma nova Paulicéia Desvairada está integrada no Terceiro Mundo, América Latina tropical. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros.<sup>441</sup>

Ainda que ocorra, na consideração acima realizada por Ferreira, uma referência a Mario de Andrade, *O bandido da luz vermelha* surge aqui como uma primeira incursão, mais objetiva, de Rogério Sganzerla sobre as ideias de Oswald de Andrade. O personagem-título é a soma de várias personalidades, um protagonista-soma que encarna todas as imprecisões do cinema proposto por Sganzerla. No longa-metragem,

<sup>438</sup> “Sganzerla extraiu da imprensa elementos isolados que funcionam como referências, citações, e integram o imenso universo cultural, heterogêneo, disparatado do qual aproveitou um sem-número de elementos para nutrir seu filme.” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.195

<sup>439</sup> “Cada criminoso revela o mundo em que vive. Nesse sentido, a libertação do ‘Bandido da Luz Vermelha’ é um ato de justiça elementar, pelo tanto que ele nos ensinou, ao inspirar o filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (...). Não importa que essa obra-prima seja fartamente ficcional e não biográfica. Ao contrário: Sganzerla pôs na boca de seu bandido aquilo que ele talvez nunca tenha formulado, mas certamente pensou.” In: ARAÚJO, Inácio. **Cinema de boca em boca**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta. 2010. p.371

<sup>440</sup> **Ibid.**

<sup>441</sup> FERREIRA, Jairo. Rogério, *O bandido*. Jornal São Paulo Shimbun. São Paulo, 12 dez. 1968. **Apud**. GAMO, Alessandro (Org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006. p.64

tal panorama fica evidente na descrição realizada pelos locutores radiofônicos quando se referem à possível identidade do bandido:

“Monstro mascarado”, “zorro dos pobres”, “misterioso tarado”, “um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário”, “criminal maconheiro”, “um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto; um brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo.”<sup>442</sup>

De alguma forma, retomar a inquietação artística presente na *Semana de Arte Moderna*, em 1922, por meio do cinema exigia, em nossa opinião, uma investida imagética significativa para que palavras se fizessem imagens. A geração de artistas que se pauta nos ideais oswaldianos, em meados da década de 1960 e início da década de 1970, têm na antropofagia um horizonte conceitual que vai permitir, dentro de diferentes quadros de criação, um “retorno a Oswald”<sup>443</sup>. A reelaboração das ideias oswaldianas, tendo a antropofagia à frente, permite a Sganzerla avançar no diálogo não apenas com a literatura, mas com outros espaços de “mídia” e artes que acabaram por fortalecer a proposta estética do cineasta. Sob a batuta do Tropicalismo, uma gama significativa de obras, movimentos e criações artísticas voltaram suas atenções para a antropofagia, evidenciando a emergência com que Oswald de Andrade voltou à cena e influenciou considerável parcela da cinematografia do período.

O cinema brasileiro do final dos anos 1960, pós – Cinema Novo, reflete uma estética tropicalista repleta de referências à linguagem antropofágica de devoração cultural da década de 1920. Essa estética tropicalista – antropofágica está presente em filmes como: *Macunaíma*, *O bandido da luz vermelha*, *Bravo Guerreiro*, *Brasil ano 2000*, *Monstro Caraíba* e outros.<sup>444</sup>

<sup>442</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.157

<sup>443</sup> “A liberdade estética e ideológica da geração de 22 encantou realizadores que flertavam com a arte libertária da década de 60, contaminando não só o cinema, mas as artes plásticas, a poesia e até a música, com suas “recém-nascidas” guitarras elétricas. Ideologicamente, o cinema autoral brasileiro que nadava contra a corrente política pregada pelo Cinema Novo se encantou com Oswald de Andrade, principalmente, pela possibilidade de dialogar plenamente com outras linguagens e com os cinemas que se redescobriam em países como a França.” In: CANUTO, Roberta. **O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite**. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p.47

<sup>444</sup> RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.



Ainda que, posteriormente, Rogério Sganzerla não admita tomar partido em relação ao Tropicalismo<sup>445</sup>, os sinais antropofágicos presentes em *O bandido da luz vermelha* estão presentes no horizonte das críticas que envolveram o lançamento e a exibição do filme.<sup>446</sup> Mesmo negando fazer parte do movimento tropicalista, Rogério Sganzerla reconhece a importância da encenação de *O rei da vela* (1937/1967), realizada por José Celso Martinez Corrêa<sup>447</sup>, e a importância de Caetano Veloso nesse processo.<sup>448</sup>

Na opinião de grande parte da crítica de cinema, e do próprio Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* é o primeiro passo, cinematográfico do cineasta sobre as ideias

<sup>445</sup> Afirma Rogério Sganzerla: “Não, eu não sou tropicalista, não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética. Minha ligação com esse pessoal todo, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, é nossa disposição de voltar a Oswald de Andrade. Oswald é ponto de ligação entre o meu trabalho e Caetano, Gil, os poetas concretistas de São Paulo, que têm essa nova compreensão estética, e Fernando Coni Campos, Zé do Caixão. Todos nós trabalhamos numa perspectiva de renovação que se baseia numa recusa das perspectivas culturalistas, até então dominantes. FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?. Entrevista realizada em 15 de dez. 1969. **Apud.** CANUTO, Roberta. (Org.) **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.40

<sup>446</sup> Ao analisar *O bandido da luz vermelha*, o crítico José Lino Grünewald, afirma: “Radiotelecinejornal. O bandido da luz vermelha, Godard e Oswald de Andrade, cultura e *mass media*, Chacrinha e Marshall McLuhan, invenção e antropofagia. A tribo em transe.” In: GRÜNEWALD, José Lino. O bandido da luz vermelha. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 maio 1969.

<sup>447</sup> Sobre a montagem que realizou da peça *O rei da vela*, o depoimento de José Celso Martinez Corrêa a Cristina Fonseca dimensiona a importância do artista “multifacetado” Oswald de Andrade: “Eu já fazia teatro desde 1961 e tinha montado peças famosas, bem aceitas pelo público, como *Os pequenos burgueses* (1963), mas não passava de um diretor clássico, acadêmico. Depois da montagem de *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade, pude me considerar de fato um criador. Tomei contato com esse texto através do ator Renato Borghi que, impressionado com a peça, me fez uma leitura em voz alta. Aquilo era uma coisa tão teatral, que eu me apaixonei completamente. Tive uma identificação total com aquele texto cafona. Visceral, comovente, que subvertia todas as coisas. Até então eu não conhecia Oswald, mas, depois desse primeiro contato, procurei seu filho Nonê e, através dele, mergulhei completamente na sua obra toda. Em um mês e meio a peça estava pronta e deu um resultado belíssimo. De repente, o teatro brasileiro que era bastante provinciano e isolado, através do *Rei da vela* passou a ser agente catalisador de tudo: música, pintura, cinema. Essa peça radical veio num momento próprio. Era preciso uma época de profunda transmutação de valores, como a que estávamos vivendo, para que ela coubesse. Logo que ficou pronta, eu ia assistir ao filme *Terra em transe*, do Glauber Rocha e era a mesma coisa. O *Tropicalismo* também. Tudo vinha junto.” In: FONSECA, Cristina (Org.) **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987. p.58-59

<sup>448</sup> Diz Rogério Sganzerla: “Este negócio do Caetano e do *Rei da vela* marcou um movimento, uma nova respiração, uma eclosão na arte brasileira. Aconteceu em 1967, exatamente quando eu estava na Europa como correspondente de um jornal. Nessa viagem extremamente acidentada pude refletir e resolvi acabar com aquela proteção que havia manifestado no meu curta-metragem (*Documentário*, de 1966), tudo certinho e bem comportado – percebi que isto não dava pé (sic). Então fiz o roteiro do *Bandido da luz vermelha*. Quando eu voltei, *O rei da vela* ia estrear – aí eu vi que era aquilo mesmo que eu queria fazer. Tinha coisas no meu roteiro que eu achava grossas e pouco conceituais demais. Depois não tive mais dúvidas. E logo surgiu Caetano, então houve a identificação.” FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?. Entrevista realizada em 15 dez. 1969. **Apud.** CANUTO, Roberta. (Org.) **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.43

oswaldianas.<sup>449</sup> Da *Poesia Pau Brasil* ao *Manifesto Antropófago*, o filme traduz, sob o signo da imagem/palavra, essa busca pelos conceitos do modernista. Para tanto, deglutir o cinema estrangeiro tornou-se uma espécie de “crônica anunciada” no processo de produção do filme. Neste sentido, é interessante a opinião de Carlos Reichenbach acerca de *O bandido da luz vermelha*. Reichenbach, que acompanhou a montagem do filme, aponta para as expectativas geradas em torno da realização do longa-metragem. De acordo com Reichenbach,

(...) Nós, que acompanhamos parte das filmagens, e quase toda a montagem (...), estávamos esperando qualquer coisa como uma biografia estilizada, com clima wellesiano, desenvolvimento godardiano, contemplações à moda de Hawks, numa cadência e personalidade típicas do estilo de Samuel Fuller. Tudo isso movido por uma beleza violenta, com muito das sinfonias glauberianas.<sup>450</sup>

O “prognóstico” realizado por Reichenbach, em parte, se concretizou. As influências de Orson Welles e Jean-Luc Godard se sobressaem, em termos cinematográficos, durante todo o percurso do filme. Entretanto, não faltam referências, também, a Hawks, Fuller e mesmo a Glauber Rocha. Tamanha é a repercussão, que o filme ganha considerável relevância no cinema brasileiro, e surgem notícias que dão conta de sua indicação para concorrer no *Festival de Cannes*.<sup>451</sup> Todavia, segundo o próprio Carlos Reichenbach, havia uma espécie de boicote ao cinema realizado em São Paulo à época. Neste sentido, o cineasta desconfia da notícia veiculada pelo *Jornal do Brasil*, dando como certa a indicação de *O bandido da luz vermelha* para participar do concorrido festival de cinema francês.<sup>452</sup>

<sup>449</sup> Jairo Ferreira afirma, em relação a *O bandido da luz vermelha*, que “Rogério engoliu cru e nu muitos diretores: Welles, Godard, Fuller, Glauber, Murnau, Mojica, etc. Para um estreante, o apetite é antropofágico.” In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Lumiar, 2000. p.66

<sup>450</sup> **Ibid.** p.53

<sup>451</sup> “*O bandido da luz vermelha*, “chanchada sobre o Terceiro Mundo”, segundo seu autor, foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Cinema de Cannes, mas seu diretor, Rogério Sganzerla, não tem a menor esperança de conquistar a Palma de Ouro.” *Bandido* nacional vai a Cannes sem esperanças. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969.

<sup>452</sup> “Desconfio que naquela época, o cinema de São Paulo era meio desprezado. Nós, do cinema independente de São Paulo, tínhamos muita dificuldade de sair do estado. Tenho o maior apreço pelo Cinema Novo, mas o papado do Cinema Novo prejudicou nossa geração. Como explicar o fato de um filme como *O bandido da luz vermelha* nunca ter sido enviado a um festival importante no exterior? Ninguém paparicava nossa geração, os cineastas de São Paulo.” In: LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p.126

As influências de Jean-Luc Godard e de Orson Welles na trama de Sganzerla soam como referências diretas à antropofagia oswaldiana. A crítica de cinema se divide entre o aspecto existencial do filme, veiculado pela psicologia dos personagens e as referências narrativas próprias do cinema produzido por Welles que, por meio de *Cidadão Kane*, teria dado início a um novo momento narrativo do cinema moderno. Para Jean-Claude Bernardet, Sganzerla realiza, com seu *Bandido*, um diálogo interessante com *O demônio das onze horas* (*Pierrot Le fou*) e *Acosado*, filmes de Godard, por meio da “incorporação”.<sup>453</sup> O crítico observa que, ao “deglutir” o cinema de Godard, Sganzerla o faz por meio da transgressão de um determinado gênero: o filme policial americano.<sup>454</sup>

A referência aos filmes de Godard simboliza, do ponto de vista da experiência do cinema no Brasil, uma incursão realizada por Rogério Sganzerla em direção a uma abordagem direta do cinema estrangeiro (fato que irá se repetir com mais clareza, ainda no *Bandido*, em relação a filmes de Orson Welles). Todavia, esse mergulho na estética propiciada pela *Nouvelle Vague*, por um lado, e pelo cinema moderno de Welles, por outro, implicam levar em consideração das condições sócio-históricas próprias do campo de criação, neste caso, simbolizado pela “indústria de cinema” (praticamente inexistente) no Brasil. Nestas condições, Rogério Sganzerla se revela tributário de Orson Welles não apenas em relação à estética cinematográfica mas, também, quanto a postura do cineasta diante das condições impróprias para a produção de cinema (o que leva em conta o papel do Estado nesse processo).

O que me fez rodar êsse (sic) monstruoso painel do subdesenvolvido mundo do crime político/policial seria o mesmo impulso de Welles (em todo sentido o maior cineasta do Ocidente), em *Touch of devil* (*A marca da maldade*), em tudo dizer sem dizer nada, observar o essencial: discutir as relações do homem e do Estado, quer dizer, o homem e êle (sic) mesmo – sua mente, o verdadeiro problema (onde

<sup>453</sup> “(...) o suicídio do bandido está inspirado em outra cena de suicídio, o do personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo em *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965) de Jean-Luc Godard. (...) Ainda outros traços dos filmes de Godard manifestam-se no *Bandido*, tal como a questão dos nomes. (...) O som do rádio está presente nos dois filmes (*O demônio das onze horas* e *Acosado*) de Godard, com uma finalidade mais ambiental que narrativa, diferentemente do que se dá com os locutores radiofônicos no *Bandido*. Assim mesmo, encontramos em *Pierrot* uma função narrativa da voz *off*. (...) Nos dois filmes de Godard, o personagem masculino é o primeiro a ser apresentado, e as apresentações começam sempre com a voz *off* do personagem, como no *Bandido*.” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.183-184

<sup>454</sup> “Podemos aceitar que existam, no *Bandido*, duas formas básicas de incorporações, uma que chamaria de pontual e que absorve material de obras específicas, no caso determinados filmes de Godard, e outra que podemos qualificar de genérica por não server nesta ou naquela obra, mas um gênero.” **Ibid.** p.185

começa e termina qualquer revolução) – o outro (novo) homem, a humanidade.<sup>455</sup>

Jean-Claude Bernardet aponta para referências notórias a Welles realizadas por Sganzerla em *O bandido da luz vermelha*. As citações a Welles vão desde *Cidadão Kane* quando, na abertura do *Bandido*, Sganzerla se vale de um letreiro luminoso para anunciar “um filme de cinema de Rogério Sganzerla...” (referência direta à abertura de *Cidadão Kane*), ou quando o cineasta brasileiro cita, em seu longa-metragem, ocorrer uma invasão de discos voadores no Brasil, numa analogia direta à adaptação que Orson Welles fizera, em 1938, para uma emissora de rádio, de *Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, quando “marcianos invadiram Nova Jersey”. Mesmo diante dessas evidências, Bernardet acredita que o diálogo estabelecido entre Welles e Sganzerla é muito sutil e, por vezes, de difícil entendimento. Segundo o crítico,

À primeira vista, o vínculo do *Bandido* é bem mais intenso e preciso com Godard do que com Welles, que parece episódico. Mas talvez possamos ir um pouco mais longe e dizer que, de alguma forma, *Cidadão Kane* está presente no *Bandido*, como está presente, aliás, em inúmeros filmes, já que o primeiro filme de Welles foi uma grande fonte de inspiração para muitos cineastas depois da II Guerra Mundial.<sup>456</sup>

Para Jairo Ferreira, Godard e Welles se revezam na fita de Sganzerla de forma intensa.<sup>457</sup> O crítico Sérgio Augusto também aponta para as aproximações realizadas por Sganzerla com Welles e Godard e observa, como o faz Reichenbach, para a referência ao cinema de Glauber Rocha.

<sup>455</sup> Página do original de *O bandido da luz vermelha*. In: FILHO, Rubens Ewald. (Org.). **O bandido da luz vermelha: argumento e roteiro de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p.24

<sup>456</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.187

<sup>457</sup> “O cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema. Vocabulário e sintaxe, *Pierrot Le Fou* & Godard. Isto é metalinguagem. ‘*Lunático causa explosão em Banco Latino*’. Uma persistente locução radiofônica organiza a mensagem rogeriana. ‘Fuzileiros navais’. Rogério Sganzerla não esconde uma retórica, mas mostra uma narração concreta. Como a frase ‘da forma nascem as ideias’, de Orson Welles, nasce no *Bandido* um *travelling* kaniano, JB da Silva (Pagano Sobrinho) é um político gordo e místico como Charles Foster Kane. Metacrítica: ‘Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime’. O diretor ambiciona demais, motivo pelo qual consegue bastante.” In: GAMO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006. p.64-65

O autor faz citações evidentes (nos primeiros 15 minutos, há três ou quatro planos extraídos de *A Marca da maldade*; a morte do bandido é mais que uma homenagem a *Pierrot le fou*) e sua selvageria tem em Samuël Fuller e Glauber Rocha (o de *Terra em transe*) dois inegáveis pontos de referência.<sup>458</sup>

Assim como Oswald de Andrade fizera com os seus *Manifestos*, Rogério Sganzerla apontou os caminhos que pretendia trilhar e quais trincheiras estava disposto romper ao redigir o *Manifesto Cinema Fora da Lei*. Toda essa gama de influências, nos filmes de Sganzerla, compõe uma opção estética que procura escapar da proposta política do Cinema Novo. Mas não é só isso: ao referendar os cinemas de Welles e Godard, Sganzerla procura debater a linguagem cinematográfica por meio do próprio cinema, exatamente como fizera enquanto crítico de *O Estado de S. Paulo*. Noutras palavras, “mensagem” e “meio” se confundem com objetivos por vezes difusos, mas que lançam perspectivas em torno da formação de uma cultura cinematográfica no Brasil.

Em meio à agitação cultural promovida pela exibição do filme, *O bandido da luz vermelha* venceu em quase todas as categorias no *III Festival de Cinema de Brasília*<sup>459</sup> e lançou, em definitivo, Rogério Sganzerla na lista dos principais diretores/produtores do cinema brasileiro.

Em relação à trama de *O bandido da luz vermelha*, a questão espacial tem uma dimensão fundamental. A Boca do Lixo, em São Paulo, é o traço urbano donde partem as ações nas quais se envolve o bandido da luz vermelha. Num ambiente marginal, “Jorginho” (*O bandido da luz vermelha*) trafega entre o submundo do crime, o romance-*noir* (com a prostituta Janete Jane), frequenta as salas de cinema, se vê diante de uma organização criminosa (“Mão Negra”). Suas ações criminosas são pautadas pela transgressão: em um assalto a uma residência de “grã-finos”, pede à “dona da casa” para “fritar um ovo”; noutro, engana os policiais, à maneira dos filmes classe B, saindo pelo mesmo local no qual os “tiras” adentram a residência.<sup>460</sup>

<sup>458</sup> AUGUSTO, Sérgio. O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969

<sup>459</sup> Melhor Filme; Melhor Direção; Melhor Montagem; Melhor Diálogo; Melhor Figurino do III Festival de Brasília (1968). In: FILHO, Rubens Ewald. (Org.). **O bandido da luz vermelha: argumento e roteiro de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p.138-139

<sup>460</sup> “Na mesma noite, rouba um automóvel e assalta uma mansão luxuosa. Quando os policiais se aproximam – atendendo a uma denúncia anônima – ele simplesmente veste o melhor terno do proprietário, sai calmamente, confundindo-se com os policiais e jornalistas que cercam a residência. No outro dia as manchetes de jornais publicam versões contraditórias sobre suas feições.” **Ibid.** p.19-20

Progressivamente, pratica assaltos maiores, até virar mito e abalar a opinião pública. O Bandido da Luz Vermelha foge das viaturas policiais pelas ruas centrais de São Paulo. Sua habilidade confunde os policiais mais experimentados.<sup>461</sup>

A indefinição persegue o personagem: logo no início, a pergunta efetuada pelo protagonista “Quem sou eu?” dá a medida da dúvida que perseguirá “Jorginho” durante todo o transcorrer da trama. A ideia de fracasso acompanha o bandido a todo instante, revelando o drama pessoal do personagem e, ao mesmo tempo, a dúvida do filme em relação a si mesmo.<sup>462</sup> Os letreiros que abrem a trama anunciam “um filme de cinema de Rogério Sganzerla”, expressão redundante que, antes de se posicionar favorável à condição autoral do cineasta, implica no início de uma discussão acerca da realização de “filmes de cinema”.<sup>463</sup>

Aspectos da cultura de massa (TV, quadrinhos, jornais, revistas, o cinema) corroboram para a constituição de um ambiente de signos em que a identidade do bandido (ou a ausência dela) é construída. A “desdramatização”, tão presente nos personagens de *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, adquire aqui um grau de relevância que se revela por completo em praticamente todos os assaltos realizados por “Jorginho”: ao atirar em suas vítimas, “Jorginho” não o faz mirando sua arma na direção dos indefesos; apesar de “matar” aqui e ali um personagem ou outro, os disparos são sempre realizados numa direção para fora do corpo das vítimas. Neste sentido, o cineasta estabelece o anticlímax dramático por meio de uma diegese “às avessas”.

Um sentimento de descrença “corta” o personagem – bandido: seus passos, traçados em meio a uma indefinição de personalidade, por um lado, e marcados pela diversidade de ações e métodos criminosos, por outro, são retomados aqui e ali por expressões do próprio bandido: “hoje sei que sou um coitado”; “fracassei, mas vem

<sup>461</sup> Sinopse de *O bandido da luz vermelha*. In: FILHO, Rubens Ewald. (Org.). **O bandido da luz vermelha: argumento e roteiro de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p.19

<sup>462</sup> De acordo com Jean-Claude Bernardet, “A questão da identidade do bandido perpassa o filme inteiro, sendo objeto da grande maioria das vozes *off* quase incessantemente presentes na trilha sonora, voz do bandido e voz da dupla de locutores que falam como jograis, numa paródia de programa policial popular no rádio, com as informações dramatizadas pela ênfase das entonações.” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.157

<sup>463</sup> Para Jean-Claude Bernardet, “À dúvida do bandido sobre si mesmo, opõem-se afirmações referentes ao próprio filme, qualificado de “faroeste do Terceiro Mundo.” O filme se define, e sua definição é no mínimo redundante: não satisfeito em se qualificar de filme, insiste em se definir como “filme de cinema”. Cria-se uma tensão entre a dúvida angustiada do bandido sobre si próprio, e a insistente auto qualificação do filme.” **Ibid.**

outro”; “fico invocado com uma coisa: a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada.”

À indefinição do protagonista se soma o trajeto espacial que perpassa todo o filme. Para além da Boca do Lixo, a circularidade presente entre a saída da favela do Tatuapé, ainda criança, e o seu retorno, quando perde a vida, é o único ponto que interliga, no plano narrativo, a questão espacial da trama. No mais, o que temos é uma multiplicidade de espaços, não apenas aqueles pelos quais o bandido transita, mas outros tantos que não se interligam em termos narrativos. Deste ponto de vista, se a Boca do Lixo é um local privilegiado das ações, tal fato se relaciona diretamente com a metáfora da criminalidade que se espalha, do bairro, e assombra o país.

Egito, Paraguai, Bauru, Araraquara, América (do Norte), Cuiabá, Lima, Guarujá, Hamburgo, Los Angeles, Belo Horizonte, Marrakesh, Acapulco, etc. Se um ou outro lugar ficam ligados a um personagem ou a uma ação – a dama que telefonaria diretamente de Araraquara ou o industrial que se suicidou em Hamburgo – o que marca a floração de lugares é a ausência de estrutura, de interligação, de relacionamento. Eles simplesmente proliferam como cogumelos. Também colaboram para essa desestruturação (estruturada) do espaço as invasões, sejam os discos voadores que, num tom de ficção científica, chegam principalmente no final do filme, ou os 13.000 fuzileiros (leia-se: *marines* vindos dos EUA) que, conforme o noticiário luminoso, “invadem a Bahia”. O espaço e o mundo não são percebidos como um sistema concatenado, mas como um acúmulo desordenado.<sup>464</sup>

Se o espaço é múltiplo e multifacetado, o tempo, na trama, revela-se tributário daquilo que Bernardet chama de “efeito sanfona”.<sup>465</sup> As idas e vindas entre passado (as reminiscências do bandido: saiu da favela do Tatuapé para a Boca do Lixo), presente (a Boca do Lixo, as ações criminosas, a indefinição da personalidade, “eu sei que fracassei”) e o futuro (“fracassei, mas vem outro”), não permitem uma sincronização narrativa do filme.<sup>466</sup> Ao valer-se de tal expediente na montagem, o cineasta parece privilegiar cada plano enquanto instância metalinguística, colocando em evidência a

<sup>464</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.162

<sup>465</sup> **Ibid.** p.163

<sup>466</sup> “(...) para o bandido, o tempo estica-se no futuro: depois dele vem outro. E se perde no passado indefinido: ele vem da favela, do Paraguai, de um berço de ouro, é bisneto de Chico Diabo, afilhado de Dom Helder. O enredo do filme é apenas um momento e seu fim não indica o fim desse tempo, já que depois vem outro. O tempo é elástico.” **Ibid.**

própria linguagem do cinema.<sup>467</sup> Do ponto de vista formal, a montagem “incomoda” o espectador, na medida em que exclui o encadeamento dos fatos, seja por meio do recurso cênico (os diálogos presentes nos planos), seja pela variante técnica (onde montagem e ritmo não pressupõem uma leitura linear da história). Em cada plano, uma gama de possibilidades analíticas corroboram para a não afirmação da relação espaço/tempo.

Para a sociedade em que está inserido, o bandido da luz vermelha é um misto de herói e vilão: das páginas dos jornais e dos noticiários radiofônicos, emerge uma figura “pública” que, no cinema, na condição de “anti-herói”, desmistifica a ação consciente dos sujeitos sociais. No filme, sua antítese é “J. B. da Silva” (Pagano Sobrinho), político corrupto que, por meios distintos daqueles utilizados por “Jorginho”, também irá se valer da criminalidade para alcançar o poder político. Populista, “J.B” vai além dos jornais e dos rádios para, na TV, externar o seu discurso irônico-político.<sup>468</sup> Se “J.B.” é o avesso do bandido, é também o seu Outro: antropofagicamente, o mesmo crime que os aproxima, em certa medida, os distancia.

Do início ao fim, *O bandido da luz vermelha* revela o trato dado por Rogério Sganzerla a conceitos e ideias e, em alguns momentos, surgem algumas citações das obras oswaldianas. Deste ponto de vista, o processo de criação do cineasta passa pela apreensão de elementos cinematográficos e da reformulação destes, tendo como ponto de equilíbrio (ou de desequilíbrio) o caminho estético oswaldiano.

Um ano após todo o furor causado por *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla comenta a repercussão que o filme teve à época do lançamento e o percurso crítico do qual foi alvo durante esse período.

---

<sup>467</sup> “A área conhecida como Boca do Lixo é limitada por diversas avenidas, aproximadamente a São João, Ipiranga, Rio Branco e, ao norte, pelas estações Júlio Prestes e da Luz. Muitas sequências foram filmadas nessa área onde, além da prostituição e do tráfico de drogas, localizam-se inúmeras distribuidoras de filmes e produtoras cinematográficas, inclusive a que produziu *O Bandido da Luz Vermelha*. Ora, há várias cenas que são diegeticamente ambientadas na Boca, mas que na realidade do espaço paulistano foram filmadas fora da área acima assinalada. (...) Os locutores comentam a Boca do Lixo, citando-a explicitamente, sobre um *travelling* vertical que descreve longamente a praça Roosevelt. Um plano do Museu de Arte de São Paulo, na avenida Paulista, aparece de repente no filme. Não se trata de questionar o absoluto direito do diretor manipular o espaço urbano a seu bel prazer, vejo aí, antes, uma não-delimitação do espaço.” BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.163.

<sup>468</sup> “Vou construir a casa do pai solteiro; vou instituir o Natal da criança mal criada e os pobres, enfim, vão mastigar: vou distribuir chicletes para os pobres para que eles mastiguem noite e dia e o camponês, esse eterno olvidado, este será contemplado com picaretas elétricas. E vou construir mais: o lar do bilionário arruinado!” Discurso do personagem J.B. da Silva em *O bandido da luz vermelha*.



Aos senhores críticos: definitivamente, queria esquecer *O bandido da luz vermelha* (rodado em abril-maio de 1968) de uma vez, já que foi feito para ser visto num *poeira*, esquecido ao fim da sessão, jogado no lixo enfim, ao invés de ser conservado na memória dos cineclubes e cinematecas. Em São Paulo tive também que fazer a crítica porque picharam ou elogiaram sem entender. Continuo esperando uma crítica inventiva, ao nível do provável e não da certeza idealista, das especulações sentimentais e perspectivas do passado (e do provincianismo, principalmente). Não dá pé escrever que “Helena Inês está genial, é uma personagem fatal.” É preciso repensar – no cinema como na crítica – a nova dimensão do ator, do diálogo; discutir as noções de *belo*, *talentoso*, *sensível*, etc. Pelo amor de Deus, senhores críticos, não publiquem o óbvio, que eu sou “um talento influenciado por Welles e Godard.” Falem da minha dívida a Mojica, que vocês detestam, por exemplo.”<sup>469</sup>

A evocação ao esquecimento de *O bandido da luz vermelha*, soa como uma dura crítica àqueles que não conseguiram enxergar além do óbvio em sua proposta estética e nos remete à recusa de Oswald de Andrade, nos anos 1930, acerca de todo o movimento modernista que se seguiu à *Semana de 22*. Dizendo-se ter sido o “palhaço da burguesia”, Oswald de Andrade, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, revê sua trajetória até ali e faz uma autocrítica veemente, tanto no que diz respeito a seus escritos e conceitos, quanto no tocante ao rumo tomado pelos modernistas no início do século 1920. Mas a autocrítica oswaldiana vai além: o escritor nega a própria expressão literária do passado por meio da negação do objeto livro.

A contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado e de seus ritos culturais, começa aqui, desde logo, pela materialidade, pela fisicalidade do objeto. No lugar onde costumeiramente se indicam “Obras do autor”, a relação destas vem sob a rubrica “Obras renegadas”, e o próprio livro que esse está para ler, o *Serafim Ponte Grande*, é incluído entre os títulos “repudiados”. A indicação do *copyright* – chancela dos direitos do autor e da propriedade literária – é parafraseada em tom de escarninho (“Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”). Há uma “Errata” deslocada de sua posição habitual, que funciona autonomamente, como se fora um capítulo. Finalmente, o que corresponderia a um colofon (indicação da data da elaboração do livro) é também submetido a um tratamento inusitado: a cronologia é posta ao revés, como se vista pelas lentes distanciadoras de um binóculo focalizado ao contrário: “Este livro foi escrito em 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás”; isto sem falar na inclusa paródia às datações clássicas (a.C., d.C., Ano da Graça, Anno Domini etc.)<sup>470</sup>

<sup>469</sup> SGANZERLA, Rogério. O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

<sup>470</sup> ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2007. p.14

A negação do passado literário e do artefato da escrita (livro) coaduna com autocrítica em relação à antropofagia. Paradoxalmente, Oswald de Andrade, redigindo *Serafim Ponte Grande*, radicaliza na estrutura estética da narrativa, desloca a relação linear e contígua em nome de uma intertextualidade que vai da superfície à estrutura do texto literário. Numa palavra, Oswald se vale, mesmo negando, da antropofagia o tempo todo em *Serafim Ponte Grande*. A negação de Sganzerla aos cinemas de Godard e de Orson Welles, logo após a realização de *O bandido da luz vermelha* mantém relação direta com a anti-proposta oswaldiana. Qualquer semelhança da realidade com a ficção, neste caso, não é mera coincidência.

## **2º TAKE: DEVORAÇÃO FEMININA: A MULHER DE TODOS**

Às vésperas do lançamento de *A mulher de todos* (1969), seu segundo longa-metragem, Rogério Sganzerla procura realizar uma análise crítica tendo como mote o cinema de São Paulo. As críticas ao Cinema Novo continuam cada vez mais contundentes e objetivas, revelando o desejo do cineasta em se distanciar de todo e qualquer vínculo estético com os cinemanovistas.<sup>471</sup> Neste sentido, as expectativas geradas em relação ao lançamento do filme sucessor de *O bandido da luz vermelha* pairavam entre o desejo, de parte considerável da crítica, pela continuidade transgressiva (em termos estéticos apresentada no *Bandido*), e por uma curiosidade, por parte do público, em saber se *A mulher de todos* alcançaria o mesmo sucesso de público e crítica conseguido em *O bandido da luz vermelha*.

---

<sup>471</sup> Afirma Rogério Sganzerla: “Hoje, meados de 1969, quando o mundo bombardeia o cinema e a cultura ocidental, em São Paulo – paraíso da mediocridade – os dois maiores produtores, Massaini e Galante, fazem fitas de cangaço; o visionário Mojica ensina a multiplicar terror com miséria, Lima Barreto bebe cachaça com Roberto Luna, imbecis analisam a temática de Bergman e Fellini, Khoury gerencia a Vera Cruz, Candeias recebe Sacis, Almeida Salles elogia O Bandido da Luz Vermelha, Anselmo Duarte lança mais um abacaxi embandeirado, Roberto Santos deflagra os rapazes da Escola de Comunicações Culturais, Capovilla sai do realismo crítico para uma aventura sanguinária à base de grande angular, Lima-Reinchenbach improvisam sem dinheiro, o desiludido Person medita diante do copo de conhaque, a intelectualidade reacionária da província continua a mesma, eu – mais um talento escoraçado pelo setor inteligente da direita e pelo setor imbecil da esquerda, radical perdido no Saara da inteligência – confesso que – ao contrário do Rio – aqui não se faz longa-metragem, mas jingle, que nós lutamos contra as evidências, que ainda não perdemos a cara-de-pau (sic), continuamos fazendo fitas inofensivas, medíocres e pretensiosas.” In: BENEVIDES, Roberto. As definições de uma crise: cinema paulista. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 set. 1969. Ano XLI, nº.38, p.96

Figura 14: Cartaz de lançamento de *A mulher de todos* (1969)



Fonte: Disponível em < [http://www.freakium.com/edicao5\\_mulherdetodos.htm](http://www.freakium.com/edicao5_mulherdetodos.htm)>; Acesso em 15 dez. 2011

A citação direta a Godard e Welles, tão presentes em *O bandido da luz vermelha*, ganhará menos espaço e relevância em *A mulher de todos*. O movimento antropofágico pretendido por Sganzerla com o novo longa-metragem estará pautado, para além de Godard e Welles, num diálogo estético com a Chanchada (e, em pequena medida, com a pornochanchada), com o filme *noir* e até mesmo com o texto teatral. O diálogo realizado com o cinema brasileiro permeia trabalhos de Glauber Rocha, passando por Ozualdo Candeias, Luís Sérgio Person e Júlio Bressane de forma mais clara.<sup>472</sup> Em relação às Chanchadas, as evidências são ligeiramente mais evidentes:

A chanchada: já fiz referência a Watson Macedo, e o personagem que se diz sobrinho deste cineasta rege uma orquestra invisível em determinada sequência, provável alusão a *Carnaval no fogo*.<sup>473</sup>

Em sua sessão de pré-estreia, o filme causa boa impressão na crítica de cinema.

Jairo Ferreira relata este momento:

<sup>472</sup> Afirma Jean-Claude Bernardet: “Glauber: reencontramos Helena Ignez, e também Pitanga (ator de *Barravento, Câncer*), no papel secundário de um amante de Ângela, bem como Telma Reston (atriz de *Terra em transe*) no breve papel de uma mulher que pede uma ‘cuba’. (...) Talvez compareça Luís Sérgio Person: a chegada de ‘Plirtz’ à ilha numa lancha sobre a qual passa a sombra de uma ponte, lembra um plano de *São Paulo S/A* com Darlene Glória. (...) Talvez Ozualdo Candeias: as mulheres nuas no mato e na praia também lembram seu estilo pessoal. Até Bressane pode ser invocado: o primeiro amante de Ângela declara, no meio de outras frases inesperadas, curtas e afirmativas como manchetes de jornais: ‘Mulher dá luz a um peixe’, o que repetirá com ligeira alteração: ‘Mulher dá luz a peixe.’ Ora, uma das manchetes apresentadas pelo roteiro de *Matou a família e foi ao cinema*, suprimida na versão final era: ‘Mulher deu a luz a peixe!’.” In: BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.227-231

<sup>473</sup> **Ibid.** p.230

Em sessão especial, Rogério Sganzerla mostrou *A mulher de todos* para alguns amigos, num dia da semana passada à meia-noite no Cine Nippon. O impacto foi total. Para mostrar as neuroses das pessoas que se refugiam nas praias do litoral, Rogério Sganzerla inventou uma linguagem cinematográfica igualmente neurótica. Tudo é fantástico no filme: Helena Ignez, no papel da mulher *antropófaga*, ganhou três prêmios de melhor atriz nos três festivais de que participou: Brasília, São Carlos e Manaus.<sup>474</sup> [Grifo meu]

O crítico Rubem Biáfora, de *O Estado de S. Paulo*, recebe o filme salientando para as expectativas deixadas por *O bandido da luz vermelha* e das “obrigações” que Sganzerla teria a partir do segundo filme. Para Biáfora, o longa-metragem se mostra “desafiador” e “anárquico” e, sob uma (ainda) leve influência de Godard, revela o desempenho de uma “anti-heroína”, “Ângela Carne e Osso”, representada por Helena Ignez.<sup>475</sup> Rogério Sganzerla, ao que parece, se valeu de toda a expectativa gerada em torno do lançamento de *A mulher de todos* para estabelecer um novo diálogo cinematográfico tanto com a crítica quanto com o público espectador. Neste sentido, o cineasta justifica a realização do seu segundo filme da seguinte maneira:

Depois do *Bandido*, tentei fazer uma chanchada com Gil, mas acabei realizando a aventura pornográfica *A mulher de todos*, em homenagem às fitas alemãs ou suecas classe B. É outro pejorativo cujo estilo obsceno serve para melhor retratar nossa realidade – não por moralismo, mas por ideologia. Estou satisfeito porque não fiz o ‘filme da minha vida’, mas de certo momento de minha carreira. Quis aprender a filmar sem nenhum roteiro, escrevendo à medida que filmava, aproveitando diretamente a realidade.<sup>476</sup>

Mas, enfim, no que se constitui *A mulher de todos*? Desde o título, que já sugere uma espécie de provocação e que, anos após o seu lançamento, ficamos sabendo

<sup>474</sup> FERREIRA, Jairo. Antropofagia. Jornal São Paulo Shimbun. São Paulo, 11 dez. 1969. **Apud.** GAMO, Alessandro (Org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais; críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta, 2006. p.119

<sup>475</sup> “Depois da surpresa (sic) e, sob muitos aspectos, do êxito de seu *O Bandido da Luz Vermelha* (filme que, não obstante seus pontos inquietantes e positivos, pertence ao tipo daquelas estréias que podem levar seu diretor a um impasse), Rogério Sganzerla volta, a todo vapor, com mais esta aventura procuradamente desafiadora e anárquica (talvez ainda sob a influência de Godard), sobre as mirabolantes proezas e o desenfreado apetite sexual de uma devoradora de homens, uma anti-heroína que sofre por parte de seu multitraído e rabelaisiano marido, Doktor Plirtz (Jô Soares), uma vingança à altura.” BIAFORA, Rubem. *A Mulher de Todos*, Rod Steiger e III Reich. **Jornal O Estado de S. Paulo.** São Paulo, domingo, 14 dez. 1969. p.36

<sup>476</sup> VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 já.1970. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.33

que o título seria, na verdade, *Formosa pistoleira* e que somente passou a ter a possibilidade de ser filmado a partir do momento em que Sganzerla viu frustrados seus planos de realizar um musical com Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1969.<sup>477</sup> Transitando entre um “um filme mais fluente, mais simples, mais livre de referências”<sup>478</sup>,

Sganzerla retoma a atriz Helena Ignez para contar “as aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso, uma das dez mais megalomaniacas”, mulher casada com o rico Plirtz (Jô Soares), industrial de histórias em quadrinhos, de abertas simpatias nazistas. Ângela ama o marido, o que não a impede de ter inúmeros amantes, motivo pelo qual ele a faz vigiar por um detetive que ela acaba seduzindo (...). O filme inicia-se em São Paulo, onde tomamos conhecimento de Ângela e de alguns de seus amantes, e onde está sediada a firma de Plirtz, para continuar na Ilha dos Prazeres, onde se desenvolve a maior parte do enredo.”<sup>479</sup>

Entretanto, não causa espanto que o erotismo esteja presente nas chamadas do filme (a partir do título) e nas declarações dadas pelo cineasta na imprensa. Mas, a princípio, não é esta a temática (o erotismo) que conduzirá a *mise-en-scène* do filme: neste sentido, Sganzerla procura deixar evidente sua mudança de postura em relação à condução da trama que, neste caso, estará a cargo de uma mulher.<sup>480</sup> Esse corte transversal, no tocante ao protagonista da trama revela, nas entrelinhas, a intenção do cineasta.<sup>481</sup>

<sup>477</sup> Em entrevista ao jornal Tribuna da Imprensa, Sganzerla relata esta história: “Depois do *Bandido* eu pretendia filmar com Gilberto Gil um musical diferente do padrão tradicional dos musicais alienados. Já tinha os negativos e ele havia gostado do roteiro. Aí explodiu o Ato Cinco. Lembro que, na época, eu até avisei ao Caetano: ‘Olha, isso vai atrapalhar muito nosso trabalho.’ O Caetano disse que não. Achou que não tinha problema. No dia seguinte, quando procurei o Gil, ele e Caetano já tinham sido presos. Imediatamente parti para outra experiência. Então achei que só um filme de sacanagem, sem nenhuma cena de sexo, poderia refletir aquela realidade, aquela extrema sordidez ambiente”. VALÉRIO, Marcos. Em busca de uma realidade mais forte. Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 14 mar.1987. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.97. O encontro entre Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Sganzerla somente iria ocorrer em 1981, quando da gravação do LP *Brasil*, de João Gilberto.

<sup>478</sup> **Ibid.** p.33

<sup>479</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla.** São Paulo: Brasiliense, 1991. p.218

<sup>480</sup> Sobre a personagem ‘Ângela Carne e Osso’, Helena Ignez afirma: “Ângela Carne e Osso, a personagem de *A mulher de todos* é uma vampira histórica, sensacional, devoradora de homens. Ela se alimenta deles. Acho que é um dos melhores papéis do cinema brasileiro. Acho, também, que é uma personagem charmosa, a mais charmosa do cinema brasileiro atual. É o grande papel da minha vida. Difícilmente eu terei outro tão bom.” Helena, a mulher de todos. **Jornal Folha de S. Paulo.** São Paulo, segunda-feira, 15 dez. 1969. p.2

<sup>481</sup> Sganzerla afirma: “Eu quis passar o heroísmo do plano masculino para o plano feminino, inclusive por achar que, neste momento, os homens estão se atrasando em relação às mulheres: a meu ver, elas estão adquirindo consciência mais rapidamente do que nós. Assim, eu quis fazer um filme em que pudesse falar

Com Helena corri o meu último risco: evitar o galanteio e a homenagem fácil à minha mulher, Helena Ignez. Fotografando-a com cuidado, quis mostrar também o lado neurótico, incômodo, difícil da mulher moderna. Pela primeira vez em nosso cinema, uma mulher canta, berra, bate, dança, deda, faz o diabo.<sup>482</sup>

Tal investida conceitual de Sganzerla (uma mulher ser a protagonista da trama) rendeu dividendos interessantes no plano narrativo. A própria ideia de “devoradora de homens”, presente na personalidade e na “voz” de “Ângela Carne e Osso” denota, num primeiro momento, a relação simbiótica travada entre Sganzerla e Oswald de Andrade. Relação que não será mediada apenas no plano conceitual: a referência à Oswald de Andrade também ocorre por meio do roteiro.<sup>483</sup> Na medida em que o filme não se atém, demasiadamente, num espaço e num tempo determinados e estanques, a personagem protagonista também transita pela indefinição psicológica.<sup>484</sup>

Com um insuportável charuto entre os lábios, ninfomaníaca, vampiresca e demoníaca, a atriz Helena Inês (sic) domina a tela num quadro procuradamente antifeminino, deixando quase em segundo plano as demonstrações satíricas do diretor. Sua atuação constitui o ponto mais alto do filme.<sup>485</sup>

Em *O bandido da luz vermelha*, é no espaço citadino que a trama se desenvolve. Também partindo da Boca do Lixo, o filme tem nas cenas da praia um contraponto em relação à mudança de tom conceitual (quando comparado com *O bandido da luz vermelha*). Se a cidade é o *lôcus* de trânsito do “bandido”, a praia é o seu ambiente de libertação. Com *A mulher de todos*, essa operação cênica se inverte: a praia

---

mais sutilmente da psicologia feminina.” VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 mai. 1969. **Apud**. CANUTO, Roberta. (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.36

<sup>482</sup> VIANY, Alex. O incômodo Sganzerla. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 já.1970. **Apud**. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.51

<sup>483</sup> Em certo trecho do filme, num monólogo em *off*, “Ângela Carne e Osso” diz: “para aguentar tudo isto, só com outros olhos, *olhos livres* (...)” [Grifos meus], numa clara referência à expressão “ver com olhos livres”, cunhada por Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924.

<sup>484</sup> De acordo com a crítica de cinema, Ida Laura, “*A Mulher de Todos*, segundo frases do diálogo, situa-se no século XVI ou no século XXI; acrescente-se que a história pode desenrolar-se tanto no Oriente como no Ocidente, embora o entrecho procure demonstrar os já cansativos padrões das sociedades de consumo, o canibalismo das cidades modernas, a deturpação de valores do mundo mecanizado. “Ângela Carne e Osso”, a personagem central, podereria, porém, surgir em carne e osso em qualquer parte do mundo, porque sua medida é universal.” LAURA, Ida. Helena Inês domina a tela. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, domingo, 21 dez. 1969. p.28

<sup>485</sup> **Ibid.**

(“Ilha dos Prazeres”), local de “fuga” para “Ângela Carne e Osso” representa, antes o seu espaço de trânsito, em detrimento do espaço urbano.

Vitorioso o espaço praiano como vitoriosa é a atriz que de personagem secundário passou a principal, com um papel que lhe permite uma fantasia e inventividade interpretativa inexistentes no filme anterior. Da mesma forma que o bandido dominava o filme e seu título, agora é ela quem conquistou o título de um filme que poderia chamar-se diferentemente, por exemplo, “A Ilha dos Prazeres”.<sup>486</sup>

Espaço<sup>487</sup>, tempo (elástico, sugerindo uma interlocução com *O bandido da luz vermelha* e, sem recorrer aos *flashbacks*, transfigura passado e presente na trama) e enredo<sup>488</sup> serão tratados por meio de uma lógica em que a repetição dos planos indica uma proposta de *escrita na imagem*.

Enquanto uma ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Como procedimento de suspensão ou corte, a imagem aproxima-se, então, da poesia e não da prosa, na medida em que até mesmo o poema poderia ser reduzido ao simples efeito de *enjambement*. Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o artifício da falsidade como a única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade.<sup>489</sup>

Em *A mulher de todos*, a repetição dos planos conduz à formação de um quadro imagético onde, ao contrário do que poderíamos supor, tal repetição não procura reintroduzir o significado de um mesmo plano em tempos cênicos distintos. A sobreposição de quadros (enquadramentos) ou a superposição (justaposição) revelam uma escrita fílmica pautada na negação do sentido original, uma “deglutição” invertendo a lógica de sentido único da assimilação.

<sup>486</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.235

<sup>487</sup> “O filme inicia-se em São Paulo, onde Ângela encontra três de seus amantes e os convida, sem sucesso, para a Ilha dos Prazeres. Depois, o filme é totalmente dominado por espaços abertos, inicialmente a estrada pela qual ela se dirige ao litoral e onde encontra seu quarto amante, e a seguir a praia.” **Ibid.** p.234

<sup>488</sup> “Em relação ao enredo cujo tempo desenvolve-se num suceder de situações, é um tempo curto, condensado, por se tratar de uma situação única. Mas um tempo curto que se dilata pela fragmentação e distribuição dos fragmentos em diversos momentos do filme.” **Ibid.** p.225

<sup>489</sup> ANTELO, Raul. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004. p.9

Quando um plano é retomado, sua significação desloca-se necessariamente. Por mais que sua construção favoreça a *ilusão de realidade*, satisfazendo os cânones do realismo, a repetição salienta seu caráter de material cinematográfico. A possível *ilusão de realidade* tende a ceder o passo a uma manipulação do material. A repetição provoca um efeito de desrealização que atenua a significação que o plano teve na sua primeira aparição e os efeitos que decorrem dela. O plano em si não se altera, mas a repetição modifica a relação do espectador com ele. Se o plano repetido tende a se desvincular da(s) significação(ões) que lhe conferiam seu *conteúdo* e sua composição, passando a adquirir a significação da repetição, a tendência é que o plano repetido importe pouco em favor do mecanismo de repetição. Radicalizando, digamos que o plano tende a ser pura repetição, em consequência de que tende para o anonimato: qualquer imagem, uma imagem qualquer, desde que repetida. O efeito repercute retrospectivamente sobre a primeira aparição do plano: o caráter de material cinematográfico do plano repetido contamina a apresentação original.<sup>490</sup>

Ora, dentro deste escopo opcional de escrita onde o cineasta, ao manipular as imagens, refaz os sentidos destas e instaura, ao mesmo tempo, um enredo em que roteiro e montagem excutam funções similares, sobressai uma espécie de diluição. Reprocessando as imagens por meio da montagem, opera-se um “retorno ao passado” pensado a partir de uma mesma imagem. Para a trama, essa opção estética revela-se consciente<sup>491</sup> tanto no que diz respeito aos procedimentos adotados pelo cineasta quanto no tocante à negação dos pressupostos básicos que nortearam seu primeiro longametragem, *O bandido da luz vermelha*.

Apesar de Rogério Sganzerla afirmar que, com *A mulher de todos*, estaria se livrando de suas “influências e fascinações cinematográficas”, não é bem isso o que ocorre. Do ponto de vista da linguagem, permanece um ligeiro diálogo com *O bandido da luz vermelha*.<sup>492</sup> Sganzerla continua a valer-se do ideal antropofágico e, de maneira geral, o filme é recebido de modo distinto por setores da crítica cinematográfica.<sup>493</sup>

<sup>490</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.239

<sup>491</sup> “Neste sentido, por mais que estranhemos *A mulher de todos* e cada um de seus planos, o filme parece conter no seu bojo a virtualidade do anonimato: ser um filme qualquer composto de imagens quaisquer.” **Ibid.** p.240

<sup>492</sup> De acordo com Jean-Claude Bernardet, “Além de Helena Ignez no papel principal, *A mulher de todos* retoma uma série de elementos presentes no *Bandido*, a começar pelos locutores *off* que dão informações sobre Ângela e a ilha. Até trechos de frases reaparecem: em ‘O tempo passa e a vida continua, *senhoras e senhores*’ ecoa ‘É o lixo sem limite, *senhoras e senhores*’ do *Bandido*. **Ibid.** p.220

<sup>493</sup> Na opinião de Jairo Ferreira: Sobre *A mulher* digo apenas que é um filme belíssimo, admirável por conseguir uma abordagem até requintada, mesmo filmando a cafonice e o ridículo. É um filme pessoal, no



Neste período, outro aspecto chama a atenção da cinematografia brasileira: o lançamento de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). A partir da exibição do filme baseado na obra de Mário de Andrade, o debate envolvendo a “antropofagia” no cinema adquire novos contornos.

As comparações entre a estética de *Macunaíma* e os preceitos “antropofágicos” trabalhados por Sganzerla em seus filmes *O bandido da luz vermelha* e, em especial, *A mulher de todos*, sugerem discussões ríspidas na imprensa que ultrapassam o plano das ideias e, por vezes, resvalam em aspectos pessoais. Em entrevista ao *Pasquim* (1970), Sganzerla, ao tecer severas críticas ao Cinema Novo, também o faz em relação ao diretor de *Macunaíma*.<sup>494</sup> O crítico Jairo Ferreira, ao analisar o filme de Joaquim Pedro de Andrade, observa que o processo antropofágico, aventado por Mario de Andrade em sua obra literária, não teria sido alcançada no filme de Joaquim Pedro, mas estaria presente nas tramas cênicas de José Mojica Marins e Rogério Sganzerla:

Finalmente em cartaz, *Macunaíma* (Windsor e Metro). Nem preciso lembrar a importância de *Macunaíma*, *herói sem nenhum caráter*, obra antropofágica de Mário de Andrade. Mas o mesmo não se pode dizer do filme, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade (...). O material era riquíssimo, brasileiro a paca, e levá-lo à tela vinha na hora certa – vivemos na fase da Tropicália, ou seja, na reflexão sobre a brasileirice (sic), o cafonismo. O que se vê em *Macunaíma* é um desperdício: a fotografia é belíssima, um dos melhores coloridos já vistos em cinema. Está aí uma prova de que para fazer um bom filme não basta um bom argumento: o que conta é o talento do diretor, sua capacidade de invenção no local, na ambientação da filmagem (...). A antropofagia no cinema brasileiro nasceu com José Mojica Marins

---

melhor sentido: como todo inventor que se preze, Rogério pode se neurotizar com sua problemática pessoal, mas para nós o importante é que ele assume e desenvolve tudo isso no plano crítico, no plano antropológicamente crítico. In: GAMO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006. p.121. De opinião contrária, afirma o crítico José Carlos Avellar: “Um filme com todos os defeitos e preconceitos de cineclubista. *A mulher de todos* se preocupa em descobrir uma nova linguagem, em contribuir para a renovação da cultura nacional, sem ter exatamente o que dizer, sem saber exatamente definir a sua posição diante do cinema brasileiro. Sua pretendida renovação não passa de um verniz mal aplicado sobre (sic) o vazio, isto é, o suicídio e a avacalhão, porque para Sganzerla, diante do subdesenvolvimento, a gente não pode fazer nada. Um filme ruim, com o defeito comum do cineclubista que assimilou mal os filmes que viu, *A mulher de todos* se perde pela posição suicida que assumiu diante dos problemas brasileiros. Mas se perde, principalmente, na sua auto-adoração e num narcisismo injustificáveis”. In: AVELLAR, José Carlos. *A mulher de todos: o filme em questão*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970

<sup>494</sup>Segundo Rogério Sganzerla, “O trabalho do Joaquim Pedro em *Macunaíma* é um trabalho falso, um trabalho deturpador, é um trabalho que não corresponde aos ideais cinematográficos.” CABRAL, Sérgio; FERNANDES, Millôr; JAGUAR; FORTUNA; FRANCIS, Paulo; CASTRO, Tarso. *A mulher de todos e seu homem: entrevista com Helena Ignez e Rogério Sganzerla*. *Jornal Pasquim*. Rio de Janeiro, 5 fev.1970. **Apud**. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.58

(...). Mas em Marins tudo é inconsciente. Com Rogério Sganzerla – *A mulher de todos* – a antropofagia cinematográfica assume uma perspectiva consciente e, dentro dos condicionamentos atuais da nossa cultura, representa o caminho mais lúcido e violento do cinema brasileiro.<sup>495</sup>

A identificação, feita pela crítica, dos filmes de Sganzerla para com a antropofagia resvala, quase sempre, na comparação destes com filmes produzidos sobre obras literárias do período modernista. Foi assim com *Miramar* (Julio Bressante, 1997), com *Os condenados* (Zelito Viana, 1973) e com *O homem do Pau-Brasil* (Joaquim Pedro de Andrade, 1981/1982), sendo que este último é muito mais uma tentativa em biografar, em termos cinematográficos, Oswald de Andrade. Ida Laura, em sua análise sobre *A mulher de todos*, na mesma linha de raciocínio observada nas críticas escritas por Jairo Ferreira, elabora uma espécie de “comparação” conceitual existente entre o filme de Sganzerla, *A mulher de todos* e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro.<sup>496</sup>

Na trilha do debate sobre as influências e citações presentes no filme, parte da crítica considerou *A mulher de todos* um filme que exibía um diálogo claro com a pornochanchada. A despeito de Sganzerla ser frequentador da Boca do Lixo e, neste sentido, estar atento às produções cinematográficas e aos debates estéticos oriundos daquele espaço, não se pode afirmar que o longa-metragem tenha uma vinculação estética objetiva com as fitas destinadas à pornochanchada. Sganzerla nunca escondeu o seu apreço pela Chanchada<sup>497</sup> e pelo cinema de José Mojica Marins<sup>498</sup>, na época com a popularidade em alta devido à grande afluência de público tanto no período de exibição

<sup>495</sup> FERREIRA, Jairo. Antropofagia. Jornal São Paulo Shimbun. São Paulo, 11 dez. 1969. **Apud.** GAMO, Alessandro (Org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais; críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta, 2006. p.118-119

<sup>496</sup> “(...) em *Macunaíma*, era a ‘Pátria querida’ que se entredevorava (sic) – em *A Mulher de Todos* são os indivíduos que se destroem no antropofagismo psicológico.” In: LAURA, Ida. Helena Inês domina a tela. **Jornal O Estado de S. Paulo.** São Paulo, domingo, 21 dez. 1969. p.28

<sup>497</sup> Ao ser questionado se “há Chanchada em *A mulher de todos*”?, Sganzerla diz: “Claro, e como nos tempos da chanchada, eu e Jô Soares improvisamos muito. Suas inúmeras interferências foram todas aproveitadas, enriquecendo os conflitos.” VIANY, Alex. O incômodo Sganzerla. O Jornal. Rio de Janeiro, 23 já. 1970. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.49

<sup>498</sup> Em relação a José Mojica Marins (“Zé do Caixão”), diz Rogério Sganzerla: “Cineasta exacerbado, verdadeiro, ele é o dono de um estilo, um diretor com grande sentido de cinema, um grande sentido de poesia, com uma personalidade forte, que produz uma obra bárbara, sanguinária, como a que estou procurando fazer, embora eu ainda tenha resquícios de delicadeza e bom comportamento.” FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar de seu filme?. Entrevista realizada em 15 dez. 1969. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.43

dos filmes da Chanchada quanto no que se refere às primeiras fitas de José Mojica Marins. Desta forma, Rogério Sganzerla, se declara tributário da chanchada e refuta qualquer vinculação de seus filmes com a pornochanchada.

A chanchada foi um grande momento do cinema brasileiro. Tinha público, era popular e de boa qualidade. Eu defendi a chanchada em 1967, 1968, o que era revolucionário, e não a pornochanchada, que não é nada, não é gênero.<sup>499</sup>

Para além das questões estéticas ou ideológicas, o cineasta faz a crítica a todo o processo que envolveu a pornochanchada. Para Sganzerla, ao contrário do que ocorreu com a chanchada, a pornochanchada teve por corolário afastar o público das salas de cinema revelando não apenas o esgotamento de um tema, bem como a opção incorreta feita por exibidores em financiar um modelo efêmero de cinema.<sup>500</sup> Ao desvincular o seu cinema e, neste caso em especial, o filme *A mulher de todos*, de qualquer relação com a pornochanchada, o cineasta sinaliza o seu interesse em realizar um cinema pautado em temas populares e que pudesse ser referendado pela presença de público nas salas de cinema.

A emergência de um “cinema popular sofisticado”<sup>501</sup>, nas palavras de Julio Bressane, talvez tenha sido um dos objetivos procurados por Sganzerla com *A mulher de todos*. A crítica cinematográfica da época identifica esta “busca” pelo “popular” no filme de Sganzerla nas incursões que o cineasta realiza, na trama, por meio do deboche, travestido numa espécie de crítica à intelectualidade.<sup>502</sup> O diálogo com o público

<sup>499</sup> ALMEIDA, Sérgio Pinto de. A panorâmica de Rogério Sganzerla. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, terça-feira, 28 jun. 1988. p.1

<sup>500</sup> “A pornochanchada foi feita principalmente pelos exibidores, porque foi a forma que encontraram para corromper uma moeda boa. Jogaram detritos, uma moeda ruim no mercado que corrompeu e desmoralizou nosso cinema. Quando se percebeu que havia manipulação na distribuição de recursos para a produção de pornochanchada, aí o cinema brasileiro perdeu muito de sua credibilidade. O público da pornochanchada foi caindo acentuadamente, e o cinema nacional não o reconquistou. Não adianta, o público sente quando é enganado, fareja o engodo.” **Ibid.**

<sup>501</sup> “O Rogério era talvez um dos cineastas mais eruditos de todo o cinema. O Rogério é maior que o Godard. Mas teve que fazer a costura da bolsa do lado contrário. Ele inventou no Brasil uma coisa que até hoje não se conseguiu fazer, que é o cinema popular sofisticado. Ele criou isso com *O bandido da luz vermelha* e sobretudo com *A mulher de todos*. In: COUTO, José Geraldo. Bressane convoca Eros contra o tempo. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, 28 mai. 2004. Caderno Ilustrada, p.E2.

<sup>502</sup> “*A mulher de todos*, portanto, jamais seria um bom filme: é excessivamente anárquico e excessivamente cafona; não analisa o cafonismo e a anarquia, mas envolve-se com eles e torna-se neles próprios. É um filme por demais classe C. É um filme debochado e, o que é pior, o deboche no caso atinge mais que qualquer outra classe dita “intelectual”, exatamente por ser realizado fora dos padrões por ela consagrados. É um filme que atinge e, à sua maneira, comunica barbaridades, com um público também classe C (de pouca ou nenhuma preocupação intelectual e também de menor poder aquisitivo),

espectador, radicalizado por meio do deboche exclui, no filme, o apelo à sexualidade tão visto nas produções vinculadas à pornochanchada. A realização desta “metachanchada”<sup>503</sup> acaba tendo um interessante retorno em termos de bilheteria, na medida em que o filme consegue ter uma boa acolhida por parte do público.<sup>504</sup>

Como ocorrera com *O bandido da luz vermelha*, a crítica de cinema vê com muita clareza a influência do tropicalismo em *A mulher de todos*.<sup>505</sup> Aspecto sempre refutado por Rogério Sganzerla, é evidente que o seu contato pessoal com expoentes do movimento tropicalista (Gilberto Gil, Caetano Veloso, José Agripino de Paula etc.), deixou marcas em seus longas-metragens. Talvez tenhamos, neste momento, uma simbolização mais completa do ideal antropofágico de Oswald de Andrade presente no segundo filme do cineasta catarinense. A citação ao tropicalismo, em *A mulher de todos*, pode ser sentida na participação direta de José Agripino de Paula e de sua esposa, Maria Esther Stokler, na trama.

O que parece ter sido uma poderosa fonte de *A mulher de todos* é o *Rito do amor selvagem*, espetáculo teatral montado na segunda metade dos anos 60 por José Agripino de Paula, autor de um dos melhores filmes do cinema marginal, *Hitler Terceiro Mundo*, com Jô Soares no elenco.<sup>506</sup>

O diálogo com o teatro, aqui representado por José Agripino de Paula, referenda não apenas o traço tropicalista presente em *A mulher de todos*, mas qualifica o ideal antropofágico na obra de Sganzerla. Autor de *Panamérica*, livro considerado importante para boa parte dos músicos tropicalistas, José Agripino de Paula estabeleceu

---

podendo mesmo dizer-se que é dirigido a ele (já viram maior desaforo!?).” In: FREDERICO, Carlos. *A mulher de todos*. **Jornal O Dia**, Rio de Janeiro, 1º. mar. 1970

<sup>503</sup> “Inexistem, na fita, coisas casuísticas, como charadas políticas e participantes. Tudo é feito a partir do mau-gosto intencional, da chanchada e, isto, afinal, na verdade é *A mulher de todos*: metachanchada.” In: GRÜNEWALD, José Lino. *A mulher de todos*. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, s/d.

<sup>504</sup> De acordo com o próprio Rogério Sganzerla, *A mulher de todos* obteve mais sucesso, em termos de público, em relação ao *Bandido da luz vermelha*: “*O bandido da luz vermelha* foi lançado em 42 salas de cinema em São Paulo. É um filme que se pagou em uma semana. (...) *A mulher de todos* deu o dobro da renda de *O bandido da luz vermelha*.” FRANCISCO, Severiano. *A luz do bandido*. **Jornal de Brasília**. Brasília, 1º ago.1990. **Apud**. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.115

<sup>505</sup> De acordo com o jornalista Alberto Silva, “o filme, escrito, produzido e dirigido por Sganzerla, seria um quase fracasso cinematográfico se visto isolado de seu contexto, esgotado em si, apenas uma fita de circunstância – mas há que lembrar suas relações com o Tropicalismo liderado por Caetano Veloso, e aqui já é obrigatório um crédito de confiança a Sganzerla, pois se Caetano triunfou, ele também pode levar o cinema brasileiro a uma nova renascença”. SILVA, Alberto. *A mulher de todos*. **Jornal do Comércio**, Recife, 25 fev. 1970

<sup>506</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.231.

um diálogo com os tropicalistas pelo teatro, pela literatura e pela música.<sup>507</sup> Neste sentido, Agripino seria apenas um primeiro elemento mais objetivo, dentro dos filmes de Sganzerla, a fazer referência à Tropicália. Tal movimento em direção às ideias tropicalistas será adensado por meio da música a partir de *Abismu* (1977), talvez o longa-metragem mais experimental realizado por Sganzerla e que, praticamente, não foi exibido em salas de cinema.

### **3º TAKE: PONTOS DE INFLEXÃO ANTROPOFÁGICOS: CINEMA EXPERIMENTAL, PRODUÇÕES DA BELAIR E UM NOVO MANIFESTO**

As incursões antropofágicas de Rogério Sganzerla pelo cinema ganham um caráter polissêmico a partir do momento em que o cineasta traça, em 1970, um caminho de produção que vai passar, necessariamente, pelo cinema experimental.

A designação de cinema experimental permite acolher uma série de obras extremamente distintas entre si – e mesmo assim não é suficiente nem exclusiva. Dois dados parecem, porém, extremamente relevantes a este respeito. Em primeiro lugar: existe uma forte propensão para a criação de um cinema iminentemente conceptual, ou seja, um cinema de ideias, mais do que um cinema de situações, de personagens, de imitações ou de representações. Daí que, eventualmente, não seja abusivo reencontrar no cinema experimental indícios de um idealismo que poderíamos fazer reportar a Platão ou mesmo a Pitágoras (o que se pode comprovar pela ligação que algum deste cinema estabeleceu de forma privilegiada com a música, a matemática ou a geometria). Em segundo lugar, e decorrente do anteriormente dito: é no cinema experimental que a ligação da criação cinematográfica à arte no sentido mais solene e nobre do termo mais nitidamente se manifesta. O cinema não pretende ser apenas um cinema de ideias, mas também de ideias estritamente artísticas, e em muitos casos estritamente cinematográficas.<sup>508</sup>

Com efeito, o momento político do país corrobora para as investidas de Sganzerla no que concerne à radicalização de seu projeto estético, levado a cabo por

<sup>507</sup> Cenas de *Hilte 3º Mundo* estão presentes em *Tropicália*, documentário lançado por Marcelo Machado em 2012 que, por meio de montagem estruturada em cenas de diversos filmes, documentários e programas de TV do período, revisita o movimento tropicalista.

<sup>508</sup> NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Lisboa/Portugal: Livros LabCom/Covilhã, 2010. p.115

meio da produtora Belair, e tangencia o enfrentamento às limitações impostas pelo “circuito comercial”, aqui pautado pela distribuição e exibição de seus filmes.

Deste ponto de vista, as relações travadas entre o cinema produzido por Rogério Sganzerla e o Estado brasileiro criam um horizonte de tensão que avança no sentido de tolher as ações do cineasta, uma vez que, sem o apoio estatal (via Embrafilme) e sendo alvo, esteticamente, da censura imposta pelo regime militar, Sganzerla continua a filmar dentro de uma lógica da restrição, que só não foi mais eficaz devido às suas investidas experimentais no plano da linguagem, realizadas pelo cineasta. Assim, a realização dos filmes *Carnaval na lama* (ex *Betty Bomba, a exibicionista*, 1970), *Sem essa, Aranha* (ex *O picareta*, 1970) e *Copacabana mon amour* (1970), num período de seis meses por meio da Belair funciona como uma espécie de prólogo no que diz respeito à radicalização estética, daí antropofágica, realizada por Sganzerla naquele período. Deste arcabouço produtivo, a emergência da música no cinema de Sganzerla vai adquirindo contornos cada vez mais nítidos. Por meio de sua admiração por Jimi Hendrix, Sganzerla vai levar ao extremo a experimentação cinematográfica com o curta metragem *Mudança de Hendrix* (1977), ciceroneado pelo longa-metragem *O Abismu* (1977)<sup>509</sup>, este último o mais radical dos longas-metragens produzidos pelo cineasta.

A década de 1970 viu surgir um novo patamar no tocante às produções cinematográficas brasileiras. A pornochanchada se consolidava, senão como gênero, mas como uma proposta temática (apelando ao erotismo), tendo boa resposta por parte do público. Por outro lado, o Cinema Novo perdia sua força imagética e discursiva em nome de produções que pudessem agradar público e circuito distribuidor.<sup>510</sup> Num primeiro momento, Rogério Sganzerla vê a criação da Embrafilme com bons olhos<sup>511</sup>,

<sup>509</sup> O filme em questão tem dois títulos: nos cartazes referentes ao longa-metragem está registrado *O Abismo*. Entretanto, em grande parte das entrevistas concedidas por Rogério Sganzerla e mesmo no Manifesto escrito pelo cineasta referente ao filme citado, é utilizado o termo “*O Abismu*”. Neste sentido, e por acreditar que “*O Abismu*” retrata melhor as intenções do cineasta em relação à estética adotada neste filme, adotarei a expressão “*O Abismu*” quando fizer referência a tal filme.

<sup>510</sup> De acordo com Ismail Xavier, “No fim do Governo Médici, o dito cinema marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política da produção e no debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa – metragem.” In: XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.80

<sup>511</sup> Afirma Rogério Sganzerla: “Fique claro o seguinte: ataquem, se puder, funcionários, e não a empresa oficial de hipotético apoio democrático ao cinema brasileiro, tão carente desde que seus representantes mais criativos foram cassados, expulsos ou exilados das telas e circuitos de exibição, do boicote à

opinião que será radicalmente modificada com o passar dos anos. De certa forma, as discussões sobre a gerência cultural da Embrafilme dominam uma parcela considerável dos debates sobre os rumos do cinema brasileiro no início da década de 1970. Tida como uma possível solução no que se refere à produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, a criação da Embrafilme foi festejada por boa parte dos cineastas brasileiros.<sup>512</sup> Tal postura de aproximação entre cineastas e o Estado (via Embrafilme) se institucionaliza através da incorporação, por parte dos diretores, de um discurso “nacionalista” levada adiante pelo Estado.<sup>513</sup> Uma condição um tanto suicida que se revelaria, com o passar do tempo, um erro de estratégia levado adiante por parte dos cineastas que compunham os quadros do Cinema Novo.

A ingerência estatal no cinema brasileiro teve como corolário a emergência de um novo quadro de produção que tinha por preceito aliar o dado estético (o discurso fílmico) ao ditame econômico (custo de produção e resultado oriundos da exibição: bilheterias). Deste ponto de vista, sob a égide da censura, muitos projetos fílmicos eram deixados de lado ou impedidos de ser realizados. É evidente que, como apontou Ismail Xavier, não se trata de uma “dicotomia absoluta entre filisteus do comércio e virtuosos da cultura.”<sup>514</sup> A questão é muito mais complexa pois, dentro desse quadro histórico, passou a ser necessário observar como os cineastas colocados à margem nesta conjuntura, reagiram à toda espécie de cerceamento.<sup>515</sup>

---

inteligência exercido durante certo período de obscurantismo totalitário.” In: SGANZERLA, Rogério. *Estética econômica*. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 out. 1980

<sup>512</sup> “O Decreto-Lei 862 de 12.09.69 institui a Embrafilme que atua como empresa paraestatal nos diversos setores da indústria cinematográfica, notadamente o da distribuição, com uma estrutura operacional que concretiza o modelo ideal das lutas de gerações de cineastas brasileiros. A Embrafilme incumbe-se, portanto, de defender o cinema brasileiro; a classe cinematográfica procura harmonizar suas conquistas para garantir o equilíbrio, a atuação e a política do novo órgão”. In: MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994. p.117

<sup>513</sup> Segundo Fernão Ramos, nessa época “vemos o ideário de setores do meio cinematográfico mais “culto” retrabalhar constantemente as noções de “alienação”, “colonialismo cultural”, “ser brasileiro”, “valores nacionais”, “memória cultural”. Esta postura caracteriza, em conjunto com os órgãos estatais de cultura, um nacionalismo de fachada, restrito ao plano discursivo e só válido para um segmento da produção artística como o cinema – já que o país se encontrava no auge da internacionalização econômica. E era este o discurso apropriado, atrativo, para o ramo débil da indústria cultural, com forte tradição nacionalista. Os sonhos cinematográficos dos cinema-novistas (sic) encontravam novamente um solo, mas agora melancolicamente falso. Os tempos eram de repressão, censura, ascenso da comédia erótica e de um pensamento mercadológico cada vez mais sólido. A situação era tentadora, e alguns cinema-novistas (sic) – quase sempre alegando os imperativos da tática – entravam pra valer na nova realidade, visando fazer deslanchar a produção”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.411

<sup>514</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.80

<sup>515</sup> “É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cotejar “escolas”, mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. No período, prevalece a invenção de

Após a realização de *Documentário* (1966), *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969), Rogério Sganzerla trava uma relação tensa com a Embrafilme. Se, durante o período entre 1979 e 1986, a Embrafilme será corresponsável pela “produção” de alguns trabalhos de Rogério Sganzerla (*Nem tudo é verdade*, 1986 e divide com a Belair a produção de *Sem essa Aranha*, 1970, além de participar na distribuição do já citado *Nem tudo é verdade* e dos longas-metragens *Copacabana mon amour*, 1970 e *Abismu*, 1977/1979), tal aspecto não será suficiente para o cineasta conseguir apoio mais efetivo da estatal em relação às suas produções.

É mesmo com a Belair que será inaugurado o período de maior experimentação estética promovido por Rogério Sganzerla.<sup>516</sup> Ao lado de Júlio Bressane<sup>517</sup> e de Helena Ignez, Sganzerla mergulha numa experimentação antropofágica<sup>518</sup> que, respaldada por Bressane, inaugura uma “renovação da tradição”.<sup>519</sup> De vida efêmera,<sup>520</sup> a produção da

---

caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio tão nítidas”. XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.80.

<sup>516</sup> De acordo com Samuel Paiva, “a Belair surge quando Rogério Sganzerla e Júlio Bressane decidem criar uma produtora para produzir com liberdade, sem contingências mercadológicas. Os dois diretores estiveram no Festival de Brasília de 1969, onde Sganzerla competia com *A mulher de todos* e Bressane, com *Matou a família e foi ao cinema*. Naquele momento, teria surgido a idéia de criação da Belair, produtora na qual Sganzerla e Bressane, com um esquema de produção simplificado, uma espécie de cooperativa semifamiliar – sendo Helena Ignez o terceiro vértice de um triângulo afetivo-profissional –, realizam projetos compartilhando a mesma equipe”. In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.209

<sup>517</sup> Sobre essa parceria com Rogério Sganzerla, Júlio Bressane afirmaria em 1995: “Esse encontro foi uma surpresa afetiva. Nós nos entendemos com uma admiração mútua e renovamos o que naquele momento estava completamente desaparecido, que era esse fio de tradição do cinema experimental no Brasil.” In: LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6

<sup>518</sup> A descrição que o crítico Jairo Ferreira faz do surgimento da Belair é singular: “Belair. Vento novo. Entre janeiro e março de 1970, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla fundaram a empresa Belair, realizando sete filmes de total invenção: Bressane filmou *Barão Olavo, o horrível*, com cinemascopes misturando Walter Hugo Khouri com José Mojica Marins, *Cuidado madame!*, um *Pickup on south street no Arpoador*, e a *Família do barulho*, entre outras coisas uma reciclagem do ciclo do Recife; Sganzerla experimentou a lente-cinemascopes-na-mão em *Copacabana mon amour*, sortilégio/profecia, se quiser, *Carnaval na lama/ex – Betty Bomba, a exibicionista*, onde o filme se recusa a ser filme, e *Sem essa Aranha*, aqui e agora o pior é o melhor, deflagrando uma das melhores experiências mundiais na área do plano seqüência. Consta que rodaram também um experimento a quatro mãos, *A miss e o dinossauro*”. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000. p.36.

<sup>519</sup> Afirma Bressane: “A Belair foi uma coisa de um entendimento efetivo assim: queríamos aquilo, buscamos aquilo, procuramos dentro do que tínhamos ali. Os seus dois filmes (aqui, Bressane refere-se ao *Bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, filmes de Rogério Sganzerla) tinham dado dinheiro. Eu tinha também um dinheiro pessoal (sic), juntamos e fizemos uma coisa que foi, dentro do cinema brasileiro, uma experiência de renovação de uma tradição, que já existia e também pioneira, porque nós fizemos deliberadamente uma escolha, vamos dizer assim, pelo cinema. Fizemos uma escolha camicase. Eu não imaginei que aquele movimento fosse causar tanta influência, como causou depois. Ele influenciou de maneira às vezes irresolúvel (sic). Os realizadores. (...) O que houve de raro no negócio da Belair, além da coisa de reviver o cinema experimental, foi o fato de ter havido um encontro afetivo, artístico de dois artistas. Isso é raríssimo. (...) Houve uma mútua consideração e uma mútua



Belair será um marco para o cinema brasileiro, seja no que diz respeito às condições de produção ou no que se refere à liberdade e experimentação no cinema. Neste curto período de atividade, Sganzerla e Bressane buscaram caminhos narrativos que, aliados a uma postura estética de transgressão<sup>521</sup> ao que estava posto, revelaram uma faceta diversa do cinema nacional.<sup>522</sup> Mesmo a paródia, elemento estrutural das Chanchadas, aparece aqui transformada pelo ideal carnavalesco. O grotesco e o *kitsch*, este último já presente nas fitas “marginais”, são incorporados no plano da figuração dos personagens, deixando de ser mero acessório de retórica quando se trata de convencer o público espectador.<sup>523</sup>

Apesar da realização dos filmes confirmar a parceria entre os cineastas, Bressane e Sganzerla trilham caminhos distintos no que concerne às propostas estéticas dentro do horizonte produtivo da Belair.<sup>524</sup> Neste sentido, parece claro que os filmes realizados por Sganzerla na Belair, (*Carnaval na lama, ex-Betty Bomba, a exibicionista; Copacabana, mon amour; Sem essa Aranha*) mantém um contato muito tênue com suas produções anteriores ou mesmo com a ambiência estética que cercava a Boca do

---

antropofagia”. In: LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6

<sup>520</sup> “No início dos anos 1970, Rogério Sganzerla, após suas duas produções paulistas (*O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*), funda com Bressane no Rio de Janeiro a Belair, produtora de vida efêmera, que realizou seis longas-metragens e ainda um filme em Super-8 em apenas três meses de existência”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.389

<sup>521</sup> “Para identificar uma obra como experimental, devemos conseguir descobrir nela a vontade de ruptura ou gesto de transgressão com as convenções dominantes da produção e da criação cinematográficas. Nesse sentido, o cinema experimental pode e deve definir-se, por princípio, desde logo, pelo grau ou gênero de oposição que manifesta em relação aos códigos e aos propósitos do chamado cinema *mainstream*.” In: NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Lisboa/Portugal: Livros LabCom/Covilã, 2010. P.117

<sup>522</sup> Neste sentido, Ismail Xavier observa que os filmes realizados pela Belair eram “muito marcados por uma postura muito agressiva em relação ao espectador e por um tipo de invenção que caminhava na direção de acirrar o conflito com o espectador”. In: MORAES, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília: Embrafilme, 1986. p.17

<sup>523</sup> Na opinião de Fernão Ramos, “os filmes da Belair apresentam o que há de mais típico da produção marginal em sua vertente carioca. A narrativa se fragmenta ao extremo, com o esfacelamento do fio da intriga e também dos personagens. O universo ficcional é esboçado, mas não sofre solução de continuidade, estabelecendo-se mais enquanto descrição de uma situação determinada. Berros e longas cenas expressando o horror perpassam de ponta a ponta estes filmes. A imagem do abjeto (baba, vômitos, excrementos, lixo, etc.), o que constitui um traço característico do Cinema Marginal, também aqui encontra uma significação reiterada na narrativa”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.389

<sup>524</sup> Sobre essa distinção entre seus filmes e os de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla afirma: “Temos estilos diametralmente opostos e talvez haja uma complementaridade”. In: LEITE NETO, Alcino. “Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60”. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6

Lixo.<sup>525</sup> Mesmo em termos geográficos (a Belair tinha sede no Rio de Janeiro), há um início de ruptura com as propostas de *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, explicitada por uma *mise-en-scène* mais agressiva. Estética e política num mesmo espaço cênico, onde a projeção narrativa radicaliza e escapa ao olhar do censor.<sup>526</sup> Metacinema, antropofagia da imagem que procura ultrapassar o nível da representação ficcional.<sup>527</sup> Necessidade de rever os pressupostos do próprio cinema em meio a um estado de exceção onde até mesmo as perspectivas de encenação são delimitadas no experimento. A liberdade de criação não se atém apenas à técnica (montagem, edição, fotografia, som etc.): mesmo o ato de representar, em cena, não está totalmente atrelado aos cânones cinematográficos. O roteiro é seguido dentro do possível; as cenas, rodadas dentro do provável. Os elencos são formados por pessoas próximas aos cineastas (o que nos remete às filmagens iniciais de Humberto Mauro em Cataguases); o baixo orçamento deixa de ser entrave e passa a fazer parte da composição fílmica.<sup>528</sup>

Em última instância, é possível afirmar que a Belair serviu como um contraponto não apenas estético, mas “institucional” no que se refere a uma espécie de

<sup>525</sup> “Se antes a Boca do Lixo (no *Bandido*) era vazada pelo mundo, se a Ilha dos Prazeres Proibidos (em *A mulher de todos*) era ponto de passagem entre Ocidente e o Oriente, agora é o Rio de Janeiro o local de onde as noções de espaço e tempo passam a ter limites flexibilizados”. In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.211

<sup>526</sup> “Ver, ouvir. Nova matriz estilística. O desdobramento dessa ruptura é a produção da Bel-Air (sic) (uma dezena de filmes em um ano), onde Bressane e Sganzerla, associados, compõem um quadro de refinamento e grossura, metacinema e passeio pelas ruas, auto-análise e provocações sociais (*Sem essa aranha, Cuidado madame!*), onde o filme – diário de bordo – embaralha a fronteira entre o fluxo da experiência e o exercício de olhar pelo visor, montar imagens e sons. No filmes Bel-Air (...) prevalece a interação do cinema com a vivência do momento projetada na tela, ora de forma totalmente descontínua, ora em planos-sequências. Câmara na mão, o diálogo de autor e exílio (dentro e fora do Brasil), vale como um manuscrito numa garrafa, documento que sabe dos obstáculos a sua experimentação, mas carrega, bem impressos, os sinais”. In: XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.22

<sup>527</sup> Ao analisar os filmes produzidos pela Belair, afirma Fernão Ramos: “Tem-se a impressão de que existe algo incomensuravelmente ignóbil que necessita, para poder ser expresso, de dilacerar a textura da linguagem, ela, em si mesma, motivo de falseamento destes sentimentos exacerbados. Podemos então falar de uma atividade de “representação” que lida com um universo ficcional, mas tenta questioná-lo através da significação da imagem de extremos dramáticos, no limite da articulação em linguagem. Esta expressão do extremo dramático, em função de si mesmo, parece poder acreditar romper o circuito da representação e significar em estado bruto a coisa concreta”. In: Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p.389

<sup>528</sup> Afirma Fernão Ramos: “(...) outro traço dos filmes da Belair é o retorno da narrativa sobre si mesma e a “curtição” do ato de filmar. Filmes feitos com baixo orçamento e com escassas possibilidades de exibição – contando com a participação de pessoas conhecidas entre si – fazem com que o ato de filmar seja considerado como uma atividade essencialmente lúdica. É comum, nestas fitas, a sensação de que a cena se desenvolve de acordo com um ambiente de momento, onde todos (atores e cineastas) preferem liberar suas potencialidades pessoais para além de roteiros ou objetivos predeterminados em termos de uma obra final. Este esquema de produção familiar inclusive viabiliza os filmes no sentido financeiro, visto que não há possibilidade de retorno a partir de uma exibição de mercado”. *Ibid.* p.390

produção independente do cinema brasileiro. Sua proeminência no cenário cinematográfico adquire relevância não só por sua capacidade de produção, mas, sobretudo, por manter viva uma certa rebeldia dentro do cinema brasileiro. Deste ponto de vista, a análise dos filmes *Sem essa Aranha*, e *Copacabana mon amour* talvez possa evidenciar o princípio de radicalização proposto por Rogério Sganzerla. Uma antropofagia cinematográfica que, para além da imagem, se via agora às voltas com a montagem, o roteiro, a encenação reverberados num experimentalismo poucas vezes visto no cinema do país.

## 1º PLANO: SEM ESSA, ARANHA

*Sem essa, Aranha*: uma “chanchada psicodélica”, um mergulho filmico por meio do humor que tem em Jorge Loredó (“Zé Bonitinho”) o protótipo do escárnio nacional. O projeto inicial, denominado *O picareta*, tinha como objetivo retratar de forma jocosa o “último capitalista do país.”<sup>529</sup> Com uma estrutura narrativa que privilegia os longos planos-sequências<sup>530</sup>, Sganzerla procura inverter o padrão do corte rápido no cinema, explorando a duração da cena não apenas ao nível da narrativa (diálogos), mas da imagem. Como já fora observado pela crítica, o filme desloca seu próprio eixo narrativo na medida em que esboça uma articulação espaço-tempo que tende à dissensão. Os planos-sequências definem outro ritmo à narrativa: Sganzerla procura, na imagem, unir técnica e narrativa sem deixar de lado o que fora proposto no roteiro.<sup>531</sup>

<sup>529</sup> De acordo com a Enciclopédia do cinema brasileiro, *O picareta* “transforma-se em *Sem essa aranha*, filme em que Jorge Loredó adapta o seu conhecido personagem Zé Bonitinho dos programas humorísticos da TV para um fantástico Aranha, o último capitalista do país. Sganzerla repete a escolha de um comediante tarimbado da TV, como Pagano Sobrinho e Jô Soares dos filmes anteriores, aqui para um papel central (...). Restrito a 17 longos planos sem cortes, Sganzerla radicaliza nesse filme, a seu modo, os preceitos do realismo revelatório, a “montagem proibida” sugerida pelo crítico André Bazin”. In: MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.512

<sup>530</sup> “A trama é rarefeita: uma trupe de artistas mambembes percorre a árida terra desolada, vagando pelo campo ocupado, entre o abandono e a exclusão. O tom é irônico e amargo, sintonizado à época barbaresca. Mas há sublime poesia. O filme se estrutura sobre o corajoso expediente do plano-sequência. A ação se dilata dentro das cenas, os personagens duelam contra códigos de interpretação e as imagens resistem, assim como o filme, após 30 anos.” ADRIANO, Carlos. Com *Sem essa, Aranha*, Sganzerla faz filme inaugural. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Acontece, segunda-feira, 28 ago. 2000, p.E2

<sup>531</sup> “O filme é uma comédia sobre a fome, ensaio de humor negro sobre a miséria agônica do subdesenvolvimento mental de nossas elites, onde o excelente comico Jorge Loredó representa a burguesia nacional através do personagem-título, um pobre diabo chapliniano e um magnata inigualável, às voltas com os constantes solavancos com nossa realidade, sujeita a chuvas e trovoadas, assim como as

Figura 15: Cartaz de *Sem essa, Aranha* (1970)

Fonte: Disponível em < <http://outrasconsideracoes.blogspot.com.br/2009/06/sem-essa-aranha.html>>; Acesso em 22 ago. 2011

Sem deixar de lado suas opções estéticas, Sganzerla procura abordar, com ironia, a condição social brasileira.<sup>532</sup> As referências à cultura popular procuram, ao nível do signo, identificar um arcabouço cultural que, do humor à música, revê a tônica da brasilidade.<sup>533</sup> A ideia de Brasil presente em *Sem essa, Aranha*, vai muito além de um discurso utópico: no longa-metragem, o estilhaçar social, perpetrado pelo governo

---

quarteladas e abusos de autoridade, típicos da época em que foi rodado. Compõe-se de 17 planos-sequências móveis, alguns com mais de dez minutos de duração”. In: Artigo de Rogério Sganzerla à revista Cinemin, n.º. 5, dezembro/1989. In: NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002. p.736

<sup>532</sup> “(...) *Sem essa, Aranha*: um bom filme que tenta ser péssimo e não consegue (com cópia nova), saudado na Itália como manifesto precursor de planos-sequências sistemáticos (longas cenas sem cortes), extremamente dinâmicos, com Jorge Loredó (Zé Bonitinho), Helena Ignez, Maria Gladys. Cada cena de dois minutos de duração fixa um instante da vida de um banqueiro brasileiro, produto típico da concentração de riquezas nas mãos de uma falsa elite. São 15 tomadas intermináveis sobre a trajetória de um banqueiro (ora de bicho, ora das finanças) que se transforma em empresário e torna-se famoso pelo loteamento de terrenos imaginários, construções-fantasmas, mansões na favela percorridas em quase toda a sua extensão, a supra-realidade carioca na década do terror”. SGANZERLA, Rogério. Meu cinema respira cinema por todos os poros. E por aí vai.... **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Acontece, segunda-feira, 28 ago. 2000, p.E2

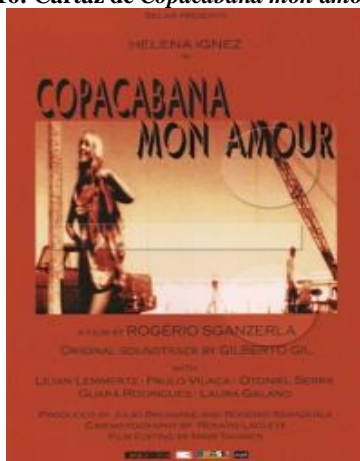
<sup>533</sup> “*Sem essa Aranha* (...) trata-se de um filme genuinamente brasileiro. O filme exala brasilidade por todos os poros, de maneira natural e espontânea. Não apenas pela escolha de Jorge Loredó – comediante que representa o famoso personagem Zé Bonitinho – para interpretar o personagem título, ou pela aparição de Moreira da Silva e Luiz Gonzaga, dois ícones de nossa cultura popular. Qualquer platéia internacional poderá constatar diretamente que está diante de um filme autenticamente experimental e brasileiro. Um filme de exceção, feito clandestinamente em esquema de guerrilha, um filme-grito, um filme-vômito”. In: GARCIA, Estevão. *Sem essa, Aranha*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>> ; Acessado em 19 out. 2011

militar, se revela na ação niilista dos personagens, onde a dúvida é o terreno mais seguro: afinal, soa uma voz *off* no filme, “o que é o Brasil?”.

## 2º PLANO: *COPACABANA MON AMOUR*

Da favela ao calçadão de Copacabana, a distância não é assim tão grande. Da periferia ao centro do mundo, “Sônia Silk” (Helena Ignez) é o sintoma pulsante que, no espaço urbano, funde carnaval e religião, música popular brasileira e candomblé. *Copacabana mon amour*, a exemplo do que ocorrera em *Sem essa, Aranha*, faz da experimentação estética o seu campo de ação. Rogério Sganzerla vai da favela ao centro do Rio de Janeiro por meio das angústias pessoais de “Sônia Silk”, protagonista que, aos moldes de “Ângela Carne e Osso”, “não pertence ao mundo, mas ao 3º mundo.”

Figura 16: Cartaz de *Copacabana mon amour* (1970)



Fonte: Disponível em < <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/copacabana-mon-amour/>>; Acesso em 12 set. 2012

O Rio de Janeiro da década de 1970 é o palco ideal para o desenrolar da trama: “Sônia Silk”, prostituta que sonha em ser cantora da Rádio Nacional vive em meio a um mundo onde a homossexualidade se confunde aos ritos afro-brasileiros.<sup>534</sup> Há um certo pessimismo que paira no ar da trama, evidenciado pela fotografia do filme que ora se

<sup>534</sup> “Na praia, em preto-e-branco, Sônia caminha pelo calçadão seguida de um parangolé (“os fantasmas esfomeados do planeta”). Ela aceita um “programa” proposto por uma cafetina (Lilian Lemmertz) e, já no quarto, as duas mulheres conversam. Sônia inventa para si (como faz o Bandido inúmeras vezes) uma história, uma identidade: ganhou o primeiro prêmio na Rádio Nacional, sua família é muito rica, ela tem nojo de pobre”. In: PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.212

traduz em cores, ora se expande no jogo claro/escuro, sombra/luz, preto-e-branco. A repetição de cenas e frases, aspecto utilizado por Sganzerla em *A mulher de todos*, reforça aqui determinados planos da narrativa (como nas seguidas repetições dos cânticos afro-brasileiros efetuados pelo irmão de “Sônia Silk”), ou quando a protagonista repete em diversas passagens logo no início do filme: “O pior é que eu tenho pavor da velhice, pavor da velhice!”. O cineasta circunscreve, desta forma, a condição existencial de seus personagens.<sup>535</sup>

O roteiro tematiza o Brasil, pensa a brasilidade assim como havia ocorrido em *Sem essa, Aranha*, mas não mais no nível do deboche. As assertivas que procuram retratar o país estão muito mais carregadas de crítica social e por uma espécie de desalento com os rumos da sociedade brasileira. A ironia, também presente, rivaliza com o clima de denúncia: sem ser panfletário, o discurso fílmico ultrapassa o discurso político: nem a esquerda, nem a direita podem salvar o Brasil.<sup>536</sup>

A busca por uma identidade, que tanto assombrava “Jorginho” (*O bandido da luz vermelha*), também se apresenta à “Sônia Silk”. Demonstra não apenas a utilização de um mesmo recurso de composição psicológicas do personagem, mas importa na devoração de um filme por outro, numa perspectiva antropofágica que, neste caso em particular, não se atém tão somente às imagens. Neste sentido, fica mais nítida a intenção do cineasta em especificar um processo metalinguístico que, baseado na repetição de procedimentos, explicitam uma nova “ordem” narrativa.

É dentro deste escopo que os personagens são ambientados e revelam, nesta mescla de comportamentos e de situações, a condição do povo brasileiro. Aqui e ali, o debate sobre a “identidade nacional” (ou da falta dela), tangencia o discurso fílmico e

---

<sup>535</sup> “Em *Copacabana mon amour*, Helena Ignez e Lillian Lemmertz reencenam o mesmo gesto diversas vezes, repetindo falas e sentimentos, se movimentam seja numa rua movimentada, seja em um quarto fechado; a cada instante, a câmera parece jogar um novo olhar sobre o espaço filmado, mesmo sem cortes, seja pelo movimento, seja pela canção de Gilberto Gil ao fundo”. In: MARTINS, Guilherme. *A liberdade na imagem*. Disponível em: <<http://www.contracampo.he.com.br/58/liberdadenaimagem.htm>>; Acessado em 23 mai. 2010

<sup>536</sup> “O Brasil é o país mais rico do mundo: seus rios, seus minérios e as imensas florestas fazem dele o paraíso da Terra. Mas parece ser exatamente sua riqueza a causa de tanta miséria. Precisamos acabar com esses miseráveis traçoeiros enlouquecidos pelo Sol, pelo azar e pela fome (...). Esse Sol de Copacabana enlouquecendo e estragando o juízo, tirando o controle da população desequilibrada pelo Sol do oceano Atlântico. Nós não podemos pensar: a inteligência faz mal ao brasileiro. É preciso a polícia para não deixar esse mundo sujo e o povo louco correrem por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dente, nem sabe falar, ouvir ou escrever. Sem a polícia a fome ia ser maior ainda; a polícia salva o Brasil do desastre e do comunismo”. Trecho interpretado por Guará, personagem/ator em determinada passagem do filme.

pode ser interpretada como a tentativa de diálogo, realizada por Sganzerla, com os aspectos mais sutis da *Poesia Pau-Brasil*.

A antropofagia definida por Oswald de Andrade ganha contornos cinematográficos na medida em que não se contenta em “fazer literatura na tela”. O debate em torno da “condição” do brasileiro, a busca pela brasilidade, interem de forma decisiva no cinema de Sganzerla por meio das asserções oswaldianas. A constante necessidade em se discutir os referenciais culturais do país se revestem de uma orientação política que, antes de propor uma solução, se compromete com a dúvida e com a incerteza.

### 3º PLANO: O MANIFESTO CARA & ALMA

Se no *Manifesto Fora da Lei*, Rogério Sganzerla implorava por um cinema transgressivo, que conjugasse subdesenvolvimento e cinema, “fusão e mixagem de vários gêneros” ou a instituição do “filme-soma”, com o *Manifesto Cara & Alma* vai adensar essas discussões sobre um outro prisma conceitual: a música. Lançado em 1984, sete anos após o lançamento de *O Abismu*, neste segundo *Manifesto*, Sganzerla apresenta o que ele considera ser sua experiência cinematográfica mais radical. O fato de o *Manifesto Cara & Alma* ter sido escrito bem depois do lançamento do filme se justifica devido à falta de apoio dos distribuidores e dos exibidores quando do lançamento do filme em 1977. Em 1984, o filme passa a ter outra acolhida, é apresentado em centros universitários e frequenta o circuito alternativo de algumas salas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>537</sup> Ademais, é neste lastro temporal que Sganzerla revolve as perspectivas estéticas quando da realização do filme e, por meio delas, atualiza o seu pensamento sobre a importância do filme e da linguagem experimental no cinema.

Divido por tópicos representados pelas letras do alfabeto (“de A a U”), o *Manifesto Cara & Alma* faz o elogio da música e, através dela, corporifica uma ideia de Brasil que se espalha entre músicos e intérpretes. O filme, por dialogar com outras

---

<sup>537</sup> Sobre *O Abismu* ser acolhido somente na década de 1980 em centros universitários, Rogério Sganzerla afirma; “o fato dele estar entrando agora, em 84, na Cândido Mendes, me parece um ótimo convite à reflexão a ao mesmo tempo não tentar impor nada.” In: SGANZERLA, Rogério. *Cara & Alma: Manifesto* Rogério Sganzerla. **Apud.** IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla.** Joinville: Letradágua, 2005. p.98

instâncias artísticas, teria a capacidade de, metodicamente, retomar a possibilidade de uma interpretação para o país que não estivesse afeita tão somente aos livros. Na experiência cinematográfica, em suas amplificações da linguagem, haveria a tentativa em se captar um “ritmo de filmar” brasileiro.

Vejo o *Abismu* como uma possibilidade de avançar um terreno inexplorado desenvolvendo, sobretudo, a linguagem de um cinema urbano. É um ‘trailer’ sobre uma futura obra não só no cinema mas, principalmente, na música. Com música temos um processo sintético muito mais eficaz, mais rápido e evoluído do que a veiculação conceitual de palavras. Uma música pode ajudar a resolver os problemas do povo brasileiro muito mais do que 10 livros.<sup>538</sup>

Com o *Manifesto Cara & Alma*, Rogério Sganzerla retoma a questão da “brasilidade” olhando para o estrangeiro mas, desta vez, não é o cinema, suas possibilidades estéticas, seus (des)caminhos de linguagem que ocuparão com exclusividade o centro da cena. Ao lado do cinema, repensar o Brasil por meio da música requer o soerguimento de um outro paradigma que possa transcender a questão identitária, que não se limite a fronteiras. Para Sganzerla, *O Abismu*,

É consequência da visão de tudo como um todo; da constatação de que todas as coisas são uma só, sob diversos estágios e aparentes diferenças. (...) É também a valorização da paisagem; uma tentativa de filmar com ritmo nosso, tentar captar uma topografia, como filmar uma praia brasileira, dar um tratamento à paisagem. O Brasil tem uma vastidão topográfica encontrada também na música de Villa-Lobos e João Gilberto. Politicamente, é importante que o Brasil conheça a si mesmo. *O Abismu* é uma oportunidade de autoconhecimento não só do cinema, mas do país.<sup>539</sup>

Dentro desta perspectiva “topográfica”, faz-se necessário romper as amarras culturais que cerceiam a liberdade de pensamento no campo artístico. Para tanto, apenas uma modalidade de transgressão original e simbólica poderia prover tal conjuntura, na medida em que, simbolicamente, estivesse a serviço da arte. Na trama, essa percepção da falta é preenchida por Jimi Hendrix e sua música.<sup>540</sup> O diálogo estabelecido pelo

<sup>538</sup> SGANZERLA, Rogério. *Cara & Alma: Manifesto* Rogério Sganzerla. **Apud.** IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla.** Joinville: Letradágua, 2005. p.97.

<sup>539</sup> **Ibid.**

<sup>540</sup> Afirma Rogério Sganzerla: “Jimi Hendrix é o grande sinal do filme. Até então o cinema brasileiro tinha se voltado para sua realidade imediata. *O Abismu* é uma interiorização; um mergulho no



cinema com a música, via Jimi Hendrix se manifesta na experiência do filme incorporando linguagem e ideias do músico que estabelece, segundo o cineasta, não apenas uma “visão de mundo”, mas uma “condição de ser e estar no mundo”.

Deste ponto de vista, o filme se expande para além de sua materialidade cinematográfica e de sua composição conceitual. Há uma tentativa, por parte de Sganzerla, em fazer com que o filme possibilite uma maior reflexão sobre questões sociais não se valendo de um discurso “ideológico” propriamente dito, mas buscando essa percepção por meio do diálogo estético e artístico.<sup>541</sup> Isso implica um esforço, por parte do espectador, em enfrentar o filme e suas complexidades estéticas sem esperar respostas, mas encarando o filme como uma possibilidade de abertura ao novo.<sup>542</sup>

Desta forma, Rogério Sganzerla reforça o seu interesse por Oswald de Andrade na medida em que orienta seu trabalho numa perspectiva antropofágica que busca “uma coisa bárbara e nossa”.

O tema permanente em meu trabalho? A dificuldade da gente sair do individual ao coletivo e uma tentativa de promover um modernismo estético, uma coisa bárbara e nossa, seguir a fórmula oswaldiana e noelina das coisas nossas e ao mesmo tempo assimilar uma cultura cinematográfica do cinema do mundo inteiro, para tentar descobrir o coração e a alma das ruas da cidade.<sup>543</sup>

Neste panorama, há espaço para todo tipo de produção cinematográfica, uma vez que os filmes podem atingir determinados segmentos institucionais e sociais. No

---

inconsciente e uma valorização astral. A verdade do filme é que uma pessoa assim não aparece por acaso. Hendrix não é só um genial técnico, arranjador, guitarrista, cantor e compositor. É um grande pensador. Ele consegue que esta forma esteja a serviço de uma idéia. A obra de arte é sempre regional, nacional, internacional, universal. O problema do homem não está nas estrelas. Está no próprio homem, sua terra, sua posse, sua mente e liberdade. E não chegaremos a essa liberdade – que é o tema fundamental a qualquer tipo de experimentação de obra de arte – sem passarmos pelo pensamento de Jimi Hendrix. Por quê? Porque ele fala sobre o espelho da mente como espelho de uma realidade. Uma transformação interior deve preceder essa transformação inevitável. Você tem que passar pelo desconhecido”. In: SGANZERLA, Rogério. *Cara & Alma: Manifesto Rogério Sganzerla*. **Apud.** IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.97-98

<sup>541</sup> “A ideia do filme é, que se precisa fazer uma melhor distribuição de justiça, de riqueza, de bens e todo tipo de benfeitorias. E para isso é preciso relacionar a arte moderna com a arte primitiva. E mais: para as transformações de ordem coletiva é preciso também haver um grande mergulho no inconsciente coletivo. Resolver o problema individual para se chegar ao coletivo e conciliar o eu e o nós, a revolta e a revolução.” **Ibid.** p.98

<sup>542</sup> “O fato de não ser entendido não significa que não seja bom. É uma questão de entendimento. Existe muito material que a gente ouve e não gosta. E depois de duas, três vezes, acaba se apaixonando. Isso depende de cada espectador. É um filme feito para não encher as pessoas, não incomodar. Mas também não é um filme explicitado.” **Ibid.** p.99

<sup>543</sup> **Ibid.** p.99

*Manifesto Cara & Alma*, o processo de realização dos filmes também é tematizado com o interesse em se pensar, dezesseis anos após o *Manifesto Fora da Lei*, uma continuidade para o cinema brasileiro. Para Sganzerla, *O Abismu* teria a capacidade de sintetizar todos esses pontos reivindicados no *Manifesto*: desde a questão estética, passando pela música e pelo símbolo icônico de Jimi Hendrix, até a necessidade em se repensar os processos de construção, distribuição e exibição dos filmes.<sup>544</sup>

O clamor do cineasta pela veiculação dos filmes brasileiros procura reificar um posicionamento político já debatido desde a década de 1960: a necessidade de afirmação do cinema brasileiro por meio de uma segmentação. Neste sentido, algumas discussões de cunho estético (e pessoal) ficam de lado na elaboração do *Manifesto*. Nélson Pereira dos Santos e Glauber Rocha são mencionados como símbolos desta preocupação em se pensar o cinema brasileiro em termos mais amplos.<sup>545</sup> Aos chamados “independentes” (produtores de cinema que não tinham seus projetos aprovados, em maior medida, pela Embrafilme e que, mesmo assim, continuaram a fazer cinema), Rogério Sganzerla faz referência, salientando as produções em vídeo em os curtas-metragens.<sup>546</sup>

A volta ao passado (décadas de 1960 e 1970) realizada por meio da análise dos filmes realizados naquele período reforçam, na opinião de Rogério Sganzerla, a importância daquelas produções. Neste sentido, o *Manifesto* evoca um cinema da dúvida, não nos moldes do que fora feito naquele período passado, mas afeito ao contexto sócio-histórico daquele presente (década de 1980).<sup>547</sup> Rever o caminho percorrido pelo cinema brasileiro passa pela crítica ao que fora feito nas décadas de

<sup>544</sup> “Quero fazer também filmes populares. Todo tipo de trabalho. Filmes pra ganhar dinheiro, prêmios, criar condições pra fazer outros filmes. Filmes para público e também filmes que consigam influenciar a produção, que criem uma proposta, uma estética, uma hipótese diferente. Se todas as produções feitas no país tivessem também uma informação de como tratar qualquer tipo de gênero, o cinema brasileiro poderia ser atualizado. Todos os gêneros poderiam ser viáveis se houver no cinema brasileiro essa coisa fundamental que é o cinema. Por isso eu me sinto satisfeito com *O Abismu*.” In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.99

<sup>545</sup> “Por que não discutir a formação de uma estética? O Glauber já falava em levantar esse barco, reunificar a tribo, criar condições para levantar o astral do cinema brasileiro. É preciso muita água e sabão e esfregação. Pelo menos uma discussão interna para depois chegar a um debate público.” *Ibid.* p.100

<sup>546</sup> “O pessoal de cinema está dormindo com a questão dos independentes. No vídeo e no curta-metragem, já está funcionando com grande eficácia. Existem condições objetivas para valorização do independente na medida em que estamos vivendo o fim de uma tecnocracia.” *Ibid.* p.100

<sup>547</sup> “Os filmes mais sérios e importantes da década de 1970 são aqueles totalmente desacreditados na época em que foram rodados. São os que, hoje, dão show não só de pensamento político e estético, procurando valorizar o que é nosso, mas também de estrutura de linguagem. São filmes realizados no nível do provável, não das certezas.” *Ibid.*

1960 e 1970, sem perder de vista a importância histórica do cinema moderno, de suas premissas praticadas no Brasil naqueles tempos.<sup>548</sup>

*O Manifesto Cara & Alma* representa, anos após o Manifesto Fora da Lei, uma tentativa de mexer com as estruturas (estéticas, institucionais, conceituais) do cinema brasileiro. Por meio de *O Abismu*, Rogério Sganzerla evidencia suas opiniões não apenas sobre o cinema, mas sobre a cultura do país. O cineasta vê a sua trajetória, até aquele momento, como uma “missão” e aponta *O Abismu* como parâmetro cênico no que diz respeito à emergência de um jeito diferente de fazer cinema.

Eu faço filmes para poder cumprir uma trajetória, uma missão; uma prioridade fundamental e uma questão de oxigênio. Não me diria um religioso mas também não um ateu convencional. Não sou tão negativo a ponto de duvidar das aparências porque não vejo. Eu desconfio. Isso *O Abismu* dá: a possibilidade de que se você não entender o filme, pelo menos desconfia de que lá tem uma grande informação de que a vida é um negócio maravilhoso que vale a pena ser vivido e temos que cultivá-la, valorizá-la sobretudo com as artes (...).<sup>549</sup>

Vida e arte que irão marcar a simbiose estética promovida no cinema, pelo cinema de Sganzerla com a música de Jimi Hendrix (*O Abismu*), de Noel Rosa (*Isto é Noel Rosa*) e João Gilberto (*Brasil*). Ao movimento da câmera, Rogério Sganzerla justapõe o ritmo da canção para alcançar o ritmo no cinema. A experiência antropofágica de *O Abismu* vai nessa direção.

#### **4º TAKE: O ABISMU E MUDANÇA DE HENDRIX: EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA-MUSICAL**

*O cinema é a música das imagens. [Abel Gance]*

O conturbado panorama político brasileiro, no início da década de 1980, foi o palco histórico de retorno de Rogério Sganzerla à crítica cinematográfica. Período de recrudescimento das propostas do Cinema Novo e de dispersão das experiências

<sup>548</sup> “Como diz o Néelson, a gente tem que salvar o Cinema brasileiro e também essas dissidências estéticas somando todos os erros e acertos. Se em 60 havia ideias, em 70 encontramos o centralismo. De 80 para cá, o bom mesmo, a coisa mais moderna, são os filmes antigos. Os modernos são excessivamente velhos com exceções honrosas (...).” IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.101

<sup>549</sup> **Ibid.**

cinematográficas “marginais”, Sganzerla retorna ao texto jornalístico abordando temas que, para além do cinema, procurava discutir alguns aspectos da cultura brasileira. De Noel Rosa a Jimi Hendrix, das críticas à falta de apoio do Estado brasileiro ao cinema e de como as novelas televisivas estariam se tornando uma “doença da nação”, as críticas de Sganzerla abrem-se em direção a alguns assuntos ausentes no período em que esteve à frente das críticas de cinema no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*.

Novos parâmetros estéticos guiam a escrita de Rogério Sganzerla neste novo momento histórico.<sup>550</sup> O diálogo que pretende estabelecer entre cinema e música ganha um destaque que seria, doravante, permanente. Deste ponto de vista, o cineasta procura outros caminhos estéticos para seus filmes e, a princípio, mergulha na obra musical de Jimi Hendrix.<sup>551</sup>

As referências cinematográficas estrangeiras (Godard, Hawks, Ford, Welles etc.), tão presentes em seus primeiros dois longas-metragens (*O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*), seja no plano da citação ou da influência estética, deixam de ser o centro das atenções do cineasta e dão lugar a uma lógica da personalidade que trará aos filmes não somente a arte destes criadores, mas também o pensamento destes. Apesar disso, Sganzerla não nega que, após sete anos longe das filmagens, teve que reaprender o cinema estudando os produtores e autores.<sup>552</sup> Diante desse quadro, posteriormente apresentado no *Manifesto Cara & Alma*, Sganzerla

<sup>550</sup> De acordo com Rogério Sganzerla: “É necessário que se faça, para um tipo de trabalho que não é uma convenção conformista e não é também uma utilização da arte para ganhar dinheiro, mas uma experiência no sentido de se formar uma civilização e tentarmos desenvolver as melhores conquistas de linguagem, voltada em busca de uma imagem consequente que possa retratar as condições do subdesenvolvimento.” Luto muito para lançar o meu cinema. *Jornal Diário Popular*. São Paulo, 4 dez. 1980. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.91

<sup>551</sup> Jimi Hendrix é apenas uma das personalidades com as quais Rogério Sganzerla procurou estabelecer um diálogo estético por meio de seus filmes. De acordo com Samuel Paiva, “São escolhidas personalidades – como Jimi Hendrix, Noel Rosa, Alberto Cavalcanti, Orson Welles, João Gilberto, entre outros – todos percebidos como gênios incompreendidos graças à estreiteza do universo que os rodeia, composto de indivíduos e instituições anódinas. Esses gênios incompreendidos encontram-se em vários lugares do mundo, em tempos distintos, mas guardam entre si, independentemente de suas nacionalidades, idades, etc., muitas semelhanças”. In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.142

<sup>552</sup> “Enfim, resolvi estudar novamente o processo cinema via os produtores e autores vitais do nosso cinema, sobretudo Humberto Mauro, Mário Peixoto, e nomes conhecidos mas necessários à deflagração de uma linguagem *bárbara e nossa* como Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, Lima Barreto, o cinema novo e naturalmente Godard e Orson Welles (...), passando por Griffith, Murnau, Meliès, Eisenstein, Rossellini (...)” Sganzerla explica seu *Abismu*. *Jornal Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 nov. 1979. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.85

concebe *O Abismo*, filme que pode ser considerado sua primeira e, para alguns críticos, mais radical experiência cinematográfica envolvendo cinema e música.<sup>553</sup>

Quando rodou *O Abismo*, no fim dos anos 70, Sganzerla havia passado sete anos criando galinhas e lendo Shakespeare. Foi o que declarou numa entrevista, na época. Seu último filme fora rodado na África: *Fora do baralho*. Foi quando ele ressurgiu com *O Abismo*, um filme que tem a ver com inscrições, ideogramas e provérbios encontrados na Amazônia, desenvolvendo a tese de que o Egito é neto da América. A história, tanto quanto se pode falar de história num filme experimental de Sganzerla, começa quando um arqueólogo testemunha um crime e resolve perseguir o criminoso. A partir daí, revela-se um Brasil “pré-histórico” (a definição estava no cartaz original).<sup>554</sup>

Figura 17: Desenho de autoria de Rogério Sganzerla para a promoção do filme *O Abismo* (1977)



Fonte: Disponível em < <http://materialmaterial.blogspot.com.br/2011/09/ensaio-sganzerla-sobre-hendrix.html>>; Acesso em 10 ago. 2010

Nesta seara de incursão pela música, podemos vislumbrar a antropofagia oswaldiana na medida em que o cineasta procura, no elemento estrangeiro (neste caso inicial, a música e o pensamento de Jimi Hendrix), aspectos “universais” que seriam necessários ter em conta nos debates sobre a cultura brasileira. A respeito da importância de Hendrix, Sganzerla afirma em 1979:

<sup>553</sup> Em entrevista, quando perguntado sobre o que é *Abismo*?, Rogério Sganzerla responde: “Um trailer de minha futura obra sobre a égide e proteção do gênio número um da América – se ainda não sabem, devem sabê-lo já – ele é o Xerife (Marshall), e se chama, feliz ou infelizmente, James Marshall Hendrix, ou seja, Jimi Hendrix, o mentor de toda minha obra a partir do rolo final, já em 1968, de *O bandido da luz vermelha*.” Sganzerla explica seu *Abismo*. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 1979. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.84

<sup>554</sup> MERTEN, Luiz Carlos. Sganzerla revela país pré-histórico. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, sexta-feira, 24 jan. 1997, p.D15

De 1965 a 1970, um gênio reinou sobre a Terra – Jimi Hendrix (27/11/45 – 18/9/70); mais uma vez a Terra não soube coroar seu rei. E se assim não o foi mais porque por dentro de altas estruturas astrais (isto é, físicas, e seguindo do princípio único a lei da encarnação) ele como rei sabia que iria partir breve.<sup>555</sup>

Hendrix divide, ao lado de uma proposta estética pautada em longos planos sequências, o centro das atenções de *O Abismu*. Se, por um lado, o filme procura, em termos de roteiro, delinear uma nova visão do surgimento da civilização e, por consequência, mapear a história do Brasil pré-Cabral, por outro, *O Abismu* busca realizar uma “mitopoética” do Brasil.<sup>556</sup> Para Sganzerla, há um tese que norteia *O Abismu*<sup>557</sup> e, por meio dela, o cineasta dedica a Jimi Hendrix “(...) todos os (...) *travellings*, panorâmicas e planos fixos.”<sup>558</sup>

O filme começa com um homem ferindo-se ao descobrir um manuscrito sobre antigo tesouro; o professor Pierson (Marins), sabendo disso, requisita Madame Zero (Norma) para vigiá-lo. Seu fiel escudeiro (Wilson Grey) entrega uma cópia do manuscrito a Pierson. A ação depois transfere-se para uma ilha ignorada e fora de qualquer rota na qual um egiptólogo prossegue em busca de um jacaré de 200 metros. Outros personagens são um médium (Jorge Loredó, o “Zé Bonitinho”, de programas de televisão), um baterista (Edson Machado), Mario Thomar (um marido). O filme é também uma homenagem a Jimi Hendrix, cuja imagem aparece no final, interpretando uma canção que fala de discos voadores e estranhas civilizações.<sup>559</sup>

Em exibição na Cinemateca, o filme não foi muito bem recebido pelo público espectador, composto majoritariamente por cineastas, cineclubistas e críticos de

<sup>555</sup> SGANZERLA, Rogério. O gênio total. **Jornal Folha de São Paulo**, 12 novembro 1979.

<sup>556</sup> “Aqui os seus personagens ganham um peso arqueológico que não tinham, alusivo a transcendências criptográficas que remontam tanto à revisão sganzerliana do cinema brasileiro quanto a elos perdidos com civilizações ancestrais pré-cabralinas. Ensaando uma ‘mitopoética’ do Brasil em clave hermética, recria o seu próprio universo de personagens cinematográficos.” In: MACHADO, Rubens. Rogério Sganzerla. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.512.

<sup>557</sup> “(...) o Egito é neto da América (e não o contrário, o que já é considerado pouco ortodoxo pelos arqueólogos acadêmicos que não querem saber de aliar imaginação à ciência). Se não entendeu, problema seu, pois *Abismu* se passa na Atlântida e é só.” Sganzerla explica seu *Abismu*. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 nov. 1979. **Apud**. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.84

<sup>558</sup> **Ibid.** p.85

<sup>559</sup> Do ocultismo a Jimi Hendrix. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, sexta-feira, 28 nov. 1980. p.20

cinema.<sup>560</sup> Para Sganzerla, o filme não se limita a um enredo, a apenas um tipo de leitura.<sup>561</sup> Ao contrário da reação de boa parte de críticos e cineastas<sup>562</sup>, Sganzerla propõe, com *O Abismu*, uma busca pela síntese que procura abarcar música, literatura, ciências e, é claro, o próprio cinema.

*O Abismu* pode ser compreensível para uns, e para outros ninguém entende nada. É que o filme não é analítico, está ligado à tentativa de ser sintético. Foi uma escolha. A escolha da síntese. Mas dizem que o cinema deve ser sintético, simples. Gostaria que fosse mais simples, mais forte. É bom lembrar que o cinema é também um ponto de partida, não é só de chegada. Não se deve somente endeusá-lo, mas também criticá-lo. Quem gosta de cinema vai se interessar pela maneira como se apresenta esta noção do que é cinema.<sup>563</sup>

A foto de Jimi Hendrix, em primeiro plano, indica o caminho a perseguido por Sganzerla em *O Abismu*: cinema, rock, rumba, mambo, bolero; Rio de Janeiro, Egito, Atlântida, Brasil; candomblé, umbanda e o deus “Um”; José Mojica Marins, Jorge Loredó (“Zé Bonitinho”), Jimi Hendrix: Oriente e Ocidente, traçados por meio de ideogramas que compõem um cinema ao nível do provável.

Assim também a leitura do ideograma é tão livre e criativa como sua escrita reversível e paleográfica. O ideograma se processa em todas as direções e vários níveis sem obedecer a nenhum apriorismo aprisionante, como de resto ocorre com quase todos os sistemas linguísticos e da própria mente ocidental. O que é o ideograma? Senão criar-se e desvendar-se a si próprio... é levantar os quatro muros de

<sup>560</sup> Segundo Jairo Ferreira, “Exibido esta semana na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *O Abismo ou sois todos de Mu*, marcando a volta de Rogério (*O bandido da luz vermelha*) Sganzerla, decepcionou de forma retumbante a expectativa imediata de primeiro grau, ou seja, a turma que esperava um recado objetivo do cineasta em relação ao Brasil dos anos 70 e seu cinema de grande mercado e nenhuma criatividade. ‘O filme é um verdadeiro purgante’, desabafou o cineasta Luis Rosemberg Filho, um dos mais coerentes do cinema Udigrudi, enquanto outros cineastas torciam o nariz e se recusavam a fazer comentários.” In: FERREIRA, Jairo. Chanchada fantástica. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1978

<sup>561</sup> “*O Abismu* tem vários níveis de leitura: é uma estória banal, um clichê. É também um ensaio, uma reflexão sobre a relação da poesia com certas ciências e a música. Possui também um nível esotérico que a literatura usa e abusa e achei que o cinema também poderia. Acho que ele é mais do que atual. É extremamente cinematográfico e precoce. Não é culturalista nem analítico. Talvez nesse ponto ele se ressinta de ser mais explicativo e mais acessível ao grande público, como era minha intenção inicial nas primeiras variantes do roteiro.” SGANZERLA, Rogério. Manifesto Cara & Alma. **Apud**. IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.98

<sup>562</sup> “É um filme que levanta o astral. Não tem concessão fácil da vulgaridade, da apelação, do diálogo rasteiro ou efeito pelo efeito. Sem nenhuma voracidade. É um filme que procura generosamente uma proposta de unificação de todos os mundos possíveis. Tudo está em movimento. Ele se propõe a ser movimento e ascendente.” **Ibid.**

<sup>563</sup> **Ibid.** p.99

uma casa (ou de uma ideia), providenciar o essencial e ir desvendando o espaço na medida da possibilidade, isto é, deixar que o espaço por si próprio se desvende, revele e fixe um mundo que é o seu por si mesmo por conta do princípio único, sem esforço, partido, guru, internamente se identificando a si próprio por si mesmo – como o mito da criação da flor de lótus incólume. As línguas orientais se caracterizam por uma interiorização do código pensante. O mesmo se dá com o tupi e com os códigos pessoais de certos artistas sensíveis ao sentimento órfico da pátria-Mãe Um, e da Utopia, propósito pendente no Brasil desde que Oswald d’Andrade forçou os cegos a abrirem os olhos: distinguirem duma vez ou saírem da arena; e ele mesmo entrou, desiludido e triunfante como foi como só pode acontecer entre nós caros bárbaros.<sup>564</sup>

No filme, os personagens assumem uma postura que não fica a mercê de uma narrativa linear. Do assassinato de um desportista, previsto no roteiro inicial ao surgimento da “mulher fatal” “Madame Zero” (Norma Bengell), há uma retomada de justaposições cênicas compostas por colagens de elementos e de contextos ficcionais. Na opinião de Jairo Ferreira, o filme se assemelha a uma “chanchada fantástica”<sup>565</sup>, fato que pode ser atestado pela ironia e o deboche, próximo do escracho, proporcionado por Jorge Loredó/”Zé Bonitinho” na trama.

Esse mergulho pela música de Jimi Hendrix corrobora para a posição do cineasta em colocar a cultura brasileira em sintonia com uma cultura “universal” elaborando, por meio do filme, um discurso político-estético baseado num amálgama de apropriações e representações que ressoem como reflexão acerca da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, dos rumos do cinema experimental no Brasil.

Mesmo buscando alternativas de filmagem, seja no plano estético, seja no que diz respeito ao financiamento dos filmes, Rogério Sganzerla enfrentou muitos obstáculos em relação à produção cinematográfica. Seus artigos jornalísticos, a partir da década de 1980 versarão, em grande parte, sobre a crítica à ação do Estado brasileiro, via Embrafilme, em relação ao cinema. O boicote, em termos de exibição, sofrido por *O Abismo*, gera severas críticas por parte de Sganzerla, deixando evidente sua irritação

<sup>564</sup> SGANZERLA, Rogério. O que é o ideograma?. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 5 jan. 1981, p.18

<sup>565</sup> Segundo Jairo Ferreira, “*O Abismo* é um filme finíssimo sobre a grossura, um vôo poético avançado, uma chanchada fantástica, situada, aliás, muito além dos rótulos (a base é o Udigrudi, mas o resultado é outro). A câmera geralmente é péssima, o que não exclui angulações geniais e cortes fulgurantes”. FERREIRA, Jairo. Chanchada fantástica. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de abril de 1978



com a (não) política cinematográfica do país, extremamente leniente com a maioria dos produtores, impedindo a consolidação de uma indústria cinematográfica “nacional”<sup>566</sup>.

Diante de condições adversas, Sganzerla perscrutou a obra de Jimi Hendrix. O radicalismo estético, no cinema, tem em *O Abismo* e em *Mudança de Hendrix* a deflagração de um experimentalismo completamente à margem dos padrões hollywoodianos do cinema. Parece prudente imaginar que o período de exílio, vivenciado por Rogério de Sganzerla na Europa, bem como suas viagens pelo Oriente (África e Ásia), colaborou para um olhar místico que perpassa *O Abismo* e *Mudança de Hendrix* (além de estar presente, de certa maneira, em *Sem essa, Aranha* e em *Copacabana mon amour*). Como observa o crítico de cinema Ruy Gardnier:

*Abismo*, se acreditarmos no que o próprio Rogério diz, é “o último filme da Belair”, e é o único longa-metragem que o cineasta fará em um período de quinze anos (1971 e 1986). Que quer dizer “o último filme” da produtora com Bressane? O último clamor pela radicalidade da experiência associada a um conteúdo popular (comediantes de televisão, figuras tipificadas), exigência e confiança no olhar do público e o diálogo com o humor popular, sempre positivado como fonte de gênio (carioquice do catarinense-paulista Sgan) e novidade. Refúgio existencial do artista: o mundo já não sendo mais habitável (continuidade de Sganzerla), é na figura do artista que devemos procurar a beleza das coisas, mesmo que elas insistam em impedir o próprio artista de progredir (ruptura de Sganzerla).<sup>567</sup>

As incursões de Rogério Sganzerla pela música de Jimi Hendrix serão ainda mais intensas quando o que estará em jogo, nos filme do cineasta, a reflexão sobre a cultura brasileira. Para tanto, a obra musical de Noel Rosa, João Gilberto e, em menor escala, de Caetano Veloso e Gilberto Gil pautarão o pensamento do cineasta. Todos serão lançados no caldeirão antropofágico proposto pelas lentes de Sganzerla, num

<sup>566</sup> Afirma Rogério Sganzerla: “Estou batendo recorde de abstenção e venho à redação falar de um filme que vem sendo boicotado dolosa e criminosamente há mais de três anos, isto é, desde o início de sua realização até a cópia que já está pronta há mais de dois anos. O filme ficou entregue a boicotadores treinados. (...) No meu caso, é uma situação-limite de um arbítrio. Se na política a opressão tende a decrescer, no cinema ainda não houve essa abertura. É necessário que se faça, para um tipo de trabalho que não é uma convenção conformista e não é também uma utilização da arte para ganhar dinheiro, mas uma experiência no sentido de se formar uma civilização e tentarmos desenvolver as melhores conquistas de linguagem, voltada em busca de uma imagem conseqüente que possa retratar as condições do subdesenvolvimento”. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.90

<sup>567</sup> GARDNIER, Ruy. “As mil máscaras de Dr. Rogério, cineasta”. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/milmascaras.htm>>; Acessado em 14 de nov. de 2010.

relação dialógica cada vez mais concreta entre o cineasta e o pensamento de Oswald de Andrade.

## CAPÍTULO IV

### DA TRANSGRESSÃO À ESTROFE: CINEMA DE POESIA & UMA IDEIA DE BRASIL

*“Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”.  
(Oswald de Andrade; Manifesto Antropófago)*

## **CAMPO<sup>568</sup>: POESIA PAU BRASIL, BOSSA NOVA E “BOSSAS NOSSAS”: OSWALD DE ANDRADE, JOÃO GILBERTO E NOEL ROSA SOB A ÓTICA DE ROGÉRIO SGANZERLA**

Durante o período que vai do lançamento de *Documentário* (1966) e se estende até *Abismu* (1977), fica claro o caminho teórico e estético trilhado por Rogério Sganzerla. Num primeiro momento, o seu cinema está em franco diálogo com os conceitos do cinema moderno, a saber, oriundos das cinematografias europeia e americana. Sganzerla busca, com seus filmes, estabelecer uma interface com a imagem: adentrar o cinema pelo cinema e, dessa maneira, perscrutar as suas diversas gêneses.<sup>569</sup> Deste ponto de vista, não causa surpresa sua atenção estar voltada para um cinema que tenha força por meio da imagem, das formas de utilização das imagens. Escrever com a imagem e refletir sobre esse processo parece ter sido a escolha estética de Rogério Sganzerla durante esse período.

Quatorze anos depois, uma reviravolta conceitual se mostra evidente nas produções fílmicas de Sganzerla. Quando do início de suas realizações fílmicas, Sganzerla deixou de lado a crítica cinematográfica. Mesmo tendo relegado a crítica a segundo plano no final da década de 1960<sup>570</sup>, seu retorno às missivas críticas reflete um cineasta-crítico que, ainda lutando por uma maior projeção institucional e estética do cinema brasileiro, revisita temas cinematográficos do passado dentro de um novo

<sup>568</sup> “A imagem do filme é percebida, a um só tempo, como uma superfície plana (real) e como um fragmento de espaço em três dimensões (imaginário) (...). O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica”. In: AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003. .42

<sup>569</sup> De acordo com Jair Tadeu da Fonseca, “sua originalidade está em que o cinema ‘volta-se para si mesmo’, e para momentos importantes de sua história, não porque surge de si, como se fosse autossuficiente, mas porque, num certo sentido, é autotético: as referências 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, Jair Tadeu da. O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla. In: LIMA, Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (Orgs.). **Textos críticos 2 / Rogério Sganzerla**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010. p.12

<sup>570</sup> Após a estreia de *O bandido da luz vermelha*, em 1968, Rogério Sganzerla se referiu à sua passagem pela crítica de cinema nos jornais da seguinte maneira: “Foi meu meio de dizer as coisas, de violentar o cinema durante quatro anos. Hoje, não consigo escrever mais de vinte linhas sobre um filme; antigamente, escrevia laudas e laudas. A crítica, agora, para mim, serve como política de cinema; mais nada. Lamento que eu seja o único de minha geração a interessar-se pela crítica; todos os outros nem querem saber de jornalismo e crítica. A crítica brasileira continua ruim.” In: VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. **Jornal Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.

contexto histórico. As críticas de Rogério Sganzerla estarão voltadas para a uma “revisão teórica do cinema moderno”<sup>571</sup> e às questões envolvendo as políticas culturais relativas à “produção, realização, distribuição e exibição de filmes”.<sup>572</sup> Diante deste horizonte, Sganzerla estabelece um diálogo cinematográfico específico com outra faceta dos escritos de Oswald de Andrade: a ideia de Brasil. O país passa a compor a *mise-en-scène* do diretor não apenas no plano temático mas, sobretudo, no que concerne às suas formas artísticas e ao papel do Estado em relação aos processos cinematográficos. Ao lado de uma busca incessante em resgatar as filmagens realizadas por Orson Welles no Brasil (quando da passagem do cineasta norte-americano por aqui na década de 1930), Rogério Sganzerla começa a movimentar um arsenal visual que, para além de refletir a imagem de Oswald de Andrade, objetiva manusear algumas de suas ideias e conceitos.

### **BRASIL (1981)**

Diante desse quadro, o diálogo estabelecido por Rogério Sganzerla (e iniciado com as reflexões cinematográficas do cineasta sobre a música de Jimi Hendrix) entre música e cinema, se estende ao pensamento sobre o Brasil e, neste sentido, será realizado pela tematização de obras de João Gilberto e Noel Rosa. Em relação ao compositor baiano, Sganzerla produz, em 1981 o curta-metragem *Brasil*<sup>573</sup>, uma espécie de documentário sonoro que, por meio de um jogo de imagens, trilha a formação musical brasileira através do samba e da bossa nova.<sup>574</sup> A descrição feita pelo próprio Sganzerla sobre a produção de *Brasil* é rica em detalhes:

João Gilberto premiou-me para fotografá-lo em movimento durante memorável sessão de gravação de seu último disco, intitulado justamente ‘Brasil’, assim como o curta-metragem já concluído, sobre a ‘cortina do passado’ de um Brasil bem Brasil, de 1941 a 1981... Ao

<sup>571</sup> FONSECA, Jair Tadeu da. O cine-olho crítico de Rogério Sganzerla. In: LIMA, Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (Orgs.). **Textos críticos 2 / Rogério Sganzerla**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010. p.14

<sup>572</sup> **Ibid.**

<sup>573</sup> Ficha Técnica: **Título:** Brasil; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Produção:** Rogério Sganzerla; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 11 min.; **Ano:** 1981; **País:** Brasil; **Cor:** Colorido; **Gênero:** Documentário; **Elenco:** Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Maria Bethânia, Orson Welles.

<sup>574</sup> De acordo com Rubens Machado, Rogério Sganzerla“(...) monta no curta *Brasil* (1981), com o som de João Gilberto, imagens recuperadas de arquivos, incluindo cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), girando em torno da formação de uma cultura musical no país”. In: MACHADO, Rubens. “Rogério Sganzerla”. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.512

mesmo tempo proibiu outros repórteres e deu-me carta branca para criar a vontade em torno da música ‘Aquarela do Brasil’, de Ari Barroso, que aparece (graças à colaboração do Acervo da Cinemateca Brasileira), juntamente com cenas esparsas de Dorival Caimmy (autor de ‘Milagre’, uma das melhores músicas do LP), Vinícius de Moraes, Orson Welles, Richard Wilson, Eros Volusia, Grande Otelo, Zé Carioca, Getúlio Vargas e os três pescadores que, em outubro de 1941, viraram heróis nacionais ao viajarem de Fortaleza ao Rio numa jangada para solicitar ao presidente Vargas melhores condições salariais para os esquecidos proletários das praias, até hoje (a ainda mais...) marginalizados. Poesia social e documento histórico fazem parte de uma estrutura original, sem outro som a não ser ‘Brasil’, ‘Bahia com H’, ‘Disse alguém’ e ‘Nanã’. Inclui cenas em cor sobre o ritmo de vida de um povoado do Norte, com muito verde, mar, coqueiro, rendas e jangadas. E cumprindo o ‘ex-voto’ ou via crucis brasileira (da noção de promessa de João, um cara religioso), montei cenas de dois romeiros que sobem o Corcovado para lavá-lo em um ritual mágico, imediatamente destacados em cenas aéreas de 300 graus. Serviu-nos demais a qualidade exclusiva, única e insubstituível da direção musical de nosso maior intérprete, e a propriedade da orquestração gravada por Johnny Mandell nos Estados Unidos. O disco mais importante do ano exigiria uma seleção de cenas à altura da respiração originalíssima de, mais do que um profissional, um amigo meu e do Brasil, talvez o único que tenha me ajudado em meu trabalho (que envolve Noel, Hendrix e o Capitão Virgulino) no Rio de Janeiro. João deu força demais porque ele, além de ser a voz e a simpatia em pessoa, é sensível a qualquer projeto consequente, é provocador do Renascimento cultural que o Brasil está esperando e tanto precisa. A essa altura, só a música – arte-síntese a qual aspiram todas as outras – poderá reunificar as energias culturais e o tempo perdido na última década, transformando, através de seu maior intérprete (...) o País em Nação. O nascimento de uma nação não depender dessa vinda de João a São Paulo, seguida do lançamento nacional do filme que, durante 15 minutos, não faz outra coisa senão perguntar: ‘O que é o Brasil?’; ‘O que é o brasileiro?’<sup>575</sup>

**Figura 18: Maria Betânia, João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil nas gravações de (1981)**



Fonte: Disponível em < <http://semioticas1.blogspot.com.br/2012/04/certas-cancoes.html> >; Acesso em 05 set. 2013

<sup>575</sup> SGANZERLA, Rogério. Fotografia do cantor em movimento. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, sexta-feira, 21 ago. 1981, p.1

O cineasta vê na estética de João Gilberto a busca por uma estilização que se aproxima do rigor cinematográfico (“Aquele voz do João Gilberto, aquele rigor dele é o cinema.”<sup>576</sup>). *Brasil* se dispõe a repensar, ideograficamente, pontos constitutivos da cultura brasileira, via música e imagens. À “Aquarela do Brasil”, a voz e no violão de João Gilberto se somam as imagens de Ary Barroso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Grande Otelo, Vinícius de Moraes e até mesmo Orson Welles (por meio da referência ao filme inacabado de Welles *It's all true*). A montagem de um horizonte do que é o Brasil, sua cultura, seu povo, se estabelece por meio de cinejornais da década de 1940, onde a ideia de “Brasil”, o *status* da “brasilidade” se instrumentalizam por meio da música nas telas.

Assim como Jimi Hendrix, João Gilberto aparece nas lentes de Sganzerla como um “gênio” incompreendido que carrega, em sua música e em seu estilo, uma ponta de universalidade artística que transcende barreiras culturais e dão forma a uma concepção de sociedade. Não é sem medida que a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Betânia (expoentes culturais do movimento tropicalista) em *Brasil* revela a intenção do cineasta em reivindicar ao cinema a tarefa de pensar o Brasil ao mesmo tempo em que incorpora às imagens o horizonte narrativo da canção.

Neste sentido, não causa surpresa que em *Brasil*, imagens de estúdio (da gravação do disco “Brasil”, de João Gilberto) sejam justapostas a todo instante, intercalando o ideário wellesiano presente em *It's all true* às interlocuções imagéticas de Gil, Caetano e Betânia, junto a João Gilberto, na gravação do disco. Há uma abordagem do carnaval carioca das décadas de 1930-1940 junto a outras manifestações populares, tendo o frevo e o samba como pontos de intersecção. À bossa nova, coube sintetizar esse processo por meio da voz e do violão de João Gilberto; Grande Otelo, ícone de brasilidade e ponto de contato de Welles no Rio de Janeiro, surge na tela sambando à frente de imagens do Cristo Redentor; a música se responsabiliza pela elaboração da *mise-en-scène* onde o cinema se faz canção através do ritmo.

A aproximação entre João Gilberto e Jimi Hendrix feita por Rogério Sganzerla estabelece um prisma estilístico no que se refere à forma de interpretar do cantor e compositor brasileiro que, conferindo à bossa nova uma batida autêntica, lega à canção seu caráter transgressivo que ultrapassa o limite do local ou do regional. “Ser regional e

---

<sup>576</sup> LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6

puro em sua época”<sup>577</sup> significa, aqui, criar um laço entre o nativo (João Gilberto) e o universal (Jimi Hendrix) que, por meio da música, lançaria por terra qualquer ideia que remetesse a uma dependência cultural. Sganzerla parece valer-se deste mote oswaldiano quando procura, na música de João Gilberto, a sensibilidade capaz de realizar uma reflexão sobre a cultura do país.<sup>578</sup> Tal fato será intensificado quando o cineasta volta o seu olhar sobre a vida e obra de Noel Rosa. Assim, o cineasta passa à margem das discussões que envolviam a Bossa Nova e a crítica musical nas décadas de 1960 e 1970.<sup>579</sup>

### **NOEL POR NOEL (1981) & ISTO É NOEL ROSA (1990)**

Em suas pesquisas sobre a música brasileira, Rogério Sganzerla se deparou com a obra de Noel Rosa. Dando continuidade a um projeto de pensar o Brasil a partir de parâmetros culturais do país, Sganzerla evoca a vida e música de Noel Rosa para repensar o cinema e a condição cultural brasileira. As referências à genialidade de Jimi Hendrix ou João Gilberto cedem espaço para o culto à personalidade e à criação artística de Noel Rosa.<sup>580</sup> O interesse do cineasta pela obra do músico Noel Rosa foi além da

<sup>577</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.18

<sup>578</sup> De acordo com Benedito Nunes, “O ideal do Manifesto da Poesia Pau-Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* e a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, ‘o melhor de nossa tradição lírica’ com ‘o melhor de nossa demonstração moderna’. E graças ao despojamento do modo de sentir e de conceber provocado pela máquina e pela tecnologia, o caráter universal da cultura não dependeria mais de um centro privilegiado de irradiação das ideias e experiências. A universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o universal continha o universal.” ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.18-19

<sup>579</sup> Segundo Marcos Napolitano, “Se para os entusiastas da Bossa Nova, a ida da música brasileira para os Estados Unidos significava que o Brasil deixava de ser exportador de sons exóticos e se tornava exportador de um produto cultural acabado (como disse Tom Jobim, em entrevista na época), para os críticos do movimento, nacionalistas radicais, o reconhecimento norte-americano da Bossa Nova era natural, pois o tal do samba moderno não passava de cópia do jazz. Lembremos que esse debate, nacionalismo *versus* entreguismo, não era uma simples questão de gosto. Num país cada vez mais dividido politicamente e que procurava saídas para os seus impasses sociais, culturais e econômicos, a arte e a cultura eram espécies de ‘laboratório de idéias’, campo de elaboração de projetos ideológicos para o Brasil.” In: NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006. p.32-33

<sup>580</sup> Afirma Rogério Sganzerla: “Feitiço sem farofa, sem vela, sem vintém. Noel, o gênio – *et pour cause* – incompreendido. Vitimado por mal-entendido histórico. Noel, o maior criador rimbaudiano, o surrealista mascarado, o provocador de versos, o homem do silêncio e do ruído brutal, mestre alquímico do repouso e do movimento, da presença e da ausência. (...) poucos ou quase ninguém entendeu ao nível da criação da obra a importância interna de Noel ou Hendrix, aliás, criadores comparáveis não somente pela extensão de sua vida curta, gênios ceifados em plena flor da idade, mas pela quantidade e versatilidade de



mera pesquisa formal. Rogério Sganzerla passou a frequentar Vila Isabel, no Rio de Janeiro, local em que o cantor e compositor passou boa parte de sua vida para sentir de perto a influência de Noel Rosa naquele espaço social.<sup>581</sup> Neste sentido, uma revelação importante é feita sobre a relevância de Noel Rosa para a formação cultural de Rogério Sganzerla:

Todo mundo fala no Rogério fixado no Orson Welles. Mas o Rogério teve como primeira grande paixão o Noel Rosa. Ou seja, o samba brasileiro, o grande letrista, o grande poeta dos anos 30, que morre jovem. (...) Eu tinha uma cópia do primeiro tratamento desse roteiro do Rogério Sganzerla sobre a vida do Noel Rosa, que ele achava que seria o grande musical brasileiro, que envolvia figuras da época como o Vadico, Wilson Batista, os programas de rádio, Francisco Alves comprando os sambas do Ismael Silva...<sup>582</sup>

O argumento do curta-metragem *Noel por Noel*, enviado à Embrafilme em 1980, tinha como título original *O poeta da vila*. A princípio, o roteiro intercala a vida de Noel Rosa ao contexto histórico que viu florescer uma sociedade industrial da década de 1930: “No início da terceira década, o latifúndio é golpeado no Brasil, Washington Luís deposto a 24/10/1930 (mudança de estratégia e padrões, explosão demográfica).”<sup>583</sup> À luz desse panorama histórico, Sganzerla investe sobre um outro,

---

sua obra extensa, da capacidade de tentar e não conseguir repetir-se (ou autoparodiar-se) no verso polido ao máximo abissal e sempre ameaçador da mente convencional”. In: LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6

<sup>581</sup> Severino Dadá, montador de cinema que trabalhou em alguns filmes ao lado de Rogério Sganzerla, afirma: “Eu morava na Vila Isabel (...) e o Rogério sempre *baixava* (sic) na Vila, porque ele tinha uma espécie de fascínio em relação ao Noel Rosa. O Rogério escreveu um roteiro sobre a vida do Noel Rosa, o sonho dele era fazer um grande musical sobre o Noel”. Sobre o conhecimento que Rogério Sganzerla tinha da música popular brasileira, Dadá conclui: “O Rogério foi um dos caras (sic) que eu conheci mais bem informados a respeito da história da música popular brasileira. Ele teve uma formação de rádio, de garoto freqüentando rádio, parece que a família dele tinha uma emissora lá em Joaçaba, na terra dele. (...) Muita gente fala no cara (sic) polêmico, no cara (sic) que discutia, mas ninguém fala no conhecimento do Sganzerla a respeito da música popular brasileira. Ele conhecia toda a música, sabia as letras de pessoas da importância de Custódio Mesquita, de Bidê, de Marçal, de Ismael Silva – do Noel nem se fala – do Sinhô, dos primitivos, ele conhecia a história da Tia Ciata, do encontro das tias no começo do século passado, as baianas, o Rogério era um pesquisador incansável desse tema”. In: MELO, Luiz Alberto Rocha. Mister Sganzerla por Severino Dada. Disponível em <http: [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)>; Acessado em 10 out. 2009.

<sup>582</sup> **Ibid.**

<sup>583</sup> SGANZERLA, Rogério. O Poeta da Vila: argumento. **Apud.** DRUMOND, Mário; IGNEZ, Helena (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letrdágua, 2005. p.85

mapeado por uma nova linguagem instituída pela técnica, “estágio inicial de revolução industrial”<sup>584</sup> que muda hábitos, costumes, formas de produzir e criar.

A luz define e guia o argumento do cineasta: a trajetória do poeta é traçada em concomitância aos processos de eletrificação do Rio de Janeiro, então capital da República, em metamorfose. No seio das mudanças, o cineasta transita pelas letras musicais do poeta, espécie de agregador barroco, homem de letras e canções, boêmio e criador em meio ao caos urbano.

Nos bastidores da luz: inevitavelmente, *O Poeta da Vila* será uma incursão (reflexiva) nos bastidores e primórdios de processos de eletrificação no Brasil – e seus reflexos, decisivos, sobre o comportamento das massas – o intercâmbio de ideias proporcionado pela difusão da luz elétrica em seu explosivo tatear, no Rio (campo de artes industriais como o disco, rádio, cinema), praticamente em termos de samba. Tempo de luz e espetáculo – reflexos *modern style* da usina de sonho central (Hollywood), vivenciados no Cassino da Urca, Jôquei e Circuito Gávea, Café Nice, Rádio Nacional e Programa Case – além da fome e prostituição.<sup>585</sup>

A partir de *O Poeta da Vila*, Rogério Sganzerla propõe uma leitura histórica de acordo com os preceitos de pesquisa tão caros aos historiadores. Assim, o cineasta reivindica o uso da documentação para rever a trajetória histórica de Noel Rosa e, com isso, tatear o que ele denomina de “memória nacional”.<sup>586</sup> Da tragédia interposta por uma vida curta, abreviada pela doença, o cineasta procura extrair do poeta a vivacidade da criação em tão curto lastro temporal. Com Noel, Sganzerla retrata os dramas de uma época: na biografia feita pela câmera, a história de um tempo é tecida, costurada por meio dos rastros deixados pelo poeta.<sup>587</sup>

<sup>584</sup> “Com a eletrificação – estágio inicial de revolução industrial – forma-se uma nova linguagem urbana – em arte popular – através do disco (elétrico desde 1928), do rádio (poderoso veículo a partir da liberação da publicidade em 1932), do cinema sonoro (processo ótico em *A voz do carnaval*, documentário de 1934, *Alô, Alô Brasil*, 1935, e *Alô, Alô carnaval*, 1936), desenvolvida em função de nossa melhor arte o samba”. SGANZERLA, Rogério. *O Poeta da Vila: argumento*. Apud. DRUMOND, Mário; IGNEZ, Helena (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letrdágua, 2005. p.85

<sup>585</sup> **Ibid.**

<sup>586</sup> “Em busca da memória da Memória Nacional: da necessidade de uso do acervo de uma época e do documento histórico a serviço da reconstituição cinematográfica – consequentemente, do original som do cantor e compositor Noel de Medeiros Rosa (1910-1937), na busca difusa e incomparável de uma noção moderna e atuante de catarse coletiva (memória nacional).” **Ibid.** p.85-86

<sup>587</sup> “Será uma tentativa de decomposição de um caso biográfico, ou tragédia cômica, alcançando o coletivo pela justaposição da consciência com o drama individual, recorrendo a certa amargura profissional que em Noel Rosa tão bem se expressa rindo – e dá margem à comédia sobre o lado sério da vida – valiosa arte de época de crise, como em trinta, pagando alto preço do progresso mal planejado

Mas não é apenas a trajetória de Noel Rosa que importa ao cineasta: em dez minutos, o curta-metragem informa as percepções do compositor sobre o samba, as relações estabelecidas entre a música e a língua e a aceitação pública das canções do cantor. O paralelo estabelecido entre cinema e música é retratado no âmbito da configuração de imagens transpostas em charges e fotografias em preto e branco que, no filme, fazem referência direta a vários sambistas contemporâneos de Noel Rosa (Araci de Almeida, Herivelto Martins, Lamartine Babo, Pixinguinha etc.).<sup>588</sup> *Noel por Noel* funciona como uma espécie de prólogo para o filme seguinte, realizado por Rogério Sganzerla, sobre a vida e obra de Noel Rosa: *Isto é Noel Rosa* (1990/1991).

Prenunciado por artigos na imprensa e por uma estrutura mais sólida em relação à sua execução, *Isto é Noel Rosa* trafega entre o cinema ficcional e o documentário. Desde a escolha do ator que protagonizaria o filme até a alocação das imagens em Vila Isabel, toda a *mise-en-scène* foi preparada com o intuito de retratar, ficcionalmente, a trajetória do cantor, compositor, sambista e caricaturista Noel Rosa.<sup>589</sup>

Colocar em discussão a memória e a história está no horizonte do cineasta. Às composições e canções de Noel Rosa soma-se um inventário de imagens que compõem a pesquisa histórica e referenda a importância deste carioca de Vila Isabel.

Noção de fidelidade e respeito ao documento histórico através de depoimento-testemunhos-objetos audiovisuais, reflexos de seu trabalho no disco; no rádio, no lápis e em prosa e verso, autocaricatura literária extraordinária (verdadeiramente) da melhor qualidade. Seleção audiovisual planejada, pesquisa em profundidade fora do

---

(desajustes e falta de planificação redundantes no *crack* de 1929); de uma nítida coletivização da forma, gerada de um lado pelo complexo industrial e pela simplificação gestual de outro (vale lembrá-lo: ‘O cinema falado é o grande culpado da transformação...’), em suma, devido à discussão absorvente e internacional da luz elétrica, mesmo na depressão.” SGANZERLA, Rogério. O Poeta da Vila: argumento. In: DRUMOND, Mário; IGNEZ, Helena (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letrdágua, 2005. p.86

<sup>588</sup> “Mestre indiscutível da língua, permanentemente inspirado, formando e informando uma nova língua urbana, ágil e sintético no uso da metáfora (lancinante...), incorpora o ideograma do samba, encontrando Noel o ponto de acerto – entre a intenção e o recado da grande obra de arte sem estilo (que, em cinema, impõe uma linguagem da profundidade de campo, ação paralela e ritmo rápido, no melodrama poético, relação e não cópia de documentos históricos).” **Ibid.**

<sup>589</sup> Sobre *Isto é Noel Rosa*, afirma Sganzerla: “Proposta de iniciação bioiconográfica a partir de acervo audiovisual gráfico discográfico de Noel Rosa, autor, cantor e pensador acessível ao entendimento (mas não do atual mercado), do grande público (jovens de todas as idades ou não), ainda não informado (não ouviu ou não ouviu falar nada – um vazio um zero cultural; um vácuo total da expressão brasileira ‘da prontidão e outras bossas’) sobre Noel Medeiros Rosa, sobretudo a grandeza e a importância de sua obra, moderna em todo sentido. Da evidente oportunidade e necessidade do registro histórico na busca atual e atuante da memória nacional via cultura popular (catarse via inconsciente coletivo)”. In: SGANZERLA, Rogério. Em busca da memória nacional. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 10 mai. 1982, p.20

campo inexplorado praticamente, hoje em dia, da cinebiografia filmusical de 1930, reconstituição histórica – (que é da essência artística e industrial de cinema, desde as primeiras ‘tomadas’ de Lumière, Méliès, de Edison à Edwin Porter à Griffith, Stroheim, Senneth e Welles – passando por Chaplin e Eisenstein – cruzando pelo ‘Crime da mala’ e o ‘Duque de Guise’), em última instância, cinema educacional da livre exportação – como a de Humberto Mauro necessariamente Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti que compõem um bom trio do tempo da tela muda das atrações de montagem do Modernismo entre nós e suas relações com o Surrealismo.<sup>590</sup>

O arcabouço conceitual que ratifica a relevância histórica de Noel Rosa se orienta por meio da necessidade em se reencontrar o Brasil nas lentes do cineasta.<sup>591</sup> Tal processo, iniciado por Oswald de Andrade, de acordo com Sganzerla, fora relegado a segundo plano a partir do momento em que o pensamento de Noel Rosa não fora devidamente valorizado. A recorrência do cineasta a ícones culturais (Jimi Hendrix, Orson Welles, Noel Rosa, Oswald de Andrade) é refletida em seu *modus operandi* cinematográfico.

Esse mergulho realizado por Rogério Sganzerla no que se refere à obra de Noel Rosa indica um aprofundamento do cineasta na relação cinema/música. Neste sentido, pensar o Brasil por meio das imagens não significa, *a priori*, destacar na tela uma dada concepção de país feita exclusivamente de imagens que retratem aspectos significativos de sua cultura. Com Sganzerla, tal perspectiva se espraia por meio de reflexões estéticas que têm na música a contraface necessária das imagens do cinema. Tal fato pode ser percebido quando o cineasta demonstra o processo de produção do filme,<sup>592</sup> deixando claro suas intenções estéticas e, ao mesmo tempo, definindo os pontos de interseção não só entre cinema e músicas, bem como entre as ideias de diferentes pensadores.

Com João Gilberto interpretando “Feitiço da Vila”, o longa-metragem tem início. De um ponto de vista histórico, o cineasta sugere um “roteiro” para falar do

<sup>590</sup> SGANZERLA, Rogério. Em busca da memória nacional. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 10 mai. 1982, p.20

<sup>591</sup> Afirma Sganzerla: “Inúmeras vezes em que o Brasil é re-encontrado (*sic*) de fora para dentro, do ponto de vista da cultura (‘João Miramar’, ‘Limite’, ‘Ganga bruta’, ‘Canto do Mar’). Um autor, uma obra e uma época: disco, rádio, cinema. Isto é, nos primórdios da eletrificação de veículos de comunicação entre nós”. **Ibid.**

<sup>592</sup> Sobre as filmagens de Isto é Noel Rosa, afirma Rogério Sganzerla: “Estou para terminar um longa em homenagem a Noel Rosa, que este ano faria 80 anos – uma data que considero importantíssima, e que parece não sensibilizar ninguém. Já tenho duas horas filmadas, João Gilberto fez uma gravação exclusiva de “Feitiço da Vila” para o filme (...)”. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.123

Brasil que nos remete à ausência de uma memória nacional. O descaso conferido a Noel Rosa pela história se reveste da falta de entendimento, segundo Sganzerla, para a modernidade criativa do cantor e compositor em seu tempo. As composições de Noel Rosa compõem um quadro onde os sambas traduzem o desconforto do cineasta com o esquecimento legado à obra do cantor. A epígrafe inicial<sup>593</sup> do filme aponta para esse panorama: retratar a vida e obra de Noel Rosa por meio de suas músicas.

Este painel cultural é montado levando-se em conta muito mais as melodias do compositor do que a elaboração de um roteiro dialógico. Desta forma, passado e presente se encontram nas filmagens, realizadas no final da década de 1980, quando o poeta da vila desfila em meio à Escola de Samba que leva o nome do bairro onde viveu. A intertextualidade fílmica se espalha em meio ao transe do poeta no barracão da Escola, seu caminhar em meio às alas, sua admiração pelo carnaval. A supressão dos diálogos no filme se orienta a partir de uma opção em que as músicas de Noel Rosa são interpretadas por diferentes cantores e cantoras, com a voz *off* do cineasta a reproduzir algumas frases pronunciadas por Noel.<sup>594</sup>

O Brasil surge neste ambiente através das capitâneas hereditárias dispostas em um mapa com destaque para uma frase de Noel Rosa colocada em cena justaposta às imagens cartográficas: “Comparo o Brasil a uma criança perdulária, que vive na miséria mas tem a mãe que é milionária.” Frase de refinado humor que, sem dúvida, nos remete às *blagues* de Oswald de Andrade na década de 1930.

O bairro de Vila Isabel se transforma numa metáfora da cidade do Rio de Janeiro: o bairro do samba é também a cidade do Zepellin, nostálgica e moderna, erguida em meio aos morros, automóveis e bondes. Fonte de poesia para as melodias de Noel Rosa que o cineasta faz questão de retratar. “Genialidade” não compreendida<sup>595</sup> em seu tempo, capaz de deflagrar no compositor o interesse pelo cinema.

---

<sup>593</sup> “Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas não é mera coincidência. Este filme inspira-se livremente na vida de Noel Rosa, não sendo necessariamente, uma biografia.”

<sup>594</sup> “Noel, o gênio, Noel, o pensador. O criador – da condição oriental de artista, mesmo e principalmente se nascido nas condições adversas do capitalismo ocidental – artista maior, invejado, explorado, agredido mas exatamente por isso maior ainda”. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.129

<sup>595</sup> “Noel, gênio total, que morreu a quatro de maio de 1937, isto é, nove anos antes de eu nascer, pôs em questão toda a necessária jogada da obra de arte barroca e moderna, milenar e milionário deslimite da criação... Ponho os pingos nos is da história e, a partir de agora, ninguém poderá ignorar a máxima importância desse soberano do verso e do reverso, artista e homem maior sim (...). Chegou a hora de gritar alto e bom som que o maior, feliz ou infelizmente, nessa terra, se chama Noel Rosa e que ninguém – ele é grande entre os grandes (na década prodigiosa de 1930, entre Cartola, Lamartine, Ary e não sei

Noel Rosa, como Villa-Lobos, compôs especialmente para a tela de nosso primitivo cinema falado sob direção de Humberto Mauro – respectivamente *Cidade Mulher* e *Descobrimento do Brasil*. E, a bem dizer, Noel começou no cinema falado, grande culpado da transformação (não tem tradução), pois posou nele pela primeira vez diante de uma câmera sincronizada em 1929, já sonorizada quando o precursor e laboratorista Paulo Benedetti registrou quatro números do “bando de Tangarás”, vestidos de sertanejos em estúdio, à rua Tavares Bastos, 117, Catete.<sup>596</sup>

Com Noel Rosa, Sganzerla coloca em dúvida a imagem do malandro: para o cineasta, a condição de boêmio do compositor não pode ser mediada pela ideia de malandragem tão afeita ao reduto do samba. Francisco Alves, Carmem Santos, Carmem Miranda, Aracy de Almeida, Wilson Batista (“rapaz folgado”), Almirante (“a mais alta patente do samba”), Orlando Silva (“o cantor das multidões”), Ceci (“a dama do cabaré”), Marília Baptista (“a princesa do microfone”), Orestes Barbosa, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva: intérpretes que dão vida às canções de Noel Rosa via Rádio Nacional. No longa-metragem, a famosa canção “Com que roupa?” é executada sob a égide de imagens carnavalescas no sambódromo carioca, com destaque para os corpos seminus das mulatas que sambam ao som de Noel: “Samba, teu nome é mulher...”: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”.<sup>597</sup>

O Rio de Janeiro da técnica, do progresso, se apresenta nos galpões e nas fábricas. Reelaborando as relações sociais, na fábrica se vislumbram novas formas de trabalho que sinalizam para a vitória da cidade sobre o morro.

O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.<sup>598</sup>

---

mais quem) – sequer chegou aos seus pés”. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.129

<sup>596</sup> SGANZERLA, Rogério. Bossa nossa. In: DRUMOND, Mário; IGNEZ, Helena (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos de obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letrdágua, 2005. p.107

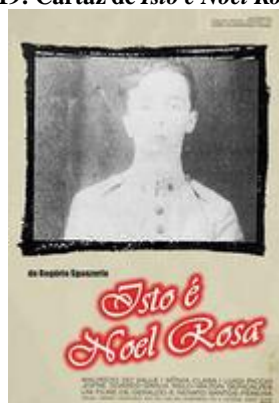
<sup>597</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.59

<sup>598</sup> **Ibid.** p.64

A poluição sonora e visual ganha espaço nas lentes do cineasta em contraponto com a concepção idílica do morro. O progresso, na trama, não é sinal de melhoria das condições de vida da população. Neste sentido, a tuberculose que acomete o compositor é a metáfora “perfeita” para demonstrar a fragilidade do corpo no tempo de advento da máquina. A melancolia que toma conta da narrativa por meio das músicas ganha relevo nas vozes de João Gilberto e Gal Costa. Marcando o compasso até a quarta-feira de cinzas, Sganzerla chega à catarse quando projeta o fim existencial de Noel Rosa: no coração da Escola de Samba Vila Isabel, o poeta pressente o seu fim em meio às passistas e à bateria da Escola, onde recita seu réquiem: “Neste mundo ingrato e cruel, eu já desempenhei meu papel e da orgia vou pedir minha demissão.”

Para além de retratar o fim de um rico período para a música brasileira, Sganzerla denuncia, com *Isto é Noel Rosa*, a derrocada de todo um processo cultural que teve na música o seu “carro-chefe”. Por meio da história, Sganzerla “redescobre” o samba carioca da década de 1930, colocando em cena um amplo leque de expressão cultural que culminaria com a chegada de Orson Welles ao Rio de Janeiro, no início da década de 1940.

**Figura 19: Cartaz de *Isto é Noel Rosa* (1990)**



Fonte: Disponível em < <http://sganzwelles.blogspot.com.br/2009/11/isto-e-noel-rosa.html>>; Acesso em 21 ago. 2013

Diante de todo esse quadro, não causa surpresa que o cineasta tenha procurado pontos de intersecção entre figuras tão díspares quanto Jimi Hendrix e Noel Rosa. A incompreensão que, de acordo com o cineasta, cercou os trabalhos de ambos os artistas, é um ponto de aproximação conceitual estabelecido historicamente entre Hendrix e

Rosa.<sup>599</sup> Desta forma, o cineasta constrói um campo de atuação estético onde ambos podem transitar livremente. O amálgama criativo a unir figuras separadas no tempo e no espaço se refaz por meio da incorporação cinematográfica que interpõe o dado estrangeiro em solo nacional. O ritual antropofágico aqui proposto se reveste pela paráfrase da Poesia Pau Brasil oswaldiana: acertar o relógio império do *cinema nacional*.<sup>600</sup>

A relação estabelecida por Rogério Sganzerla entre os sambas de Noel Rosa, o rock de Hendrix e a batida cadenciada da bossa nova de João Gilberto precisam ser avaliadas dentro do prisma, anteriormente abordado, da aproximação, perseguida pelo cineasta entre música e cinema.<sup>601</sup> A apropriação dos sentidos realizada pela câmera se materializa por meio de linhas criativas que, na música, procuram refletir o que é o Brasil. Forjar uma estética cinematográfica que pudesse dar conta desse compêndio formativo passou a ser um dos objetivos perseguidos pelo cinema de Sganzerla. A leitura oswaldiana da história se justapõe ao mundo imagético criado pelo cineasta. A historicidade de Noel Rosa, a busca pelo pensamento de Jimi Hendrix, o diálogo minimalista estabelecido com a singularidade musical de João Gilberto colocam em cena a questão antropofágica e a dimensão poética Pau Brasil aventadas por Oswald de Andrade. Para tanto, os cinemas de Welles, Godard, Fuller, Hawks, Ford, Eisenstein, Stronheim, Yoshida, Rocha ou Mojica Marins compõem o cenário instrumental que suporta as perspectivas estéticas do cineasta. Samuel Paiva chama a atenção para a

---

<sup>599</sup> “Noel, gênio total, mestre incontestado da língua, nos faz vibrar o que de melhor se produziu em termo de texto – com uma única exceção nesse século: Guimarães Rosa. (...) Noel aproxima a noção básica do texto com a mente livre e, em seus ideogramas e epigramas lapidários compõe a nova e natural língua milionária de um Brasil menos burro e mais profundo. Ao contrário do que se pensa, não há em Noel crítica de costumes, mas apenas o ritmo adequado à construção física do carioca. Basta citar suas opiniões, (...), para perceber que o homem, além de escrever bem demais, pensa diferentemente e propõe algo que os malandros neurastênicos, egocêntricos e inconsequentes da imensa e necessária roda de samba nacional não pensaram em fazer: Noel é um pensador e, nesse sentido, só pode ser comparado a Jimi Hendrix”. In: FERREIRA, Jairo. A vida de Noel na visão de Rogério. Entrevista realizada em 1992. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.161

<sup>600</sup> Na Poesia Pau Brasil, temos o seguinte trecho: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.” ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil. ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.65

<sup>601</sup> É o próprio Sganzerla quem afirma: “Tenho certeza que para você conseguir chegar a essa liberdade formal no cinema, é fundamental estar atento à música. A música, principalmente a tradicional, que na verdade é a música revolucionária dos anos 30, ela sempre esteve à frente do cinema. A música brasileira é mais que o cinema: é um tesouro mundial”. In: LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase: Sganzerla e Bressane contam como se conheceram nos anos 60. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais!, 27 ago. 1995. p.5



necessidade que Sganzerla encontra em seus textos críticos auto-referenciar-se.<sup>602</sup> Tal “estratégia” remonta tanto ao período de lançamento de *O bandido da luz vermelha* (e das polêmicas que envolveram o filme) quanto ao fato de Sganzerla valer-se de manifestos para expor suas ideias.

## **CONTRACAMPO<sup>603</sup>: ANTROPOFAGIA PARA GRINGO VER/OUVIR? O BRASIL DE ORSON WELLES PELAS LENTES DE SGANZERLA**

### **PERIGO NEGRO (1992)**

**“Folha:** Você não acha que o Welles tinha um quê oswaldiano?

**Sganzerla:** Tinha, eles tinham um temperamento semelhante. Uma vez o Oswald tomou a iniciativa de telefonar para o Welles de São Paulo. Quando ele atendeu, o Oswald falou: ‘Aqui está falando o gênio da América do Sul querendo falar com o gênio da América do Norte (risos)’. Conversaram o Oswald escreveu um roteiro que dedicou a Orson Welles. Eu achei esse roteiro.

**Folha:** E o que foi feito dele?

**Sganzerla:** Eu o filmei, chama-se *O Perigo Negro*. É sobre o futebol e o processo da Copa do Mundo. Permanece inédito no Brasil.”<sup>604</sup>

Não há evidências de que a conversa acima realizada entre Oswald de Andrade e Orson Welles tenha, de fato, acontecido nestes termos retratados por Rogério Sganzerla. Mas, segundo Robert Stam, Oswald e Welles realmente se conheceram<sup>605</sup> e, diante do interesse oswaldiano pelo cinema já demonstrado desde a década de 1920, não seria improvável Oswald de Andrade ter escrito tal roteiro. O certo é que, em comemoração aos 70 anos da *Semana de Arte Moderna*, Rogério Sganzerla realizou *Perigo Negro*, adaptação livre de texto oswaldiano que, registrado na *Revista do Brasil*,

<sup>602</sup> “A remissão à sua própria experiência é uma característica do crítico em questão. Por vezes, tal aspecto se percebe na forma como ele se inclui como figura, ao reportar a entrevista, a conversa, enfim, o episódio que serve de argumento para a matéria. Mas, mesmo nos textos onde não há entrevista, a inclusão do próprio Sganzerla como figura também ocorre, com diferentes possibilidades.” In: PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p.159

<sup>603</sup> “O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que pressupõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura tomada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’”. AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003. 61-62

<sup>604</sup> LEDUSHA. “Tudo é Rogério Sganzerla”. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, Ilustrada, sexta-feira, 4 dez. 1998, p.11

<sup>605</sup> Robert Stam em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*. LABAKI, Amir. “Pesquisa revela conexão Orson Welles-Brasil”. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, terça-feira, Ilustrada, 7 jun. 1988, p.27

acabou fazendo parte do segundo volume do romance *Marco Zero – Chão*. No romance, é por meio do personagem “Genuca” que Oswald de Andrade coloca em cena as agruras de um menino negro pobre que, sem muitas oportunidades na vida, vê no futebol a chance de realizar o seu sonho.<sup>606</sup>

“Genuca”, o personagem extraviado, volta à cena no roteiro cinematográfico inaproveitado. Solto nas 34 páginas da *Revista do Brasil*, ressurgiu como uma promessa para *Os caminhos de Hollywood*. O roteiro é concebido para apresentar sua própria ascensão e queda, desta vez com o apelido de “Perigo Negro”. Sua história, da origem humilde e anônima a um destino igualmente inglório, passando pelo estrelato efêmero, desenvolve-se em breves planos cinematográficos, exposta de várias formas: em voz própria, num relance; nas descrições de torcedores de futebol, na entrecortada narração de jogos feita por um *speaker*, ou na algazarra das multidões de adeptos de seu time, o “Estella-Club”.<sup>607</sup>

“Genuca”, o personagem/protagonista oswaldiano, tem na metrópole o seu lugar de atuação: da glória ao fracasso, os sonhos do menino negro vão ganhando forma diante das luzes da grande cidade. Segundo Antônio Celso Ferreira, o tema do filme é a cidade de São Paulo e “Genuca” seria o fio condutor da narrativa centrada na *urbis*.<sup>608</sup> Oswald de Andrade antecipa, em muito, concepções cinematográficas que, na década de 1960, teriam a cidade de São Paulo como mote, tema ou ambiência cênico-narrativa.<sup>609</sup>

<sup>606</sup> Sobre a trajetória de “Genuca” no romance de Oswald de Andrade, afirma Antônio Celso Ferreira: “Ele aparece pela primeira vez em *Chão*, antes de retornar à Estação da Luz, numa viagem ao Rio de Janeiro na companhia de suas irmãs Rosalina e Eufrásia. Filho de família pobre é levado à capital da República para, de acordo com o desejo do pai, ser matriculado na escola de aviação. Esta seria uma alternativa para quem, como todos os meninos proletários, tinha poucas oportunidades de fazer carreira em outros campos de maior projeção. No entanto, seus sonhos eram outros: brilhar, ser um astro de futebol”. In: FERREIRA, Antônio Celso. **Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p.93

<sup>607</sup> **Ibid.** p.94

<sup>608</sup> “Centrando o enredo em Genuca, Oswald percorre a metrópole paulista da era do rádio, do cinema e de outros espetáculos produzidos para as massas, indo dos bairros proletários aos escritórios da burguesia. O tema do filme é a agitada vida da cidade capitalista, feita de miragens de riqueza, de sucessos evanescentes e de misérias perenes, cuja história particular parece ser conduzida por mãos invisíveis a manietarem as sinas individuais e coletivas”. **Ibid.**

<sup>609</sup> “A fama de São Paulo como cidade dura não vem de hoje. Tanto assim que alguns grandes filmes dos anos 60, ambientados por aqui, já batem nesse tema, talvez não com a virulência das obras atuais. *São Paulo S/A* já é criativo até no título. Nele, o diretor Luís Sérgio Person joga tanto com o mal-estar da sociedade industrial quanto com o anonimato da cidade grande. Bastante influenciado pela *nouvelle vague*, Person filma uma metrópole fria, impessoal, propícia para a alienação dos personagens. (...) Essa mesma metrópole, que aparece em tons neo-realistas em *O grande momento* e chave existencial em *Noite vazia* e *São Paulo S/A*, explode de maneira transfigurada em *O bandido da luz vermelha*, obra prima de Rogério Sganzerla. Um dos pontos marcantes do cinema dito ‘marginal’, *Bandido* baseia-se num caso real, o do assaltante Acácio, tido como galã pelas vítimas. (...) Independentemente dos méritos artísticos do filme, deve-se reconhecer que poucas vezes São Paulo, como protótipo da cidade nervosa, foi retratada

Com *Perigo Negro*, Oswald de Andrade adentra a *mise-en-scène* cinematográfica e delinea, ao que tudo indica, para uma percepção fílmica já manifestada em sua prosa e poesia.

Oswald procura dominar a técnica cinematográfica, elaborando um *script* dividido em partes: ‘luz, ambiente, letreiros; ação, diálogo e som.’ Com eles, as múltiplas dimensões da metrópole afloram no texto: barulhos de veículos, rádios, maquinários e ajuntamentos humanos; luzes dos cenários luxuosos ou sombras dos palcos miseráveis; línguas faladas em coro, tendo ao fundo músicas de cinema, apropriadas aos diversos quadros – ‘ligeira’, ‘sentimental’, ‘militar’, ‘festiva’ ou ‘nostálgica’.<sup>610</sup>

Cada detalhe é minuciosamente apresentado ao “leitor/espectador” numa miscelânea de elementos que, no quadro imagético composto pelo autor, mais denunciam do que revelam as intermitências vividas por “Genuca” no grande centro urbano. O cotidiano é retratado em suas contradições: aqui e ali, Oswald de Andrade transita entre “barbearias” e “salões”, entre a “miséria do Brás” e os “arranha-céus”.

Os planos são tomados em ambientes que se contrapõem em termos sociais: despojado salão de barbearia instalado em zona popular *versus* sofisticado salão de cabeleireiros do centro; lares miseráveis do Brás *versus* casas de famílias pequeno-burguesas ou arranha-céus; sindicato de trabalhadores *versus* sala de diretoria de Banco. E mais: em botequins, ônibus, ruas de periferia, ateliê de costura, fábrica, igreja, campos e estádios de futebol. Outras cenas vêm da estação ferroviária e do triângulo central da cidade.<sup>611</sup>

A linguagem cinematográfica domina a cena: literariamente, Oswald compõe o cenário da cidade que cresce diante dos olhos de “Genuca”. Seu sonho em ser jogador de futebol quebra barreiras sociais e lhe permite alcançar a fama. Mas “Genuca” é negro e, nesta condição, sofre as agruras próprias de uma sociedade eivada em preconceitos. Suas vitórias são também vitórias dos excluídos, da massa populacional que se

---

de forma tão fiel. O trânsito nas ruas, o movimento das pessoas, o desequilíbrio visual da arquitetura – tudo isso é tratado como um jorro visual criativo, entrecortado, cheio de paródia, ironia e raiva. Esse tom refletia não apenas a dura experiência da vida na cidade, mas um momento particular na vida da nação – quando a opção política fora descartada, restara o escracho e o desespero.” ORICCHIO, Luiz Zanin. São Paulo: grandes clássicos dos anos 60 também foram ambientados na cidade. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Cidades, quinta-feira, 25 set. 2003, p.C4.

<sup>610</sup> FERREIRA, Antônio Celso. **Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p.94

<sup>611</sup> **Ibid.** p.95

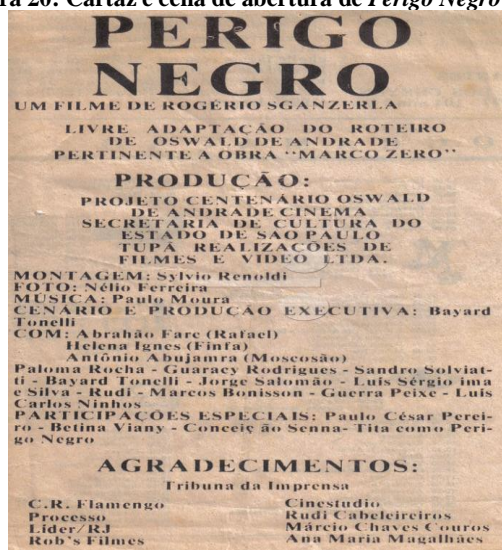
identifica, pelo esporte, com aquele homem negro que ultrapassa barreiras. “Genuca” é símbolo das contradições sociais brasileiras.

“Genuca, o “Perigo Negro”, é o anjo vingador dos pobres, dos oprimidos e dos negros; seu sucesso, a fama e o estrelado representam o sucesso coletivo desses segmentos sociais anônimos. Contudo, do interior da massa popular, ouve-se a voz arrebatada de uma grã-fina em tom de revide: “Quebra os membros inferiores desse negro”.<sup>612</sup>

E desse quadro imagético montado por Oswald de Andrade que Rogério Sganzerla dará vida a seu *Perigo Negro*. De acordo com o cineasta, Oswald de Andrade havia escrevera o roteiro tendo como referência o jogador de futebol Leônidas da Silva.

Rogério Sganzerla baseia-se num roteiro inédito escrito por Oswald para produzir *Perigo Negro*. ‘Quis fazer uma comédia contando a ascensão e queda de um craque vitimado por um cartola’, diz o cineasta. Oswald tinha escrito esse roteiro pensando na Copa do Mundo de 1938 e, em particular, no jogador Leônidas da Silva.<sup>613</sup>

Figura 20: Cartaz e cena de abertura de *Perigo Negro* (1992)



Fonte: Disponível em < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/015221?page=5>>; Acesso em 14 set. 2012

Logo na abertura do média-metragem, temos os créditos ao autor modernista: “Perigo Negro: um filme de Rogério Sganzerla. Livre adaptação do roteiro de Oswald de Andrade pertinente à obra *Marco Zero*”. É interessante que a primeira frase que

<sup>612</sup> FERREIRA, Antônio Celso. **Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p.96

<sup>613</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. Oswald em dose quántupla. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 21 fev. 1992, p.1

ouvimos no filme se dá por meio de uma voz em *off* que afirma: “Um pouco de loucura previne o excesso de tolice, já dizia Montaigne”. Montaigne, inspiração de primeira hora para o *Manifesto Antropófago* de Oswald.

Rogério Sganzerla jogava no ataque, fosse em seus filmes ou em suas análises. Mas Sganzerla, por atacante, também tinha a necessidade de se defender, certo ou errado. *Perigo Negro* é isso, - ou melhor, parece ser isso (já que vale o que parece). Se encontramos aqui seus temas principais (o gênio tolhido no Brasil-mundo de brilho mitológico perdido em meio à mediocridade dos endinheirados, que encobrem a beleza da verdadeira criatividade *popular* ou *pessoal*), tudo isso se desenrola como uma versão de sua própria história. Num filme dedicado a Oswald, numa narrativa dedicada a um jogador de futebol genial e fracassado, é nesse espaço em que Sganzerla vai tornar mais claro que fala de si (fugiria desta questão, de certa forma, no seu *Tudo É Brasil*, para retomá-la com mais força no *Signo do Caos*, reencontrando aí todas as discussões que lhe interessaram em seus filmes).<sup>614</sup>

*Perigo Negro*/“Genuca, assina contrato com o *Estrella-Club* (travestido, no filme, no Clube de Regatas do Flamengo, do Rio de Janeiro) e, sob as bênçãos do “cartola” “João Moscosão”, (Antônio Abujamra) estreia no clube da Gávea (Antônio Abujamra) num jogo contra a equipe do Bangu. O cineasta, ao adaptar a prosa oswaldiana, o faz tomando como referência a cidade do Rio de Janeiro, deixando de fora o trecho do texto/roteiro em que Oswal narra a saída de “Genuca” de São Paulo em direção ao Rio de Janeiro.

A fama chega a “Genuca”: “Nasce um novo craque!”, estampam as manchetes dos jornais. As rádios noticiam seus feitos futebolísticos e, em suas entrevistas, o jogador faz questão de ressaltar: “*Perigo é Perigo*: eu não sou mulato! Sou negro!”. Num jogo metalinguístico estabelecido pelo cineasta, há uma passagem no filme em que um torcedor pede um autógrafa a *Perigo Negro*, que o atende autografando uma folha de jornal com a foto de Leônidas da Silva. As discussões em torno das atuações futebolísticas de *Perigo Negro* vão das barbearias aos restaurantes mais refinados; o sucesso do jogador é notório.

<sup>614</sup> CAETANO, Daniel. **Perigo Negro**. Brasil, 1991. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/58/perigonegro.htm> > Acessado em 23 jan. 2010

*Perigo Negro* foi um grande jogador. Nunca jogou um futebol comum, e certamente esse foi um dos motivos para não ter conhecido o sucesso financeiro e o carinho das multidões. *Perigo Negro* foi um gigantesco talento fracassado, mas ninguém que viu o que fez há de negar seus grandes momentos, suas jogadas brilhantes e inesquecíveis, seu jeito de jogar único, ao mesmo tempo elegante e torto. Seu futebol era objetivo, poderiam perguntar alguns? Era sim, com certeza, sejam lá quais fossem os tais objetivos. O que vale, no fim das contas, é o espetáculo? A memória que fica dos dribles? Ou os gols feitos?<sup>615</sup>

Todavia, uma contusão muscular coloca tudo a perder: num jogo, “Genuca” sofre uma dura lesão e, instantaneamente, conhece o fracasso. Os jornais noticiam: Tudo que poderia ter sido, se não fosse o que não foi... *Perigo Negro* contundido em jogo violento”. Inutilizado para o futebol, “Genuca” é agora uma “carta fora do baralho”, um (ex)jogador que deve ser descartado, subsumido, desaparecer do noticiário. Moscosão, o “cartola” que apostava ganhar dinheiro às custas de “Genuca”, promete-lhe um emprego: “varredor”. Sem ter mais a condição de ídolo, *Perigo Negro* deixa os gramados e se conforma com o fracasso aludido, no curta-metragem, na imagem do derretimento da Taça Jules Rimet: “Perdemos a Copa do Mundo mas ficamos com a cópia do mundo!”.

*Perigo Negro* é aquele que poderia ter sido o maior, se as coisas não tivessem dado errado. Uma série de contusões, e toda essa sujeira da cartolagem... bem, essa sempre foi a crença de *Perigo*, mas ele não era tão santo. Na hora do jogo, era gênio como ninguém, mas fora dos gramados sabe-se bem que arrumou muita confusão. Nunca foi a uma Copa, quanto mais vencer uma. É difícil lidar com isso e com a fama de ‘bichado’.<sup>616</sup>

A derrocada de *Perigo Negro* remete não apenas às suas limitações físicas: ela se dispõe, também, num traço de amargura que, de alguma forma, tangenciou a trajetória fílmica de autores como Rogério Sganzerla e o próprio Oswald de Andrade.<sup>617</sup> A história de um fracasso, retratada por Oswald de Sganzerla literariamente, ganharia outros contornos nas leituras de Rogério Sganzerla. A pesquisa que o cineasta realizou acerca da passagem de Orson Welles pelo Brasil, em 1942, compõe mais um capítulo

<sup>615</sup> CAETANO, Daniel. **Perigo Negro**. Brasil, 1991. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/58/perigonegro.htm> > Acessado em 23 jan. 2010

<sup>616</sup> **Ibid.**

<sup>617</sup> “Não há como escapar do *Perigo Negro* sem ver sua amargura. No filme em homenagem ao modernista Oswald, o ultra-modernista Sgan reencontra o clássico. O único jeito de se livrar da modernidade é percebendo que ela já é clássica, e Sganzerla quer ir adiante. É simples em sua narrativa (afé incluindo montagem, é claro) como nunca foi ou voltaria a ser”. **Ibid.**

desse quadro quase trágico. Uma história cheia de “altos e baixos”, anedotas e versões fragmentadas onde se deve sempre duvidar, afinal, nem tudo que se diz é verdade.

## ***NEM TUDO É VERDADE (1986)***

**Figura 21: Cena de *Nem tudo é verdade* (1986) em que Orson Welles aparece filmando seu filme inacabado *It's all true* (1942)**



Fonte: Disponível em < <http://www.fotolog.com.br/mirous/21600000000026202/>>; Acesso em 13 jul. 2013

A busca da brasilidade por meio do cinema precisaria ser referendada por aquele que, de acordo com Rogério Sganzerla, foi o maior cineasta do mundo: Orson Welles.<sup>618</sup> Assim, a década de 1980 que já havia recebido *Brasil e Noel por Noel* vê surgir também *Nem tudo é verdade*<sup>619</sup> em 1986, filme que deu início ao diálogo

<sup>618</sup> “*Nem tudo é verdade* não é um documentário sobre a passagem do gênio norte-americano pelo Brasil, mas uma livre reconstituição da obsessão eisensteiniana de Welles que deveria ter sido uma síntese de todas as outras obsessões. O cineasta desembarcou no Brasil às vésperas do carnaval de 1942 com duas câmeras technicolor de 25 milímetros e a intenção de realizar um filme que integrava um ambicioso projeto de intercâmbio cultural latino-americano financiado pelo milionário Nelson Rockefeller. Porém, ao invés de se perder entre as alegorias do carnaval de 42 e juntar-se ao coro popular que cantava ‘Amélia’ pelas ruas do Rio, Welles começou a filmar favelas, vilas de pescadores e a reconstituir o episódio real – dos jangadeiros cearenses liderados por Jacaré, que navegaram até o Rio, de jangada, para fazer reivindicações ao presidente Getúlio Vargas. Os produtores não gostaram. Orçado em U\$ 500 mil, aproximadamente (...) *It's all true* tinha, segundo os produtores, ‘muitos crioulos’ em cena. E Welles ainda gastava quilômetros de celuloide para filmar rituais de macumba, o que desagradava profundamente a terrível polícia política de Vargas, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). FILHO, Antônio Gonçalves. Folha exhibe *Nem tudo é verdade*. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, sexta-feira, 23 jan. 1987, p.A33

<sup>619</sup> Sobre *Nem tudo é verdade*, Sganzerla afirma: “Apenas quis chamar a atenção da comunidade cinematográfica internacional para um grande projeto que tinha sido arquivado por omissão generalizada. Essa mesma coisa que acontece conosco, produtores independentes, deve ter também ocorrido de forma precoce, nos anos 1940, quando um cineasta, Orson Welles, extremamente importante, estava no apogeu de sua carreira e veio realizar talvez o filme mais decisivo de sua vida, quando o Brasil iniciava a sua participação na Segunda Guerra. E esse cineasta foi prejudicado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, que, tendo a função de lhe facilitar, fez o contrário. Essa desventura que Welles sofreu

estabelecido entre os cinemas de Sganzerla e de Welles. A saga empreendida por Rogério Sganzerla para recuperar os episódios cinematográficos filmados por Orson Welles quando de sua passagem no início da década de 1940 pelo Rio de Janeiro é apenas um primeiro indício do processo fílmico entre os dois cineastas. Chegando ao Brasil em 8 de fevereiro de 1942, Orson Welles concede uma entrevista coletiva no Copacabana Palace Hotel e afirma:

Vim ao Brasil para sentir a sua realidade, estudar o seu povo, tentar uma interpretação tanto quanto possível, exata deste país. Não estou violando um segredo ao dizer que nos EUA ainda há muitas pessoas que pensam que no Brasil se fala espanhol... Eis um exemplo que pode ser citado como prova de desconhecimento em que vivem os nossos países, cabendo ao cinema realizar alguma coisa no sentido de fazer as nações do continente melhor conhecidas umas das outras para que melhor se entendam. Reconheço que Hollywood tem cometido muitos erros, caracterizando na tela os países americanos de maneira equívoca ou com intuito de ridículo. Não foi tentado ainda um esforço sério e honesto de interpretação. É o que vamos fazer agora: para isso trouxemos ao Brasil uma das maiores equipes técnicas já saídas de Hollywood, com um vasto material de difícil transporte em época anormal como a que atravessamos.<sup>620</sup>

Orson Welles mostra-se simpático em terras brasileiras: é cordial no trato com a imprensa; transita com desenvoltura entre artistas e intelectuais cariocas; as colunas sociais tratam-no com galhardia por meio de adjetivos pomposos (“lírio do vale”, “gênio do cinema”). Welles procura demonstrar o seu apreço pelo Brasil, chegando mesmo a sugerir que, por um acaso do destino, deixou de nascer no Brasil.<sup>621</sup>

Apoiado pela “Política da Boa Vizinhança”, elaborada pelo governo norte-americano, Welles chega ao Brasil na segunda semana de fevereiro de 1942, em pleno carnaval.<sup>622</sup> Suas filmagens, encerradas precocemente devido à exigência de sua

---

no Brasil acabou se refletindo nos seus filmes. *Nem tudo é verdade* mostra o abuso da autoridade, a prepotência, a truculência e a ignorância subdesenvolvida. Também focalizando o obscurantismo do Estado Novo.” VALÉRIO, Marcos. Em busca de uma realidade mais forte. Publicado originalmente no Jornal Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 mar. 1987. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. São Paulo: Beco do Azogue, 2007. p.101.

<sup>620</sup> SGANZERLA, Rogério. Welles no Rio. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, quinta-feira, 26 jun. 1980. p.36

<sup>621</sup> Diz Orson Welles: “Sim, por pouco não sou brasileiro; sim, por muito pouco. Meus pais viveram muitos anos no Brasil, aqui no Rio. Entretanto, um mês antes de meu nascimento, foram chamados aos Estados Unidos. E eu – que fora concebido no Brasil, que devia forçosamente nascer no Brasil – recebi como pátria os Estados Unidos”. In: SGANZERLA, Rogério. Welles, 1942: ‘Vim aprender’. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Primeira Leitura/Ilustrada, sábado, 28 jul. 1984. p.5

<sup>622</sup> Sobre a chegada de Orson Welles ao Brasil, o jornalista Sérgio Augusto afirma: “Este (Welles) aterrou por aqui no segundo e ensolarado domingo de fevereiro, a tempo de conhecer de perto o leit-motiv (sic)



produtora norte-americana, RKO, para que retornasse imediatamente aos Estados Unidos, deixaram um rastro de incompletude que, a partir da década de 1980, passou a fazer parte da *mise-en-scène* conceitual de Rogério Sganzerla.

A recuperação dos filmes rodados por Welles no Brasil em 1941 (*Tudo é verdade*, *Carnaval* e *Jangadeiros*) foi marcada pela investida pessoal de Rogério Sganzerla em ter em mãos as “latas” contendo os rolos dos filmes. O próprio Welles, antes de sua morte, dissera não ter esperanças em reencontrar os filmes perdidos.<sup>623</sup>

Sganzerla pesquisou sete anos, atrás dos passos deixados por Welles em sua passagem pelo Brasil. Encontrou negativos filmados pelo cineasta americano, negativos rodados pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do ditador Getúlio Vargas, fotos, trilhas sonoras e tudo mais que dizia respeito a uma única verdade: Orson Welles passou seis meses, no Brasil, entre fevereiro e julho de 1942.<sup>624</sup>

O intento de Sganzerla era, a princípio, recuperar os rolos de filmes e, sem seguida, entregá-los a Welles para que este último pudesse finalizar as filmagens. Porém, “(...) foi tão lento o processo de liberação e financiamento que não houve tempo para isso.”<sup>625</sup> Não houve tempo para que Welles pudesse receber o material devido a seu

---

de seu filme, o Carnaval. Nisso, teve sorte. Ao embalo de clássicos com ‘Ai, que saudades da Amélia’, ‘Praça Onze’, ‘Nega do cabelo duro’, ‘Emília’ e ‘Está chegando a hora’, o carnaval de 1942 foi um dos mais animados deste século.” In: AUGUSTO, Sérgio. A visita de Orson Welles ao Brasil: o Cidadão Kane entrou pelo cano. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Primeira Leitura/Ilustrada, sábado, 28 jul. 1984, p.5

<sup>623</sup> De acordo com Sganzerla, “Welles acreditava que o filme tinha perdido em um táxi, conforme declaração dele próprio. Depois soube-se que os filmes tinham sido jogados no mar, incendiados no Atlântico, no Pacífico. E tudo isso não é verdade, totalmente, porque grande parte do material, se não em quase a totalidade, aproximadamente 310 latas foram localizadas em um laboratório de conservação da Paramount. (...) Eu e o Grande Otelo (ator nos filmes de Welles realizados no Brasil) já vínhamos tentando conseguir este material há muitos anos, reivindicando-os para o Brasil, porque mostra a nossa realidade”. In: LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, p.10, 1986

<sup>624</sup> STYCER, Maurício. As várias faces da verdade. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, quinta-feira, 16 out. 1986, p.3

<sup>625</sup> LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, p.10, 1986. Sobre a impossibilidade de Welles dar continuidade a *It's all true*, Rogério Sganzerla conta uma interessante história: “Quando eu estava preparando a produção de *Nem tudo é verdade*, o filme que fala da passagem de Orson Welles pelo Brasil, troquei correspondência com Welles, e havia a possibilidade real de ele vir ao Brasil. Sabe o que me disseram na Embrafilme? Que isso não era arte, não interessava. Como dizer isso de Orson Welles, talvez o maior cineasta do mundo? Me disseram que isso era mitomania, que não levava a nada. Uma atitude arrogante, extremamente pedante. O arrogante é burro, enquanto o Glauber Rocha, um homem que estudava o cinema e o Brasil, era humilde, era inteligente. O povo tem nobreza e inteligência. A burocracia, não.” ALMEIDA, Sérgio Pinto de. A panorâmica de Rogério Sganzerla. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, Ano III, n.688, terça-feira, 28 jun. 1988, p.1

falecimento em 1985.<sup>626</sup> Mesmo diante de todos esses contratempos, Sganzerla resolveu tocar adiante o projeto de, por meio das filmagens realizadas por Welles, compreender o Brasil disposto nas filmagens da década de 1940.

Acontece que, para Rogério, e também segundo outras pessoas, a passagem de Welles pelo Brasil tem forte carga simbólica – quer dizer, vai além muito além dos fatos ditos ‘objetivos’ dessa viagem de trabalho. Os ‘fatos’ são mais ou menos simples. Welles veio ao Brasil realizar um documentário que fazia parte da política de boa vizinhança de Roosevelt. Filmou o carnaval e uma viagem de jangadeiros, do Ceará ao Rio, feita para reivindicar direitos trabalhistas ao ditador Getúlio Vargas. Welles filmava o que não devia e, enquanto fazia isso e tomava cachaça com Grande Otelo e Herivelto Martins, deixava que os estúdios destroçassem na montagem o seu segundo longa, *Soberba*, que ficou irreconhecível. Rogério percebe, nessa história exemplar, algumas ressonâncias do relacionamento antropofágico do brasileiro com o estrangeiro, aspecto que, em parte, define o nosso ‘caráter nacional’. De modo que a propalada obsessão de Rogério por Welles deve ser interpretada na verdade como obsessão pelo Brasil, sendo a visita do cineasta americano menos um acontecimento em si mesmo do que um posto de observação privilegiado para o artista.<sup>627</sup>

A simbologia envolvendo a realização de *Nem tudo é verdade* se estabelece desde a escolha do ator para representar Orson Welles até à estética adotada pelo cineasta com o longa-metragem.<sup>628</sup> Arrigo Barnabé, protagonista na trama, intercala o lado ficcional do filme quando se traveste de Welles. Neste sentido, Sganzerla não se utiliza apenas de parcelas das filmagens realizadas por Welles com *It's all true*; o cineasta opta por trazer às cenas depoimentos de artistas que conviveram com Welles em sua passagem pelo Rio de Janeiro. Grande Otelo representa Grande Otelo e, através do lado documental da trama urdida por Sganzerla, relata o ambiente que envolveu os dias de Welles no Brasil.<sup>629</sup> As filmagens de *Nem tudo é verdade* terminaram em abril

<sup>626</sup> Diz Rogério Sganzerla: “Welles (que morreu em outubro do passado, 1985), teve uma recusa, que o abalou muito, quando em 84 um produtor concordou em filmar *Rei Lear*, mas desde que achasse uma vedete, um ator de nome. Este ator não aceitou os dois milhões de dólares oferecidos e pediu três, cinco, seis, desgostando-o muito, e ficando sem trabalhar. Então ficou tomando uísque, comendo bombons e fumando charutos até que morreu aos 70 anos. O pai dele morreu com 104 e a mãe com mais de 80 anos. Ele morreu porque não estava trabalhando.” LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, p.10, 1986.

<sup>627</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. O cinema de invenção de Sganzerla. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2/Cultura, domingo, 9 nov. 2003, p.D7

<sup>628</sup> É o próprio Rogério Sganzerla quem diz: “Fiz uma reportagem, mas também uma paródia e uma interpretação sobre o filme de Welles (...)”. In: STYCER, Maurício. As várias faces da verdade. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, quinta-feira, 16 out. 1986, p.3

<sup>629</sup> Sobre esse aspecto do filme, Carlos M. Motta afirma: “Misto de documentário e ficção realizado pelo diretor de *O bandido da luz vermelha* e também uma homenagem ao grande gênio do cinema, Orson

de 1985. Mesmo antes do processo de montagem, parte da crítica teve acesso a trechos do filme.

*Nem tudo é verdade* pretende ser (...) um ponto de vista brasileiro – “paródico, modesto na produção” – sobre o filme de Welles. Para isso, Sganzerla seguiu o mesmo método do americano, filmando ora em cores, ora em preto e branco, às vezes com som direto, outras fazendo homenagens ao cinema mudo. “That’s All True” (sic) – que nunca foi montado – tem, no entender de Rogério, uma relação forte com o cinema dos anos 60, leve nos recursos e tomando o próprio cinema como seu principal objeto.<sup>630</sup>

O longa-metragem tem início com uma imagem de Orson Welles e, ao fundo, ouvimos duas vozes em *off* fazer referência à data de nascimento (1564) dramaturgo William Shakespeare. No desenlace da cena, percebemos que a segunda voz é de Orson Welles que será precedida por imagens de *Cidadão Kane* entrecortadas pelo Welles interpretado por Arrigo Barnabé. A referência a Shakespeare não é fortuita: Sganzerla vê nas obras de Welles uma continuidade histórica em relação às obras do bardo inglês.

O Rio de Janeiro presente na tela diz respeito à cidade que Welles conheceu: ao Copacabana Palace e o Cassino da Urca se somam outras referências imagéticas pautadas por muito samba e carnaval. “*It’s all true* (“*Tudo é verdade*”) – *Carnaval and Jangadeiros* is one of most famous of Welles’s uncomplete projects of all lost films: the latin american material shot under the general title of *It’s all true*.”<sup>631</sup>

O personagem Welles procura se aproximar da imagem que se tem de Orson Welles quando de sua passagem pelo Brasil. Assim, Welles procura se comunicar com os brasileiros por meio da língua portuguesa (ainda que isso tenha demandado do cineasta norte-americano algum esforço). O gosto de Welles pelo samba é potencializado, no filme, por uma necessidade do personagem não apenas em filmar o samba carioca, mas também fazer parte da roda de samba dançando e cantando. Às

---

Welles e sua passagem pelo Brasil em 1942, para filmar o documentário *It’s all true*, que ficou inacabado. Com Grande Otelo (que participou do filme de Welles), figurando como produtor associado, e o compositor Arrigo Barnabé, que interpreta Welles nas cenas não documentárias. A reconstituição histórica foi feita mediante jornais, cinejornais, fotografias e reportagens. A fita foi premiada no Festival de Caxambu.” In: MOTTA, Carlos M. Primeira visão: na semana da Mostra também ótimas opções. Entre as estreias: Woody Allen e a fita de Sganzerla. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, domingo, 12 out. 1986, p.6

<sup>630</sup> ARAÚJO, Inácio. Pronto filme sobre Welles. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, sábado, 06 abr. 1985, p.3

<sup>631</sup> Frase dita no começo do filme por uma voz em *off*: “*É tudo verdade (It’s all true)* - *Carnaval e Jangadeiros* é um dos mais famosos projetos incompletos de Welles de todos os filmes perdidos: o material da América Latina filmado sob o título original de *É tudo verdade*.”

imagens daquele período, Sganzerla interpõe a música de João Gilberto durante a exibição de trechos de *Jangadeiros*, num contraste sonoro entre o samba ritmado pelos tamborins, bumbos e pandeiros e aquele samba bossa nova, forjado no compasso do violão e as imagens dos pescadores em pleno mar.

Impressiona como Welles percebeu o caldo cultural presente na ação dos jangadeiros nordestinos e, desse ponto de vista, filma a chegada destes ao Rio de Janeiro e toda a euforia que tomou conta da população diante de tal fato. “Jacaré”, jangadeiro que depois viria a falecer durante as filmagens, ganha certa proeminência nas imagens registradas por Welles na medida em que o jangadeiro é visto como o líder do grupo, aquele que iria levar ao presidente Getúlio Vargas as reivindicações trabalhistas dos pescadores.

Num misto de documentário e ficção, *Grande Otelo* descreve os momentos vividos por ele e Herivelto Martins ao lado de Orson Welles, revelando o cotidiano do Rio de Janeiro da década de 1940.<sup>632</sup> Gradativamente, ficção e realidade se articulam esteticamente e, por meio da história, desvela a trajetória de Welles no país. Os jornais cariocas fazem de Welles um “cidadão kane carioca”, deixando evidente certa admiração em relação ao cineasta, revelando uma relação amistosa ensejada entre Welles, a cidade e o país. Mesmo a referência feita em *Nem tudo é verdade a Cidadão Kane* se reveste de um caráter pedagógico na medida em que Sganzerla procura desvendar o “enigma Rosebud”<sup>633</sup>, última palavra pronunciada por *Kane* antes de morrer, num ambiente cultural totalmente contrário àquele protagonizado nas filmagens do clássico de Welles.

O trajeto de Welles no Rio de Janeiro é sempre pautado, por Sganzerla, pelo clima de carnaval e, desta forma, os cinejornais da época trabalham com imagens que

<sup>632</sup> “Notícia de 06/05/1942: ‘OW, o amigo do Rio, completou 27 anos de idade recebendo o tradicional bolo de aniversário no Cassino da Urca, onde passou os primeiros momentos de sua data de aniversário. Ao perceber o público de que se tratava, houve geral surpresa só comparável à do aniversariante que pensava passar despercebido. (...) Orson Welles misturava inglês com espanhol e português (algumas palavras, depõe Herivelto Martins). Ficava tomando cerveja preta ou oferecendo cachaça para o santo com o Peri (Ribeiro tinha 5 anos) no colo, dizia que lembrava da filha Rita Hayworth da mesma idade, batendo papo até de manhã”. In: SGANZERLA, Rogério. O amigo do Rio. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 27 out. 1980, p.2

<sup>633</sup> Rogério Sganzerla afirma: “‘Rosebud’ quer dizer botão de rosas. A gente fala que era o sexo de uma mulher, porque saiu em uma revista, onde num artigo ele fala do sentido físico de lembrar a rosa como uma amante de Kane. Como se sabe, ele ao morrer pronunciou esta palavra chave. A palavra ‘Rosebud’, chave do filme, significou exatamente que ele teria pensado na amante na hora de morrer, e teria pronunciado a palavra que tem uma relação com a vagina de sua amante.” LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, p.10, 1986.

reforçam a simbiose entre a cultura da cidade e o cineasta norte-americano, explicitada através do samba.<sup>634</sup> O cineasta procura compor um quadro onde samba, cinema e carnaval compõem um traço de brasilidade percebido nas lentes de Welles.

Dos encontros do cineasta norte-americano com artistas/sambistas brasileiros à possível vontade de Welles em conhecer o Brasil (e, segundo consta, em residir no Rio de Janeiro), *Nem tudo é verdade* repercute também um programa político, o Governo Vargas, pautado por posicionamentos ditatoriais refletidos em instâncias e instituições. A crítica cinematográfica ao Estado Novo não se atém apenas ao pouco interesse do governo brasileiro em financiar o projeto de Welles: a ação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no governo de Getúlio Vargas (1930-1945) é denunciada uma vez que tal órgão é o responsável por esconder e censurar informações e produções artísticas.<sup>635</sup> Para Rogério Sganzerla, a incompreensão é o que define o tratamento dispensado pelo DIP às ideias de Welles. Em determinado trecho do filme, o material filmado por Welles é recolhido por integrantes do Departamento e o censor responsável pela ação (representado pelo ator Otávio Terceiro) não hesita em afirmar que todo aquele material deveria ser destinado ao lixo.<sup>636</sup>

Por meio dos cinejornais realizados pelo DIP, é anunciada a chegada de Nelson Rockefeller ao Brasil (enviado do governo dos Estados Unidos) para tratar de assuntos do interesse dos dois países. A chegada de Rockefeller se configura, de acordo com Sganzerla, com o início do cerceamento efetuado contra Welles tanto por parte do governo brasileiro quanto por parte do governo norte-americano (este último se valendo dos interesses da produtora cinematográfica R.K.O, de propriedade do próprio Rockefeller). Outrora receptivos às iniciativas de Orson Welles, os estúdios cinematográficos de Hollywood passam a enxergar de forma negativa as investidas do cineasta no Brasil.<sup>637</sup> Todo esse quadro é corroborado por uma tese de Welles, em que

<sup>634</sup> “(...) gosto muito do guaraná e acho o Rio a mais bela cidade do mundo. Aprecio imensamente os compositores brasileiros; gosto muito da obra de Ary Barroso, Herivelto Martins, Custódio Mesquita, Noel Rosa (...).” In: Trecho do filme *Nem tudo é verdade*: discurso do personagem Orson Welles, interpretado por Arrigo Barnabé.

<sup>635</sup> “No período em que vigorou a censura feita no famigerado D.I.P., o povo desconheceu a verdade dos fatos. Nem tudo era verdade”. Trecho do filme *Nem tudo é verdade*.

<sup>636</sup> “Estas cenas estão boas para o lixo! Porque não filmar nossas lindas paisagens? E porque filmar as horríveis favelas que, de qualquer maneira, mais cedo ou mais tarde, vão ser derrubadas? DER-RU-BAS! (...) É preciso coibir a macumba, proibir a citação de Oswald de Andrade e estimular o desenvolvimento da associação de tiro ao povo!”. Trecho do filme *Nem tudo é verdade*.

<sup>637</sup> Respondendo ao questionamento acerca da mudança de posicionamento do governo brasileiro na década de 1940, do convite à recusa dos trabalhos de Welles, Sganzerla é enfático: “Porque logo perceberam que tinham chamado o homem errado. Queriam um filme de propaganda e Welles não era

ele afirma que seus planos cinematográficos em terras brasileiras foram frustrados devido a um desacordo com um feiticeiro.<sup>638</sup>

A ida de Welles ao Ceará para presenciar o modo de vida dos jangadeiros é retratada em *Nem tudo é verdade* enquanto uma forma de reconhecimento, por parte do cineasta norte-americano, do esforço feito pelos jangadeiros junto ao Governo Vargas.<sup>639</sup> O “heroísmo” de “Jacaré”, espécie de líder dos jangadeiros, representa, nas lentes de Welles, o anseio popular que avança diante de muitos obstáculos. Rogério Sganzerla se vale deste material para exibir, também, o contraponto exercido pelo Estado brasileiro representado pela figura do presidente da república. *Nem tudo é verdade* exhibe um presidente em meio às cenas da atuação do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e que, ao mesmo tempo, evoca uma “nacionalidade” que deveria pulsar em sua relação com os trabalhadores. O cinismo invade a cena quando, ao avaliar este contexto histórico, Sganzerla faz referência, na trama, ao lançamento no mar dos

---

cineasta que se prestasse a isso. Por isso o renegaram.” ORICCHIO, Luiz Zanin. Sganzerla esmiúça o fracasso de Welles. *Jornal O Estado de São Paulo*, 25 nov. 1996. Apud. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.169.

<sup>638</sup> Em artigo jornalístico, Rogério Sganzerla relata essa história: “(...) Orson Welles rodou milhares de quilômetros de filme, dirigindo e montando seus trabalhos em Hollywood à base de telefonemas e telegramas. Acontecia lhe faltar completamente dinheiro para pagar seus colaboradores ou filmar certas seqüências. Então passava tardes inteiras a telefonar para a Califórnia, como ele mesmo conta: ‘Estávamos no Brasil durante a realização de um filme sobre o carnaval do Rio, em parte para o governo, em parte para a RKO. Quando o documentário estava quase pronto, veio-me a ideia de que o samba encontrava sua origem nas celebridades *voudous* ainda praticadas pelos habitantes do morro. Depois de muitas dificuldades cheguei a me encontrar com um feiticeiro de aspecto particularmente aterrorizante. Fixou-me a data das filmagens. Mas um dia em que ele desceu o morro para me ver, tive a triste obrigação de lhe comunicar que não havia filmagens, porque o presidente da RKO havia sido substituído em Hollywood e que eu não tinha mais dinheiro. Meu feiticeiro recebeu a notícia muito mal e se considerou particularmente ofendido. Tentava em vão lhe explicar que eu estava, no mínimo, tão desapontado quanto ele. Descrevi-lhe a situação inextricável em que me encontrava. Ele respondeu que seus companheiros haviam gasto muito dinheiro em roupas especiais para o filme. Assegurei-lhe de minha amável compreensão, mas tentava fazê-lo admitir que precisava adiar a filmagem, pois não tinha recebido capital. Enquanto discutíamos fui chamado ao telefone e deixei-o no meu escritório, pensativo e ameaçador. Tive uma longa conversa com os produtores, valorizei minha causa durante um bom tempo para tentar obter recursos suficientes para concluir meu filme. No final, certo de haver convencido o estúdio, voltei reanimado ao escritório. O feiticeiro desaparecera. Voltara ao morro para anunciar, com toda raiva, que o filme não seria feito. Entretanto, ele deixara uma mensagem. Sob o título de um exemplar do roteiro transpassara uma longa agulha amarrada a um pedaço de lã vermelha. Era a marca do *voudou*. E o filme sofreu efetivamente a maldição do feiticeiro. Não conseguimos jamais terminá-lo.’” In: SGANZERLA, Rogério. Flor de lótus. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 22 set. 1980, p.20

<sup>639</sup> Sobre as filmagens realizadas por Welles no Ceará, afirma Rogério Sganzerla: “Foram construídas banquetas e plataformas especiais para registrar o esforço hercúleo de heróis anônimos que o fascinaram pela sua perseverança, em luta aberta contra toda sorte de dificuldades, a natureza inóspita e a indiferença das autoridades que o aflitivo problema social dos pescadores (àquela época tão ignorado, mas não tanto quanto hoje, uma raça em extinção). Welles vibrava com a lição espartana vivenciada no Nordeste e chegou a declarar que esse foi um dos períodos ‘mais completos e maravilhosos’ de sua existência (...)”. In: SGANZERLA, Rogério. Welles captou a luz do Nordeste no verão de 42. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Turismo, quinta-feira, 27 dez. 1990, p.G2

“rolos” de filmes da passagem de Welles pelo Brasil, onde percebemos uma sutil crítica à atuação do Estado Novo em relação a Welles. O ceticismo de Sganzerla para com todo aquele panorama vivenciado por Orson Welles no Brasil, os interesses políticos da RKO e do governo brasileiro e, até mesmo, o pouco empenho da Embrafilme em trabalhar em parceria com o cineasta brasileiro no tocante à recuperação dos rolos de filmes wellesianos, contribuem para o encerramento irônico de *Nem tudo é verdade*:

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

### ***A LINGUAGEM DE ORSON WELLES (1991)***

Com trilha sonora elaborada por nomes como João Gilberto, Grande Otelo, Herivelto Martins e Dorival Caymmi, *A Linguagem de Orson Welles* é um curta-metragem que se comporta como um preâmbulo entre *Nem tudo é verdade* e *Tudo é Brasil* quando se trata da passagem de Welles pelo país.

No Brasil de 1942, Welles revelou toda a sua fibra de lutador sem paralelo na história, reagindo com estoicismo grego às adversidades com a autenticidade de um dinamite de quilate infinito. Expressou seu horror à guerra como processo político e fez o trabalho de uma multidão com décadas de antecedência: previu tudo, experimentou todas as técnicas e praticou o melhor cinema do mundo entre nós: os exemplos filmológicos (sic) dariam muitos livros e filme sobre sua linguagem.<sup>640</sup>

Grande Otelo, narrando em *off*, abre o filme fazendo referência à importância de Shakespeare para a formação de Welles.<sup>641</sup> A colagem de imagens compõe o *décor* da trama: imagens dos cinejornais do DIP e fotografias de Welles (ausentes em *Nem tudo é verdade*), se somam às canções carnavalescas no Rio de Janeiro.

<sup>640</sup> SGANZERLA, Rogério. Linguagem de Orson Welles: 14 minutos de eternidade instantânea. Documento avulso datilografado disponível em <<http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/106/rogerio-sganzerla/1/inicio>>; Acessado em jan. 2011

<sup>641</sup> “Certa vez, um repórter perguntou a Orson Welles se o maior dramaturgo de todos os tempos é realmente Shakespeare. “Não”, disse Welles, deixando todo mundo em pânico por instantes. “Shakespeare”, continuou Orson Welles, ‘não é o maior: é o único!’ E toda a obra de Orson Welles testemunha esse respeito e admiração”. Trecho narrado por Grande Otelo na abertura do curta-metragem.

Os planos do filme são muitos e multifacetados, exibindo uma linguagem entrecortada por diálogos onde são exibidos as ideias do governo americano em relação ao Brasil e como a “saga” de Welles pelo Brasil se articula a esse panorama. Diz Rogério Sganzerla:

Fiz um curta sobre a linguagem, mostrando só o poder da linguagem, os planos-sequências e usando também aquele sistema referencial de som que tem *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, a voz em *off*, um programa de rádio entrecortando com uma cena sobre a construção da Base Aérea de Natal e alguns esforços significativos do ponto de vista da linguagem.<sup>642</sup>

O filme tem um ritmo contínuo, rápido, e se alterna entre as imagens oficiais do DIP e a exibição do “maior ritmo do mundo: o samba”.<sup>643</sup> A experiência fílmica de Welles ao filmar multidões em praças, avenidas, ruas e praias antecipa, para o cineasta brasileiro, uma leitura cinematográfica que seria abordada pelo neorrealismo italiano e pelo Cinema Novo alguns anos mais tarde. As sequências produzidas em *Linguagem de Orson Welles* evidenciam a tomada de posição do governo brasileiro em relação à Segunda Guerra Mundial: “AFUNDAMENTOS EM ÁGUAS BRASILEIRAS! Rio: as primeiras manifestações do povo contra os brutais atentados dos submarinos do Eixo.”, diz o Cinejornal do DIP à luz de discursos proferidos por Getúlio Vargas. Ao fim, *A Linguagem de Orson Welles* apresenta, em pouco mais de quinze minutos, um *flash* fotográfico de algumas variáveis da passagem de Welles pelo Brasil. Tal quadro imagético aparece mais elaborado no “ensaio” cinematográfico denominado *Tudo é Brasil*.

### ***TUDO É BRASIL (1997/1998)***

É sintomático que imagens de Carmem Miranda cantando e dançando componham as cenas iniciais de *Tudo é Brasil*<sup>644</sup>. Nas palavras do próprio Sganzerla,

<sup>642</sup> SPENCER, Fernando. No rastro de Welles. **Jornal Diário de Pernambuco**, 07 dez.1996. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.163

<sup>643</sup> Frase dita por Grande Otelo em *Linguagem de Orson Welles* na narração (em *off*).

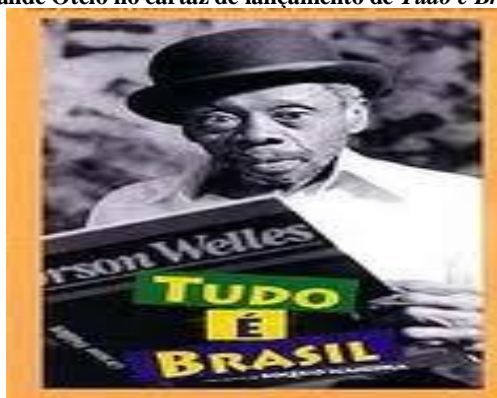
<sup>644</sup> “É uma anatomia do samba e deveria se chamar ‘Na ginga do samba’ ou ‘Sinfonia do tamborim’(...)” SGANZERLA, Rogério. Tudo é Brasil põe em cena o Estado Novo. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, segunda-feira, 25 nov. 1996, p.D7



este ensaio cinematográfico procura retratar com profundidade os processos que impediram a continuidade das filmagens de Orson Welles no Brasil.<sup>645</sup>

Se depender de Rogério Sganzerla, o cineasta norte-americano Orson Welles será conhecido, no futuro, como ‘o homem que amava o Brasil’. No documentário experimental *Tudo é Brasil*, exibido anteontem no 31º Festival de Brasília, o diretor de *O Bandido da Luz Vermelha* acrescenta material inédito e uma boa dose de paixão à sua investigação sobre a passagem de Welles pelo país em 1942. O filme, que fecha uma trilogia iniciada com *Nem tudo é verdade* e *Linguagem de Orson Welles*, é uma apologia do Brasil através do olhar de um cidadão do mundo e, ao mesmo tempo, um manifesto contra a mediocridade universal, que condena ao silêncio ou à frustração gênios como Welles e o próprio Sganzerla.<sup>646</sup>

Figura 22: Grande Otelo no cartaz de lançamento de *Tudo é Brasil* (1996/1997)



Fonte: Disponível em < <http://sganzwelles.blogspot.com.br/2009/11/tudo-e-brasil-1997-documentario-82-min.html>>; Acesso em 22 mar. 2011

<sup>645</sup> “O filme que estreia hoje começa com as imagens de Welles desembarcando no Brasil ao som de João Gilberto cantando “O samba mandou me chamar”. Nada mais simbólico para marcar o enorme fascínio que a cultura brasileira exerceu sobre um dos maiores mitos do cinema mundial. Há um descontraído dueto de Welles cantando ‘No tabuleiro da baiana’ de Ari Barroso, com Carmem Miranda, uma apresentação da orquestra do maestro Fon-Fon no Cassino da Urca e muitas paisagens do Rio pela equipe que acompanhou o cineasta durante os seis tumultuados meses em que esteve no Brasil. (...) Cidadão do mundo, Welles soube traçar um audacioso painel sobre a miséria do mar e a alegria do carnaval. (...) É um belo filme de invenção, feito por alguém que se dispõe a pensar o Brasil. Sganzerla não faz outra coisa, por meio de Welles: pensa e repensa o país. Faz aquilo que chama de ‘anatomia do samba’: Welles tinha uma ligação muito forte com o ritmo brasileiro. Tocava pandeiro e cantava razoavelmente bem. Por meio dele é possível aprender muito sobre o verdadeiro samba e também sobre as razões do atraso não só do cinema como das artes em geral no país que o diretor de *Tudo é Brasil* define como ‘semicolônia’. (...) Fortemente musical e criativo em suas opções de montagem audiovisual, *Tudo é Brasil* é a essência de um filme político. Põe em cena o Estado Novo, um período de abuso de autoridade, prepotência e desdém pelo maior cineasta do mundo, em seu tempo. Sganzerla considera que o caso de amor não correspondido de Welles com o Brasil foi além de uma tragédia pessoal do autor de *Cidadão Kane* – foi uma tragédia americana. (...) Seu filme é dedicado a Grande Otelo, o ator que Welles amou e foi (com Herivelto Martins) um de seus maiores amigos no Brasil. (...) Sganzerla queria recriar as cenas do Cassino da Urca com Grande Otelo, que aparece em numerosos planos. A morte do ator em 1993 inviabilizou sua participação no projeto. Fica a dedicatória. Grande Otelo, com certeza, teria amado *Tudo é Brasil*. MERTEN, Luiz Carlos. *Tudo é Brasil* pensa o país por meio de Orson Welles. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 4 dez. 1998, p.D20

<sup>646</sup> COUTO, José Geraldo. Sganzerla recebe o espírito de Welles em *Tudo é Brasil*. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, quarta-feira, 14 out. 1988, p.8

Desde o título, que seria uma analogia ao interesse de Welles pelo país, passando pela narrativa radiofônica, o cineasta norte-americano enaltece as qualidades do país o qual visita: “Tudo é Brasil! Onde o céu tem mais luz e fulgor! Ó meu Brasil! Terra que Deus criou. No mundo, és o primeiro.” De acordo com Robert Stam,

Quanto mais você sabe sobre o Welles, mais sabe que ele era um anti-racista convicto, que se arriscava muito para lutar contra o racismo. É interessante ver isso até nos shows de rádio. Ele fez uma série sobre a América Latina, inclusive sobre o Brasil. Fazia parte da política de boa vizinhança, mas ele fez de um jeito bastante radical para a época. Por exemplo, ele fez um show sobre uma rebeldia do escravo. Tem até um show em que ele canta com Carmen Miranda ‘No tabuleiro da baiana’ - em português razoável, com ritmo. Ele aprendeu português. Conhecia muita letra de samba. Bem, nestes shows ele virou quase advogado para a América Latina. Por exemplo, o show sobre o Brasil tem muita crítica sutil, discreta, ao etnocentrismo norte-americano. Ele ficava muito chateado que as pessoas achavam que o brasileiro falava espanhol. Até o jeito em que ele contou num show de rádio a história dos conquistadores é muito irônico com Colombo. É quase antropofágico, porque ele faz alusões aos canibais, mas quase de um jeito simpático aos canibais: que era para comer mesmo (risos). E é engraçado pensar que ele conheceu Oswald de Andrade (1980-1954) numa reunião”.<sup>647</sup>

Sganzerla procura realçar o “encantamento”<sup>648</sup> de Welles com o país revelando os interesses do cineasta pela cultura brasileira: o samba, o carnaval, as práticas culturais dos jangadeiros nordestinos, a cachaça, as mulheres, etc., tudo justaposto numa efeméride de possibilidades interpretativas reavivadas no tempo de forma antropofágica.<sup>649</sup> *Tudo é Brasil* é, tal como *O bandido da luz vermelha*, um filme-soma:

<sup>647</sup> Robert Stam em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*. LABAKI, Amir. Pesquisa revela conexão Orson Welles-Brasil. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, terça-feira, Ilustrada, 7 jun. 1988, p.27

<sup>648</sup> “As crianças do Brasil aprendem a sambar antes de falar... batucam antes de engatinhar. Foi o que me disseram e eu acredito! A noção harmoniosa de um hemisfério unido encontra aqui maior ressonância. O Brasil vem promovendo a solidariedade Pan-Americana e a luta por este nobre ideal desde os primórdios das guerras de libertação. Organizar, em nosso hemisfério, um concerto das nações americanas”. Trecho pronunciado por Orson Welles em *Tudo é Brasil*”.

<sup>649</sup> “*Tudo é Brasil* ganhou no último Festival de Brasília o ambíguo prêmio de ‘Melhor Colagem Antropofágica’. Talvez fosse uma maneira de o júri dizer que este filme de Rogério Sganzerla merecia ser premiado, mas não sabia em que categoria enquadrá-lo. (...) Trata-se de um filme de montagem, em que Sganzerla parte de uma antiga obsessão: a passagem de Orson Welles pelo Brasil, nos anos 40, e a realização de dois episódios que permaneceram perdidos durante décadas. (...) *Tudo é Brasil* parece apontar para uma mudança de postura do diretor em relação ao episódio. Até aqui, a estadia de Welles entre nós parecia sintoma de um fracasso que atingia simultaneamente um dos maiores gênios do cinema (naquele momento delineia-se o bloqueio de Hollywood a seu trabalho, já que, ao mesmo tempo, *Sinberba* era desfigurado na montagem). Por aqui, a hipótese de Welles estar captando um Brasil popular, e não-oficial, também não estaria sendo vista com bons olhos pelo governo Vargas. (...) Mas o que antes podia ser visto como um olhar pessimista a uma cultura da impossibilidade aqui se transforma um pouco. Trata-

cinema, política, música; cinejornais, Estado Novo, samba; Welles, Política da Boa Vizinhança, Getúlio Vargas são entrelaçados tanto por imagens quanto por sons, onde a narrativa radiofônica se comporta como a justificação de uma época.

*Tudo é Brasil* conta várias histórias ao mesmo tempo, todas com início, meio e fim, mas não necessariamente nessa ordem. Na sua montagem enganosamente descompassada de imagens de arquivo e sons de origens diversas (entrevistas, emissões radiofônicas, música e ruídos), vemos desenhar-se a doce e turbulenta passagem de Orson Welles pelo Brasil. Vemos também a ambígua aproximação do cineasta a Getúlio Vargas; a política pan-americanista dos EUA; a entrada do Brasil na Segunda Guerra; a sabotagem criminoso do filme *It's all true*, de Welles; a saga dos jangadeiros cearenses filmada pelo diretor e terminada em tragédia. Vemos um país exuberante e amoroso, pleno de alegria e energia criadora. Sganzerla, generoso poeta da imagem e do som, apresenta o gênio de Welles e a riqueza da cultura brasileira como forças que se alimentam mutuamente e que resistem à boçalidade dos donos do dinheiro e do poder (os tubarões que aparecem ameaçadoramente no filme de quando em quando). (...) Entre o material documental inédito utilizado por Sganzerla, destacam-se as emissões radiofônicas feitas por Welles a partir do Rio. Provavelmente numa delas (o filme não deixa claro), o cineasta americano aprende com Carmen Miranda a cantar 'No tabuleiro da baiana'. É um momento divertido, comovente, mágico, coroando um filme que não mostra o Brasil como um país coitadinho pedindo socorro, mas como um manancial de cultura e alegria de viver que pode ajudar a curar o mundo.<sup>650</sup>

Mais uma vez, como ocorrera em *O bandido da luz vermelha*, a referência a “A guerra dos mundos”, de H. G. Wells, feita por Orson Welles em 1938 nos Estados Unidos<sup>651</sup> revela a importância que Welles destinava ao Rádio. O Brasil é retratado

---

se de encontrar valores, de Grande Otelo a João Gilberto, equalizando, pela montagem, o culto e o popular, de buscar a permanência dos encantos dos anos 40 nos anos 90, de perceber na continuidade de um modo de vida – apesar de todas as atrapalhadas que têm vitimado o Rio desde 1960 – a exuberância criativa de um povo que tem na autonegação uma espécie de esporte favorito. Esse Brasil não é, obviamente, oficial, nem passa pelas mazelas da política. Sganzerla vai atrás de imagens que, mesmo quando já vistas, adquirem um outro sentido. Relaciona-as com sons que, mesmo quando já escutados, agregam novos sentidos no contato com a imagem. É como se a tristeza pelo tesouro perdido de Welles se transformasse em euforia pelo seu reencontro. Não se trata de esperar, é claro, por um filme totalmente otimista, e sim por um filme apaixonado pelos seus dois objetivos: Brasil e Welles, agora ‘limpo’ (parcialmente, em todo caso), da catástrofe pessoal que foi a passagem do cineasta pelo Brasil, na qual Sganzerla via um signo da catástrofe nacional”. In: ARAÚJO, Inácio. Cineasta passa a limpo seu amor pelo Brasil. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, sexta-feira, 4 dez. 1998, p.11

<sup>650</sup> COUTO, José Geraldo. Sganzerla recebe o espírito de Welles em *Tudo é Brasil*. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, quarta-feira, 14 out. 1988, p.8

<sup>651</sup> “(...) Na noite do dia 30 de outubro, a história que vai ao ar (na rádio CBS) é ‘A guerra dos mundos’, de H. G. Wells. O elenco, sob as ordens de Welles, carrega na interpretação e o pânico toma conta do país de costa a costa. A população começa a ver marcianos por toda a parte. Suicídios, partos prematuros e fuga para as montanhas são as seqüelas imediatas. A polícia invade o estúdio, mas como a lei não prevê

como uma espécie de “berço” civilizatório pelas lentes de Welles. Neste sentido, Rogério Sganzerla enfatiza oswaldianamente esse preceito ao abordar as contradições daquele panorama histórico pautado pela destruição oriunda da Segunda Guerra Mundial.

Em *Tudo é Brasil*, o ideograma “Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, transmuta-se na bandeira do país em substituição às palavras “Ordem e Progresso”; Linda Batista canta “Sabemos lutar”, em resposta à investida alemã aos navios brasileiros; a Praça Onze vira samba em letra de Grande Otelo e música de Herivelto Martins; Chucho Martinez grava o sucesso carnavalesco “Amélia”. Tudo é Brasil; tudo é Welles nas lentes de Rogério Sganzerla.

### ***O SIGNO DO CAOS (2003)***

O antfilme surge, no universo sganzerliano como uma última reposta ficcional ao tratamento dado a Orson Welles, pelo governo Vargas na década de 1940<sup>652</sup> e, ao mesmo tempo, funciona como uma crítica aos rumos tomados pelo cinema brasileiro ao longo de sua história.<sup>653</sup> A ideia do antfilme, que pode ser interpretada do ponto de vista estético na medida em que o longa-metragem não se vale dos recursos narrativos e cênicos clássicos do cinema, é aqui ensejada, também, numa alusão à impossibilidade em se fazer cinema no Brasil. Esta abordagem suscita uma reflexão crítica sobre o processo de produção de cinema no Brasil, largamente abordado por Sganzerla em seus artigos nos jornais. No filme, ela se reveste não somente em críticas mas, sobretudo, em

---

aquele tipo de “delito”, não há como punir Welles. De qualquer maneira, se o programa transforma-o da noite para o dia no wonder boy americano, um tipo de punição com que ele jamais sonhara estava a caminho: depois de Cidadão Kane, suporta incontáveis humilhações da produtora R.K.O. (à qual estava preso por contrato) e dos produtores de Hollywood, que, temerosos de perder dinheiro, relutam cada vez mais em apoiar seus projetos.” [Grifos meus] ISMAEL, J. C. Orson Welles. *Jornal O Estado de São Paulo – Suplemento Cultural*, São Paulo, nº 279, 20 out. 1985. **Apud.** SGANZERLA, Rogério (Org.). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986, p.26.

<sup>652</sup> De acordo com Rogério Sganzerla, O signo do caos “Retrata sob forma ficcional a estada de Welles no Rio. Com fama de arrojado, o enviado formal da política da boa vizinhança inventa o neo-realismo e o cinema experimental entre nós. Como se torna ameaça, improvisam um tribunal de forma a alijar o copião formado, para desespero do repórter Edgard Morel, empenhado em salvar a obra-prima incompreendida e ignorada”. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. Sganzerla esmiuça o fracasso de Welles. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1996. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.173

<sup>653</sup> “A história se passa em uma espécie de alfândega, em que funcionários ineptos, com o Dr. Amnésio à frente, controlam a entrada e saída de todo o material. Tudo não passa de uma alegoria pela forma como é gerenciada a atual política do audiovisual no Brasil (...)”. BRASIL, Ubiratan. Sganzerla ironiza o balcão de favores do cinema. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 6 jun. 2003, p.D4

denúncia. Desta forma, *O signo do caos* seria o fechamento da tetralogia realizada por Sganzerla sobre a importância histórica de Orson Welles, iniciada com *Nem tudo é verdade*.

Figura 23: Cartaz de lançamento de *O signo do caos* (2003)



Fonte: Disponível em < <http://cinebrasilis.blogspot.com.br/2009/02/o-signo-do-caos.html>>; Acesso em 21 abr. 2011

Esteticamente, o filme suprime qualquer aspecto linear de sua composição narrativa e cênica. Tal horizonte de linguagem pode ser observado através da montagem “solta”, onde a sobreposição de vozes dos personagens e a repetição de cenas acentuam o tom da *mise-en-scène*.

Em cinema interessa(me) a atração dos planos, tomadas (‘takes’, ‘prise de vues’, cenas). Isto é montagem por atração, e tudo o mais no assunto pouco (me)interessa. Logo, corte é movimento (de imagem e som). Corte não é discurso, ênfase, panfleto, mas apenas projeção do ponto ideal mágico-móvel de um plano que termina e de outro que inicia – ponto de interseção tensão ou de encontro entre um plano (em movimento(s) e outro); enfim, corte – movimento de luz e sombra, imagem e som, gesto e ruídos combinados – dependendo da mão do montador – aquele determinado instante de liberdade entre um movimento que inicia e outro que finda em relação à analogia contraste ou semelhança de forma e ideia (no som e na imagem juntos, isto é, na mente do montador, ou melhor, ideia percorrendo da mão à cabeça do montador – não me refiro ao chofer, operador ou motorneiro de moviola).<sup>654</sup>

<sup>654</sup> SGANZERLA, Rogério. Atração da montagem. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 23 nov. 1981, p.22

A montagem privilegia a repetição de cenas e a realização de boa parte do filme em preto-e-branco revelam as estratégias utilizadas por Sganzerla para marcar temporalmente o filme e levar o espectador de cinema ao início da década de 1940, momento em que Welles veio ao Brasil filmar *It's all true*.<sup>655</sup> Em *O signo do caos*, Welles é visto como um “homem perigoso” pelos censores do DIP, um “artista louco” que deveria ser combatido a qualquer custo e ser retirado de cena. Desta forma, toda sua produção cinematográfica deveria ser destruída imediatamente. Dr. Amnésio, o inspetor-chefe na trama (representado por Otávio Terceiro), procura destruir os “rolos” fílmicos de Welles com a anuência do Estado. Nessa percurso, defronta-se com a imprensa, representada pela figura do repórter Edgard Morel (Sálvio do Prado), que insiste em ver genialidade nos trabalhos de Welles e procura, dentro do possível, impedir a ação do “DIP”.

Na ficção, Sganzerla revela os bastidores internos do DIP ao retratar a intransigência do Dr. Amnésio e a luta vã de Edgard Morel para “salvar” os filmes de Welles. O autoritarismo do censor (Dr. Amnésio), empenhado em destruir o material produzido por Welles no Brasil (ainda que o próprio Dr. Amnésio considere Orson Welles um gênio) dá consistência à narrativa.

Uma carga chega ao porto contendo o material cinematográfico suspeito é examinada por um certo Dr. Amnésio (Otávio Terceiro). Ao mesmo tempo em que recorda esse roteiro da intolerância, Sganzerla produz alguns dos mais belos planos do cinema brasileiro contemporâneo. Seu filme não conta propriamente uma história. Ele produz significados pela densidade de acumulação de suas imagens poéticas. Pede ao espectador uma atitude de imersão nesse mundo, às vezes de beleza, às vezes de sarcasmo, onde se discute, mas apenas nas entrelinhas, a complexidade das relações entre a arte e o Estado. Entre a força anárquica da criação e a cultura que se quer oficial, chapa-branca. A era Vargas passou, mas esse tema continua atual e pendente, como sabem todos os que trabalham na área, sejam criadores ou não.<sup>656</sup>

<sup>655</sup> “Em *O signo do caos*, Sganzerla usou, pela primeira vez, o formato de película em 16 mm, o que lhe permitiu uma fotografia bem contrastada. ‘As imagens são fortes, bem resolvidas e com um jogo de claro-escuro que agrada à nova geração, que adora cinema detalhista’, explica Sganzerla”. In: BRASIL, Ubiratan. Sganzerla ironiza o balcão de favores do cinema. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 6 jun. 2003, p.D4

<sup>656</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. Sganzerla discute relações entre arte e Estado. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 21 nov. 2003, p.D7

Neste sentido, a crítica também se revela tributária de uma espécie de “pensamento colonialista”, “dependente” que teria, ao fim e ao cabo, motivado a interrupção dos trabalhos de Welles. No filme, os funcionários do DIP comemoram, ao som de “Aquarela do Brasil”, a possível destruição do material de Welles recolhido junto ao cais do porto: esta cena é emblemática na medida em que produz a sensação de impotência não só do cineasta Welles, mas do próprio cinema.<sup>657</sup> O estatuto do cinema é colocado em debate nas críticas feitas por Dr. Amnésio às filmagens realizadas por Welles: “(...) coisas comuns, da vida, não é cinema”, diz Dr. Amnésio. Aqui, a metalinguagem procura o cinema pelo cinema, seus limites, suas possibilidades e impossibilidades, trazendo à tona não apenas o dilema forma conteúdo mas, sobretudo, como podem ser construídas formas e conteúdos.

*O signo do caos* se vale de uma “negação da linguagem” para escapar do lugar comum cinematográfico: clichês, decupagem clássica, psicologismo dos personagens. As experimentações feitas por Sganzerla em *O signo do caos* remetem a “Jorginho” (*O bandido da luz vermelha*), onde temos um personagem central que norteia as ações da trama. Em *O signo do caos*, a centralidade narrativa se dilui em conceitos e ideias que giram em torno de Orson Welles, numa relação de metafórica entre o cinema, a história e a personalidade do cineasta americano.

As ideias expostas em *O signo do caos* circundam a ficção em torno da “perseguição” sofrida por Orson Welles no Rio de Janeiro e, desta forma, Sganzerla monta um cenário onde as “vozes dos perseguidores” (roteiro) determinam a historicidade dos acontecimentos. A censura sofrida por Welles por parte do Estado Novo ganha contornos próprios na ótica de Sganzerla: ao fazer referência, em *O signo do caos*, aos desagradáveis acontecimentos que marcaram Welles no Rio de Janeiro, Sganzerla também nos diz sobre as censuras burocráticas, ideológicas, estéticas que sofreu ao longo de sua trajetória cinematográfica. A relação presente/passado/presente refletida, na ficção, por meio das repetições de vozes, diálogos, cenas, demonstrando uma história do cinema brasileiro marcada por uma repetição de erros.

---

<sup>657</sup> “Também a banda sonora recebeu um cuidado específico, para que não se abafassem ruídos essenciais à trama, além de ressaltar a trilha sonora, baseada especialmente em *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. ‘Trata-se especificamente da cena em que censores dançam ao som desse samba, comemorando a perda do material produzido nos anos 40 que não foi devidamente conservado’, afirma Sganzerla”. In: BRASIL, Ubiratan. Sganzerla ironiza o balcão de favores do cinema. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, sexta-feira, 6 jun. 2003, p.D4

Rogério Sganzerla revê o passado e observa que, em Welles, podem ser revistos erros e acertos do cinema brasileiro, sua trajetória claudicante, seus infortúnios e suas pequenas glórias. Antropofagicamente, tudo passou a ser Brasil: até mesmo Orson Welles.



## ***TAKING OFF!***

*“O cinema brasileiro tem uma dívida imensurável para com a contribuição milionária do instinto caraíba, da sensibilidade analítica, da inteligência visceral, da beleza feroz e da inevitabilidade histórica de suas imagens e de seus sons. Por ter visto COM OLHOS LIVRES, se mais nada o fizer, é o tempo que irá vingar Rogério Sganzerla”. (Steve Berg é tradutor do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, para o inglês)*

*“A gente vive de sobras...”. (Oswald de Andrade)*

**Figura 24: Rogério Sganzerla**



Fonte: Disponível em < [http://auroraleao.zip.net/arch2009-09-06\\_2009-09-12.html](http://auroraleao.zip.net/arch2009-09-06_2009-09-12.html)>; Acesso em 11 mar. 2010

## ***ROGÉRIO SGANZERLA E OSWALD DE ANDRADE POR ELES MESMOS***

### **A REVOLUÇÃO ESTÉTICA**

“Trouxe para cá essa vontade de renovação que grassava intensamente na Europa e procurei atrair os intelectuais não empedernidos nas velhas correntes estéticas para um movimento sério que nos conduzisse para novos rumos. E devo dizer mais: que, embora intimamente ligados ao pensamento francês dominante, instalamos aqui uma revolução estética que se pode chamar de colateral do movimento francês, porquanto teve seus rumos originais. Quando cheguei da Europa, me perguntavam se eu me sentia futurista, surrealista, dadaísta ou que outra denominação me calhasse aos anseios renovadores. Não fui nada disso, procurei uma geografia para os seus rumos

estéticos, que foi precisamente o Primitivismo”.<sup>658</sup> “A Semana de Arte Moderna foi a coisa mais séria que já se fez nas Américas em matéria de arte e literatura”.<sup>659</sup>

“Não quero ficar citando nomes, não quero brigar. Mas essa preguiça criativa, essa passividade, eu detesto. É péssima. Não gosto desse jeito de preguiça de *Macunaíma*, sou mais a linha do Oswald de Andrade. Se o Brasil é filmável, a profissão não está sendo exercitável, porque ela depende de um número muito grande de pessoas, de uma estabilidade que a nossa sociedade não tem”.<sup>660</sup>

“Eu nunca pensei em ser o dono da verdade, mas achei que a arte deveria acompanhar essas variações da realidade e admitir essa mistura de estilo e uma certa preocupação com o *kitsch*, com o cafona, para tentar compreender a alma nacional. Essa foi a preocupação. Agora o termo que eu sempre coloquei: a questão do cinema experimental, não o experimentalismo, uma coisa estéril. Mas, o cinema que fosse um pouco de tudo e, na verdade ele foi feito por circuitos, sem grandes orçamentos, e que teve também para essa inovação, a renovação formal”.<sup>661</sup> “(...) já em 68, do cinema experimental, do urbano, enfim, o cinema de livre exportação poética, pode ser denominada de, segundo a fórmula oswaldiana “ver com olhos livres”. ”<sup>662</sup> “O cinema se faz, sim, da indústria, mas conjugado com a arte. Então, a preocupação artística, estética vai ser sempre fundamental. Temos que descobrir um ritmo brasileiro, uma forma brasileira”.<sup>663</sup>

## O BRASIL E OS BRASILEIROS

Mas, afinal, o que é o Brasil? O que é ser brasileiro?

Leio Oswald de Andrade: “ – O Brasil desde a idade trevosa das capitânias vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Época nenhum foi mais propícia à nossa entrada no concerto (sic) das nações, pois que estamos na época do desconcerto. O Brasil, país situado na América, continente de onde

<sup>658</sup> A última entrevista. Diário de São Paulo. 21 nov.1954. **Apud.** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas / Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.250

<sup>659</sup> **Ibid.**

<sup>660</sup> ALMEIDA, Sérgio Pinto. A panorâmica de Rogério Sganzerla. Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 mai. 1988. **Apud.** CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.105

<sup>661</sup> LEAL, Hermes Filho. Nunca pensei em ser o dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista Cisco,** Goiânia, Ano I, n.3, 1986. p.11

<sup>662</sup> **Ibid.**

<sup>663</sup> **Ibid.**

partiram as sugestões (sic) mecânicas e coletivistas da modernidade literária é um país privilegiado e moderno. Nossa natureza assim como nossa bandeira, feita de Glauco verde e de amarelo jade, é propícia às violências maravilhosas da côr (sic). Justo pois que nossa arte também o queira ser. Quanto à glótica de *João Miramar*, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la Será êsse (sic) o brasileiro do século XXI?”<sup>664</sup>

“Tínhamos o homem cordial brasileiro. Que hoje só pode ser comparado ao homem boçal. (...) Sabe, queria fazer um filme assim: mostrar que tá tudo errado neste país. Todo mundo sabe. Mas a coisa está péssima. Não precisa nem roteiro. É só ligar o rádio em qualquer hora. Então há uma música sonolenta, outra pior ainda. É o lixo da América. Poxa, temos o maior ritmo do mundo. E fomos roubados. Porque copiam mal, de fora para dentro. São os que têm asas e não querem voar”.<sup>665</sup>

“Tudo levava a crer, a ele, Serafim, que a morte não era o ponto final; também ela era um acidente pelo qual deveriam (não se sabe por qual razão estúpida e reacionária) passar todos os homens e mulheres; como ele, um acidente e o próprio Serafim, diante daquele quadro do monumental imbecilidade nacional, poderia arriscar-se a gritar: ‘A morte não acaba com a gente! Do contrário, a luta de classes passa para o plano sobrenatural!’ Foi assim que nasceu Serafim, foi assim que nasceu Rogério, foi assim que nasceu o Presidente imortal. (...) No Brasil, respira-se um clima fúnebre acentuado pelo calor tropical do subdesenvolvimento. Nosso lirismo é o mais fúnebre possível; todo brasileiro é, no fundo, um necrófilo; estamos todos mais ou menos apaixonados pela metafísica política que é simplesmente – o pior multiplicado pelo melhor, ou seja, vice-versa, acredita na máquina do tempo, nos poderes sobrenaturais de Mandrake, na mamadeira, no guaraná e no chá de erva-doce. Bárbaros crédulos brasileiros...”<sup>666</sup>

## POLÍTICA

“Direita e esquerda no Brasil são termos que não representam mais nada. Perderam toda a significação que outrora lhes era emprestada, não exprimem mais as

<sup>664</sup> SGANZERLA, Rogério. Marcha à ré histórica. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 30 jun.1980, p.22

<sup>665</sup> SGANZERLA, Rogério. A inquieta visão de um país anestesiado. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 5º Caderno, domingo, 30 ago. 1981, p.44

<sup>666</sup> SGANZERLA, Rogério. A verdade que liberta da miséria ao volante. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, quarta-feira, 16 mar. 1983, p.36

características anteriores, de ideias e ideais. O que prevalece em nossos dias é o canhoto político, que faz com a mão esquerda o que deveria fazer com a direita e vice-versa...”<sup>667</sup>

“Ninguém pode dizer que você é um marginal. Marginalizar o que já é marginalizado? Marginal é o país e o sistema de exploração do cinema dependente, condicionado de fora para dentro. Nesta luta entre imperialistas, a gente tem de se comportar da forma mais provinciana, errada e reacionária possível, que é pisar no próximo sem nenhum respeito e castigando o pequeno produtor independente. Quem sempre fez na história do cinema brasileiro foi o independente, isso desde os anos 10 e 20. Eu acho que o cinema está na frente da política, não precisa botar o cinema atrás da política. O cinema pode valorizar e melhorar a política. Não podemos ficar a reboque desse conceito de imitação do estrangeiro”<sup>668</sup>

### O CAMINHO PERCORRIDO: REFLEXÕES

“O que eu fiz, e os imbecis não compreenderam, foram pesquisas das mais sérias não só no terreno literário como no social e no estético. Toda a minha vida tem sido uma constante dedicação à literatura. Sou escritor desde que me conheço por gente e nunca fui leviano. O que desconcertava meus adversários é que minha literatura fugia ao padrão cretino então dominante. E chamavam isso de piada”<sup>669</sup> “O touro pega o toureiro e acabou-se a história. Mas enquanto isso não vem e vou irritando ao mesmo tempo o touro e os que se sentam na arquibancada, os toureiros vagabundos, os covardes, os ineptos, os sem talento, os fracos, os que eu vaiei toda a vida e vaio agora, os mesmos que, escondidos atrás de crachás e fardões, tentam impedir que vocês, os moços, avancem para o Sol (...)”<sup>670</sup> “Faço omissões. Escrevo somente aquilo que teve importância na minha formação intelectual. Escrevo tudo aquilo que vem explicar a minha filosofia. Filosofia de antropofagista”<sup>671</sup> “Nunca fiz um comentário que tivesse maldade. Jamais quis mal a alguém deliberadamente. Todas as minhas críticas eu as fiz

<sup>667</sup> BRANCO, Frederico. Entrevista com Oswald de Andrade. **Jornal Correio Paulistano**, São Paulo, 07 jun. 1953.

<sup>668</sup> LEAL, Hermes Filho. Nunca pensei em ser o dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista Cisco**, Goiânia, Ano I, n.3, 1986. p.12

<sup>669</sup> A última entrevista. Diário de São Paulo. 21 nov.1954. **Apud.** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas / Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.249

<sup>670</sup> BRANCO, Frederico. **Jornal Correio Paulistano**, São Paulo, 24 out. 1954, p.1 e p.19

<sup>671</sup> ABRAMO, Radhá. Entrevista com Oswald de Andrade. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25/26 set. 1954. p.6

sem a menor sombra de ódio ou rancor. Elas foram sempre humildes e até ingênuas, às vezes”.<sup>672</sup> [Oswald de Andrade, 1954]

“O que nós queríamos fazer aqui era um novo tipo de cinema novo. Uma contribuição muito louvável. Naquela ocasião, era uma variante, se faziam grandes filmes, e estava-se começando a conquistar a linguagem urbana. Então achei que devia-se colocar toda esta complexidade, do concretismo, da poesia concreta, da fenomenologia, da física moderna, e botar isso em termos de cinema urbano, numa faixa sonora flutuante, ondulatória. Enfim, sujeita a mil flutuações do cotidiano. Nada preparadinho, nenhuma fórmula”.<sup>673</sup>

---

<sup>672</sup> “A última entrevista”. Diário de São Paulo. 21 nov.1954. **Apud.** BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: entrevistas / Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.249

<sup>673</sup> LEAL, Hermes Filho. “Nunca pensei em ser o dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla”. **Revista Cisco**, Goiânia, Ano I, n.3, 1986. p.11

## FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES – ROGÉRIO SGANZERLA

**Título:** O bandido da luz vermelha; **Direção:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 92 min.; **Ano:** 1968; **País:** Brasil; **Gênero:** Policial; **Cor:** Preto e Branco; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Produção:** José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla; **Fotografia:** Peter Overbeck; **Trilha Sonora:** Rogério Sganzerla; **Estúdio:** Urano Filmes; **Elenco:** Paulo Villaga, Helena Ignez, Pagano Sobrinho, Luiz Linhares, Sérgio Mamberti, Sonia Braga, Lola Brah, Maurice Capovila, Renato Consorte, Neville de Almeida, Sérgio Hingst, Roberto Luna, Miriam Mehler, Ítala Nandi, Ezequiel Neves, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, Maurício Segall, Renata Souza Dantas, Maria Whittaker.

**Título:** Documentário; **Direção:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 10 min e 0 seg.; **Ano:** 1966; **Cidade:** São Paulo; **UF(s):** SP **País:** Brasil; **Gênero:** Ficção; **Cor:** PB; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Elenco:** Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães; **Empresa Produtora:** Mercúrio Produções; **Produção:** Rogério Sganzerla; **Produção Executiva:** Rogério Sganzerla; **Direção de Produção:** Afonso Coaracy; **Direção Fotografia:** Andrea Tonacci; **Montagem/Edição:** Rogério Sganzerla; **Direção de Arte:** Rogério Sganzerla; **Figurino:** Rogério Sganzerla; **Técnico de Som Direto:** Rogério Sganzerla; **Mixagem:** Rogério Sganzerla

**Título:** Nem Tudo é Verdade; **Direção:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 95 min.; **Ano:** 1986; **País:** Brasil; **Gênero:** Comédia/documentário/ficção; **Produção:** RS Produções Cinematográficas e Embrafilme **Distribuição:** Embrafilme; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Fotografia:** José Medeiros, Affonso Viana, Edson Santos, Edson Batista, Carlos Albert Ebert e Vitor Diniz; **Trilha sonora:** Rogério Sganzerla; **Figurino:** Raul William; **Edição:** Denise Fontoura e Severino Dadá; **Elenco:** Arrigo Barnabé (Orson Welles); Grande Othelo; Helena Ignez; Nina de Pádua; Mariana de Moraes; Vânia de Magalhães; Abrahão Farc; Guará; Nonato Freire; Geraldo Francisco; Mario Cravo; Luiz Motta (narração)

**Título:** A Linguagem de Orson Welles; **Direção:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 15 min.; **Ano:** 1991; **País:** Brasil; **Gênero:** Documentário **Cor:** PB; **Roteiro:** Argumento: Rogério Sganzerla; **Elenco:** Narração: Grande Otelo; Depoimentos: John Huston, Grande Otelo e Edmar Morel; **Empresa(s) Co-produtora(s):** Tupan Realizações de filmes e vídeos Ltda; **Direção de Produção:** Sérgio França; **Direção Fotografia:** José Mauro; **Fotografia de Cena:** Não; **Montagem/Edição:** Severiano Dada; **Trilha Sonora** (Seleção Musical): Rogério Sganzerla, João Gilberto e Orquestra, Dorival Caymi, Herivelto Martins e Grande Otelo.

**Título:** Tudo é Brasil; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 82 min.; **Ano:** 1997; **País:** Brasil; **Gênero:** Documentário; **Cor:** Colorido; **Produção:** Rogério Sganzerla; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Trilha Sonora:** João Gilberto, Rogério Sganzerla; **Elenco:** Orson Welles, Dalva de Oliveira, Carmen Miranda, Linda Baptista, Herivelto Martins, Grande Otelo, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Richard Wilson, Robert Wise, Bill Krohn.

**Título:** Brasil; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Produção:** Rogério Sganzerla; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 11 min.; **Ano:** 1981; **País:** Brasil; **Cor:** Colorido; **Gênero:** Documentário; **Elenco:** Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Maria Bethânia, Orson Welles.

**Título:** A Mulher de Todos; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 93 min.; **Ano:** 1969; **País:** Brasil; **Gênero:** Comédia; **Estúdio:** Servicine; **Distribuição:** U.C.B. Umião Cinematográfica

Brasileira; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Produção:** Rogério Sganzerla, Prod. Cin., Servicine; **Trilha Sonora:** Ana Carolina; **Fotografia:** Peter Overbeck; **Desenho de produção:** Rogério Sganzerla;

**Edição:** Franklin Pereira; **Elenco:** [Helena Ignez](#), [Jô Soares](#), [Antônio Pitanga](#), [Stênio Garcia](#), Paulo Villaça, Renato Corrêa e Castro, Thelma Reston, Abraão Farc, Sílvio de Campos Filho, J. C. Cardoso, Antonio Moreira, José Agrippino.

**Título:** Copacabana mon amour; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Ano:** 1970; **País:** Brasil; **Cor:** colorido; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 85 min.; **Gênero:** comédia; **Elenco:** Helena Ignez, Lilian Lemmert, Paulo Villaça, Otoniel Serra, Joãozinho da Goméia, Guará, Laura Galano

**Título:** Perigo negro; **Direção:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 28 min.; **Ano:** 1992; **País:** Brasil; **Gênero:** Ficção; **Cor:** Colorido; **Empresa Produtora:** Tupan Realizações de Filmes e Vídeos Ltda.; Projeto Centenário Oswald de Andrade Cinema - Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; **Produção Executiva:** Bayard Tonelli; **Direção Fotografia:** Nálío Ferreira; **Montagem/Edição:** Sílvio Renoldi; **Trilha Sonora:** Otávio Terceiro Música: Paulo Moura; **Elenco:** Abraão Farc, Ana Maria Magalhães, Antonio Abujamra, Bayard Tonelli, Guaracy Rodrigues, Guerra Peixe, Luis Sergio Lima e Silva, Helena Ignez, Jorge Salomão, Paulo Moura.

**Título:** O signo do caos; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 83 min.; **Ano:** 2003; **País:** Brasil; **Gênero:** Experimental; **Estúdio:** Mercúrio Produções LTDA.; **Distribuição:** Riofilme; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Cor:** P&B e Col. **Produção:** Rogério Sganzerla; **Trilha Sonora:** Sinai Sganzerla; **Fotografia:** Nélío Ferreira e Marcos Bonisson; **Desenho de produção:** Rogério Sganzerla; **Direção de Arte:** Sérgio Reis; **Edição:** Silvio Renoldi e Rogério Sganzerla; **Elenco:** [Helena Ignez](#), Otávio Terceiro, Sálvio do Prado, Guaracy Rodrigues, Freddy Ribeiro, Eduardo Cabus, Gilson Moura, Felipe Murray, Vera Magalhães, Anita Terrana, Ruth Mezek, Camila Pitanga, Giovana Gold, Djin Sganzerla.

**Título:** O Abismu; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 75 min.; **Ano:** 1977; **País:** Brasil; **Gênero:** Experimental; **Distribuição:** Riofilme; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Cor:** Cor. **Produção:** Rogério Sganzerla; Norma Bengelle; **Trilha Sonora:** Jimi Hendrix; Duder Gupi; **Fotografia:** La Clé, Renato; **Edição:** Rogério Sganzerla; **Elenco:** Norma Bengell, Joseé Mojica Marins, Jorge Lored, Wilson Grey, [Helena Ignez](#).

**Título:** Noel por Noel; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 15 min.; **Ano:** 1980; **País:** Brasil; **Gênero:** Documentário; **Distribuição:** Riofilme; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Cor:** P&B e Col. **Produção:** Rogério Sganzerla; **Trilha Sonora:** Noel Rosa; **Fotografia:** Marcos Bonisson; **Desenho de produção:** Rogério Sganzerla; **Edição:** Rogério Sganzerla.

**Título:** Isto é Noel Rosa; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 43 min.; **Ano:** 1990; **País:** Brasil; **Gênero:** Documentário; **Distribuição:** Riofilme; **Roteiro:** Rogério Sganzerla; **Cor:** P&B e Col. **Produção:** Rogério Sganzerla; **Trilha Sonora:** Noel Rosa/João Gilberto; **Fotografia:** Nélío Ferreira **Edição:** Silvio Renoldi **Elenco:** João Braga, Gal Costa, João Gilberto.

**Título:** Sem essa, Aranha; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 102 min.; **Ano:** 1970; **País:** Brasil; **Gênero:** Experimental; **Estúdio:** Belair **Cor:** P&B e Col. **Produção:** Rogério Sganzerla; **Trilha Sonora:** Rogério Sganzerla; Caetano Veloso; **Edição:** Rogério Sganzerla; **Elenco:** [Helena Ignez](#), Jorge Lored, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Moreira da Silva.

**Título:** Mudança de Hendrix; **Diretor:** Rogério Sganzerla; **Duração:** 11 min.; **Ano:** 1971-1978; **País:** Brasil; **Gênero:** Curta-Metragem; **Estúdio:** Belair; **Cor:** P&B e Col. **Produção:** Rogério Sganzerla; **Trilha Sonora:** Jimi Hendrix; **Edição:** Rogério Sganzerla.

## **FONTES (JORNAIS, REVISTAS, SITES)**

**Jornal A Garoa, SP.**

**Jornal A Gazeta, SP.**

**Jornal do Brasil, RJ.**

**Jornal Correio Paulistano, SP.**

**Jornal Correio da Manhã, RJ.**

**Jornal Diário de Minas, MG.**

**Jornal Diário de Pernambuco, PE.**

**Jornal do Commercio, SP.**

**Jornal O Estado de S. Paulo, SP.**

**Jornal Folha de S. Paulo, SP.**

**Jornal O Dia, RJ.**

**Jornal da Tarde, SP.**

**Jornal Tribuna da Imprensa, RJ.**

**Jornal Folha da Manhã, SP.**

**Revista Bravo!, SP.**

**Revista A Careta, RJ.**

**Revista Estética, RJ.**

**Revista Caros Amigos, SP.**

**Revista de Cinema Cisco, GO.**

**Revista O Cruzeiro, SP/RJ.**

**Revista Cult, SP.**

**Revista IEB, SP.**

**Revista do Departamento de História e Ciências Sociais CAC/UFG, 2009.**

**Revista Klaxon, SP.**

**Revista Margem Esquerda, SP.**

**Semanário A América Brasileira, RJ.**

**<http://globotv.globo.com/globo-news>**

**[WWW.contracampo.com.br](http://WWW.contracampo.com.br)**

**[WWW.uol.com.br](http://WWW.uol.com.br)**



## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Obras completas II: memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Os condenados. A trilogia do exílio. I. Alma (1922); II. A estrela de absinto (1927); III. A escada (1934)**. São Paulo: Globo, 2003.

ANTELO, Raul. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

\_\_\_\_\_. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 2001.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema de boca em boca**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta. 2010.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARBOSA, J. Alexandre. **A leitura do intervalo. Ensaio de crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BELLOUR, Raymond. **Alexandre Astruc**. Paris: Seghers, 1963.

BERGAN, Ronald. **...ismos: para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Ex Libris – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. **Os dentes do dragão: entrevistas com Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.36

\_\_\_\_\_. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: 34, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2.ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Orgs). **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMARGOS, Márcia. **A Semana de 22: entre vaia e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. In: **Presença da literatura brasileira. II. Modernismo: história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. São Paulo: Beco do Azougue, 2007.

\_\_\_\_\_. **O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite**. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

CARDOSO, Sebastião Marques. **De personagens e anti-heróis: um estudo sobre a Trilogia do exílio, de Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHALMERS, Vera. **Três linhas e quatro verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

COSTA, Emílio Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

CRESPO, Regina Aida. **Crônicas e outros registros: flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918)**. Campinas, SP. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1990.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Oswald: itinerário de um homem sem profissão**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1989.

ES, Juan A. Hernández. **Cinema e literatura: a metáfora visual**. Porto; Portugal: Campos das Letras-Editores, S.A., 2003.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FARIA, Daniel. **O mito modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

FERREIRA, Antônio Celso. **Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

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

FILHO, Rubens Ewald. (Org.). **O bandido da luz vermelha: argumento e roteiro de Rogério Sganzerla**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade 1890-1954 – biografia**. São Paulo: Ars Editora, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo**. São Paulo: Editora Polis Ltda, 1979.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GAMO, Alessandro (Org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

GAY, Peter. **Modernismo, o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GEIGER, Amir. **Uma antropologia sem *metier* – primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro**. Tese de Doutorado. UFRJ/Museu Nacional, 1999.

GIMENES, Renato Aloízio de Oliveira. **A construção poética da cidade: representações de São Paulo na literatura de Oswald de Andrade, 1900-1930**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Universidade Federal Fluminense, 1985.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KOTHE, Flávio R. **O cânone republicano II**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LAURENT, Julie; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LIMA, Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (Orgs.). **Textos críticos 2 / Rogério Sganzerla**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MACHADO Jr., Rubens. SGANZERLA, Rogério In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MARTINS, Wilson. **O modernismo. Literatura brasileira (1916-1945)**. São Paulo: Editora Cultrix. Vol. I, 1977.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MORAES, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília: Embrafilme, 1986.

MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cietificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX**. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Lisboa/Portugal: Livros LabCom/Covilhã, 2010.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. 353f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PRADO, Antônio Arnoni. **1922, itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Mônica Cristina. **Arqueologia modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Piracicaba, SP: DP & A, 2006.



SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHWARZ, Robert. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SILVA, Gilmar Alexandre da Silva. **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla**. Uberlândia/MG: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, mar.2008.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, Ana Lúcia Freitas. **Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa**. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

VILAS BOAS, Herculano. **O fim da civilização: a filosofia de Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria

Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.18

XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.22