

**Capítulo IV: O elogio do personalismo: Jimi Hendrix, João Gilberto,
Noel Rosa, Oswald de Andrade & Orson Welles**

*“Um filme deve se relacionar com o outro e, ao tentar ser íntimo com o real, deixa de ser
objeto descartável para se reassumir como protagonista de si mesmo.”*
Rogério Sganzerla

Abismu (1977) e Mudança de Hendrix (1978)

O retorno de Rogério Sganzerla à crítica cinematográfica em jornais e revistas no final da década de 1970 ocorre, quase simultaneamente, ao turbulento processo político que se desenrolava no país, quando o regime militar perdia força diante das pressões sociais. Ademais, no âmbito estrito da cinematografia brasileira, no que diz respeito às propostas políticas e estéticas, há uma diluição evidente nas propostas dos cinemanovistas e um recrudescimento visível e, talvez, definitivo, no tocante às experimentações realizadas pelos “marginalizados” do cinema nacional.

Diante desse panorama de indefinições, Rogério Sganzerla manteve uma verve crítica em suas missivas jornalísticas que transitavam tanto pelo cinema como por outras searas artísticas. Não obstante serem observadas algumas contradições acerca do cinema e suas vertentes, Sganzerla trafega com certa veemência pela “glamourização” por determinadas personalidades artísticas que escapavam ao âmbito cinematográfico. No período em que escrevia para a *Folha da Tarde* no final da década de 1960, é possível se perceber nos escritos de Sganzerla certa guinada. Abordando filmes estrangeiros (ingleses, italianos, franceses, americanos), Sganzerla vê no gênero cinematográfico o esteio necessário para a crítica da produção industrial. Ora, tais assertivas correlacionam-se, a nosso ver, com a conjuntura sócio-histórica vivenciada pelo cineasta no final da década de 1970 no Brasil. Em seus escritos, Sganzerla exacerba ao máximo as suas influências artísticas, que se espraíam pelas diferentes personalidades abordadas. Em suas críticas para a *Folha de S. Paulo*,

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.²⁹⁰

De fato, a incursão de Sganzerla pela citação de tais personalidades em suas críticas revela, para além da reverência à “genialidade” destas “figuras”, uma ligeira

²⁹⁰ 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.

concatenação entre o “nacional” e o “estrangeiro” que já pulsara, anteriormente, nas referências explícitas a linguagens, gêneros, cineastas, meios de comunicação de massa, etc., presentes em *O bandido da luz vermelha*.

Aqui se imiscuem, a um só tempo, uma opção estilística do crítico e cineasta à observação da história através de “personalidades” que escapam tão somente ao âmbito da cinematografia. A preocupação com o “nacional-popular”, outrora delineada, vai ganhando contornos mais definidos com a incursão mais específica do elemento “estrangeiro”, seja nas referências explícitas de Sganzerla a Welles durante as décadas de 1980 e 1990, seja na postura mais consistente do cineasta em relação aos postulados críticos do modernismo de Oswald de Andrade. É relevante observarmos que, gradativamente, Sganzerla vai criando um fio condutor conceitual entre tais “personalidades” que as lançam a patamares “míticos”, sendo a própria noção de mito é problematizada na teorização do cineasta.

É certo que a Antropofagia Cultural proposta por Oswald de Andrade e assumida por Sganzerla encontra aqui um porto seguro. Ao arrolar num mesmo panteão diferentes “personalidades” de diferentes espaços artísticos (música, cinema, literatura), Sganzerla também vislumbra, de forma clara e não menos paradoxal, tanto a sua visão sobre a cultura brasileira quanto a sua imersão à “contribuição milionária de todos os erros.” Em Jimi Hendrix, Sganzerla vê a figura do gênio incompreendido e de passagem fugaz por este planeta:

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.²⁹¹

As incursões de Rogério Sganzerla pela força artística da música de Jimi Hendrix podem ser observadas tanto no longa-metragem *Abismu*²⁹², de 1977, quanto no curta-metragem *Mudança de Hendrix*, de 1978. Segundo Sganzerla, a tese de *Abismu* é a seguinte:

²⁹¹ SGANZERLA, Rogério. O gênio total. **Jornal Folha de São Paulo**, 12 novembro 1979.

²⁹² “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.

(...) 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.²⁹³

Para um filme em que a psicodelia dialoga a todo instante com as incursões musicais inusitadas de Hendrix, o crítico Jairo Ferreira aponta para o “fator” surpresa, causado por *Abismu*, que assombrou a todos quando do retorno de Sganzerla às telas de cinema.²⁹⁴ Uma foto em primeiro plano de Hendrix dá o tom da *mise-en-scène* sganzerliana na medida em que o cineasta mergulha, a um só tempo, numa seara cinematográfica que amalgama rock, bolero, mambo e rumba; Egito, Rio de Janeiro, Atlântida, Brasil; umbanda, candomblé, meditação transcendental e o deus Mu; Rogério Sganzerla, José Mojica Marins, o personagem Zé Bonitinho e Jimi Hendrix; numa palavra, Oriente e Ocidente.



Figura 11 - Cartaz de "lançamento" do filme *Abismu*, Sganzerla, 1977.

O filme transcorre numa perspectiva da “não-história”, no qual os personagens surgem sem muita referência a uma narrativa linear. As incursões de Dr. Pierson (José Mojica Marins) e de seu auxiliar (representado pelo ator Wilson Grey), definem uma

²⁹³ CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.84

²⁹⁴ 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 Rosenberg 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**, 16 de abril de 1978.

opção de contigüidade narrativa que despreza o lugar-comum cinematográfico. A unicidade perseguida por Sganzerla, seja no plano da montagem (com as intercaladas aparições de Jimi Hendrix), seja nas reverências ao deus Mu, efetuadas por Zé Bonitinho, deslocam o fio condutor do filme a todo instante: do assassinato de um desportista que, do alto da pedra-da-Gávea voa para a morte, previsto no roteiro original, adentramos ao espectro de um filme-soma, colagens de elementos e de situações que procuram abrigo na força da unicidade provocada pela mente. Diz Sganzerla sobre o *Abismu*:

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.²⁹⁵

Do roteiro original do longa-metragem, Sganzerla parece utilizar apenas alguns elementos estruturais (tais como a emergência de Mu, a busca de um tesouro perdido, a afirmação da profecia), para dar continuidade à trama. Jairo Ferreira é enfático:

O Abismo (sic) 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.²⁹⁶

De fato, há certo “elogio da grossura” em *Abismu*. A busca por uma determinada unicidade que passa, necessariamente, pela figura de Jimi Hendrix, remete-nos a um patamar de admiração de Sganzerla pelo guitarrista:

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 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

²⁹⁵ SGANZERLA, Rogério. Cara e alma: Manifesto Rogério Sganzerla. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.97.

²⁹⁶ FERREIRA, Jairo. Chanchada fantástica. **Jornal Folha de São Paulo**, 16 de abril de 1978.

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.²⁹⁷

Essa ligeira incursão pela expressão musical e artística de Jimi Hendrix coaduna com a persistente posição do cineasta em problematizar aspectos da cultura “universal”, incutindo em seu longa-metragem uma visão política, um jogo de representações verbais que busca se auto-afirmar dentro de uma cultura particular, a brasileira, enquanto uma peça no tabuleiro do jogo cinematográfico, criando uma concatenação com os futuros trabalhos realizados pelo cineasta.

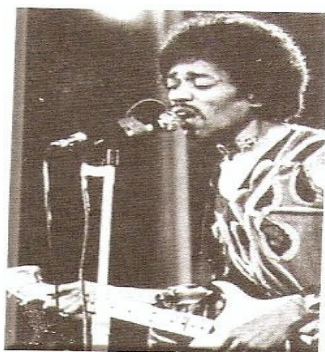


Figura 12 - Jimi Hendrix, em montagem realizada por Sganzerla para *Mudança de Hendrix*, 1978.

Entretanto, as experiências estéticas propostas pelo cineasta catarinense encontraram, quase sempre, obstáculos significativos no tocante à exibição para o público. Sobre o boicote sofrido por *Abismu*, Sganzerla deixa evidente a sua irritação com uma política de censura que, ao tolher a liberdade criativa do cineasta, impede a possibilidade de se refletir sobre os problemas do país:

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

²⁹⁷ SGANZERLA, Rogério. Cara e alma: Manifesto Rogério Sganzerla. In: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005. p.97-98.

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.²⁹⁸

Mesmo diante de um boicote pré-concebido, Rogério Sganzerla continuou a externar as potencialidades artísticas de Jimi Hendrix, seja através da crítica ou através de filmes (com o curta-metragem de 1977/1978, *Mudança de Hendrix*). A radicalização da experimentação cinematográfica sganzerliana talvez tenha em *Abismu* o seu canto do cisne. A deflagração de uma estética pouco afeita tanto aos padrões hollywoodianos do cinema quanto às efemérides investidas da cinematografia brasileira em direção ao público da época, revelam a mudança sistêmica operada por Rogério Sganzerla em sua cinematografia, iniciada tal transformação na fugaz existência da Belair. O período de exílio de Sganzerla na Europa e suas viagens à África e Ásia, traz embutidas novas concepções cinematográficas que nortearão os rumos dos posteriores trabalhos do cineasta. Como observa o crítico de cinema Ruy Gardnier:

Abismu, 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).²⁹⁹

O elogio do personalismo, iniciado com Jimi Hendrix, ganhará contornos “nacionais” na música de João Gilberto e Noel Rosa. A cultura brasileira, à luz de Oswald de Andrade refletiria, num só plano, música e cinema em Rogério Sganzerla.

²⁹⁸ CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.90.

²⁹⁹ 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 2007.

Brasil (1981) e Isto é Noel Rosa (1990)

A associação entre cinema e música irá se estender nas críticas que Sganzerla escreve para a *Folha de S. Paulo* e também na figura do cantor e compositor João Gilberto. Sganzerla produz em 1981 o curta-metragem *Brasil*, ao som da gravação das músicas do disco homônimo do cantor baiano, no qual o cineasta procura descortinar os elementos formativos de uma cultura musical brasileira. Assim, 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.³⁰⁰

A admiração por João Gilberto também é reverberada por Sganzerla quanto este vê naquele não apenas um entrelaçamento “inato” estabelecido entre o artista e sua arte (“Costumo filmar dirigindo o meu carro. Gosto do que é bom e sou considerado difícil pelos que confundem música com amadorismo”, diria João Gilberto em entrevista a Sganzerla), mas, sobretudo, no rigor estético impetrado pelo artista à sua arte, tornando-a singular dentro de seu próprio meio de expressão: “Aquele voz do João Gilberto, aquele rigor dele é o cinema.”³⁰¹

Neste sentido, Sganzerla discorre “ideograficamente” sobre personalidades das culturas brasileira e estrangeira ao som de “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, interpretada por João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Dorival Caymmi, Grande Otelo, Vinícius de Moraes, Orson Welles, os jangadeiros da travessia Fortaleza-Rio de Janeiro (de *It's all true*), “desfilam” na tela a partir do rigor estilístico da bossa nova de João Gilberto. É interessante percebermos como o cineasta vai montando um quadro, através dos cinejornais da década de 1940, no qual a idéia de “Brasil”, de “brasilidade”, ganha uma forma mais concisa que também poderá ser vista em outros filmes de Sganzerla.

João Gilberto aparece, dessa forma, como um “gênio” tão incompreendido quanto Hendrix, mas que carrega em si aquela ponta de universalidade artística capaz de unir personalidades tão diversas, neste caso, que estão alocadas no âmbito da música. A

³⁰⁰ MACHADO, Rubens. Rogério Sganzerla. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.512.

³⁰¹ LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Betânia em *Brasil* também indica, em certo sentido, a táctil relação que Rogério Sganzerla iniciou com os tropicalistas no final da década de 1960.

Imagens de estúdio (da gravação do disco “Brasil”, de João Gilberto) que focalizam Gil, Caetano e o próprio João Gilberto, são intercaladas com as primeiras cenas da chegada de Welles ao Brasil em 1941. O carnaval carioca das décadas de 1930-1940 e outras manifestações populares se entrecruzam através do frevo e do samba; a bossa nova dá a verve rítmica através da voz de João Gilberto; Grande Otelo, “símbolo” de brasilidade, samba ao sabor de imagens interpostas ao Cristo Redentor do Rio de Janeiro; a liberdade formal da música leva adiante a *mise-en-scène* procurada por Sganzerla: cinema é ritmo e, neste caso, os ritmos brasileiros se fiam e se unem em prol do cinema (universal).



Figura 13 - Capa do disco *Brasil*, de João Gilberto, 1981.

Em Jimi Hendrix e João Gilberto, Sganzerla procura a incompreensão daqueles que não os compreenderam. Em outras palavras, o cineasta “marginalizado” não está só: ao lado de dois músicos incompreendidos, Sganzerla parece levar a questão da “marginalidade” para além de um círculo (o cinema) e para além de uma sociedade (a brasileira). Com Hendrix, a compreensão do cineasta se dá no âmbito da universalidade, na medida em que sua música rompe fronteiras. Ora, não é tal aspecto que Sganzerla busca em *O Abismo*? Não está em jogo, no referido longa-metragem, uma ligação pré-histórica do Brasil com outros povos da terra? A “marginalidade” parcial de Hendrix, aqui, transmutada em incompreensão, talvez tenha muito mais relação com a própria necessidade, não seguindo as “regras” do cinema, em colocar o cinema no centro do debate. Aqui, Sganzerla joga com um imaginário político em que a incompreensão

deixa de ser um traço “negativo” diante do cinema e torna-se, nesse aspecto, fator de reafirmação e continuidade do próprio cinema.

Em João Gilberto, o mote personalístico buscado por Sganzerla dispõe de elementos semelhantes àqueles presentes em Jimi Hendrix. A peculiaridade reside na forma de interpretar do baiano que, se “reiventando” a cada canção, confere à sua música um grau de transgressão que chegaria, também, às portas da universalidade. É interessante percebermos que, ao visualizar na interpretação de João Gilberto um fator de ruptura com padrões institucionalizados, Sganzerla lança por terra todas as dicotomias conceituais e estilísticas que envolviam a Bossa Nova durante as décadas de 1960 e 1970. Acusados de “alienados” por uma parcela da crítica musical da época que via na Bossa Nova um estilo musical descompromissado com os problemas políticos e sociais do país, os bossanovistas foram, durante alguns anos, vistos como músicos distantes da “realidade nacional”, fazendo música de “elite” para a “elite”. Por outro lado, havia um interesse crescente da classe média pela Bossa Nova, que passou a ser um estilo musical que “abria as portas” da música brasileira no mercado internacional.³⁰² Com a música de João Gilberto, Sganzerla parece suplantiar essa “divergência” histórica que tinha na Bossa Nova o centro das discussões.

Tanto Hendrix quanto Noel Rosa possuem, na visão de Sganzerla, uma “aura” em perspectiva que não está ao alcance dos “demais mortais”. A imortalidade da música de ambos perpassa o âmbito da mesma e instala-se no nível da existência:

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 sua obra extensa, da capacidade de tentar e não conseguir repetir-se (ou

³⁰² 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.

autoparodiar-se) no verso polido ao máximo abissal e sempre ameaçador da mente convencional.³⁰³

Severino Dadá, montador e editor de som que trabalhou com Rogério Sganzerla, dá uma pista do tamanho da obsessão de Sganzerla por Noel:

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.³⁰⁴

Às amizades que realizou com os sambistas em Vila Isabel, Sganzerla levou adiante o seu desejo de realizar um filme acerca de Noel Rosa, o que teria resultado na produção do curta-metragem *Noel por Noel* (1981) e do média-metragem *Isto é Noel Rosa* (1990). Mas, o que impressiona nessa relação de Sganzerla, seja com a música de Hendrix, Noel Rosa ou João Gilberto, é o modo como Rogério Sganzerla insere esses “personagens” nos temas de seus filmes. Dadá aponta para o profundo conhecimento de Sganzerla acerca da música popular brasileira:

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.³⁰⁵

Severino Dadá observa como Noel Rosa teria sido uma referência decisiva para 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

³⁰³ LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!, p.5-6.

³⁰⁴ MELO, Luiz Alberto Rocha. Mister Sganzerlá por Severino Dada. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>; Acessado em 14 nov. 2005.

³⁰⁵ Ibid.

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...³⁰⁶

Essas incursões de Sganzerla pela obra de Noel Rosa dimensionam a importância legada pelo cineasta à cultura brasileira externada, mais uma vez, através da música. Em entrevista concedida em setembro de 1990, Rogério Sganzerla aponta como estaria a produção de *Isto é Noel Rosa*:

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 (...).³⁰⁷

Isto é Noel Rosa tem início, de fato, com essa execução de “Feitiço da Vila” interpretada por João Gilberto. Mesmo tendo produzido outro curta-metragem sobre Noel Rosa, *Noel por Noel* em 1980, é com *Isto é Noel Rosa* que Rogério Sganzerla explicita a sua admiração pelo poeta e sambista de Vila Isabel, Rio de Janeiro. Do ponto de vista da história, Rogério Sganzerla cria um “roteiro” para falar do Brasil que nos remete à idéia de uma “terra de deserdados”. Aqui, há uma intenção por parte do cineasta em perscrutar, reavivar uma memória através do músico Noel Rosa que, se remete objetivamente à vida e obra do compositor de Vila Isabel, volta-se também ao descaso que lhe fora conferido pela história. Com as composições de Noel Rosa, Sganzerla compõe um quadro em que observamos a agonia do cineasta pulsar nos sambas do poeta, lançando luz sobre toda a história contida, cantada por Noel Rosa que estaria às portas do esquecimento.



Figura 14 - Noel Rosa. Fonte: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario. *Tudo é Brasil. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária*. Joinville: Letradágua, 2005. p.84.

³⁰⁶ MELO, Luiz Alberto Rocha. Mister Sganzerlá por Severino Dada. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>; Acessado em 14 nov. 2005.

³⁰⁷ CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.123.

Logo no início da “fita”, uma epígrafe do cineasta anuncia: “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.” É o mote que Rogério Sganzerla utiliza para fazer com que o ator João Braga, intérprete de Noel Rosa, transite pelo Rio de Janeiro do final da década de 1980 e início da década de 1990, em meio a desfiles de Escolas de Samba. Sganzerla opta pela supressão dos diálogos no filme e, dessa forma, a intertextualidade fílmica é composta pela execução de músicas de Noel Rosa (interpretadas por diferentes cantores e cantoras), aliadas a imagens que remetem tanto às letras das canções quanto às frases lançadas à tela por Sganzerla (na maioria das vezes, tais frases são de autoria de Noel Rosa), norteando a concepção narrativa e cênica proposta pelo cineasta:

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.³⁰⁸

Sobre um mapa do Brasil que retrata o período colonial do país (com destaque para a divisão geográfica que delineia o “lugar” das capitanias hereditárias na História do Brasil), o país é tematizado de forma introdutória quando Noel “afirma”: “Comparo o Brasil a uma criança perdulária, que vive na miséria mas tem a mãe que é milionária.” Aqui, a comparação com preceitos modernistas de Oswald de Andrade pode ser sugestiva, na medida em que podemos inferir ligeiramente a “concepção de Brasil” que tangencia o pensamento de Rogério Sganzerla.

O bairro de Vila Isabel ganha destaque na trilha de Sganzerla por ter sido o berço do nascimento de Noel Rosa, local que viu crescer o poeta do samba: “O poeta da Vila criou uma Escola de poesia para o samba”, diz a epígrafe de Noel Rosa na tela sob a interpretação de João Gilberto para “Feitiço da Vila”. O Rio de Janeiro da Vila Isabel, do samba, é também a cidade que recebe o Zepellin, que vê nos céus a modernidade “pairando”, que se entrelaça e se confunde ao barulho dos automóveis e dos bondes, que mescla poesia e samba ao som de Noel Rosa. Um ar de nostalgia parece guiar a câmera de Sganzerla mas, posteriormente, tal nostalgia acaba se revelando numa espécie de

³⁰⁸ CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.129.

denúncia que o cineasta faz ao pouco reconhecimento recebido por Noel Rosa diante de sua “genialidade”:

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 mais quem) – sequer chegou aos seus pés.³⁰⁹

A imagem de Noel Rosa boêmio, “malandro”, surge no horizonte sganzerliano como um vetor da história, numa conjuntura sócio-cultural na qual o samba trilha o caminho da liberdade de criação. O cinema “invade” o espaço da música de Noel Rosa e a referência a Humberto Mauro (“Humberto Mauro, diretor de *‘Cidade Mulher’*”) com algumas fotos do cineasta estampadas na tela, apontam para essa simbiose entre imagens e sons, música e cinema, visão e melodia.

Intérpretes do samba desfilam na tela de Sganzerla ao som de Noel Rosa: 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. Este panteão de artistas que transitava entre a Rádio Nacional e outros espaços da noite carioca contribuiu para popularizar os sambas de Noel Rosa junto ao público, na ótica de Sganzerla.

A execução da música “Com que roupa?”, de Noel Rosa, é feita sob imagens do carnaval no sambódromo do Rio de Janeiro, com destaque dado por Sganzerla às sambistas seminuas, articulando tais imagens com as partituras da canção e as praias cariocas: “Samba, teu nome é mulher...”, numa clara alusão do sambista de Vila Isabel à beleza da mulher, à majestade do samba e às paisagens naturais da cidade do Rio de Janeiro. Uma espécie de ode às “belezas” que Noel Rosa cantou toma conta das cenas e a câmera de Sganzerla trafega livremente pelas paisagens naturais da cidade.

Mas esse Rio de Janeiro em que Noel Rosa viveu também vê chegar a fábrica, vê mudar as relações de trabalho, vê o ritmo da chaminé “esquentar” o tom do cotidiano. A

³⁰⁹ CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p.129.

fábrica reelabora as relações sociais e desnuda a vitória da cidade sobre o morro. A cidade que cresce traz em si as mazelas do progresso: a poluição é o sinal mais evidente de uma nova conjuntura social e cultural, num Rio de Janeiro que ainda se queria boêmio. As paisagens idílicas são agora substituídas pelo ritmo frenético da modernidade, ensejando um novo panorama, uma nova imagem da *urbes*.

Neste cenário, a doença (tuberculose) acompanha a epopéia musical noelina e, de forma catártica, vai deixando evidente a proximidade da morte para Noel Rosa. Há certo grau de melancolia nas vozes de João Gilberto e Gal Costa que se revezam na interpretação de algumas músicas de “poeta da Vila”. A quarta-feira de cinzas aponta o fim de um ciclo: Noel Rosa (João Braga), em meio a passistas e à bateria da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel antevê o seu fim, a linha de chegada para o seu samba: “Neste mundo ingrato e cruel, eu já desempenhei meu papel e da orgia vou pedir minha demissão.”

Rogério Sganzerla denuncia, com *Isto é Noel Rosa*, que uma determinada cultura musical está se perdendo. Mais uma vez, o cineasta coloca em evidência a questão de uma memória musical que está se esvaindo de forma gradativa. Sganzerla recorre à história para pontuar as suas análises e, ao “redescobrir” o samba do Rio de Janeiro da década de 1930, coloca também em cena um quadro mais amplo de degradação cultural que acometeria também o cinema. No país da “não-tradição”, Rogério Sganzerla procura ser mais um artífice na construção de uma tradição cinematográfica. Tarefa ingrata, não alcançada na música por Noel Rosa, fato constatado pelo cineasta.

Antropofagia oswaldiana: ponto de interseção do cinema de Sganzerla

Rogério Sganzerla nunca se furtou a citar Oswald de Andrade como uma importante figura para se pensar a cultura brasileira. O escritor, jornalista e “agitador” modernista sempre esteve no horizonte de influências de Sganzerla e, dessa forma, pode ser uma chave interpretativa para as ousadias cinematográficas do cineasta catarinense. Em Sganzerla, a antropofagia³¹⁰ apregoada por Oswald encontra terreno fértil: da citação

³¹⁰ Segundo Benedito Nunes, “(...) 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 comprimidos. 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 protético.” In: NUNES, Benedito. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo,

emblemática de Oswald, “ver com os olhos livres”, Rogério Sganzerla parece ter retirado o sumo conceitual para pensar a cultura brasileira, o cinema brasileiro à luz de um panorama sócio-cultural peculiar.



Figura 15 - Oswald de Andrade. Fonte: FONSECA, Cristina (Org.). *O pensamento vivo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Martin Claret, 1987. p.66.

Assim como Oswald de Andrade, a crítica jornalística também foi o esteio formativo que permitiu a Rogério Sganzerla “dissertar” sobre o cinema e as suas implicações na cultura brasileira. A cidade de São Paulo adquire uma importância ímpar na medida em que surge no horizonte de ambos como o local de onde emana uma série de transformações artísticas e culturais que dariam novos vultos às artes no país. Não obstante haver dissensões acerca do alcance de público tanto do trabalho dos modernistas de 1922 quanto dos cineastas “experimentais” radicados na metrópole paulista das décadas de 1960 e 1970, é sintomático que, nesse sentido, a cidade de São Paulo seja o palco de dois movimentos artísticos que se aproximam e se afastam, a um só tempo, em diferentes períodos históricos.

Em Oswald de Andrade, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* trabalham em concomitância, numa escala de valores e intenções que procura açambarcar a importância de se pensar aspectos da cultura brasileira à luz de suas próprias produções.³¹¹ Na simbiose conceitual que envolve Rogério Sganzerla e

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.

³¹¹ 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.

Oswald de Andrade, percebemos que o aspecto panfletário adquire, em ambos, a capacidade de levar adiante idéias pouco afeitas ao cinema e à literatura em seus respectivos períodos históricos. Assim, o *Manifesto Cinema Fora-da-Lei* lançado por Sganzerla em maio de 1968, precedendo à estréia nas salas de cinema de *O bandido da luz vermelha*, se relaciona precipuamente com os dois manifestos outrora desferidos por Oswald de Andrade. Dirá Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.³¹²

Invocando um aspecto primitivista que guindasse o homem brasileiro à sua real condição sócio-histórica, numa evocação de uma “pureza” que, no campo lingüístico estaria baseada num “(...) programa de reeducação da sensibilidade”³¹³ e fizesse surgir uma teoria da cultura brasileira, Oswald de Andrade recorre ao filão nacional para apreender aspectos da sociedade brasileira. Em Sganzerla, o *Manifesto Cinema Fora-da-Lei*, espécie de prelúdio de *O bandido da luz vermelha*, expande o argumento de Oswald de Andrade, urgindo nas entranhas cinematográficas um “far-west” do Terceiro Mundo de caráter, também, nacional:

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).³¹⁴

O bandido da luz vermelha aparece neste contexto como o símbolo emblemático das incursões de Sganzerla sobre as idéias de Oswald de Andrade. A inquietação artística que fez eclodir a Semana de Arte Moderna em 1922 na cidade de São Paulo, também injetou ânimo, posteriormente, numa parcela da geração cinematográfica paulistana nas décadas de 1960 e 1970. As relações culturais estabelecidas entre essas duas gerações indicam como preceitos modernistas cunhados na década de 1920 voltaram à carga reelaborados, diante de um quadro cultural que envolvia novos parâmetros para a música, o cinema, o teatro, a literatura, etc., nas décadas de 1960 e 1970. No horizonte

³¹² NUNES, Benedito. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 1995. p.42

³¹³ Ibid., p.10.

³¹⁴ FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000, p.51-52.

cultural do cinema experimental, Oswald de Andrade surgia como uma possibilidade de ruptura com toda uma estrutura que, transmutada para o cinema brasileiro, tinha no Cinema Novo o seu maior ícone:

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.³¹⁵

A antropofagia apregoada por Oswald de Andrade é logo assimilada por Sganzerla em seu primeiro longa-metragem. Ao analisar *O bandido da luz vermelha*, o crítico José Lino Grünewald, do *Correio da Manhã*, dispara:

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.³¹⁶ [Grifos nossos]

O caráter experimental que ditava o ritmo dos escritos da *Revista Antropofágica* em 1929 encontrou eco numa cinematografia que procurava radicalizar na linguagem para, deglutindo o “estrangeiro”, expor o que de mais brasileiro houvesse em nosso cinema. As transformações sócio-históricas que acometiam o país no final da década de 1960 colocaram em discussão o *status* da cultura brasileira. Neste cenário de rápidas mudanças, Sganzerla encontrou as bases formativas para a concepção de seu primeiro longa-metragem. Ao se corresponder com seu amigo (e também cineasta) Eliseu Visconti em 1970, Sganzerla deixava evidente a sua admiração por Oswald de Andrade:

Acabei de fazer um romance de invenção chamado *Bestacity*, bacana, bacana, você vai ver. Prosa poética com as primeiras 30 páginas muito oswaldianas. Depois muda o estilo para Rogério Sganzerla mesmo.³¹⁷

³¹⁵ 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.

³¹⁶ GRÜNEWALD, José Lino. *O bandido da luz vermelha*. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1969.

³¹⁷ Carta, na íntegra, impressa no **Catálogo da Mostra Retrospectiva “Rogério Sganzerla – cinema do caos”**, exibida entre 31 de outubro e 13 de novembro de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

O bandido da luz vermelha inaugura o diálogo de Rogério Sganzerla com Oswald de Andrade de forma latente. Se no interior da trama de Sganzerla podemos encontrar referências a trabalhos do escritor modernista, seja ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* ou o *Manifesto Antropófago*, é em *Serafim Ponte Grande* (1933), segundo romance escrito por Oswald de Andrade, que podemos visualizar uma matriz singular intermediando a relação entre os autores: a invenção.³¹⁸ Aqui, a “invenção” movimentase como um elemento conceitual a quebrar barreiras estéticas, remover obstáculos narrativos, formativos, dentro da literatura e do cinema, municiada por ideais-satélites que se propõem a questionar a cultura brasileira e os seus valores.³¹⁹ O personagem *bandido* de Sganzerla e o *Serafim* de Oswald de Andrade apresentam divergências constitutivas, agem de diferentes maneiras, ambientam-se em diferentes contextos históricos, mas ambos estão a explorar, numa estrutura em que são peças-chave, o escrutínio da invenção.

O texto oswaldiano traz as marcas do chiste freudiano, acionada a descarga do riso por força da condensação, mas seu teor não tem a carga radical de *nonsense* que recebe quando se fragmenta e se desloca para compor os delírios das vozes a propósito de uma figura cuja biografia é outra: o *dandy* da Boca do lixo tem à sua disposição canais mais acanhados para o exercício de seu individualismo, e diferença aristocrática, sua oposição à norma burguesa.³²⁰

Os ventos do Tropicalismo faziam pender as variadas facetas da cultura brasileira nas décadas de 1960 e 1970 e, sob esse prisma, o contato de Rogério Sganzerla com dois tropicalistas em especial, Caetano Veloso e Gilberto Gil (além da cantora Gal Costa e do escritor e dramaturgo José Agrippino de Paula), poderia sugerir a princípio, que Sganzerla também se “filiasse” à vaga tropicalista. Entretanto, o cineasta sempre fez questão de salientar que não era, também, um “integrante” da Tropicália, apesar de

³¹⁸ 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.

³¹⁹ Diria Rogério Sganzerla: “Eu acho que a gente devia botar no fogo a cultura brasileira também, e não tentar separá-la, isolá-la do universal, da jogada geral. Eu sempre tive uma busca internacionalista de uma mistura de estilos.” FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.42-43.

³²⁰ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.91.

reconhecer a importância do movimento. Uma vez mais, Rogério Sganzerla aponta para a proeminência de Oswald de Andrade como elemento catalisador tanto dos tropicalistas quanto daqueles artistas que, mesmo não se imiscuindo no panteão tropicalista, “nadavam contra a corrente” do *status quo* cultural brasileiro à época. Diria Sganzerla em 1969:

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 e 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 das perspectivas culturalistas, até então dominantes.³²¹

Caetano Veloso e Gilberto Gil estão juntos no curta-metragem *Brasil* (1981), já citado anteriormente, mas também aparecem em outros trabalhos de Sganzerla: Gil compõe a trilha sonora de *Copacabana mon amour* e Veloso está presente em *Sem essa, Aranha* com a música “Qualquer coisa”. Oswald de Andrade e, em certa medida, a própria Tropicália, influenciam decisivamente na elaboração de *O bandido da luz vermelha*. Neste sentido, Sganzerla aponta para a importância tanto da encenação da peça *O rei da vela* (1937), de autoria de Oswald de Andrade, feita por José Celso Martinez Corrêa³²² no limiar do período militar, 1967, quanto de Caetano Veloso:

Este negócio do Caetano e do *Rei da vela* marcou um movimento, uma nova respiração, uma eclosão na arte brasileira. Aconteceu em

³²¹ FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.40.

³²² 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 de 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 cafon. 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.

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 estreiar – 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.³²³ [Grifos meus]

“Expressão de uma crise”³²⁴ o Tropicalismo também abriu passagem para as investidas de Rogério Sganzerla no cinema. As interlocuções surgidas entre Sganzerla, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, dimensionam o “lugar” cultural de onde emanam diferentes “vozes e olhares”. Sem se filiar à corrente tropicalista, Sganzerla poderia ser “alocado” naquilo que Heloísa Buarque de Hollanda chamou de “pós-tropicalismo”.³²⁵ Entretanto, tal definição pode soar problemática no tocante ao cinema de Rogério Sganzerla, ao menos por dois motivos: o primeiro, diz respeito ao fato de os filmes de Sganzerla, mesmo estando lastreados numa estética moderna que alude tanto ao modernismo literário brasileiro quanto, por exemplo, ao cinema de Humberto Mauro, não procuram um “porto seguro” para suas respectivas afirmações (seja perante o público ou à crítica); um outro aspecto pode ser percebido na proposta autocrítica implícita na conceituação cinematográfica de Sganzerla, no qual seus filmes deveriam ser potenciais “críticos de si mesmos”. Tais incursões de Sganzerla com o modernismo de Oswald de Andrade, tangenciadas pela importância do Cinema Novo e pelo romper da Tropicália podem ser observadas com mais clareza nas relações estabelecidas pelo cineasta com “figuras de proa” as quais ele reverencia: Noel Rosa, Jimi Hendrix, Orson Welles, Godard e o próprio Oswald de Andrade.

Em se tratando de Noel Rosa e Jimi Hendrix, algumas peculiaridades devem ser destacadas. Às expensas da genialidade do guitarrista norte-americano, Sganzerla compara-o a Noel Rosa, outro incompreendido perante os seus pares:

³²³ FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme? In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.43.

³²⁴ “Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos da tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.” In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.55.

³²⁵ “O fragmento, o mundo despedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos anos 70).” Ibid., p.56.

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 inconseqüentes 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.³²⁶

À luz dessas considerações, Sganzerla vai tecendo tanto as suas considerações críticas acerca da cultura brasileira nos jornais quanto vai revertendo em cinema suas análises musicais. É inegável que o dado “externo”, a influência do “estrangeiro” estão a consubstanciar as construções fílmicas de Sganzerla, mas não é menos provável que, mesmo diante do tema do fracasso (e fazendo dele mote de criação), Sganzerla tenha adentrado nessa eterna busca pelo “nacional” através da confluência com o “estrangeiro”. A impressão que se tem é a de que, ao mesclar Hendrix com Noel, Welles com Mojica, Sganzerla vai, a todo instante, buscando tocar o filão antropofágico que estaria a circundar a cultura brasileira.

Com efeito, a análise dessa relação proposta por Rogério Sganzerla com os sambas de Noel Rosa, as guitarras de Hendrix e mesmo com a batida bossanovista de João Gilberto, devem levar em conta o entendimento de Sganzerla acerca da própria constituição do cinema em música. É o próprio cineasta 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.³²⁷

Essa “aproximação” que Sganzerla estabelece com figuras importantes da cultura brasileira e da cultura geral, em diferentes campos artísticos, aponta-nos para a necessidade do crítico e cineasta em entender o país à luz de diferentes temporalidades.

³²⁶ FERREIRA, Jairo. A vida de Noel na visão de Rogério. Entrevista realizada em 1992. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.161.

³²⁷ 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.5-5.

O “retorno” a Noel Rosa, a busca pela contemporaneidade em Jimi Hendrix, o diálogo com o rigor de João Gilberto ou mesmo o “flerte” incidental com o Tropicalismo (seja através das trilhas sonoras de Caetano Veloso em *Sem essa Aranha* ou Gilberto Gil em *Copacabana mon amour*), colocam em questão a antropofagia cultural de Oswald de Andrade como mote pujante na visão de mundo de Sganzerla. Aqui, por um instante, Godard, Welles, Mojica Marins, Hawks, Ford, Eisenstein ou Stronheim, parecem compor o “pano-de-fundo” instrumental que dá vazão às perspectivas do cineasta e, agora, também crítico de si mesmo. Samuel Paiva aponta, com propriedade para a necessidade que Sganzerla encontra em seus textos críticos auto-referenciar-se.³²⁸ Tal estratégia de Rogério Sganzerla parece ter mais haver com o mesmo recurso utilizado pelo cineasta quando do lançamento do filme *O bandido da luz vermelha* e as polêmicas que giraram em torno do mesmo no jornais da época. Ou, em outro momento, a própria utilização feita por Sganzerla em lançar manifestos que, em certo sentido, antecipavam as “intenções” do diretor ante ao lançamento dos filmes. Em ambos os casos, está em jogo uma proposta que perpassa tanto a necessidade de afirmação do cineasta (como na entrevista polêmica que Sganzerla e Helena Ignez concederam ao *Pasquim* no início dos anos 1970), quanto a percepção do cineasta em discutir a produção industrial do cinema brasileiro e suas respectivas estéticas.

Em um de seus últimos artigos escritos, Rogério Sganzerla institui um “diálogo imaginário” com Oswald de Andrade. Em tom apologético, o cineasta coloca em “cena” a relação presente-passado para “trazer” Oswald de Andrade à aurora de um novo século que se inicia:

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).³²⁹

³²⁸ “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

³²⁹ SGANZERLA, Rogério. O antropófago de Cadillac Verde. **Revista Cult**. São Paulo, Ano VI, n.76, p.63, jan. de 2004. A íntegra desse artigo encontra-se no anexo II.

Sganzerla mergulha no panorama histórico do final da década de 1920 e pontua as dificuldades vivenciadas por Oswald de Andrade que acabariam se relacionando diretamente com a produção artística do modernista e, de alguma forma, marginalizando essa produção:

Num só dia – quando da “débâcle” do café, em 1929 – perdeu tudo (...). Oswald de Andrade conheceu a pobreza como cotidiano, agravada por prisões e fugas, questões judiciais, escândalos amorosos e outros excessos precoces, inaceitáveis na então provinciana São Paulo. Conforme ele mesmo confessa, “criou-se, então, a fábula de que eu só fazia piada e irreverência e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera ao Pau-Brasil.”³³⁰

Tido como uma agitador, sinônimo de irresponsável, Oswald de Andrade manteve-se fiel, segundo Sganzerla, a princípios que o marcaram singularmente dentro do movimento modernista. Sem “abrir mão” do deboche, Oswald de Andrade alçou vôo sobre uma cristalização cultural que precisava ser estilhaçada: fazer-se vanguarda artística tornou-se uma opção imperativa para o escritor de *Os condenados*. Sganzerla vê, em Oswald de Andrade, uma necessidade de ruptura que se mantém atual, acesa, viva numa perspectiva modernista ainda capaz de colocar em evidência a cultura brasileira.

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.³³¹

Orson Welles e a tetralogia fílmica de Sganzerla

Na esteira das transformações sócio-culturais brasileiras de meados da década de 1980, Rogério Sganzerla inicia as gravações em 1986 do longa-metragem *Nem tudo é verdade*³³², filme que, certamente, deu início à saga de Sganzerla sobre os trabalhos de

³³⁰ SGANZERLA, Rogério. O antropófago de Cadillac Verde. **Revista Cult**. São Paulo, Ano VI, n.76, p.63, jan. de 2004.

³³¹ Ibid., p.64.

³³² 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, D.I.P., que, tendo a função de lhe facilitar, fez o contrário. Essa desventura que Welles

Orson Welles. Da dificuldade em recuperar os filmes rodados por Welles em sua passagem pelo Brasil em 1941 (*Tudo é verdade, Carnaval e Jangadeiros*), à expectativa em torno da decifração do “enigma Rosebud”, Sganzerla parecia dar vazão a um tributo a Welles. Para recuperar as “latas” dos filmes de Welles acima citados, Sganzerla encontrou obstáculos que quase o impediram de obter êxito em suas investidas:

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.”³³³

A idéia de Sganzerla era, justamente, reunir todo o material outrora “perdido” e entregá-lo para Orson Welles montá-lo. Entretanto, “no caso foi tão lento o processo de liberação e financiamento que não houve tempo para isso.”³³⁴ Welles morreria antes mesmo de receber em mãos o material à qual se referiu Sganzerla.³³⁵ As referências a Welles se tornam cada vez mais constantes e, sem dúvida, premissas cinematográficas “wellesianas” passam a compor, com mais força, determinados filmes de Rogério Sganzerla. Dessa forma, não fica difícil antever, dentro de uma perspectiva histórico-cinematográfica, a alusão ao pensamento de Welles dentro da visão cinematográfica de Sganzerla;

Acho que o filme tem que ter um pensamento. O filme tem que, pelo menos tentar ser generoso – é uma frase de Welles, quando ele disse que “a generosidade é uma virtude essencial”, quer dizer, que a pessoa tem que ser generosa, não pode ser mesquinha na informação.

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 Azougue, 2007. p.101.

³³³ 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.

³³⁴ Ibid., p.10.

³³⁵ 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.” Ibid., p.10.

Por exemplo: se o filme tem um pensamento, ele é generoso, ele tenta ser generoso. Ele vai percorrendo certas ondas, sempre está se transformando, está sempre em constante mutação. (...) Ele pode se transformar, passando do preto e branco para o colorido, mas de uma forma criativa e que vai se transformando, propondo as mil formas de uma filme sujeito, a procura da verdade que é o grande tema de hoje.³³⁶

Aqui, as idéias de “sucesso e frustração” dão lugar aos preceitos “intuitivos” do cineasta e à concretização destes através da linguagem fílmica. Neste sentido, há duas proposições que podem ser levadas à reflexão quando abordadas as diretrizes críticas-cinematográficas ensejadas à trajetória de Sganzerla. A primeira diz respeito à “materialização” das concepções do “autor” cinematográfico na realização de seus filmes, açambarcando desde as condições de produção, passando pelas idéias e conceitos do cineasta diante do filme, até desembocarem nas relações público-espectador-filme, filme-crítica de cinema, estética e linguagem. A segunda, diz mais respeito às concepções de cinema e sociedade das quais partilha este ou aquele cineasta. Rogério Sganzerla sempre transitou por esses dois pólos e, mais do que isso, sempre se posicionou criticamente diante de tais situações.

Se o sofisma “sucesso e frustração” pode encontrar lastro nas assertivas cinematográficas e, de certa forma, nas críticas de Sganzerla sobre Welles (tangenciando, neste caso, uma conseqüente mimetização do trabalho deste por aquele), ele também se circunscreve à lógica da “projeção de uma realidade particular” que se ambienta no olhar do cineasta, nas (uma vez mais) condições de produção, em um específico momento histórico. Todavia, tal constatação pode mesmo ser levada adiante quando nos deparamos com as transformações tanto estéticas quanto estruturais pelas quais passou o cinema e, no caso brasileiro, como essas implicações estiveram presentes no pensamento e nos trabalhos de Rogério Sganzerla. Acreditar no cinema, acreditar na força do cinema enquanto uma esfera cultural importante para a formação do ser humano, tem mais a ver com uma prática necessária do próprio cinema do que com qualquer tipo de diletantismo estético.

Na década de 1980, esses projetos de Rogério Sganzerla são colocados em prática de forma intermitente. Alternando a escrita em jornais (Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil) e em revistas (Cinemin, Cisco), Sganzerla olha ao retrovisor da cinematografia nacional para definir rumos, apontar erros:

³³⁶ 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.

Eu já estava vendo os erros que iam se acentuando, como, por que não se pode discutir a linguagem? Nós temos que lavar a roupa suja em casa, temos que discutir para evoluir, temos que gastar papel, e não filmes com equívocos (...). Não havia discussão interna. Era um dogmatismo, e isso foi a causa exatamente das distensões internas. Eu procurei mostrar este erro, de que não adiantava nada competir, pensar exclusivamente em interesses comerciais, porque se o cinema fosse visto assim, havia atividades muito mais rendosas. O cinema se faz, sim, da indústria, mas conjugado com a arte. Então, a preocupação artística, a estética vai ser sempre fundamental. Temos que descobrir um ritmo brasileiro, uma forma brasileira.”³³⁷

De novo, o ritmo. Mais uma vez, a forma. Nestas duas instâncias conceituais, Rogério Sganzerla deu vazão ao seu cinema, deixando sempre evidente a necessidade de discutir o cinema e suas variantes. Um cinema da multiplicidade de informações, da confluência de idéias, conceitos e símbolos que se queria reflexivo e inquietante.

Nem tudo é verdade, *Linguagem de Orson Welles* e *Tudo é Brasil* compõem uma trilogia fílmica-conceitual na qual *O signo do caos* se encaixa como um “canto-do-cisne” às avessas. Em outras palavras, o “debate” com Welles, se ganha contornos de admiração por parte de Sganzerla, também se mostra como um “oposto da citação” explícita para, na medida do possível (ou do improvável), superá-la. Ao contrário do que ocorrera com Godard na década de 1960, quando Rogério Sganzerla fez questão de citá-lo em seus “filmecos” para colocar em discussão a linguagem cinematográfica do cineasta francês, Sganzerla vê em Welles a crítica possível, necessária, viável ao cinema brasileiro e às políticas públicas que circundavam, desde a estadia de Welles no Brasil, a cinematografia nacional.

Nem tudo é verdade (1986)

Rogério Sganzerla abre o longa-metragem *Nem tudo é verdade* com uma imagem de Orson Welles e, como “pano-de-fundo” duas vozes em *off* fazem referências ao dramaturgo inglês William Shakespeare:

Primeira voz: “O que sucedeu em 1564?
Segunda voz: “Nasceu Shakespeare.”
Primeira voz: “E em 1570?”

³³⁷ 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.

Segunda voz: “Shakespeare tinha seis anos.”

No desenrolar da cena, percebemos que a segunda voz é de Orson Welles; numa colagem rápida, Sganzerla lança à tela imagens de *Cidadão Kane* e, ao fundo, ouve-se a voz do personagem Orson Welles (agora, na interpretação do ator Arrigo Barnabé) dizer: “Comecei a fazer teatro quando li Shakespeare. O primeiro livro que minha mãe me deu para aprender a ler foi *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. Eu tinha seis anos.” Imagens de Orson Welles são intercaladas com imagens da cidade do Rio de Janeiro e o samba passa a ser também um componente da *mise-en-scène* promovida por Rogério Sganzerla.

“*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*’.” Tal frase já indica a intenção de Sganzerla com a produção de *Nem tudo é verdade*: reinterpretar a passagem de Orson Welles pelo país à luz dos seus projetos inacabados. Dentro desse escopo inicial, Sganzerla faz de Arrigo Barnabé um “Welles a brasileira”, um personagem que fala a língua portuguesa com alguma desenvoltura e que, apaixonado pelo Brasil, aprendeu a gostar de samba. Ao som de João Gilberto, Sganzerla apresenta-nos jangadeiros ao mar, numa referência clara a *Jangadeiros*, um dos filmes que Welles começou a gravar no Brasil e que ficou inacabado.

As imagens de *Jangadeiros* surgem na tela e uma voz em *off* faz alusão à montagem cinematográfica que seria feita por Welles, na qual o cineasta americano intercalaria cenas de jangadas chegando à cidade do Rio de Janeiro e a recepção destas em Copacabana. Através de uma estética que se vale dos cinejornais, Welles retrataria a saga dos jangadeiros cearenses que, saindo de Fortaleza, iriam ao Rio de Janeiro para “falar” com o presidente Getúlio Vargas. Jacaré, o jangadeiro que teria a incumbência de levar a Vargas as reclamações dos seus companheiros de jornada ganha proeminência na narrativa de Sganzerla pois, logo na chegada dos jangadeiros ao Rio de Janeiro, Jacaré morre misteriosamente, fato que teria abalado profundamente Orson Welles.

Grande Otelo (ator emblemático das Chanchadas), passa a descrever cenas do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro da década de 1940 e, desta forma, dá a Sganzerla a chave conceitual para que o cineasta possa, gradativamente, articular ficção e realidade, numa produção estética que procura, à luz da história, desvelar os caminhos

trilhados por Welles no país. A montagem que Sganzerla realiza com os cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), do governo Getúlio Vargas, abordam também um período conturbado da história política brasileira, evidenciando as pressões políticas sofridas por Vargas para que o Brasil ingressasse, enfim, na Segunda Guerra Mundial. A chegada de Welles ao Brasil causa furor na sociedade carioca e ao som de “Aquarela do Brasil” (de Ary Barroso) e do ambiente carnavalesco que tomava conta do Rio de Janeiro (fevereiro de 1941), Welles vai se “encantando” com a cultura do país. Os jornais da cidade retratam Welles como um “cidadão kane carioca”, revelando uma relação amistosa ensejada entre Welles, a cidade e o país. A referência ao filme *Cidadão Kane* não é fortuita e Sganzerla se propõe a decifrar o “enigma Rosebud”³³⁸, última palavra pronunciada por *Kane* antes de morrer, citando o “enigma Rosebud” em *Nem tudo é verdade*.

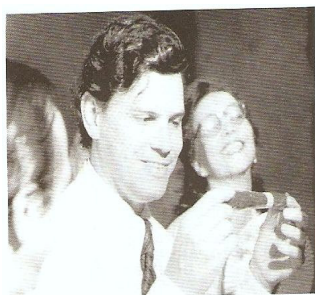


Figura 16 - Arrigo Barnabé interpreta Orson Welles em fotograma do filme *Nem tudo é verdade*, Sganzerla, 1986.

As investidas de Welles pelo Rio de Janeiro estão sempre permeadas pelo ambiente carnavalesco da cidade e, nesse sentido, Sganzerla cria, através dos cinejornais, um panorama de influências mútuas entre o cineasta americano e a cultura da cidade evidenciada, quase sempre, através do samba:

(...) gosto muito do guaraná e acho o Rio a mais bela cidade do mundo. Aprecio imensamente os compositores brasileiros; gosto

³³⁸ 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 pensando 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.

muito da obra de Ary Barroso, Herivelto Martins, Custódio Mesquita, Noel Rosa (...).³³⁹

Rogério Sganzerla procura articular, solidamente, samba, carnaval e cinema. Da narrativa de *Grande Otelo* sobre o seu encontro com Welles à vontade do cineasta americano em se radicar no Rio de Janeiro, Sganzerla traça um cenário ameno, a princípio, sobre a passagem de Welles pelo Brasil. Entretanto, o diretor catarinense também traz à tela, diante dessas considerações, o panorama sócio-político do período que acabou por abortar os projetos de Welles. A crítica ao Estado Novo vem embutida no desempenho do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), órgão responsável por escamotear e censurar informações e produções artísticas: “No período em que vigorou a censura feita no famigerado D.I.P., o povo desconheceu a verdade dos fatos. Nem tudo era verdade”.³⁴⁰

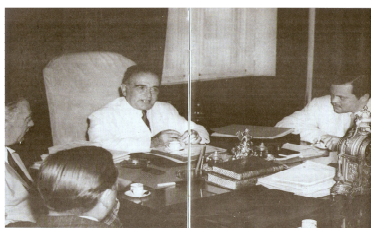


Figura 17 - O presidente Getúlio Vargas recebe o cineasta Orson Welles no Palácio do Catete, 1941. Fonte: SGANZERLA, Rogério (Org). *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo: Martin Claret, 1986. p.44-45.

A ‘perseguição’ de Welles efetuada pelo D.I.P. reveste-se, no olhar de Sganzerla, na incompreensão dos integrantes do órgão quanto às verdadeiras intenções artísticas de Welles no país. A certa altura do longa-metragem, os “rolos” dos filmes de Welles são recolhidos e o censor (representado pelo ator Otávio Terceiro), professa:

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-BADAS! (...) É preciso coibir a macumba, proibir a citação de Oswald de Andrade e estimular o desenvolvimento da associação de tiro ao povo!

Através dos cinejornais do D.I.P., ficamos sabendo da chegada de Nelson Rockefeller (enviado do governo dos Estados Unidos), ao Brasil para tratar de assuntos

³³⁹ Trecho do filme *Nem tudo é verdade*: discurso do personagem Orson Welles, interpretado por Arrigo Barnabé.

³⁴⁰ Trecho do filme *Nem tudo é verdade*: narração de Grande Otelo.

“interamericanos”. Sganzerla faz-nos perceber que a chegada de Rockefeller ao país “coincide” com o impedimento empreendido pela produtora americana R.K.O. (à qual Welles estava vinculado contratualmente) quanto à continuação dos trabalhos do cineasta americano no país. Hollywood, outrora receptiva a *Cidadão Kane*, agora se mostrava cética e reticente quanto às produções de Welles (situação que perduraria ao longo da carreira do cineasta americano). Todavia, fazendo um “desvio de rota” nas concepções históricas que teriam impedido o término das filmagens no Brasil, “o Welles” de Sganzerla, em *Nem tudo é verdade*, lega à maldição impetrada por um feiticeiro o motivo cabal que teria interrompido a continuação das filmagens.

A aventura dos jangadeiros é consubstanciada, na trama de Sganzerla, com a chegada de Welles ao Ceará. O caráter heróico de Jacaré, sua luta por melhores condições de trabalho para os jangadeiros, acabam por ganhar um destaque substancial nas filmagens de Welles. Segundo Sganzerla, o heroísmo de Jacaré seria levado aos cinemas do mundo pelas lentes de Welles. Mas as intenções do cineasta americano logo seriam abortadas, tanto pela ação da R.K.O. quanto pelas investidas do governo brasileiro contra as formas e os conteúdos filmados por Welles.³⁴¹

A imagem de Getúlio Vargas mescla-se, no longa-metragem de Sganzerla, com as cenas da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, embaladas por um “espírito de nacionalidade” lastreado na figura do trabalhador e na figura presidencial do “pai dos pobres”. Sganzerla parece “desconfiar” desse contexto histórico e, ao fazer uma alusão do lançamento ao mar de supostos “rolos” de filmes de Welles, o cineasta catarinense critica a atuação do Estado Novo perante Orson Welles. Ao término do longa-metragem, Rogério Sganzerla trata com ironia a história e o cinema e, numa mensagem sugestiva, se despede (brevemente) de Welles numa mensagem ao final do filme:

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).

³⁴¹ 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 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 de novembro de 1996. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.169.

Linguagem de Orson Welles (1991)

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.

Com essa narração em *off* de Grande Otelo, Rogério Sganzerla inicia o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles*, dando seqüência a *Nem tudo é verdade*, filmes em que Sganzerla procura refletir sobre a passagem de Welles pelo Brasil. Com trilha sonora composta por João Gilberto, Grande Otelo, Herivelto Martins e Dorival Caymmi, *Linguagem de Orson Welles* se compõe da confluência de materiais apresentados por Sganzerla em *Nem tudo é verdade* (como as imagens dos cinejornais do D.I.P., por exemplo), com algumas variantes (tais como fotografias de Orson Welles que não aparecem no longa-metragem metragem anterior).



Figura 18 - Orson Welles, 1940. Fonte: SGANZERLA, Rogério (Org). *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo: Martin Claret, 1986. p.63.

Em estilo rápido, utilizando os planos-sequências com mais frequência, Sganzerla faz questão de explorar a linguagem cinematográfica dentro do curta-metragem para retratar, de forma panorâmica, a “saga” de Welles pelo Brasil.³⁴² A linguagem proposta pelo cineasta catarinense proporciona ao filme um ritmo contínuo, onde as imagens são associadas ao “maior ritmo do mundo: o samba”.³⁴³

Sganzerla vislumbra, nas imagens feitas por Welles no país, a capacidade do cineasta americano em filmar multidões, em explorar a técnica cinematográfica nas suas

³⁴² Diz 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.” SPENCER, Fernando. No rastro de Welles. *Jornal Diário de Pernambuco*, 07 de dezembro de 1996. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.163.

³⁴³ Frase dita por Grande Otelo em *Linguagem de Orson Welles* na narração (em *off*).

mais variadas formas. Assim, os planos-gerais realizados por Welles no Brasil dimensionam, segundo Sganzerla, um estilo inovador em Welles. *Linguagem de Orson Welles* torna-se um panorama rápido, um *flash* fotográfico composto por Sganzerla à luz da história do Brasil e da história do cinema. Recursos que seriam explorados com mais veemência em *Tudo é Brasil*.

***Tudo é Brasil* (1997/1998)**

É Carmem Miranda quem abre o longa-metragem *Tudo é Brasil*. Fechando a suposta trilogia sobre Orson Welles (em *O signo do caos*, Sganzerla voltaria à temática-Welles compondo, assim, uma tetralogia), Rogério Sganzerla vai mais a fundo nas questões que impediram Welles de terminar as suas filmagens no Brasil na década de 1940. Numa espécie de narrativa radiofônica, dentro de *Tudo é Brasil*, Welles 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.”

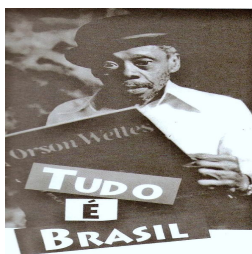


Figura 19 - Cartaz de *Tudo é Brasil*, Sganzerla, 1997. Fonte: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). *Tudo é Brasil. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária*. Joinville: Letradágua, 2005.

O encantamento de Welles pelo Brasil parece infindável, na perspectiva de Rogério Sganzerla. É interessante percebermos que Sganzerla vai, paulatinamente, ao abordar a trajetória efêmera de Welles pelo país, revelando a importância da cultura brasileira (o samba, o carnaval, as práticas culturais dos jangadeiros nordestinos, a cachaça, as mulheres, etc.), de forma a levar adiante, na figura de Welles, a antropofagia oswaldiana. Em *Tudo é Brasil*, a mescla de cinema, política, música, revela-se fundamental para Sganzerla colocar em prática tanto a sua admiração por Welles quanto uma reflexão sobre a cultura brasileira. Sganzerla utiliza, no longa-metragem, a narrativa radiofônica em larga escala, seja nos diálogos de Welles com Carmem Miranda a respeito do samba, ou através dos elogios que Welles faz ao povo brasileiro via ondas de rádio. A narração de “A guerra dos mundos”, de H. G. Welles, feita por

Orson Welles em 1938 nos Estados Unidos³⁴⁴ é retratada por Sganzerla de forma peculiar, revelando a importância que Welles legaria ao Rádio.

À luz dessas considerações, o longa-metragem transcorre, também, na afirmação de ícones culturais na ótica de Sganzerla: João Gilberto (Bossa Nova), Grande Otelo (Chanchada), Herivelto Martins (samba). Através dessas “figuras”, “o Welles” de Sganzerla passa a ver o Brasil como uma espécie de “berço” para a constituição de um novo tipo de civilização. Sganzerla dá ênfase a esse aspecto, certamente influenciado pelo pensamento de Oswald de Andrade, e faz do Brasil de Welles, uma alegoria sensível diante de um mundo agressivo, que têm como horizonte histórico a Segunda Guerra Mundial. Se a “Política de Boa Vizinha”, adotada pelo presidente dos Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, pôde contribuir para a vinda de Welles ao Brasil (além do convite do governo brasileiro), tais medidas políticas foram incapazes de fornecer a Welles um panorama mais geral da cultura brasileira, segundo Sganzerla. Samba e política, carnaval e cinema, compõem um quarteto intrínseco ao Brasil na ótica de Welles:

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.³⁴⁵

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 aos ataques alemães aos navios brasileiros na Segunda Guerra (evocando um incipiente “patriotismo” no samba); a Praça Onze vira samba em letra de Grande Otelo e música de Herivelto Martins; o mexicano Chucho

³⁴⁴ “(...) 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 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*, nº 279, 20 de outubro de 1985. In: SGANZERLA, Rogério (Org.). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986, p.26.

³⁴⁵ Trecho pronunciado por Orson Welles em *Tudo é Brasil*.

Martinez grava o sucesso carnavalesco “Amélia”. Tudo é Brasil; tudo é Welles nas lentes de Rogério Sganzerla.

O signo do caos (2003)

Nos créditos iniciais desse longa-metragem, Rogério Sganzerla indica em qual direção estética caminharia *O signo do caos*: a anti-catarse, o anti-filme. Tal perspectiva analítica aponta para uma discussão que vê o referido longa-metragem como um componente a mais na tetralogia iniciada por Sganzerla com *Nem tudo é verdade*. Tendo iniciado as filmagens de *O signo do caos* em 1997, Sganzerla define assim o longa-metragem:

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.³⁴⁶

A ligeira descrição que Sganzerla faz do seu filme suprime, com efeito, outras variantes analíticas que podem ser observadas em *O signo do caos*. O epíteto “o anti-filme”, que Sganzerla imprime ao longa-metragem logo no início da trama reflete, a princípio, o sentido que a narrativa persegue a todo instante: a não-linearidade. Esse aspecto pode ser observado, também, na montagem “solta”, onde a sobreposição de vozes dos personagens e a repetição de cenas acentuam o tom da *mise-en-scène* procurada por Sganzerla. A concatenação das idéias em *O signo do caos* não se dá ao nível da narrativa ou mesmo da montagem. Ela circunda a ficção ensejada pelo cineasta em torno da “perseguição” sofrida por Orson Welles no Rio de Janeiro e, nesse sentido, são as “vozes dos perseguidores” que vão determinar o lugar sócio-histórico e cultural de onde emana toda uma plêiade de acusações ao cineasta americano. Sganzerla parece valer-se dos infortúnios vivenciados por Welles na década de 1940 para, de alguma forma, denunciar a falta de compromisso do Brasil com o seu cinema. A censura sofrida por Welles por parte do Estado Novo, ganha contornos singulares na ótica de Sganzerla:

³⁴⁶ ORICCHIO, Luiz Zanin. Sganzerla esmiuça o fracasso de Welles. Jornal *O Estado de São Paulo*, 25 de novembro de 1996. In: CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.173.

ao fazer referência em *O signo do caos* aos dissabores vivenciados por Welles em relação à censura do D.I.P., Sganzerla está também a nos dizer das censuras burocráticas, ideológicas que sofreu ao longo de sua trajetória cinematográfica. A relação passado-presente é mimetizada e, ao mesmo tempo, erigida num ponto ficcional (o ato de censurar) que nos remete à realidade da cinematografia brasileira. Numa espécie de “jogo de espelhos”, Sganzerla observa o passado e vê nas transmutações do pensamento de uma dada sociedade a permanência de elementos que são obstáculos prementes a qualquer ação que busque a liberdade do pensamento.

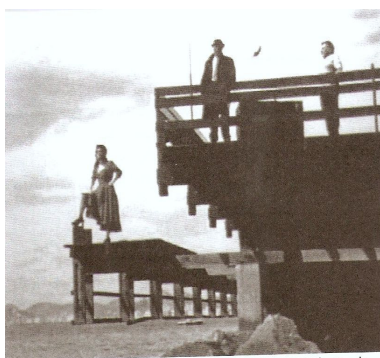


Figura 20 - Helena Ignez, Guaracy Rodrigues e Otávio Terceiro em fotograma do filme *O signo do caos*, Sganzerla, 2003. Fonte: IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario (Orgs.). *Tudo é Brasil. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária*. Joinville: Letradágua, 2005. p.129.

A montagem, privilegiando a repetição das cenas aliada à exibição em preto-e-branco que permeia boa parte do filme revelam as estratégias utilizadas por Sganzerla para nos levar ao início da década de 1940, quando Welles veio ao Brasil filmar *It's all true*. Welles é visto como um “homem perigoso” pelos censores do D.I.P.; um “louco”, um “artista” a ser combatido, retirado de cena. Assim, todo o material fílmico de Welles deveria ser destruído. O inspetor-chefe, Dr. Amnésio (representado pelo ator Otávio Terceiro), procura, então, consumir a destruição dos “rolos” fílmicos de Welles. Nessa empreitada, defronta-se com o repórter Edgard Morel (Sálvio do Prado), que insiste em ver nos trabalhos de Welles um pioneirismo artístico que legaria ao cineasta americano o patamar dos gênios. Sganzerla vale-se desses preceitos ficcionais para revelar as cenas dos bastidores, internas do D.I.P., retratando a intransigência do Dr. Amnésio e a luta vã de Edgard Morel para “salvar” os filmes de Welles. A narrativa ganha consistência tanto pelo autoritarismo revelado pelo Dr. Amnésio, empenhado sobremaneira em destruir o material produzido por Welles (a despeito de, paradoxalmente, Dr. Amnésio também

considerar Welles um gênio), e na medida em que Sganzerla observa como uma espécie de “pensamento colonialista”, “dependente”, teria motivado a supressão dos trabalhos de Welles. Os funcionários do D.I.P., se regozijando com a possível destruição do material de Welles recolhido junto ao cais do porto, ao som de “Aquarela do Brasil”, torna-se uma cena emblemática na medida em que produz a sensação de uma finitude incompleta, um “réquiem” às avessas, uma necessidade de se exterminar com o trabalho do cineasta americano para que, assim, ele possa sobreviver.

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. Sganzerla utiliza-se da metalinguagem para discutir o cinema dentro do cinema e, ademais, promove uma reflexão acerca tanto da forma quanto do conteúdo de um filme. *O signo do caos* parece buscar essa “não-linguagem” para fugir do lugar comum cinematográfico: clichês, decupagem clássica, psicologismo dos personagens. As experimentações feitas por Sganzerla em *O signo do caos* trazem em si algumas reminiscências de *O bandido da luz vermelha*. Todavia, no filme de 1968, temos um personagem central a nortear as ações da trama (e até mesmo um referencial fora do cinema, o assaltante João Acácio); em *O signo do caos*, a centralidade narrativa se dilui em conceitos e idéias que giram em torno de Orson Welles, numa relação de metástase entre o cinema, a história e a personalidade do cineasta americano.

O pensamento vivo de Orson Welles

Em meio a essas produções fílmicas, Rogério Sganzerla organizou um livro que, sem dúvida, pode ser considerado como o referencial mais sólido no tocante à alteridade estabelecida entre Orson Welles e o próprio Sganzerla.

O livro *O pensamento vivo de Orson Welles* talvez seja o ponto de maior convergência entre ambos os cineastas, na medida em que podemos observar, na “montagem” e organização do livro, toda a admiração de Sganzerla por Welles. Fazendo parte de uma coleção da Editora Martin Claret, o livro foi organizado por Sganzerla em 1986 e revela, em suas seções (“Welles por ele mesmo”, “Biografia”, “Cronologia/Filmografia”, “Welles visto pelo mundo”, “Pensamentos”, “Curiosidades” e “Bibliografia”), a estratégia organizacional utilizada pelo crítico e cineasta para narrar a trajetória histórico-biográfica de Orson Welles.

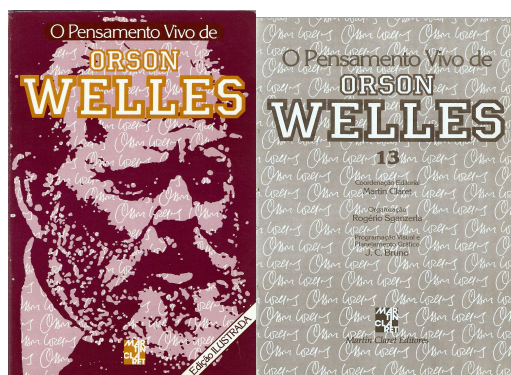


Figura 21 - O pensamento vivo de Orson Welles, livro organizado por Rogério Sganzerla em 1986.

A primeira seção, “Welles por ele mesmo”, aborda uma entrevista concedida por Welles a um entrevistador (que não é identificado no corpo do texto), mas que representa a revista *Le Nouver Observateur*, realizada numa suíte do Hotel Lancaster, em Paris. Aspectos da vida particular de Welles são logo colocados como ponto de partida para que seja esboçado todo um quadro imaginário onde a precocidade do garoto Welles já estaria a definir a trajetória de “genialidade” do futuro cineasta, o que nos remete, em certa medida, à também precoce entrada de Sganzerla ao mundo das letras, quando este publica um livro de contos aos sete anos, como já foi citado anteriormente. Com efeito, um aspecto chama a atenção nessa primeira parte do livro quando levamos em consideração, precipuamente, essa relação de alteridade ensejada entre Sganzerla e Welles. O cineasta norte-americano confia ao entrevistador ter recebido, ainda jovem, o auxílio de um crítico de teatro (que o próprio Welles não identifica), que teria sido fundamental para que Welles tivesse acesso aos bastidores da imprensa e, neste caso específico, dos jornais: “Havia um crítico de teatro, que era para mim uma espécie de pai adotivo. (...) Ele havia sido amigo de meu pai e do Hearst. Através deles, eu tinha amplos conhecimentos sobre o que acontecia nos jornais.”³⁴⁷ O “Hearst”, a quem Welles se refere, trata-se do magnata da imprensa norte americana William Randolph Hearst, figura emblemática sobre a qual, supostamente, Welles teria construído o seu correspondente para o cinema, Charles Foster Kane. À luz dessas considerações, não há como não estabelecermos uma comparação entre este “pai adotivo” de Welles e o crítico de teatro de Décio de Almeida Prado, responsável direto pela passagem de Sganzerla pelo Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* no início da década

³⁴⁷ SGANZERLA, Rogério (Org.). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986. p.14.

de 1960. Diante dessa consideração, as correlações existentes entre Sganzerla e Welles seriam concretizadas, posteriormente, na tetralogia fílmica produzida por Sganzerla: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1991) e *O signo do caos* (2003).

A seção seguinte, “Biografia”, também traz dados pessoais de Welles que, via de regra, procuram ilustrar a sua “genialidade” precoce. Entretanto, há um “ar” de espetáculo quando são retratados alguns episódios da vida de Welles, sempre descritos como se buscassem ser explorados em revistas especializadas, tangenciando o âmbito da fofoca e da picardia. Todavia, outros aspectos podem ser levantados quando se trata de analisarmos a simbiose performática de Sganzerla em Welles. Devemos destacar o fato de que, mesmo tendo ido morar muito quando ainda era uma criança na Irlanda, Welles tenha saído de lá em meio à sua juventude para “ganhar o mundo” com sua “genialidade”. Neste sentido, a Irlanda não comportaria mais as dimensões artísticas inerentes ao “gênio” de Welles e, assim, Dublin (capital do país), tornara-se uma cidade provinciana para os futuros vôos de Welles. Ora, Sganzerla, ao sair de Joaçaba (Santa Catarina), também vê na referida cidade um caráter provinciano que traria em si um “aspecto colonizador”. A saída para o catarinense foi realizada na busca pela metrópole paulistana. Para além dessa perspectiva, a “Biografia” de Welles apenas reitera alguns aspectos outrora abordados e vê na oscilação da carreira do diretor de *Cidadão Kane* a dicotomia “sucesso e frustração” ser levada adiante até as últimas consequências.³⁴⁸

Em “Cronologia/Filmografia”, há uma progressão da vida e obra de Welles com certo destaque para algumas datas que teriam sido marcantes para a trajetória de Orson Welles.

A seção seguinte, “Welles visto pelo mundo” traz relatos e depoimentos sobre Orson Welles e seus trabalhos. Peter Noble, autor da biografia *The fabulous Orson Welles* de 1956, é o primeiro a relatar suas impressões sobre o cineasta norte americano. Marcando sua análise por uma narrativa grandiloquente para referir-se à “magnitude” de

³⁴⁸ “As filmagens de ‘Kane’ duram 80 dias, tempo exato para Welles dar a volta ao único mundo que vale a pena: o seu. ‘Kane’ é, de longe, o filme mais dissecado da história do cinema. Incontáveis ensaios a seu respeito inibem qualquer pretensão de abordá-lo com originalidade, só restando repetir o que já foi dito: sua estrutura elíptica aliada à atmosfera barroca, à montagem enxuta e à descoberta de que as objetivas existentes na época poderiam proporcionar a profundidade de campo até então nunca vista fizeram de ‘Kane’ o filme mais perturbador de todos os tempos. Mas, se ‘Kane’ trouxe a glória a seu criador, também foi sua maldição: Welles jamais conseguiu fugir da atração por heróis negativos – e Charles Foster Kane, por ser o primogênito, não permitiu que com ele competissem em igualdade de condições.” [Grifos nossos]. In: SGANZERLA, Rogério (Org.). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986. p.32 .

Welles, Noble não acrescenta muito quando buscamos analisar os trabalhos de Welles à luz do campo cinematográfico. Em seguida, o cineasta e poeta Jean Cocteau (com quem Welles travou uma relação de amizade), expõe os seus pontos de vista utilizando, quase sempre, recursos poéticos para referir-se tanto à figura de Welles quanto ao seu trabalho.³⁴⁹ O crítico de cinema André Bazin também desfere suas análises sobre Welles. Para Bazin, Welles encontra-se ao lado dos cineastas norte americanos (Griffith, Chaplin, Stroheim) e do russo Sergei Eisenstein, como um dos responsáveis por uma “revolução na arte de Hollywood.” Ademais, Bazin vê precisamente em *Cidadão Kane* uma a-temporalidade benéfica quando se trata de avaliarmos as transformações cinematográficas ocorridas no pós-segunda guerra.

O próximo crítico a posicionar-se diante de Welles é o brasileiro Valério de Andrade, que destaca, entre outros aspectos, a importância da execução radiofônica da *Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, em 1938, protagonizada pela equipe do jovem “radialista” Orson Welles, assombrando boa parte da população dos Estados Unidos. Na esteira de Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes também está presente nesta seção e, à luz de suas experiências audiovisuais diante de *Cidadão Kane*, realiza uma digressão acerca da relevância de *Kane* para a cinematografia mundial e aponta como a figura de Welles entremeia-se em momentos distintos entre diretor, ator e personagem em seus próprios filmes. Em seguida, é a vez de Rogério Sganzerla explicitar suas análise acerca de Orson Welles e, neste ínterim, é interessante percebermos que, para além do pressuposto da fragmentação presente em *Kane*, do qual Sanzerla se vale em alguns de seus filmes, o cineasta demonstra um fascínio quando se refere a Welles: “Em Orson Welles, como em William Blake, a beleza é a exuberância.”³⁵⁰ Tendo como mote analítico o já dissecado *Cidadão Kane*, Sganzerla transpõe as variadas facetas do filme (personagens, fragmentação, montagem, recursos narrativos, etc.), para traçar um perfil psicológico de Welles à luz das técnicas cinematográficas. Sganzerla lança Welles no rol dos cineastas que, ao sair do “lugar-comum” cinematográfico, inova quando inverte as polarizações figurativas tão presentes no cinema tradicional envolvendo filme e personagens:

³⁴⁹ Escreve Cocteau: “Orson Welles é um gigante com rosto de criança. Uma árvore repleta de pássaros e sombras. (...) Um preguiçoso dinâmico. Um tolo, esperto. (...) O desempenho de Orson Welles como *Macbeth* é amaldiçoado, no sentido nobre do termo, porque torna o espectador surdo e cego. (...) Neste papel, Welles prova ser um grande ator trágico.” Ibid., p.54.

³⁵⁰ SGANZERLA, Rogério (Org.). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986. p.60 .

Em “Cidadão Kane”, filme e personagem(ns) (sic) são elementos autônomos a até diversos. O filme já não possui estrutura fechada e definitiva, é aberto enquanto o personagem é “fechado”. Invertem-se os papéis clássicos de filme e personagem diante do mundo.³⁵¹

O crítico de cinema Salvyano Cavalcanti de Paiva é o próximo a dissertar sobre Orson Welles. Por vezes valendo-se das concepções do crítico francês André Bazin e, por vezes refutando-as, Cavalcanti de Paiva atenta para um “dado novo” na trajetória de Welles: uma “consciência de ter uma missão a cumprir” na esfera das artes e que, portanto, seria latente em Welles.³⁵² Fechando o quadro de análise acerca de Welles, o professor da Universidade de Paris, Olivier-René Veillon destaca a importância de Shakespeare para as diferentes produções cinematográficas de Welles mas, tendo sempre como pano-de-fundo, a peça *Sonho de uma noite de verão*, um mote inicial para a compreensão de toda a obra de Orson Welles.

A seção “Pensamentos” constitui-se, basicamente, de trechos curtos de depoimentos, textos ou mesmo entrevistas de Orson Welles no tocante a variados assuntos que perpassaram sua vida e obra. A seção seguinte, “Curiosidades”, compõe-se de textos, geralmente não assinados, retirados de outras publicações perpassando desde as análises narrativas de *Cidadão Kane* até culminarem nos momentos em que antecedem a morte de Welles. Por fim, a seção “Bibliografia” repõe alguns autores citados por Sganzerla durante o transcorrer do livro (Peter Noble, J. C. Ismael, André Bazin, Paulo Emílio Salles Gomes, etc.), deixando outras de fora (Olivier-René Veillon, por exemplo), e trazendo, também, autores que não foram citados no decorrer do livro (Bárbara Leaming e Peter Crowie).

De fato, toda essa gama estrutural montada por Sganzerla em torno do livro *O pensamento vivo de Orson Welles* nos lança, efetivamente, à referência que Welles se tornara para Sganzerla. Se, nas décadas anteriores, Orson Welles era muito mais “visível” somente através de alguns filmes de Sganzerla, a partir dos anos 1980 o cineasta norte americano ganha proporções descomunais tanto nas análises quanto nos trabalhos de Sganzerla. A tetralogia fílmica outrora citada (*Nem tudo é verdade*, *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil* e *O signo do caos*), comprovaria essa busca de Rogério Sganzerla pela magnitude do cinema em Orson Welles.

³⁵¹ Ibid., p.61 .

³⁵² Escreve Cavalcanti de Paiva: “O cinema de Welles é de um realismo ontológico que restitui ao objetivo e ao *décor* sua densidade própria, de um realismo psicológico que leva o espectador a participar intensamente do drama, na tela. Isto sim, é ter consciência da missão do artista.” Ibid., p.64 .



Figura 22 - Rogério Sganzerla (1986). Fonte: LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, ano I, n.3, p.9, 1986.

Considerações finais

“Filha, só o que pode me salvar neste momento é uma câmera.”

*Rogério Sganzerla, já bastante debilitado pelo câncer que lhe tirou a vida em 2004, em depoimento à sua filha Djin Sganzerla, pouco antes do início das filmagens de **O signo do caos**.*

Estudar os escritos e filmes produzidos por Rogério Sganzerla nos leva a refletir sobre questões da atualidade que envolvem tanto a cinematografia quanto a história. As discussões propostas por Sganzerla com sua produção artística e intelectual nos remetem a uma ambiência que circunda o cinema mundial e, em particular o cinema brasileiro, quando nos referimos às questões relativas à produção cinematográfica, sua estética e os rumos que tem seguido. Em Sganzerla, tais questões podem ser “diluídas” na busca do crítico por um cinema moderno, na tentativa do cineasta em “adentrar” à brasilidade no cinema e na obsessiva capacidade em experimentar.

Em Rogério Sganzerla, a crítica de cinema foi uma espécie de “rascunho”, um preâmbulo formativo numa época em que o papel do crítico não se circunscrevia apenas aos ditames da indústria e do mercado. No intuito de polemizar, provocar novas reflexões no panorama do cinema brasileiro, Sganzerla evoca uma reinterpretação cinematográfica que tenha variantes tanto numa universalidade do cinema quanto em questões pontuais nas “cinematografias nacionais”. À luz da formação do Cinema Novo, o jovem crítico do Suplemento Literário vai direcionar o seu olhar para um cinema que é produzido fora do Brasil. Suas missivas críticas, baseadas no conceito de “cinema moderno”, buscam alcançar uma visão alternativa do cinema, entendendo tanto o seu caráter artístico quanto a sua necessidade em ser um instrumento de crítica e transformação da sociedade. Com uma linguagem por vezes rebuscada, talvez não tenha sido mesmo entendido por uma parcela considerável de críticos e cineastas quando ainda se debruçava sobre a máquina de escrever. A sua “escritura” se estenderia aos seus filmes, ensejando uma forma de escrever a imagem que seria decisiva para a história do cinema brasileiro.

O bandido da luz vermelha, abre-alas de uma radicalização cinematográfica que ganhou destaque na cinematografia nacional, ainda hoje é considerado um dos melhores filmes feitos no país em todos os tempos. Neste sentido, faz-se necessário ressaltar que, numa época de filmes produzidos sob a ótica de uma “estética da TV”, filmes experimentais como os produzidos por Rogério Sganzerla durante as décadas de 1960 e 1970, são cada vez mais raros e, quando produzidos, não encontram espaços para

exibição. Essa situação pouco animadora, apenas reforça a importância dos filmes feitos por Sganzerla durante a sua trajetória, na medida em que demonstram a capacidade em se produzir obras contundentes, críticas, mesmo diante de poucos recursos.

Com Rogério Sganzerla, o cinema brasileiro ganhou um novo estatuto: a liberdade em experimentar. Invocando a cinematografia estrangeira e os cineastas renegados no Brasil (Fernando Campos, José Mojica Marins, Primo Carbonari), Sganzerla põe à prova os limites do cinema, levando a provocação da narrativa e os “descaminhos” da montagem às últimas consequências. O enfrentamento estético aliado ao desejo em inovar nos fazem enxergar em suas “escrituras fílmicas” um cinema descompromissado com os “padrões dominantes” cinematográficos. Ao fugir da métrica hollywoodiana, Sganzerla nos mostra o horizonte do pensamento livre em cinema, revelando a sua indisposição com as regras do *status quo* cinematográfico.

Rogério Sganzerla, com as suas produções fílmicas, reinventa o espaço social do cinema através da fragmentação: a Boca do Lixo, o litoral praiano paulistano, a pedra-da-Gávea ou o cais do porto no Rio de Janeiro, compõem uma espécie de cordão panorâmico que se estende interligado pela reafirmação desses espaços. Assim, estar atento aos filmes de Sganzerla é, sobretudo, dialogar com as condições sócio-históricas de produção destes filmes, tateando os avanços e recuos históricos que dimensionam os horizontes de uma sociedade. Adentrar ao campo cinematográfico e perscrutar os seus jogos nos permite uma compreensão mais verossímil dos processos formativos no interior de uma história que tem como espelho a ambiência cinematográfica.

Os conflitos de uma sociedade urbana são colocados em cena na leitura/escritura cinematográfica de Rogério Sganzerla. Às agruras da classe média brasileira e de seu *happy end* “cafona”, somam-se bandidos, prostitutas, policiais e visionários. Na tela, explodem tipos, personagens que marcam suas trajetórias com o toque insular da transgressão, da ironia e do deboche. A invenção se une à crítica mordaz do cineasta e se interligam em fotogramas no qual a abstração é também componente fundamental da *mise-en-scène*. Sganzerla radicaliza na técnica: faz “filmes-tratados”, “filmes-ensaios”, “filmes-somas”, que alternam entre si provocações políticas, análises cinematográficas e sínteses rítmicas. Do distanciamento do ator em relação à câmera, à não-utilização da câmera à “altura dos olhos”, há nos filmes feitos por Sganzerla uma obsessão pelo cinema, uma necessidade em se esmiuçar todas as possibilidades oferecidas pelo cinema, escrevendo em películas a distinção presente no próprio cinema.

Retrato de um país em franca transformação sócio-cultural, o cinema experimental produzido por Sganzerla nas décadas de 1960 e 1970 reflete, também, o campo social em que os filmes foram realizados. As desfavoráveis condições de produção que circundavam o ambiente da Boca do Lixo, são apenas a ponta de um *iceberg* que iria se revelar maior, a se estender com seus lances escorregadios por outras partes do país, impedindo a composição efetiva de uma dada cinematografia. Driblando as investidas do erotismo, reverberadas posteriormente nas pornochanchadas, Rogério Sganzerla optou pelo vôo cego por um cinema independente, livre de amarras, que fosse viável a todas as formas de filmar.

Toda uma cinematografia experimental, independente, não iria agradar àqueles que, fazendo parte do regime militar, lançaram as teias da censura sobre os movimentos artísticos no país. O boicote a cineastas que não se curvavam à cartilha política dos “arautos” da moral, foi apenas um dos aspectos a levar muitos diretores tanto ao exílio quanto a seguir outras carreiras. Ademais, às disputas internas no campo do cinema se juntariam a efervescência tropicalista e a ascensão, junto ao público, de um poderoso meio de comunicação de massa: a televisão. Neste contexto, era preciso tomar partido quando se tratava de continuar a produzir, escapando aos ditames estatais e, ao mesmo tempo, demarcar um território de atuação que primasse pela independência e pela liberdade. Amargo paradoxo numa sociedade amordaçada. No ano de 1970, em Londres, Inglaterra, Rogério Sganzerla se encontra com Caetano Veloso e, desse encontro, delineiam-se novos caminhos para o cineasta catarinense. O “flerte” com o tropicalismo apenas aguçou o “espírito de brasilidade” que passou a ganhar espaço nos filmes posteriores de Sganzerla.

A matriz oswaldiana consolida essa imersão de Sganzerla na cultura brasileira e faz do tropicalismo a ponte necessária para se cruzar a fronteira de “todos os erros” no cinema brasileiro. No vácuo deixado pelo Cinema Novo, Sganzerla elege a Belair como o lugar da experimentação e, ao lado de Julio Bressane e Helena Ignez, rompe com os formalismos cinematográficos. Com Jimi Hendrix, Noel Rosa e João Gilberto, o jogo de influências é outro e Sganzerla, sob tutela dessa tríade, transcende as barreiras da incompreensão e reverência, em todos eles, a originalidade e o poder do artista criador. Sem esconder a sua admiração por estes artistas, Rogério Sganzerla não se furta a “retirar” de cada um deles aquilo que mais lhe apraz: de Hendrix, a liberdade; de Noel, a perspicácia; de João, o ritmo. Transplantados para o cinema, essas qualidades se

revertem em idéias-força, em recortes fílmicos que levarão o cineasta a apreender, na passagem de Orson Welles pelo Brasil, a totalidade do cinema.

Com Welles, Sganzerla “descobre” os longos “planos-gerais” da cultura brasileira: samba, suor e cinema. A composição que Welles faz do homem brasileiro ressoa em Sganzerla, fazendo-o mergulhar numa antropologia fílmica que possa responder pelo homem/cineasta Orson Welles e pela complexa relação cinema/sociedade.

A importância de Rogério Sganzerla e de seus filmes e escritos para a cinematografia brasileira ainda está longe de ser consolidada. Em novembro de 2003, já doente e hospitalizado, Rogério Sganzerla foi homenageado pelo então Ministro interino da Cultura, Juca Ferreira.³⁵³ Depois de seu falecimento, muitos foram os festivais de cinema realizados dentro e fora do país a homenageá-lo.³⁵⁴ Retrospectivas em torno da obra de Rogério Sganzerla em canais de tv (a cabo!), a criação de um cineclubes com o nome do cineasta vinculado ao curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina em 2006, além da produção de alguns curtas-metragens em homenagem a Sganzerla dimensionam em certa medida a abrangência da obra cinematográfica de Sganzerla. *Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla*, organizado por Helena Ignez e Mario Drumond pretende, entre outros aspectos, “institucionalizar o Fundo Rogério Sganzerla, provendo-o de identidade legal e de infra-estrutura básica de mão-de-obra e equipamentos (...).”³⁵⁵ Neste sentido, há uma movimentação em torno da figura do crítico e escritor Rogério Sganzerla que, mesmo incipiente, busca sistematizar toda a sua obra jornalística e fílmica.

Ter a possibilidade de mergulhar nas sendas artísticas e intelectuais deixadas por Rogério Sganzerla remete-nos não só à singularidade de sua obra, mas também à perspicácia de um pensamento que nos proporciona olhar a história do Brasil por outro ângulo. Sob as lentes de Sganzerla, persiste um país contraditório, que insiste em se

³⁵³ O discurso do ministro Juca Ferreira encontra-se no anexo II.

³⁵⁴ “O 22º *Torino Film Festival* (novembro 2004), homenageou o cineasta com a exibição de 10 de seus filmes na mostra *Tribute to Rogério Sganzerla*. Também no mês de novembro, o *Discovering Latin América Film Festival*, em Londres, exibiu os filmes *O bandido da luz vermelha* e *Brasil*, de Rogério Sganzerla. Os festivais de Cinema de Roma e Trieste, na Itália, exibiram os filmes *O Signo do Caos* e *Abismu* em dezembro de 2004. A obra cinematográfica de Rogério Sganzerla sempre foi muito bem recebida nos mais ativos pólos do cinema mundial. O próprio cineasta era regularmente convidado a participar e a exibir seus filmes nos grandes eventos e festivais internacionais, desde os fins da década de 60. Hoje, sua obra consagra-se também como referência indispensável em centros de estudos brasileiros, no Brasil e no exterior. Universidades e escolas avançadas como a Ucla, de Los Angeles, e *The School of the Art Institute of Chicago*, incluem o visionamento de seus filmes nas disciplinas relacionadas ao cinema e à cultura brasileira.” In: IGNEZ, Helena, DRUMOND, Mario (Orgs.). **Tudo é Brasil. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária**. Joinville: Letradágua, 2005. p.25.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.144.

enxergar apenas sob a ótica do amanhã. Com suas diatribes cinematográficas, podemos visualizar um cinema diferente deste a que estamos tão habituados. Nas contradições do cineasta, intuímos sua sensibilidade; em suas opções estéticas, auferimos as suas profecias. Este estudo sobre a trajetória de Rogério Sganzerla atreveu-se apenas a narrar uma parte do caminho crítico e cinematográfico do cineasta: as demais perspectivas históricas e cênicas, ainda não exploradas no conjunto da obra de Sganzerla, caberá à historiografia “esmiuçar”, procurando entender o Brasil à luz de suas intermitências com o cinema.

Bibliografia

- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- ARAÚJO, Inácio. **Cinema: mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **Imagem e som, imagem e ação, imaginação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BAZIN, André. **Orson Welles/André Bazin**. – Tradução: André Telles – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política: obras escolhidas**. – Tradução: Sérgio Paulo Roaunet – São Paulo: Brasiliense, Volume I, 2ª edição, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. **A noção de autor no cinema – domínio francês, domínio brasileiro: anos 50/60**. (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- _____. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O poder simbólico**. – 8ª. Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BUÑUEL, Luís. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales, 1929-1989: a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. – 8ª. Ed. – São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

- _____. **O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite.** Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- CAPELATO, M. H., MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. e SALIBA, E. T. (Orgs.). **História e cinema.** São Paulo: Alameda, 2007.
- CARDOSO, David. **Autobiografia do rei da pornochanchada.** Campo Grande/MS: Letra Livre, 2006.
- CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem.** Trad. Oscar de Almeida Marques – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** – Tradução: Regina Thompson – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre inquietude e incertezas.** – Tradução: Patrícia Chitoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- DÉLOYE, Yves. **Sociologia histórica do político.** Tradução: Maria Dolores Prades – Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- FARIAS, Agnaldo (Org.). **Ilha deserta: filmes.** São Paulo: Publifolha, 2003.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção.** São Paulo: Limiar, 2000.
- FERRO, Marc. **História e cinema.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FILHO, Luiz Rosemberg (Org). **Godard, Jean-Luc.** Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985/1986.
- FONSECA, Cristina. (Og.). **O pensamento vivo de Glauber Rocha.** São Paulo: Martin Claret, 1987.
- GALLAGHER, Catherine, GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo.** – Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. – Bauru, SP: Edusc, 2005.
- 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.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981.
- _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

- IGNEZ, Helena; DRUMOND, Mario. (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla. Fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla.** Joinville: Letradágua, 2005.
- LABAKI, Amir (Org.). **Folha conta 100 anos de cinema.** São Paulo: Imago, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **A outra face de Hollywood: filme B.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- 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. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX.** Brasília: Editora Universidade de Brasília: 2004.
- NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros.** São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- NUNES, Benedito. **A utopia antropofágica: Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo, 1995.
- 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.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- PONTES, Ipojuca. **Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional.** São Paulo: EMW Editores, 1987.

- PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.
- _____. MIRANDA, Luiz Felipe, (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- _____. **Cinema Marginal: a representação em seu limite**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SGANZERLA, Rogério (Org.). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- _____. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- SILVA, Alberto. **Cinema e humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. – Tradução: Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1994.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. PREREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. **Sétima Arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Fontes

‘Bandido’ nacional vai a Cannes sem esperanças. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969.

AUGUSTO, Sérgio. O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

AVELLAR, José Carlos. *A mulher de todos*: o filme em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

BENEVIDES, Roberto. As definições de uma crise: cinema paulista. Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 set. 1969. Ano XLI, nº.38.

BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. **Revista USP**, São Paulo, 1993. Dossiê Cinema Brasileiro.

Cinema brasileiro perde o radical Rogério Sganzerla, aos 58 anos. Jornal **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jan. 2004. Caderno Ilustrada.

COUTO, José Geraldo. Bressane convoca Eros contra o tempo. Jornal **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 mai. 2004. Caderno Ilustrada.

DOSSE, François. Balizas para uma história intelectual: dos *Annales* a Ricoeur e Certeau. In: **História & Perspectivas**. nº.27 e 28, jul./dez. 2002 – jan./jun.2003. Uberlândia/MG. Universidade Federal de Uberlândia. Curso de História e Programa de Pós-Graduação em História.

FERREIRA, Jairo. Alma maldita. Jornal **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1978.

FERREIRA, Jairo. Chanchada fantástica. Jornal **Folha de São Paulo**, 16 de abril de 1978.

FREDERICO, Carlos. *A mulher de todos*. Jornal **O Dia**, Rio de Janeiro, 1º. mar. 1970.

GIOIA, Mario. Identidades do cinema novo são tema de mostra e debates no CCBB. Jornal **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jan. 2007. Caderno Ilustrada.

GRÜNEWALD, José Lino. *A mulher de todos*. Jornal **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, s/d.

GRÜNEWALD, José Lino. *O bandido da luz vermelha*. Jornal **Correio da Manhã**, 13 de maio de 1969.

Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal *O Pasquim* entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. Jornal **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev., nº.33. 1970.

LEAL, Hermes Filho. Eu nunca pensei ser dono da verdade: entrevista com Rogério Sganzerla. **Revista de Cinema Cisco**, Goiânia, ano I, n.3, 1986.

LEITE NETO, Alcino. Uma dupla de diretores camicase. Jornal **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995. Caderno Mais!.

MONTEIRO, José Carlos. *A mulher de todos*: pretensioso e irritante. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, s/d.

Mulher de Todos. Jornal **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 26 fev. 04 mar. 1970.

RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. **Revista da USP**. São Paulo, 1993. Dossiê Cinema Brasileiro.

Revista de História, São Paulo, nº.20, 2001.

SAGANZERLA, Rogério. Pernetas querendo andar de patins. Jornal **Correio Brasiliense**, Brasília, 31 jul. 1981.

SGANZERLA, Rogério. *A mulher de todos*: o filme em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

SGANZERLA, Rogério. **Catálogo da Mostra Retrospectiva Rogério Sganzerla – cinema do caos**, exibida entre 31 de outubro e 13 de novembro de 2005, no Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro.

SGANZERLA, Rogério. Cineastas da Alma. Jornal **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1965. Suplemento Literário.

SGANZERLA, Rogério. Cineastas do corpo. Jornal **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento Literário.

SGANZERLA, Rogério. Essa dupla vale uma mostra. Jornal **do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 set 1990.

SGANZERLA, Rogério. Estética econômica. Jornal **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 out. 1980.

SGANZERLA, Rogério. O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

SGANZERLA, Rogério. O gênio total. Jornal **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1979.

SGANZERLA, Rogério. O joio e o trigo. Jornal **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out. 1979. Caderno Ilustrada.

SGANZERLA, Rogério. Uma videologia da novela, a doença da nação. Revista **Cine Imaginário**, São Paulo, mai. 1988.

SILVA, Alberto. *A mulher de todos*. **Jornal do Comércio**, Recife, 25 fev. 1970.

VASCONCELOS, Gilberto F. Sganzerla era um brasileiro que amava o cinema. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jan. 2004. Caderno Ilustrada.

VIANY, Alex. *A mulher de todos*: o filme em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

WOLF, José. *A mulher de todos*: o filme em questão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1970.

WOLF, José. O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1969.

Jornais e Revistas

Jornal Correio Brasiliense

Jornal Correio da Manhã

Jornal do Brasil

Jornal do Comércio (PE)

Jornal Folha de São Paulo

Jornal O Dia

Jornal O Estado de São Paulo

Jornal O Globo

Jornal O Pasquim

Revista Cine Imaginário

Revista de Cinema Cisco

Revista de História

Revista História e Perspectivas

Publicações periódicas em meio eletrônico (Jornais e Revistas)

PAIVA, Samuel. “Nem tudo é Brasil na crítica de Sganzerla”. Disponível em: <<http://www.antiga.bibvirt.futuro.usp.br/texto/hemeroteca.htm>>. Acessado em 20 de maio de 2006.

Entrevista com Helena Ignez. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistahelenaignez.htm>>; Acessado em 26 de novembro de 2006.

Machado de Assis inspira próximo filme de Bressane. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada> > . Acessado em 29/11/2006.

Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer acerca da liberação (ou não) do filme *O bandido da luz*

vermelha para a exibição na TV. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer do censor Paulo Leite de Lacerda, datado de 15 de setembro de 1969, acerca da liberação (ou não) da exibição do filme *A mulher de todos* nas salas de cinema. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer do censor Constâncio Montebello, datado de 06 de outubro de 1969, acerca da liberação (ou não) da exibição do filme *A mulher de todos* nas salas de cinema. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

Correspondência da Servicine – Serviços de Cinema Ltda. – endereçada ao Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas, datada de 1º. De outubro de 1969, pedindo a liberação da exibição nas salas de cinema do filme *A mulher de todos*. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

Certificado de liberação do filme *A mulher de todos*, expedido em 07 de outubro de 1969 pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 12 de novembro de 2006.

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 2007.

MELO, Luís Alberto Rocha. Mister Sganzerlá por Severino Dada. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br>>; Acessado em 14 nov. 2005.

GARCIA, Estevão. Sem essa, Aranha. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>> ; Acessado em 19 de outubro de 2006.

MARTINS, Guilherme. A liberdade na imagem. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/liberdadenaimagem.htm>>; Acessado em 23 de maio de 2005.

Sites pesquisados

www.contracampo.com.br

www.memoriadacensura.com.br

www.mnemocine.com.br

www.heco.com.br

www.adorocinema.com.br

www.usp.br

www.globo.com/cinema

www.uol.com.br/cinema

www.cinemabrasil.org.br

www.cultura.gov.br

ANEXO I

Manifesto Cinema Fora-da-Lei

1 – 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 (Senett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann).

2 – 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.

3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime.

4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço.

5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais.

6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem.

7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico.

8 – O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os *travellings*.

9 – É preciso descobrir o segredo do cinema de Luís poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador.

10 – Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray.

11 – 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 corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um ciminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha de filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás, como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de *Barravento*.

12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo.

13 – 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 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 é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.

ANEXO II



LEIA ABAIXO UM DIÁLOGO IMAGINÁRIO COM OSWALD DE ANDRADE ESCRITO
PELO CINEASTA **ROGÉRIO SGANZERLA**

O ANTROPÓFAGO DE CADILLAC VERDE

Encontro com o antropófago do salão:
- “Vamos longe dos saudosos tempos de ‘nu artístico’! A erótica da selva já foi atingida através do esporte e da praia. A polierótica que Haverlock Ellis assinala como condição de monogamia exacerbou-se até a compreensão e o aplauso de um conceito matrimonial da família. Isso, mais do que na Rússia, nos Estados Unidos é um fato. As mulheres é que regem as grandes fortunas. Voltamos às amazonas de tipo bancário...”

Numa época de grandes perdas, vale a pena refletir sobre a recessividade e estrutura do riso, da piada, do humor – recurso fundamental para tratar da dor, sobretudo no Terceiro Mundo – de um de nossos maiores piadistas, o poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta Oswald de Andrade (1890-1954). 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 “saíões” do Modernismo, que aram a nossa poesia e pintura e outras conquistas da sensibilidade intuitiva, que o conduziram a um saudável anarquismo...

Num só dia – quando da “débâcle” do café, em 1929 – perdeu tudo... (grande parte dos terrenos “desvalorizados” de Cerqueira César, por exemplo), Oswald de Andrade conheceu a pobreza como cotidiano, agravada por prisões e fugas,

questões judiciais, escândalos amorosos e outros excessos precoces, inaceitáveis na então provinciana São Paulo. Conforme ele mesmo confessa, “criou-se, então, a fábula de que eu só fazia piada e irreverência e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera ao Pau-Brasil...”. Acentuou-se a rejeição e a marginalização de sua obra. Naquela época, dizia-se que só havia uma coisa mais espantosa do que uma primeira edição de Oswald de Andrade: uma segunda edição... Tiragens reduzidas praticamente inéditas, reedições póstumas de uma obra importantíssima em prosa e verso, além do teatro profético e de ensaios exuberantes, maravilhosamente bem escritos, confirmam a vocação para o desperdício de toda a leitura acadêmica brasileira. Na verdade, jamais lhe perdoaram a inesgotável capacidade de debochar de tudo e de todos, sobretudo de seus colegas e dele próprio. Para os padrões acanhados de uma semicolônia, o Antropófago de Cadillac Verde só poderia contrair dívidas e cultivar inimizades, pois se definia como um “homem sem profissão”. Mesmo assim, lúcido, “no apogeu histórico da fortuna burguesa. Século do Serafim ou da fortuna mal adquirida”... (...) Meu Cadillac verde é o único automóvel em São Paulo, equipado com cinzeiro... (...) Sou mais amigo da verdade do que de Plauto. Principalmente quando Plauto é canalha e a verdade é gozada. “Literalmente, minha carreira foi tumultuosa. Pode-se dizer que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922. Publiquei então Os

condenados e *Memórias sentimentais de João Miramar*. Descobri o poeta Mário de Andrade, do que muito me honro. Iniciei o movimento Pau Brasil que trouxe à nossa poesia e à nossa pintura a sua latitude exata. Daí passei ao movimento Antropofágico, que ofereceu ao Brasil dois presentes régios: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp. O divisor das águas de 1930 me jogou para o lado esquerdo, onde tenho me conservado com inteira consciência e inteira razão...”

Para o criador de “Marco Zero”, onde tenta (e consegue) captar a soma de barbarismos e neologismos, oriundos da miscigenação de dialetos imigrantes, imantados na nossa terra, “a verdade é sempre interpretada, acomodada em um fim construtivo e pedagógico, é a “Gestalt” que suprime a dispersão do detalhe e

a inutilidade do efêmero”. 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.

“O que faz o Brasil exultar assim é a sua superstição pela lei escrita - um velho complexo de inferioridade, oriundo do caos político social em que se plasma. Onde soam fundo as obras totêmicas e justificadoras do seu caminho - *Os sertões*, *Casa Grande e Senzala*. Somos o país do Homem Cordial de Sérgio Buarque e da Cobra Grande de Bopp. Fomos arrastados para o colégio pelo jesuíta. Péssimos alunos, gostando de berimbau e de olhar pela janela o trilo dos pássaros em vez de decorar as declinações. E agora, depois de muita surra, ganhamos um bom ponto, onde está escrito em letras de ouro: Honra.”

ROGÉRIO SGANZERLA

cinasta, autor de *O bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969), *Sem essa aranha* (1970), *Copacabana mon amour* (1970), *Nem tudo é verdade* (1985) e *Tudo é Brasil* (1998). Sganzerla foi o vencedor do prêmio de melhor direção no Festival de Cinema de Brasília, em 2005, por *O signo do caos*, ainda inédito nos cinemas

ANEXO III

05.11.03

Discurso do ministro da Cultura interino, Juca Ferreira, na homenagem ao cineasta Rogério Sganzerla

BRASÍLIA, 5 DE NOVEMBRO DE 2003

Hoje, neste dia em que celebramos o Dia Nacional da Cultura e, em especial, o Dia do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura tem orgulho de homenagear o cineasta Rogério Sganzerla. Afinal, o significado da obra de Sganzerla é justamente uma das razões de podermos celebrar, ano a ano, o dia do cinema brasileiro.

No caso de Rogério, quero ressaltar que a importância do artista e do homem atrás da câmera é semelhante à dos filmes que realizou. Para quem descobre o cinema brasileiro pelas lentes anárquicas e debochadas de Sganzerla, para os jovens que a cada ano se surpreendem com a juventude dos primeiros filmes, a obra de Rogério será sempre emblema de liberdade, invenção e radicalidade estética.

Rogério Sganzerla realizou e continua a realizar uma produção independente e inclassificável, fundamental para o cinema brasileiro. A câmera imprevisível de seus filmes mostram um artista que não tem medo algum de encarar e absorver todas as dimensões da cultura: tanto o estilo complexo de Jean-Luc Godard como a música popular, as transmissões radiofônicas e os casos de polícia que circulam no boca a boca do povo.

Como crítico brilhante, Rogério conheceu a fundo o cinema de todas as nacionalidades, antes de começar a filmar no período mais difícil da ditadura militar.

O moderno e arcaico convivem em sua obra como na música Tropicalista, em permanente tensão criativa. Diante da brutalidade crescente do País, seus filmes inventam um estilo polifônico, debochado, sem aceitar qualquer autoridade narrativa.

Nesses anos, Hélio Oiticica disse a frase que talvez melhor expresse o cinema marginal de Sganzerla e de sua geração:

“SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI”.

Esta afirmação pode ser considerada a síntese do filme mais popular de Rogério, o genial *Bandido da Luz Vermelha*. Quando a superação do atraso pareceu impossível pelo rumo tomado no País, o único heroísmo é o do marginal existencial, sem dono e sem rumo. Mas nem o bandido esquizofrênico escapa do deboche, pois não há lugar para Heróis no cinema de Sganzerla.

Podemos gargalhar um riso lúcido ou histérico, diante das marcas e personagens da modernização excludente e conservadora que aparecem nos filmes de Rogério Sganzerla. Realmente, o regime

autoritário e economicamente concentrador transformou nossas cidades num verdadeiro “faroeste do terceiro mundo”. Hoje isso está mais claro do que nunca.

O autoritarismo acarretou também uma dimensão cultural. Nos filmes dos anos 70 a câmera de Rogério flagra a banalização da política, a alienação, a vulgarização da morte. Enfim, a permanência das marcas do atraso, agora com um verniz urbano, moderno, porém ainda provinciano.

Contra tudo isso, Rogério Sganzerla assimilou nos filmes os cacos da sociedade de consumo, propondo um novo sopro de vida e criatividade, um novo arranjo possível – debochado e irônico. Também nessa direção, Sganzerla se aproximou de Orson Welles, a quem dedicou boa parte da obra.

Ao longo de uma carreira de trinta e seis anos, multiplicam-se momentos poéticos e reveladores. Momentos em que pelas tomadas longas e cortes ousados temos acesso a uma temporalidade diferente, reflexiva, capaz de nos fazer ver melhor, capaz de emocionar e provocar. Isso é possível pois o lirismo de Sganzerla não é consequência da contemplação distante, e sim da interação permanente com as muitas dimensões da realidade brasileira.

Hoje, senhoras e senhores, o Ministério tem a honra de congratular o artista Rogério Sganzerla.

Muito Obrigado.