UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

DANIEL FELIPE ESPINOLA LIMA FONSECA

Filme de cinema – uma noção sganzerliana

SÃO PAULO

2016

DANIEL FELIPE ESPINOLA LIMA FONSECA

FILME DE CINEMA – UMA NOÇÃO SGANZERLIANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

SÃO PAULO

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo (a) autor(a)

Fonseca, Daniel Felipe Espinola Lima

Filme de cinema: uma noção sganzerliana / Daniel
Felipe Espinola Lima Fonseca. -- São Paulo: D. F. E.
L. Fonseca, 2016.
114 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações
e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Irene de Araújo
Machado Bibliografia

1. Cinema Brasileiro 2. Crítica cinematográfica
3. Rogério Sganzerla I. Machado, Irene de Araújo
II. Título.

CDD 21.ed. - 791.4

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca

Filme de cinema: uma noção sganzerliana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

RESUMO

O estudo pesquisa a noção de cinema do crítico e realizador brasileiro Rogério Sganzerla (1946-2004). Para tanto, parte de seus textos publicados na imprensa, que começaram a ser escritos em meados dos anos 1960, até chegar aos filmes que realizou. Já no começo de sua carreira jornalística, Sganzerla escrevia textos que transcendiam a análise fílmica, buscava perceber tendências criativas e procurava compreender o que diferencia a arte cinematográfica das demais. Os anos 60, para ele, viviam num impasse: uma vertente buscava aproximar o cinema da “arte”, e era de veia mais literária, introspectiva, intelectual; outra não se pretendia tão profunda, e encarava o cinema como uma arte provisória, que investiga as superfícies. Após a resolução desse impasse, ou seja, através da análise do diálogo entre o cineasta/crítico e a história do cinema (até chegar ao que lhe era contemporâneo), tentamos investigar as seguintes lacunas: 1) como um diretor e crítico que defende um cinema com linguagem própria consegue aglutinar outras linguagens em seus filmes? E 2) como funciona a presença do Brasil nos filmes de um diretor que se opõe à ideia de um cinema sociológico.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla; cinema brasileiro; crítica cinematográfica

ABSTRACT

This dissertation presents a research on the film notion of the brazilian filmmaker and critic Rogério Sganzerla (1946 - 2004). To that end, we begin the study from his critical texts, which were published in the press around the 60's, until we get the movies he filmed. Since the beginning of his journalistic career, Sganzerla wrote texts which transcended the filmic analysis, attempted to recognize creative tendencies, and tried to understand the difference between film art and the other forms of art. The 60's were a sticking period for Sganzerla. One perspective tried to approximate cinema of "art" and it was characterized as literary, introspective, and intellectual. The other one, however, was not so insightful and analyzed cinema as a provisory art, which investigates surfaces. After this stalemate's resolution, that is, through the analysis of the dialogue between the filmmaker and the history of cinema, we intend to contribute investigating the following gaps: 1) how can a director and critic who defends a cinema with its own language can bring together other languages on his films? And 2) how it occurs the presence of Brazil in the films of a director who is opposed to the idea of a sociological cinema.

Key-Words: Rogério Sganzerla; brazilian cinema; film critic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO 1 – A DICOTOMIA CORPO E ALMA	12
Cinema da alma	15
Cinema do corpo	18
A câmera, o herói, a modernidade	21
O cinema de exceção: corpo mais alma	23
<i>Viver a vida</i> (1962), de Godard, no pensamento sganzerliano	26
CAPÍTULO 2 – SGANZERLA CRIADOR: EM DIREÇÃO AO CINEMA SEM LIMITES.....	32
O erudito, o popular e a explosão de signos	37
<i>A mulher de todos</i> (1969)	41
CAPÍTULO 3 – CINEMA DE AGRESSÃO: DA BELAIR AO FILME DO HIATO	53
<i>Abismu</i> (1977)	61
De Jimi Hendrix para o cinema do futuro.....	73
CAPÍTULO 4 – FASE DE OBSESSÕES: A RECRIAÇÃO COMO EXERCÍCIO CRÍTICO NO CONTEXTO DO CINEMA SEM LIMITES	75
Diálogos, projeções, metalinguagem e a pentalogia acerca de Welles.....	78
<i>Noel por Noel</i> (1981) e <i>Isto é Noel Rosa</i> (1990)	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS.....	107

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Texto “definitivo”, “Corpo mais alma”, em posição privilegiada na paginação do <i>Suplemento Literário</i>	11
Figura 2 – Capa do livro <i>Por um cinema sem limite</i> (2001), publicado pela Azougue Editorial.....	13
Figura 3 – <i>Viver a vida</i> , dir. Jean Luc Godard, 03’02’’.....	28
Figura 4 – <i>O bandido da luz vermelha</i> , dir. Rogério Sganzerla, 0’48’’.....	38
Figuras 5 e 6 – <i>A mulher de todos</i> , dir. Rogério Sganzerla, 21’30’’ e 22’47’’.....	45
Figura 7 – <i>A mulher de todos</i> , dir. Rogério Sganzerla, 24’02’’.....	47
Figura 8 – <i>A mulher de todos</i> , dir. Rogério Sganzerla, 25’36’’.....	48
Figura 9 – <i>A mulher de todos</i> , dir. Rogério Sganzerla, 43’35’’.....	50
Figura 10 – <i>Abismu</i> , dir. Rogério Sganzerla, 6’13’’.....	62
Figura 11 – <i>Abismu</i> , dir. Rogério Sganzerla, 9’42’’.....	65
Figura 12 – <i>Abismu</i> , dir. Rogério Sganzerla, 50’02’’.....	68
Figura 13 – <i>Abismu</i> , dir. Rogério Sganzerla, 39’43’’.....	71
Figura 14 – <i>O pensamento vivo de Orson Welles</i> , de Rogério Sganzerla (1986), editora Martin Claret.....	82
Figura 15 – <i>A linguagem de Orson Welles</i> , dir. Rogério Sganzerla, 0’55’’.....	85
Figura 16 – <i>A linguagem de Orson Welles</i> , dir. Rogério Sganzerla, 0’26’’.....	86
Figura 17 – <i>Noel por Noel</i> , dir. Rogério Sganzerla, 5’14’’.....	90
Figura 18 – <i>Isto é Noel Rosa</i> , dir. Rogério Sganzerla, 0’02’’.....	92
Figura 19 – <i>Isto é Noel Rosa</i> , dir. Rogério Sganzerla, 3’26’’.....	94
Figura 20 – <i>Isto é Noel Rosa</i> , dir. Rogério Sganzerla, 42’56’’.....	98

INTRODUÇÃO

No ano de 1964, o futuro cineasta Rogério Sganzerla chega à redação de *O Estado de S. Paulo*. Lá, encontra um ambiente propício para o exercício do texto crítico – um texto crítico combativo, não acadêmico, não científico, mas ainda assim capaz de carregar consigo teorizações rigorosas. Sob a edição de Décio de Almeida Prado, o estudante e frequentador de cineclube recém-chegado ao jornalismo divide uma coluna com o experiente Almeida Salles¹ no *Suplemento Literário* do jornal.

Quatro anos após sua estreia na crítica – e já com passagens por outras redações² –, Sganzerla dirige aquele que viria a ser seu filme mais lembrado e reverenciado: *O bandido da luz vermelha* (1968). Nele, bem como no curta-metragem que o antecedeu – *Documentário* (1966) – e em toda a sua obra posterior, podemos conferir elementos daquilo que o crítico havia definido antes, via texto, como características elementares do filme cinematográfico. Ou, conforme o aparente pleonasmo que aparece nos créditos iniciais d’*O bandido*, características dos *filmes de cinema* – isto é, não de literatura, não de psicologia, não de sociologia. É a noção sganzerliana de cinema que será investigada neste estudo.

Parte significativa das pesquisas acerca da obra de Sganzerla, quando enfoca sua obra crítica, o faz como meio para um melhor entendimento de sua obra em película. Contudo, essa não é a proposta aqui.

Neste trabalho, trataremos a produção crítica não como um meio para desvendar aquilo que viria a ser criação, mas como um componente não apenas importante, como

¹ Sobre esse período de incursão de Sganzerla na redação do Estadão, e que viria a desembocar na realização de filmes, o crítico Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996), o chamado “presidente” (da Cinemateca Brasileira, bem como de vários outros órgãos culturais), lembra carinhosamente no super-8 de Jairo Ferreira *Horror Palace Hotel* (1978), no qual Rogério fez as vezes de entrevistador, da convivência com o jovem crítico naqueles dias: “Rogério, você fala do (bar) Pepsi, realmente foi um acontecimento incrível, na vida do país, não digo de São Paulo. Pra lá você ia, ainda no início da sua vida cinematográfica, ainda indeciso dos caminhos a assumir, mas certo sempre, desde a primeira peregrinação de dois jovens pelas ruas de São Paulo. É o seu manifesto cinematográfico aquele filme”. A referência aqui é ao curta *Documentário*, que para Salles, conforme declaração anterior, teria a capacidade de condensar as características gestadas via texto escrito do pensamento cinematográfico de Sganzerla.

² Além de passar por *O Estado de S. Paulo* de 1964 até 1967, Rogério Sganzerla escreveria também para o *Jornal da Tarde*, entre 1966 e 1967, e para a *Folha da Tarde*, entre 1967 e 1968. A partir de 1978, passa a colaborar com artigos para a *Folha de S. Paulo*, sem contar com as colaborações esporádicas a outros veículos e com os textos-manifestos. É importante frisar que a grande revisão sganzerliana da história do cinema – a identificação dos impasses criativos e os apontamentos para a ideia de um cinema do futuro, o cinema que pretendeu realizar – se deu nessa experiência jornalística inicial de *O Estado de S. Paulo*, a despeito de revisões acerca desses temas iniciais em momentos posteriores.

essencial do processo do pensamento cinematográfico de Rogério Sganzerla. Da mesma maneira, seus filmes são também considerados como exercícios críticos. Como veremos ao longo deste estudo, quer seja escrevendo artigos e críticas, quer seja fazendo filmes, Sganzerla possui um pensamento muito claro – isto é, pensado e colocado à prática – acerca do que seria o cinema e para quais caminhos ele deveria se encaminhar, tendo em vista explorações cada vez mais instigantes do potencial dessa forma artística.

Os tempos eram outros no jornalismo cultural do país, quando Sganzerla estreou nele. Pelo mesmo caderno em que debutou, criado em 1956, passaram importantes pensadores como Paulo Emílio Sales Gomes, Sábato Magaldi e Antonio Candido; e, como colaboradores eventuais, nomes como Carlos Drummond de Andrade, Osman Lins, Wilson Martins, Sérgio Millet, Lauro Escorel e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Sganzerla, desse modo, era uma aposta em meio a tantos nomes ilustres.

Ainda não se vivia nos tempos dos *press releases*, que surgiram nos anos 1970 e causaram uma revolução na imprensa cultural, tornando os textos dos cadernos mais rápidos e superficiais (NINA, 2007). Podia-se, inclusive, trabalhar um mesmo assunto quantas vezes fossem necessárias e relevantes – por parte de Sganzerla, realizadores como Jean-Luc Godard e Orson Welles mereceram diversas análises, publicadas sem a necessidade de uma efeméride ou por serem “pautas quentes”³, mas porque se achava, naquele momento, relevante dissertar acerca do cinema daqueles diretores.

Esses fatores ajudaram o então desconhecido Rogério a começar a construir sua carreira, tornar-se conhecido no meio e expor suas ideias sem os empecilhos atuais do jornalismo cultural praticado pela grande imprensa – a saber, a ideia de que não cabe a essa modalidade jornalística cumprir sua vocação antinoticiosa, como foi em seu princípio, mas respeitar a agenda cultural e fazer um jornalismo de serviço (BUITONI, 2000).

Em uma de suas entrevistas com maior repercussão, concedida à trupe do jornal alternativo *O Pasquim*, em 1970 – depois de seus sucessos de público *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* (1969), portanto –, ele comenta sobre sua passagem pelo mundo do jornalismo e une a atividade à sua criação. Em tom jocoso, responde a uma pergunta dizendo que, quando crescesse, queria ser jornalista – e aproveita a brincadeira para fundamentar sua “estética do lixo”.

³ Pautas quentes, no jornalismo, são as matérias relacionadas aos eventos do dia e que, por essa razão, devem ser logo realizadas, antes que se tornem assunto velho.

Eu acho que o quente é ser jornalista. Eu uso o cinema de forma jornalística. Eu fui também jornalista. Fui até repórter policial. Eu acho que o jornal dá uma visão diferente. Quando vocês fizeram *O Pasquim*, vocês não foram fazer como qualquer jornal subdesenvolvido, um *Estado do Rio de Janeiro* ou um jornal de São Paulo, vocês fizeram *O Pasquim*. Quer dizer, já partiram da própria limitação do jornal, da própria sujeira do jornal pra fazer disso um negócio bacana. É o que eu faço em cinema. (SGANZERLA in CANUTO, 2007, p. 61)

Observe-se que, antes mesmo dessa entrevista, ele havia dado uma declaração bastante difundida ao longo do tempo, segundo a qual, em seu início de carreira, ele era um crítico que escrevia como quem filmava – vale lembrar, como também o foram, pouco tempo antes, os franceses da *Nouvelle Vague* e da *Cahiers du Cinema*, revista que transformava a crítica fílmica em um território de teoria e que viu nascer em suas páginas a *política dos autores*, bem como tantos outros criadores/críticos. Em entrevista concedida a Miriam Alencar, do *Jornal do Brasil*, em 1966 – aos 20 anos –, ele afirmava: “Nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. Mas gosto do que faço porque, enquanto pude, fiz cinema com a máquina de escrever. Não diferencio o escrever sobre cinema do escrever cinema (SGANZERLA in CANUTO, 2007, p. 15).

Acerca de tal correspondência geracional, Paiva (2005) observa oportunamente que tal relação “inscreve-se em certa concepção moderna do audiovisual que alcança, em torno de um ideário estético, uma dimensão internacional (o surgimento dos novos cinemas em muitos países do mundo), mas que se configura a partir das diversas realidades nacionais”.

Grande parte de seus interlocutores são teóricos e críticos provenientes da *Cahiers*. Mas não apenas da revista em questão, é importante ressaltar: provenientes da França, de modo geral. Provenientes do cinema, por exemplo, podemos ler diálogos e menções a textos de, entre outros, críticos como André Bazin, Raymond Bellour e Henri Agel, além, obviamente, dos crítico-cineastas Jean-Luc Godard e François Truffaut; proveniente da literatura, Alain Robbe-Grillet é um nome constante; em se tratando de filosofia, o existencialismo sartreano, bem como determinados conceitos de alguns pensadores com os quais o filósofo francês dialogou, são evocados pelo crítico de imprensa e futuro diretor. Por mais que as menções a Sartre se restrinjam a meras citações sem grande aprofundamento, isso não significa que sua crítica não tenha sofrido forte influência sartreana: conceitos sganzerlianos opostos como alma *versus* corpo, que serão estudados ao

longo deste trabalho, lembram muito as dicotomias essência *versus* existência, abstrato *versus* concreto.

No texto da conferência *O existencialismo é um humanismo*, Jean-Paul Sartre compara o homem a um objeto (o corta-papel) para estabelecer suas diferenças. No caso do objeto, sua “essência” ou função no mundo estaria pré-definida antes de sua criação, ou seja, sua essência precederia sua existência. No caso do homem, ser subjetivo, pelo contrário: sua existência precederia sua essência. Daí que, para Sartre, o homem, visto que não está, digamos, pronto, estaria “condenado” a ser livre – isto é, fazer escolhas, tomar posições. No Sganzerla criador, para ficarmos apenas em seu longa-metragem primordial, *O bandido da luz vermelha*, as questões da identidade do sujeito perante o mundo são uma constante. A cada momento, o Bandido possui um nome distinto e é proveniente de um local também distinto, sem que nunca o espectador tenha certeza de quem ele seria de fato e de onde ele verdadeiramente viria. Sua “essência” jamais é devassada, chegando ao cúmulo de, em meio a uma crise, atirar objetos pessoais, fotografias etc. e uma mala pichada com um **eu** em um rio, realizando aquilo que Ismail Xavier (2013) definiria como “eu-valise” – isto é, o sujeito cuja existência cabe em objetos descartáveis que cabem dentro de uma mala. Sganzerla parte das questões do corpo para ir além, conforme veremos no capítulo 2.

Sganzerla, o crítico, via-se como realizador e não se restringia a escrever resenhas. Muitos de seus textos ultrapassavam os limites da análise de um filme específico para adentrar no campo do ensaio, em que teorizava sobre os caminhos do cinema que lhe era contemporâneo – repleto de vanguardas e de tentativas de ruptura.

A relação intrínseca entre crítica e criação não foi uma exclusividade, no Brasil, de Sganzerla ou do cinema. Sobre o tema, na literatura, o poeta (e ensaísta) Paulo Leminski (1997, p. 12) evoca Oswald de Andrade, grande influência sganzerliana:

Com o modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele ‘bom selvagem’, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos críticos. (...) No século passado [XIX], o poeta brasileiro poetava, o crítico criticava e teorizava. (...) Oswald e Mário de Andrade não se limitam a pensar sobre a poesia. São pensadores da cultura, em geral. Com eles, a linguagem só não basta. É preciso *meta*-linguagem. Em 22, a melhor poesia brasileira acorda do seu sonho e começa a raciocinar.

A metalinguagem à qual Leminski se refere seria o fundamento da crítica para Roland Barthes, para quem tal modalidade textual seria fundamentalmente uma linguagem segunda falando a respeito de uma linguagem primeira. E que tem por função, ou objetivo, não a verdade, mas a validade do objeto analisado (BARTHES, 2013, p. 160-161). Pois a atividade crítica, conforme formulado pelo ensaísta francês, conta com duas relações: “a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo”.

Por um lado, a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. (...) (A crítica) é construção da inteligência de nosso tempo. (BARTHES, 2013, p. 163)

Validar filmes, legar uma posteridade ou mesmo tomar uma posição, conforme escreveu Benjamin em *Rua de mão única*; dialogar com o pensamento de seu tempo, expor suas paixões intelectuais e suas obsessões; construir e reformular um pensamento e contribuir, assim, para a inteligência cinematográfica de sua época; em suma, prosseguir um texto (escrito ou fílmico) por meio do diálogo com ele: essas parecem ser as características dominantes do texto crítico sganzerliano. Procedimentos e anseios que também estarão presentes em suas obras criativas.

Para compreender sua noção de cinema, estudaremos seus trabalhos nos dois sistemas de signos em que produziu: o texto verbal e a obra audiovisual. Dada a vastidão de sua obra intermitente, faz-se necessário um recorte. Alguns aspectos importantes de seus textos e filmografia não serão abordados com grande ênfase⁴, por fugirem das questões relacionadas à sua noção de cinema, escopo investigado por este trabalho – refiro-me, sobretudo, às relações sganzerlianas de embate à burocracia e institucionalização da

⁴ O que não significa que sejam deixados de lado totalmente, visto que em certos momentos tais temáticas vão de encontro com o estudo de sua noção de cinema. É importante ressaltar que um estudo das relações de Sganzerla com a burocracia possui mais nuances a serem observadas, nuances que fogem do que o que se pretende aqui.

atividade criadora, por meio de seus textos em que disserta acerca de políticas culturais, tema que, sozinho, renderia material para outros estudos riquíssimos.

Nosso enfoque na análise de texto será, não exclusivamente, mas, sobretudo, em um conjunto de críticas produzido para o *Suplemento Literário*, selecionado pelo cineasta para compor a coletânea *Por um cinema sem limite* (2001). Ao longo da carreira como crítico, Sganzerla reverá os mesmos temas, vai revisá-los, e muitos desses textos também estarão no livro em questão. Mas o núcleo conceitual será aquele que pode ser encontrado em suas formulações iniciais, dos tempos de sua colaboração para *O Estado de S. Paulo*. Optou-se, aqui, por privilegiar os textos compilados no volume em questão porque tal agrupamento de críticas revela um recorte, uma edição do próprio autor acerca do legado de seu pensamento cinematográfico via texto verbal.

Em sua estreia no *Suplemento Literário*, Sganzerla publica, em duas partes, críticas sobre *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. Cinco meses e uma semana separam essa publicação inicial de outro texto, bastante diferente em sua abordagem e incluído na coletânea de textos selecionados pelo autor: “A ‘câmera’ cínica”. A diferença, tanto analítica quanto estilística, entre seu *début* e “A ‘câmera’ cínica” é notória. Nos textos sobre *Os cafajestes*, há a intenção por parte do autor de contextualizar o filme analisado na história do cinema. Contudo, por mais que procure analisar a obra do ponto de vista da linguagem, sua análise é entremeada por citações filosóficas: menções a Søren Kierkegaard, Sófocles, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger aparecem no texto. Sganzerla trata, utilizando jargões filosóficos⁵, sobretudo do existencialismo, da *existência* e da *essência* dos objetos captados pelo filme, da *ânsia* (por que não dizer, da *náusea*?) de seus personagens, aprisionados em uma dinâmica de repetição, na circularidade do filme.

De certa maneira, questões formais que se tornarão caras ao crítico e ao criador também aparecem nesses textos iniciais: a relação temporal entre os personagens e o narrado, as relações entre o interior e o exterior dos personagens. Mas, acima de tudo, a atenção sganzerliana dá mais lugar a questões filosóficas relacionadas aos sujeitos retratados pelo filme que ao meio que o retratou.

⁵ Seus procedimentos nesses textos iniciais parecem fortemente influenciados pelo estilo do colega e mestre Almeida Salles, sem, contudo, repito, grande aprofundamento nas questões filosóficas, tão bem executadas pelo crítico mais experiente.

A partir de “A ‘câmera’ cínica”, Sganzerla escreve, além das críticas de filmes específicos, alguns textos seminais, que complementam, revisam e expandem suas ideias iniciais. Sganzerla, pré-cineasta, na figura de crítico de imprensa e filósofo de ocasião, faz, como fez antes um Bazin ou como faria depois um Gilles Deleuze, ele próprio sua ontologia⁶ da sétima arte. Uma ontologia que vai surgindo aos poucos, transformando-se e ganhando forma por meio de textos esparsos, como, além de “A ‘câmera’ cínica” (11/07/1964), “Cineastas da alma” (12/06/1965), “Cineastas do corpo” (26/06/1965), “Corpo mais alma” (31/07/1965, Figura 1), “Becos sem saída” (21/11/1964), “Cinema impuro?” (23/01/1965) e “Noções de cinema moderno” (30/01/1965).

Para ele, o cinema pós-*Cidadão Kane* (1941) – filme de Orson Welles que teria como qualidades resumir o cinema pregresso e apontar diretrizes para o cinema futuro, até chegar àquele que lhe era contemporâneo – vivia imerso num impasse. Duas vertentes se polarizavam, ainda sem conseguir explorar de maneira satisfatória o potencial do cinema. Uma vertente, dita “alma”, é mais interiorizada – e, portanto, para Sganzerla, mais próxima da literatura. Outra, dita “do corpo”, é mais cinematográfica, mas também incapaz de explorar todo o potencial do audiovisual – ela encara o cinema como uma arte provisória, que investiga apenas as superfícies. É a resolução desse impasse que irá revelar o que é, afinal de contas, para Sganzerla, o audiovisual. E o cinema futuro que ele realizará.

Na primeira parte da dissertação, partimos de textos pontuais, supracitados, nos quais o escritor conceitua o que seriam os filmes do corpo, os filmes da alma, a câmera cínica e herói vazio ou fechado. Conceitos que, repito, viriam a ser, futuramente, revisados, mas cujo núcleo conceitual já está presente desde o início.

Na sequência desse mesmo capítulo, observaremos de perto o modo como Sganzerla analisa uma das obras de um criador que, para o crítico, conseguiu realizar obras exponenciais, que ultrapassariam os impasses criativos em voga aos tempos de seu início na crítica. Jean-Luc Godard, outrora cineasta do corpo, foi um dos que conseguiram, para Rogério, unir tendências opostas e realizou filmes capazes de explorar ontologicamente da

⁶ O conceito filosófico de ontologia diz respeito a aspectos concernentes ao ente – isto é, à existência de um ser e suas características compositivas comuns às de outros entes semelhantes. Quando se pensa em uma ontologia de uma arte específica como o cinema, em que se pretende chegar é a uma espécie de “núcleo duro” (ou a características formadoras/elementares comuns a todos os filmes) dessa modalidade artística e comunicacional, para, com base nisso, compreender seu funcionamento, seus processos, e notar como suas formas vão sendo trabalhadas e se transformando.

melhor maneira possível o aparato cinematográfico – algo almejado pelo Sganzerla criador. Observaremos, assim, a análise sganzerliana acerca de *Viver a vida* (1962).

A seguir, passaremos aos filmes de Sganzerla. Postulamos que suas obras podem ser divididas em três fazes criativas distintas. Uma primeira, que vai do curta *Documentário* até o longa-metragem *A mulher de todos* (1969). Uma segunda, que flerta menos com a linguagem de uma cultura massificada e radicaliza a ideia de narrativa, que vai dos filmes realizados na produtora Belair Filmes até o longa-metragem *Abismu* (1977) – longa do hiato criativo que prenuncia a fase seguinte. E uma terceira, fase de obsessões pelo trabalho de outros artistas, nos quais o diretor reflete sobre sua própria condição de criador, que vai de *Mudança de Hendrix* (1978) até o derradeiro *O signo do caos* (2003) – obra que recupera inclusive alguns aspectos de seu longa de estreia.

Filmes representativos de cada uma dessas fases ganham capítulos analíticos, nos quais se procura observar a noção sganzerliana de cinema no contexto de sua prática criativa⁷. Da primeira, abordaremos *A mulher de todos*. Da segunda, *Abismu*. Da terceira, o curta-metragem *Noel por Noel* (1981) e o média-metragem *Isto é Noel Rosa* (1990). A escolha de *A mulher* e *Abismu* se deu pelo fato de ambos serem os filmes de longa-metragem de suas respectivas fases com menor número de pesquisas acadêmicas realizadas – e a conseqüente possibilidade de agregar algo novo ao estudo de um realizador de tamanha envergadura. O mesmo vale para as obras que tematizam Rosa, com o agravante de serem filmes que fogem ao formato de longa-metragem. Nesse sentido, as escolhas foram pautadas tendo em vista um olhar para o todo da obra sganzerliana, privilegiando objetos que ainda possuem menor destaque, mas que nem por isso são menos importantes ou merecedores de atenção. Sempre tomando a cautela, contudo, de cotejar tais objetos analisados com aqueles que compõem a fortuna bibliográfica mais fecunda acerca do artista catarinense – conforme veremos ao longo dos capítulos.

Traçado esse percurso, pretendemos contribuir para um maior conhecimento acerca da noção sganzerliana de cinema – legado teórico que é circundado pelas seguintes lacunas: 1) como um diretor/crítico que defende um cinema com linguagem própria – aparentemente sem vínculos literários, por exemplo – consegue aglutinar outras linguagens em seus

⁷As cópias utilizadas para as análises são as mesmas que as que estão disponíveis para exibição e *download* pela internet via *torrents* e canais do YouTube, como o disponível em <<http://bit.ly/1Tyq91A>>, que disponibiliza a obra de Sganzerla quase que em sua totalidade.

filmes?; e 2) como funciona a presença do Brasil nos filmes de um crítico/diretor que se opõe à ideia de um cinema sociológico?

Figura 1 – Texto “definitivo”, “Corpo mais alma”, em posição privilegiada na paginação do *Suplemento Literário*.

CAPÍTULO 1 – A DICOTOMIA CORPO E ALMA

Para além de críticas pontuais acerca de filmes específicos, o texto sganzerliano – em especial, porém não exclusivamente, aquele produzido para o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* – privilegia a identificação de tendências criativas, a fim de passar a limpo a história do cinema e de apontar caminhos possíveis para a arte em que viria a atuar.

Nas palavras de Rubens Machado Junior (2002), acerca da publicação da coletânea *Por um cinema sem limite* (2001, Figura 2), que reúne os principais textos em que Sganzerla transcende a análise de filmes específicos para pensar na história do cinema e em sua linguagem,

Nestes textos de inclinação teórica, em boa parte escritos alternadamente com suas primeiras críticas de filmes, o cineasta pratica um balanço do cinema contemporâneo, extraíndo de seu olhar crítico certos denominadores comuns que esboçam uma visão própria do cinema e preparam a elaboração da poética pessoal do realizador.

Tais “denominadores comuns” dizem respeito à maneira como o crítico e futuro realizador encara certos fatores que para ele funcionam como espécies de “pilares” do fazer cinematográfico: a relação entre a câmera, o protagonista e o tempo, bem como a relação do cinema com outros materiais artísticos que não são cinematográficos. Em linhas gerais, será por meio das observações desses elementos nos filmes de outros diretores e da observação do uso desses mesmos elementos em sua própria obra que veremos emergir a noção sganzerliana de cinema.

Os conceitos presentes em seus textos são marcados por uma constante reformulação, o que não implica dizer que tais formulações não tenham coerência. Pelo contrário, indicam uma lógica interna – da mesma maneira como sua obra filmada viria possuir, posteriormente –, um processo vivo de pensamento. Nomenclaturas mudam ao longo dos anos, apreciações acerca de um ou outro realizador também se modificam. Mas a ideia de que o cinema, aos tempos em que iniciou em sua atividade crítica, vivia, para ele, imerso em um impasse, permanece.

Figura 2 – Capa do livro *Por um cinema sem limite* (2001), publicado pela Azougue Editorial.

Aumont (2012, p. 173) lança uma importante pergunta para este estudo: “quando um cineasta fabrica uma teoria de sua prática, em que está pensando?”. O crítico francês não chega exatamente a uma resposta fechada para tal indagação (embora insinue que tal propensão autorreflexiva tenha funcionado como uma espécie de sobrevivência do cinema ante a possibilidade de ser tão somente um mero divertimento), pois esse não era, afinal de contas, o objetivo de seu trabalho; ao invés disso, observa habilmente a existência e o funcionamento de um pensamento teórico (ainda que por vezes bastante distinto daqueles praticados pelos teóricos “de profissão”) em uma série de cineastas, tomando como ponto de partida aquilo que ele nomeia como “teoria explícita”. Isto é, Aumont (2012, p. 10) privilegia, em sua investigação, “a parte verbal da teoria dos cineastas (...). Quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve sua correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua”. Há ainda, escreve, os diretores de cinema cuja teoria é exposta implicitamente na realização de seus filmes – com destaque especial para os criadores que se direcionam para a experimentação de linguagem.

No caso de Sganzerla, podemos notar que sua verve teórica se dá tanto implícita quanto explicitamente – para utilizar os termos propostos por Aumont (2012) –, por meio de uma produção consistente, ou mesmo como atividade profissional, em dois sistemas de signos distintos. Pois se, em princípio, Sganzerla fez uso do texto verbal para pensar o cinema, como realizador o mesmo se deu. Mesmo nos instantes em que a metalinguagem não é tão evidente, o pensamento do cineasta acerca de sua arte lá está, em cada uma de suas opções estéticas, implícito em suas escolhas; em cada um de seus posicionamentos acerca do estado da arte na qual escolheu se manifestar.

Um raciocínio de Julio Plaza (2013) pode ser bastante elucidativo para uma tentativa de compreensão da noção sganzerliana de cinema por meio do estudo das relações de cruzamento entre crítica e criação em sua obra. De acordo com ele, o pensamento humano se transmuta de signo em signo; e é, por essa razão, uma forma de tradução. Tomando como base o processo de significação da cadeia semiótica conforme proposto por Ch. S. Peirce – composto pelas relações interativas entre o signo, o seu objeto e o seu interpretante –, Plaza (2013, p. 18-19) afirma:

Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (...) Se no nível “interior” a cadeia semiótica já se institui como processo de tradução e, portanto, dialógico, o que dizer daquela que se instaura no intercâmbio entre emissor e receptor como entidades diferenciadas? Nesse caso, o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa. Ora, o signo é a única realidade capaz de transitar na fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior. Nessa medida, mesmo o pensamento mais “interior”, porque só existe na forma de signo, já contém o gérmen social que lhe dá possibilidade de transpor a fronteira do eu para o outro.

Se todo pensamento traduz um pensamento anterior, em um processo em cadeia; se o signo, por meio de um processo dinâmico, é capaz de transitar entre o interior e o exterior, e já contém um “gérmen social”; então podemos pensar nessa cadeia interna de relações que leva o crítico/diretor a traduzir o seu pensamento acerca do tema em questão – o que é o cinema, em suma – em linguagem verbal e cinematográfica como uma dinâmica cujo cerne pode, sim, conter um elemento comum que transite entre códigos distintos. Signos em trânsito no contexto de um mesmo sistema de pensamento nos mostrarão, neste estudo, o surgimento e o funcionamento da noção de cinema de Rogério Sganzerla. É esse

cerne que tentaremos identificar neste trabalho, e desde já – neste capítulo, partimos de seu texto verbal, sua teoria explícita.

Depois da publicação de três textos, entre junho e julho de 1965, que falam mais diretamente do impasse entre as tendências do corpo e da alma – “Cineastas da alma”, “Cineastas do corpo” e “Corpo mais alma” – no *Suplemento Literário*, Sganzerla, a despeito de alguns textos dissonantes – tratando, por exemplo, de *Cidadão Kane* (1941) – dedica sua atenção, no espaço em questão, sobretudo ao cinema nacional. De modo que seus primeiros textos que transcendem a análise de uma obra específica parecem ser, em alguma medida, esboços para esses três textos – que são, digamos, mais “definitivos”.

Começaremos, portanto, pelos escritos que abordam “a alma” e “o corpo”, para depois abordar seus pormenores. Questões relacionadas ao uso da câmera e ao papel do herói do cinema moderno, conforme pensados antes por Sganzerla, ficam mais claras após a leitura das críticas em que ele aborda diretamente a questão do impasse – razão pela qual se resolveu aqui abordar primeiro a dicotomia corpo/alma.

É raciocinando acerca dos dilemas concernentes às tendências do corpo e da alma que Sganzerla irá evidenciar, via texto, sua noção cinematográfica. Separando as realizações entre aquelas com aspirações cinematográficas daquelas que, para ele, possuiriam aspirações literárias/verbais – ou, em outras palavras, separando os *filmes de cinema* dos demais – é que Sganzerla encontraria elementos para fundamentar aquele que ele viria chamar de cinema do futuro, ou “sem limites”. O que implica em dizer que suas próprias experiências na direção cinematográfica se encaminharam nesse sentido.

Cinema da alma

Uma vertente do impasse que, segundo Sganzerla, polarizaria o cinema, dito “da alma”, buscava fazer um cinema “adulto”, com grandes aspirações artísticas, ou mesmo de profundidade, conforme se pode ler em “Cineastas da alma”, texto publicado em junho de 1965. O corpo dos personagens, nessa vertente, seria tratado de maneira servil, como um “instrumento de uma ‘alma’ romanesca”. A forma ficaria em segundo plano; a mensagem, o discurso, seria o mais importante (SGANZERLA, 2001b, p.73-80).

Nesse texto, Sganzerla compara os cineastas da alma a romancistas, citando o crítico/escritor Alain Robbe-Grillet, que conceituou o *nouveau roman*⁸ e que roteirizou um filme que parte da vertente do corpo, mas que a ultrapassa: *O ano passado em Marienbad* (1961, dirigido por Alain Resnais), obra festejada pelo crítico. Aos diretores da alma, bem como aos escritores conforme formulado (e combatido) por Robbe-Grillet, caberiam características como “cavar a Natureza, aprofundar-se, atingir camadas cada vez mais íntimas e acabar por trazer à tona algum ‘brigue’ de um segredo perturbador”. Assim, os diretores dessa vertente renegariam o fato de que o cinema lida com o contato da câmera com a realidade sensível; filmar, para eles, seria um exercício do pensar, e não do mostrar, do tornar evidente. Os realizadores dessa vertente, para Sganzerla pretensiosos, procuravam produzir literatura em fitas (SGANZERLA, 2001b, p. 76), sem contar, evidentemente, com as vantagens inerentes ao texto escrito para realizar tal tarefa.

Escreve Sganzerla (2001b, p. 76):

A superfície é uma das condições implícitas [ao cinema] e seu tratamento requer um certo distanciamento, uma certa humildade diante do real; de maneira alguma pode ser nulificada ou apresentada em função servil, causa de muitos fracassos. (...) Não é exatamente a câmera que penetra e revela o íntimo dos personagens [no cinema da alma], mas são alguns diálogos espúrios (...) que pretendem sondar e dissecar a alma humana.

Para Sganzerla, *grosso modo*, o cinema realizado pela vertente da alma, com pretensões literárias, psicológicas, sociológicas, pouco ou – em alguns casos – nada cinematográficas, seria uma grande demagogia. Pois o material do cinema deveria ser, de acordo com seu pensamento, ao invés de elucubrações impossíveis de serem captadas, o fruto do contato entre a realidade sensível e o aparato mecânico de registro desse real

⁸ *Nouveau romané* o nome dado a um conjunto de romances publicados na França, após a Segunda Guerra Mundial. A despeito da ausência de uma unidade estilística, os livros – de autores como Alain Robbe-Grillet, Claude Simon e Marguerite Duras, entre outros – eram publicados pela *Éditions de Minuit* e carregavam consigo a pretensão de renovar as formas romanescas – daí a nomenclatura *novo romance*. A despeito da ausência de uma unidade estilística, Robbe-Grillet procurou explicar qual seria a sua visão acerca do que seria esse “novo romance”, e mesmo do que seria a literatura – a sua própria, inclusive – no livro *Por um novo romance*. Crítico e criador da mesma maneira como Sganzerla viria ser, ele acaba exercendo grande influência no catarinense, tanto nas formulações teóricas a respeito do cinema do corpo quanto na ideia de que aos criadores cabe a renovação das formas. Se um dos livros do francês chama-se *Por um novo romance*, a coletânea de textos críticos de Sganzerla, organizada por ele mesmo, recebeu o nome de *Por um cinema sem limites*.

aparente. Sganzerla, assim, toma partido – e claramente não é para o lado do cinema da alma.

Como exemplos de cineastas da alma, ele cita, entre outros, Federico Fellini – este, talvez, o diretor *mainstream* mais desprezado pelo crítico –, Claude Chabrol, Ingmar Bergman, Robert Bresson e Valerio Zurlini; no Brasil, Walter Hugo Khouri. Tais realizadores, “filósofos das telas”, fazem, para ele, uma *literatura* que, em alguns casos, não seria nem mesmo de grande qualidade.

É importante notar que, apesar de ser extremamente crítico a esse cinema que se pretende literatura, Sganzerla (2001b, p. 78), não é contrário à ideia baziniana de um cinema impuro⁹, conforme revelam as linhas a seguir:

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

O problema nesse imbróglio envolvendo cinema e literatura diria mais respeito a um suposto – o crítico não utiliza esse termo – pastiche realizado pelos diretores da vertente da alma, do que à própria literatura em si.

Antes de partirmos para a próxima vertente, é preciso ressaltar ainda dois pontos importantes e intrínsecos. Em primeiro lugar, as presenças de Michelangelo Antonioni e Alain Resnais no grupo de diretores da alma. E, em segundo lugar, a presença dos cineastas da alma dentro do contexto do cinema moderno.

Conforme dito anteriormente, ao longo de seu exercício crítico, Sganzerla revisa constantemente suas próprias ideias. Por mais que os conceitos, em linhas gerais, permaneçam os mesmos ao longo do tempo – a despeito de alguma alteração terminológica –, algumas apreciações acerca de determinadas obras sofrem mudanças. A questão do gosto pessoal, do impacto sensorial promovido por determinada obra em um determinado momento no qual ela é fruída pelo crítico, acaba transparecendo no texto sganzerliano.

⁹ Em meados dos anos 1950, o crítico André Bazin escreve o clássico ensaio *Por um cinema impuro: defesa da adaptação cinematográfica*, texto que se tornaria referência nas discussões que envolvem a relação entre cinema e literatura e no pensamento acerca da legitimação do cinema como arte e linguagem. Como o título sugere, Bazin defende a influência da narrativa literária no cinema – daí que a sétima arte deva ser, para ele, impura, ou seja, não fechada em si mesma.

Antonioni e Resnais são provas disso. A princípio, antes que formulasse a vertente de exceção abordada adiante, ambos são incluídos na categoria dos diretores da alma – inclusive seus filmes que serão, a seguir, componentes daquele cinema que o crítico considerará como “o grande cinema”¹⁰. Contudo, já são vistos como autores diferenciados nesse grupo.

Eles estariam distantes do “conformismo literário”, pois

Aquele (Antonioni), mesmo lidando com os melodramas peninsulares, consegue realizar um cinema superior; o autor de *Marienbad*, apesar de condicionado a textos perigosos em todos os seus filmes e até nos curta-metragens, não se limita a condições servis ou mistificadoras. Enfim, *Aventura* é uma obra definitiva e *Ano Passado em Marienbad*, um filme absoluto.

Neles, as indagações psicológicas e modismos em geral são pontos de partida para o exercício cinematográfico: um movimento de câmera, um *leitmotiv* musical, pode contrariar e contradizer uma ‘verdade’ pronunciada por um personagem inteligente. A alma e os sentimentos não são o princípio e o fim de tudo, inclusive da sétima arte: são um dos aspectos da existência, do mundo, do homem, do cinema. (SGANZERLA, 2001b, p. 79-80)

Do mesmo modo que Antonioni e Resnais serão reclassificados adiante, a própria inclusão da vertente da alma dentro do escopo do cinema moderno é revista. No texto em questão, vale dizer que ele trata esses realizadores como membros de um cinema dito contemporâneo, porém não moderno. Não haveria, por parte dos que foram agrupados como sendo da alma, ligações com o cinema moderno, pois este se dirigiria a um caminho oposto ao do literário: a exploração do concreto (SGANZERLA, 2001b, p. 87).

O supracitado *A aventura* será, cerca de um mês e meio depois da redação de “Cineastas da alma”, citado como exemplar do melhor cinema moderno – prova da constante reformulação coerente do pensamento de Sganzerla, sempre em movimento.

Cinema do corpo

Se a vertente da alma é, em linhas gerais, para Sganzerla, um cinema pouco “cinematográfico”, o mesmo não se pode dizer da vertente do corpo. Ainda que distante de

¹⁰ Quando escrevo “grande cinema”, refiro-me à ideia sganzerliana do cinema sem limite, ou seja, do advento do experimental no cinema como uma forma de renovação da linguagem, que será abordada detalhadamente assim que chegarmos ao cinema do corpo mais alma.

realizar o que Sganzerla consideraria como um cinema sem limite, é para os caminhos apontados pelo lado do corpo que ele sugeria aos realizadores atentarem.

Longe das pretensões intelectualizadas, introspectivas e literárias de seus antípodas criativos, os diretores do corpo levam uma vantagem por tratar seu ofício como arte das aparências, do evidente captado mecanicamente.

Sganzerla começa o texto “Cineastas do corpo”, publicado em 26 de junho de 1965, emprestando, ironicamente, o título de um livro do francês Henri Agel (1963)¹¹ para lançar uma pergunta: o cinema tem alma? Ele mesmo responde: não, ao menos o de realizadores como, entre outros, Howard Hawks, Samuel Fuller e Jean-Luc Godard; no Brasil, Humberto Mauro. O grupo é batizado como “do corpo” justamente como forma de oposição “às pretensões” intelectuais do grupo da alma (SGANZERLA, 2001b, p. 81).

Em oposição à “estrutura lógica e intelectual” da alma, o cinema do corpo tem, para Sganzerla, como características a “apreensão direta dos corpos em conflito” e a violência. Ao invés da expressão, a captação, pois trata-se de um “cinema sensorial, de um cinema físico” (SGANZERLA, 2001b, p. 81-82).

Ele escreve:

Os conflitos são exteriores. Por isto, apreensíveis com a pura visibilidade cinematográfica.

Os personagens lutam entre si. (...) Hawks, Godard, Fuller, (...) cineastas materialistas preocupados (mas não muito) com a destruição do homem pelos agentes externos, os meios criados pela nossa civilização (o avião; o automóvel; a metralhadora; o cinema, responsável pela morte dos personagens de Godard). O conflito resultante da oposição entre estes elementos resulta inevitavelmente na destruição de um deles: o homem ou o objeto, a máquina ou o animal etc. Sob este sentido, “Acossado”, “Casa de Bambu”, “Scarface” são tragédias físicas. (SGANZERLA, 2001b, p. 82-83)

Assim, nesse cinema físico, ao contrário da lentidão – contemplativa de interioridades – da vertente da alma, a sua condição básica está em “apreender o fluxo do tempo com a sucessão do espaço”. Examinando brevemente no texto em questão o trabalho de Godard – citado como “o diretor de” *Uma mulher é uma mulher* (1962) – e o situando

¹¹ Agel pensa em questões semelhantes às de Sganzerla (forma, conteúdo), mas encaminha seu pensamento para outras direções. Ele escreve: “diremos, portanto, de bom grado, que um filme tem uma alma quando nos parece que sua inspiração, sua direção, sua interpretação penetram – em níveis diversos – todas as camadas do público, de uma maneira profunda e irredutível a uma simples satisfação psicológica afetiva ou estética” (AGEL, 1963, p. 15). Sua “alma”, assim, não é a mesma a que se refere Sganzerla, que tomou o termo de empréstimo sem, contudo, analisá-lo.

como exemplar do cinema do corpo, Sganzerla (2001b, p. 83) diz que, na obra em questão, por meio da relação entre os movimentos da câmera, dos personagens e dos objetos, dentro de determinado período temporal, seu realizador consegue uma elegância não literária, tampouco teatral, mas *cinematográfica*. Cinema, assim, é visto como um território de movimento, de ações exteriorizadas, que ocorrem em um determinado tempo e em um determinado espaço – e não dentro da mente dos personagens; em suma, território da *mise en scène*.

Nas fitas de Hawks ou Godard não há um drama, no sentido tradicional da expressão. Evitam o prolongamento do conflito no tempo, o drama com suas implicações no passado e presente na consciência dos personagens. (O que o cinema italiano, de maneira geral, ambiciona fazer e foi conseguido em *Os Cafajestes*). (...) Registram-nas [as cenas] displicentemente e obtém uma fragmentação, a captação desordenada e de instantes livres, situados no presente. Trata-se do cinema, arte do presente e das aparências, próximo das atuais concepções de *pop-art*; de um cinema sem memória, em suma, de um cinema sem alma. (SGANZERLA, 2001b, p. 84)

Para o cinema do corpo, segundo o crítico, a arte cinematográfica diz respeito a captar as superfícies num eterno presente. Essa vertente desalmada, portanto, trabalharia com “verdades fundamentais e cinematográficas, isto é, exteriores e evidentes” (2001b, p. 85).

Esse cinema, para o crítico, sem alma e sem memória, capta os objetos e os seres de fora, nunca de dentro, e acaba realizando obras anti-literárias – citar autores de literatura não mudaria essa condição. Ele dialoga¹², inclusive, novamente com o *nouveau roman* de Robbe-Grillet, cujos anseios seriam similares aos do cinema que Sganzerla batizou como do corpo, pois nesse *novo romance* “o autor se preocupa em apreender uma situação com uma ótica objetiva e exterior, no instante atual” (SGANZERLA, 2001b, p. 84).

O cinema do corpo, contudo, não seria ainda, para Sganzerla, o resultado definitivo de um grande cinema. O valor desse cinema seria relativo, posto que, para ele, esse é um cinema provisório e irregular; em suma, *moderno*, em sua definição. Os diretores da vertente do corpo – sem grandes pretensões intelectuais e considerados pelo crítico como os mais cinematográficos daqueles tempos, com sua arte *pura*, novamente num diálogo, mais

¹² Nesse trecho em específico, o parentesco está implícito; o autor francês não está citado nominalmente.

direto no texto em questão, com a ideia de cinema impuro de Bazin (1991) – teriam, para ele, lançado bases para um cinema do futuro.

A câmera, o herói, a modernidade

O pensamento sobre a modernidade cinematográfica é constantemente retrabalhado por Rogério Sganzerla. Por meio de seu entendimento é que se darão as bases para a construção de seu cinema futuro. E no centro dessa discussão acerca da modernidade estão dois conceitos-chave: a câmera cínica e o herói fechado ou vazio.

Se para o crítico/diretor o cinema clássico se pretende absoluto, como uma visão divina; se sua câmera é onisciente, e enxerga “do alto”, o cinema moderno desce à altura de um olho humano. “Deixa de ser (Fritz) Lang para ser (Howard) Hawks. Esta passagem constitui a essência da ruptura clássico/moderno” (SGANZERLA, 2001b, p. 17), escreve o autor em “Noções de cinema moderno”, publicado em 30 de janeiro de 1965. O filme moderno, assim, sem precisar da engenharia dos estúdios para conseguir o ângulo absoluto, ganha as ruas. Registrando “instantes de liberdade”, capta o melhor ângulo possível.

A “câmera cínica” desse cinema moderno, desse modo, possui como qualidade primordial uma distância do “movimento dramático (...); olha-o indiferentemente, olha-o apenas” (SGANZERLA, 2001b, p. 37). Posteriormente, nos anos 1980, o olhar cínico dessa câmera será rebatizado como olhar clínico – mas a ideia de que ela capta imagens provisórias, de que ela retém apenas o essencial, de que ela conta apenas com as aparências, permanece.

Nas palavras de Paiva (2005, p. 38), “à medida que se afasta do drama, da personagem, a câmera cínica ganha autonomia para registrar livremente ‘o acontecimento visual’, entrando em contato efetivo com a realidade”. Um contato com o real sensível que, no entanto, constrói uma realidade outra: cinematográfica.

Colada à ideia de uma câmera cínica está a elucubração sganzerliana acerca do herói do cinema moderno. Esse arquétipo do protagonista moderno, internamente indecifrável pelas lentes cínicas, é batizado, primeiro, no texto em questão, como herói vazio; depois, mais tarde, será renomeado como herói fechado.

Segundo Sganzerla, *Cidadão Kane* (1941) apresenta, provavelmente, o primeiro protótipo de herói fechado, além de ser precursor da narrativa moderna. A vida de Charles Foster Kane é retratada em fragmentos; um repórter investiga o significado de *rosebud*, mas não consegue chegar a alguma conclusão. Kane, como tantos outros heróis vazios que surgiriam depois dele, seria uma prova de que “o ser é impenetrável” pela visibilidade da câmera. “Não é possível conhecer seu íntimo, o máximo que se pode fazer é olhá-lo” (SGANZERLA, 2001b, p. 41), o crítico escreve em “Becos sem saída”, texto de 21 de novembro de 1964.

Todas essas características aparecem no cinema do corpo, mas é importante notar que o herói desse cinema moderno também aparece na vertente da alma. Os heróis de *A noite* (1961) e de *Noites de circo* (1953) seriam também, para o crítico, fechados.

É importante ressaltar, uma vez mais, o diálogo sganzerliano com as noções de visibilidade em Robbe-Grillet. Para o francês, o mundo “é, simplesmente”. O escritor deveria, para ele, conseguir “ver com olhos livres o mundo que o cerca”, isto é, fugir das camuflagens das “franjas de cultura (psicologia, moral, metafísica, etc.)” ao olhar o mundo – de maneira distinta daquela que um analista da alma faria (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 15). Ou, como depois escreveria Sganzerla, a respeito da câmera cínica, olhá-lo apenas.

Escreve Robbe-Grillet (1969, p. 16):

O cinema, herdeiro ele também da tradição psicológica e naturalista, frequentemente tem por objetivo apenas transpor um romance para imagens: visa apenas impor ao espectador, por intermédio de algumas cenas bem escolhidas, os significados que as frases comentavam a seu modo para o leitor. Mas o que acontece a todo momento é que a narrativa filmada nos tira de nosso conforto interior para esse mundo oferecido, com uma violência que procuraríamos em vão no texto escrito correspondente, romance ou roteiro.

Da mesma maneira como Sganzerla escreveria mais tarde, para Robbe-Grillet (1969) são materiais da narração cinematográfica, ainda que à sua revelia, “fragmentos de realidade bruta”. Por meio desse elogio do cinema como arte da visibilidade – por que não dizer, do corpo? – e contra o universo das significações ou explicações monolíticas – psicológicas, sociológicas –, o francês defende que, também na literatura, os objetos e os gestos imponham suas presenças. Contra a “interioridade suspeita”, contra a “vaga alma do

herói” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17), ele busca, em literatura, características similares àquelas que mais tarde Sganzerla, inspirado por ele, identificaria no cinema do corpo.

O cinema de exceção: corpo mais alma

Se Robbe-Grillet pretendia realizar o romance do futuro, era o intuito de Sganzerla realizar o cinema do futuro. O francês destaca o fato de que a reflexão crítica acerca de uma obra é construída por intermédio da comparação com uma tradição; e, ainda, que, para permanecerem vivas, as formas romanesecas devem evoluir (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 7).

Olhar para a tradição, estabelecer suas tendências, seus impasses, apontar caminhos para o que virá: não é outro o objetivo do Sganzerla crítico. Tampouco o do Sganzerla criador, posto que, para ele, sua experiência criativa deve estar interligada ao audiovisual mundial e funcionar como instrumento de renovação de linguagem (SGANZERLA, 2001b, p. 11).

Sganzerla propõe caminhos para o cinema do futuro observando o trabalho de alguns realizadores e de alguns filmes pontuais, que conseguiriam transcender o impasse entre corpo e alma. Não chega a chamar de vertente ou tendência, pois, em suas palavras, trata-se de um cinema de exceção. Mas esse grupo de filmes, isolados na história das formas fílmicas, recebe um nome: cinema do corpo mais alma.

Sobre os cinemas da alma e do corpo, Sganzerla (2001b, p. 94-95) observa:

Como faria Deus, caso gostasse de cinema, os cineastas da alma queriam chegar diretamente à essência do ser humano, sem erros ou deslizos; tal pretensão possibilitou muito erro e mistificação, acrescidos ao pecado de se considerarem infalíveis. (...) Nos cineastas do corpo, não se ambicionava uma relação (dramática, psicológica, própria de Bresson, Bergman); impunha-se uma intransponível distância entre a interioridade das pessoas e a câmera de filmagem, entre filme e homem. Com essa separação, só havia a possibilidade de contato – principalmente físico – o filme não ia além da pele dos personagens.

É, portanto, a partir do momento em que as teorizações sganzerlianas chegam ao corpo mais alma que seu pensamento ganha contornos próprios. Ao separar o cinema entre corpo e alma, sua crítica está demasiado influenciada por Robbe-Grillet – contudo,

adaptando-a ao cinema, ela parece mais sólida, ontologicamente, do que conforme proposta pelo francês.

Para Barthes (2013, p. 108),

O erro (teórico) de Robbe-Grillet era somente o de acreditar que existe um *estar-ali* das coisas antecedente e exterior à linguagem, que a literatura se encarregaria, pensava ele, de reencontrar num último impulso de realismo. De fato, antropológicamente, as coisas significam imediatamente, sempre e com pleno direito; e é precisamente porque a significação é sua condição de certo modo “natural”, que ao despojá-las simplesmente de seu sentido, a literatura pode afirmar-se como um artifício admirável: se a “natureza” é significativa, um certo cúmulo de “cultura” seria fazê-la “dessignificar”. Daí, em todo rigor, essas descrições opacas de objetos, essas anedotas recitadas na superfície”, essas personagens sem confiança que fazem, pelo menos segundo certa leitura, o estilo, ou, se preferir, a escolha de Robbe-Grillet.

É claro que o intuito do escritor era fazer uma literatura, da mesma maneira como desejaria depois Sganzerla em cinema, *sem limites*. Para tanto, tornando-a território do olhar, menos possibilidades de explicá-la – psicologicamente, moralmente etc. – um eventual leitor teria. Mas, como aponta Barthes no excerto anterior, uma literatura restrita ao olhar acabaria por ignorar uma série de construções de significação. Isso seria, em suma, restringir a literatura a um olhar parcial, um olhar que ignora o que já estaria dado culturalmente. Um desconforto parecido com o que Sganzerla sente a respeito de sua vertente favorita do impasse, o cinema do corpo.

Para Sganzerla, o cinema deve apenas *partir* do registro, do choque com a realidade sensível, para ir além, pois ficar apenas restrito à pele dos personagens, não ir além das aparências, seria fazer “o cinema do alheamento absoluto, da estranheza diante das coisas e do mundo, da inconsciência” (SGANZERLA, 2001b, p. 95), conforme escrito em “Corpo mais alma”, texto publicado em 31 de julho de 1965. Mas como ir além das aparências, do que o aparato cinematográfico pode captar em sons e imagens, sem cair na interiorização?

O mesmo Godard, identificado em princípio como cineasta do corpo, aparece em um artigo posterior, “Corpo mais alma” (SGANZERLA, 2001b, p. 88), como um diretor que, a partir de determinado ponto de sua carreira – mais precisamente após realizar *Viver a vida* (1962), obra que será comentada a seguir, neste mesmo capítulo –, consegue transcender a dicotomia corpo *versus* alma e construir uma obra nesse direcionamento.

Fazendo companhia a ele, encontra-se, em destaque, o cineasta japonês Tomu Uchida, autor de, entre outros, *Miyamoto Musashi* (1962).

Sganzerla (2001b, p. 88) não esmiúça a análise de Uchida, mas realiza paralelos entre o cinema por ele produzido com o cinema de Jean-Luc Godard, além de enaltecer o fato de que ambos partiriam do conhecimento do cinema pregresso para renovar suas formas: “Godard e Uchida utilizam o cinema do passado, particularmente o mudo, mas nem por isso são “usados” por ele: não conservam formas arcaicas, mas, utilizando-as, impõem seus próprios estilos (a unidade a partir da multiplicidade).

Além desses dois cineastas – que parecem ser, em alguma medida, os únicos membros “efetivos” do “corpo mais alma” até então –, filmes como *Scarface* (1932), de Howard Hawks, *Noites de circo* (1953), de Ingmar Bergman, *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alan Resnais, *A aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, e alguns filmes do clássico austríaco *Fritz Lang*¹³ (1890-1976), entre outros, conseguem conciliar alma e corpo. Isto é: “abstrato e concreto” (embora o crítico não aprofunde a explicação de tais termos, podemos pensá-los conforme cunhados por Sartre¹⁴), “ficção e documentário”, “idealismo e realismo”, “Méliès e Lumière”, alcançando aquilo que o crítico chama de “síntese buscada em toda atividade artística”. Para o futuro cineasta, também nesses filmes, os diretores fazem uso do cinema do passado, sem, contudo, serem utilizados por ele.

A façanha de Godard, Uchida e seus colegas de atividade seria, assim, para o crítico, uma distância ideal, em que mais que filmar a alma ou filmar apenas o corpo esses autores conseguiriam captar o universal, edificado por meio da identificação dos polos opostos. Sem se vincular a nenhuma corrente, eles praticam, na opinião do crítico, um cinema livre (SGANZERLA, 2001b, p. 96). Ou seja, praticando um cinema sem complexo de inferioridade em relação a outras artes e que não fica restrito às superfícies – produzem o grande *filme de cinema, sem limites* criativos.

A obra de alguns cineastas ([Kiju] Yoshida, [Eizo] Sugawa, Francesco Rossi) orienta-se na procura da distância ideal, em que se fundem a multiplicidade e o fundamento barroco com a unidade e superioridade clássicas (a disciplina livre,

¹³ Interessante e importante reparar no pensamento em movimento de Sganzerla aqui, por meio da presença de Lang nesse texto: em *Cineastas do corpo*, o cinema tornava-se moderno quando deixava de ser “Lang” e passava a ser “Hawks”.

¹⁴ Sartre utiliza a oposição entre abstrato (símbolos, conceitos) e concreto (o “real”) para investigar o lugar do sujeito no mundo, isto é, “para descrever a experiência concreta subjetiva” (MOUTINHO, 2006, p. 199).

aprendida através de um olho superabundante e generoso, a câmara). Godard, Tomu Uchida e, de maneira não definida, [Louis] Malle, conseguiram alcançá-lo quase ao mesmo tempo. E de modos diferentes. (SGANZERLA, 2001b, p. 95-96)¹⁵

Conforme lido anteriormente, caminhos distintos levaram tais realizadores ao corpo mais alma. Godard, diretor do corpo; Malle, da alma. Nenhuma categorização prévia os impediu de realizar, em algum ponto da carreira, o cinema que Sganzerla consideraria superior.

Conforme veremos nos capítulos acerca dos filmes sganzerlianos, a maneira encontrada pelo Sganzerla realizador, durante parte significativa da carreira¹⁶, para tentar realizar esse cinema superior, sem limites, será bastante próxima daquela encontrada por Godard em *Viver a vida*: “interação de estilos, possibilidades, documentos: a comédia, o musical americano, o documentário, imitações, referências a fotonovelas, citações – de estatística à fita de Dreyer, efeitos bressonianos, trechos de Poe e romances (folhetins), piadas e o drama italiano” (SGANZERLA, 2001b, p. 92).

Para Sganzerla, pouco importa que o cinema faça ou não menções à literatura – uma vez que a aglutinação de elementos provenientes de linguagens distintas, de tendências opostas, compõe certo potencial agregador da sétima arte –, desde que seja “cinema-cinema” (SGANZERLA, 2010a, p. 63). Isto é, sem complexo de inferioridade, sem pastiche com relação às demais formas criativas, respeitando as características ontológicas da “arte das evidências enganosas” (SGANZERLA, 2001b, p. 9).

***Viver a vida* (1962), de Godard, no pensamento sganzerliano**

Um comentário de Susan Sontag (2001, p. 196) é de grande ajuda para a compreensão da maneira como Sganzerla enxerga um “filme-chave” de Jean-Luc Godard, *Viver a vida*, brevemente supracitado, no que diz respeito à sua transição de diretor do corpo a diretor do corpo mais alma:

¹⁵ Na versão do texto publicada no *Suplemento Literário* aparece, em vez de “fundamento”, “fervilhamento barroco”.

¹⁶ Penso aqui, com destaque especial, na similaridade dessa descrição com as polifonias presentes em *O bandido da luz vermelha* e em *O signo do caos*, respectivamente seu primeiro e último longas.

Godard's films are about ideas, in the best, purest, most sophisticated sense in which a work of art can be "about" ideas. I have discovered, while writing these notes, that in an interview in the *Paris Weekly, L'Express*, July 27, 1961, he said: "My three films all have, at bottom, the same subject. I take an individual who has an idea, and who tries to go to the end of his idea". Godard said this after he had made, besides a number of short films, *A Bout de Souffle* (1959) with Jean Seberg and Jean-Paul Belmondo, *Le Petit Soldat* (1960) with Michel Subor and Anna Karina, and *Une Femme est Une Femme* (1961) with Karina, Belmondo, and Jean-Claude Brialy¹⁷.

Godard, o cineasta do corpo por excelência nas formulações de Sganzerla, faz filmes, escreve Susan Sontag em sua análise acerca de *Viver a vida*, "sobre ideias", no melhor sentido em que "uma obra de arte pode ser sobre ideias". "Sobre" ideias, não "de" ideias. Ideia é utilizado, pela escritora, quase como um sinônimo da palavra *ação*, visto que, conforme a declaração de Godard, seus filmes iniciais tinham como protagonistas personagens com determinada ideia, à qual procuravam atingir.

Esse cinema "sobre ideias" também pode ser interpretado com outras palavras: Godard traria raciocínio para um cinema que parte do real aparente, captado pelo aparato mecânico. Um raciocínio que, como tanto Sganzerla quanto Sontag observam em suas análises, partindo da ação, seria despido de explicações psicológicas e sociológicas.

O primeiro dos "12 quadros/capítulos" em que o filme é dividido apresenta de modo evidente a utilização da câmera cínica teorizada por Sganzerla. Nana, a protagonista interpretada por Anna Karina, e Paul, com quem ela manteria um romance até então, são longamente filmados conversando de costas em um café por essa câmera que destoa do ângulo "ideal", perfeito para um andamento narrativo sintagmático, e que nos apresenta o "ângulo possível". Quando muito, veremos o reflexo, de longe, de Nana, e por vezes um breve pedaço de seu perfil (Figura 3), por vezes também o de Paul.

¹⁷ Tradução: "Os filmes de Godard são sobre ideias, no melhor, mais puro e mais sofisticado sentido em que uma obra de arte pode ser 'sobre' ideias. Eu descobri, enquanto escrevia estas notas, que em uma entrevista para a *Paris Weekly, L'Express*, de 27 de julho de 1961, ele disse: 'Todos os meus três filmes têm, no fundo, a mesma temática. Eu pego um indivíduo que tem uma ideia, e que tenta ir até o fim dessa ideia'. Godard falou isso após ter realizado, além de curtas-metragens, *Acossado* (1959), com Anna Karina e Jean Paul Belmondo, *O pequeno soldado* (1960), com Michael Subor e Anna Karina, e *Uma mulher é uma mulher* (1961), com Karina, Belmondo e Jean-Claude Brialy"

Figura 3 – *Viver a vida*, dir. Jean Luc Godard, 03'02''. Nana captada de costas (o melhor ângulo possível captado pela câmera cínica).

Na cena seguinte, Nana está defronte a uma máquina de *pinball*. Paul vem de fora de campo e comenta sobre uma redação de uma das alunas de seu pai. Ambos ainda são mostrados, quase que na totalidade da cena, de costas. A redação da criança tinha como tema uma galinha, seu animal favorito. O animal seria portador de um interior e de um exterior, ela escreve. “Tire o exterior e fica o interior. Tire o interior e você vê a alma”. Se esse diálogo contém, ou não, em alguma medida, um pensamento de Godard acerca da feitura de sua arte, é difícil dizer, mas “tirar o interior e ver a alma” poderia muito bem constar nos escritos sganzerlianos sobre um caminho possível para se adentrar no cinema do corpo mais alma. Como vimos, para Sganzerla, a ideia da alma também compõe o fazer cinematográfico – apenas não deve ser sinônimo de dilemas existenciais indevassáveis pelo equipamento de filmagem.

Viver a vida, assim, é uma obra tão importante para Sganzerla no que diz respeito às definições do impasse que para ele assolava o cinema moderno, que mereceu uma crítica em duas partes em sua coluna no *Suplemento Literário*; mais tarde, com pequenas adaptações, esses textos foram compactados em apenas um – aliás, a única crítica a um filme em específico incluída no volume – para publicação no livro *Por um cinema sem limites*.

Sganzerla inicia o texto de 1964 apresentando Godard como um diretor prolífico e de qualidade. Contudo, o Brasil ainda carecia, no ano em questão, de várias de suas “fitas”. *Viver a vida*, objeto examinado por seu texto, marcaria “a maturidade do autor”.

Após o sucesso fácil de “Acossado”, Godard ainda não havia superado a si mesmo e é este filme que o consagra definitivamente como cineasta de envergadura. Superior a “Acossado”, a fita segue o mesmo caminho (exploração do concreto e tendência pela abstração, misturados no que se pode chamar de “fusão entre documentário e ficção”), mas renova-o. Já não há aquela palpitação e eloquência narrativa, o apregoado anti-romantismo dos personagens que, no final das contas, constituía um novo romantismo. O ponto comum entre as obras é o de desenvolver-se em função da personagem principal, que a câmera segue em sua trajetória. (SGANZERLA, 2001b, p. 101-102)

Pelo menos duas das características apontadas no trecho anterior pelo crítico transparecerão sobremaneira na obra do criador futuro, conforme será possível observar nos capítulos que tratam da obra fílmica de Sganzerla. A primeira, a indistinção entre o cinema de ficção e o documental – misto de formulação sucinta e julgamento que abole qualquer ideal aristotélico da arte como mimese no contexto da atividade criativa que parte do real sensível –; a segunda, a comparação entre duas obras distintas de um mesmo realizador, somada à ideia de que uma obra seria como um caminho em andamento – “superar a si mesmo” – e, conseqüentemente, caberia ao artista a renovação constante de sua linguagem.

Se em *Acossado* a câmera cínica, para Sganzerla, cultua o herói Michel, em *Viver a vida* os personagens, sobretudo a protagonista Nana, parecem “fugir do aparelho”, em uma tentativa de “escapar do domínio da câmera cínica” (SGANZERLA, 2001b, p. 102-103). Reside nessa tentativa de fuga uma das formas encontradas por Godard de renovar sua própria linguagem.

Prossegue o crítico:

Os personagens são baseados nos intérpretes e este é outro aspecto ultramoderno, o personagem-ator, o que é característico do método de distanciamento e da “fusão entre ficção e documentário”. O realizador chegou a declarar que “Acossado” é um documentário sobre Jean Seberg e Jean Paul Belmondo. Mas é interessante observar, também, a evolução do heroísmo godardiano; de exclusividade masculina (“Acossado” e “A Preguiça”), chega a passar para o domínio feminino (“Uma mulher é uma mulher”, *Le mépris*” e a fita em questão). (SGANZERLA, 2001b, p. 103)

Além de destacar a mudança de gênero entre os protagonistas do cinema godardiano inicial (masculinos) para os de seu cinema “maduro” (femininos) – um paralelo possível pode ser feito com o Sganzerla criador se pensarmos no Luz Vermelha e em Ângela Carne e Osso, personagens comentados no próximo capítulo –, outro fator que chama atenção do crítico em *Viver a vida* é o que ele chamaria em textos diversos de “ruptura da lógica dramática”. Em outras palavras,

A narrativa é estruturalmente parcial; as sequências focalizam breves momentos do cotidiano sem obedecer uma continuidade narrativa. Entre uma e outra há consideráveis períodos temporais, que o filme não abrange; a tragédia permanece nas entrelinhas. Realmente, a técnica não difere muito da telenovela. Assim, a ação não é explicada, o espectador não “possui a história”, como no filme tradicional. Desenvolvem-se múltiplas ações paralelas, que não seguem um desenvolvimento natural ou progressivo. O filme avança bruscamente, em violentas mutações temporais. (SGANZERLA, 2001b, p. 104-105)

Nessas mudanças temporais “bruscas”, acompanharemos Nana tornando-se prostituta e sendo assassinada. Embora seja incitado no filme certa dificuldade financeira da protagonista e um desejo de evoluir na vida tornando-se atriz de cinema, as razões para sua entrada na prostituição, bem como a justificativa para seu assassinato, não são dadas. Essa ausência de uma condução narrativa à maneira como estabelecida pela construção sintagmática do cinema clássico – composta pelo encadeamento de planos que propiciam um andamento lógico para que se conte de maneira facilmente inteligível uma história – somada à consequente ausência de explicações dos motivos que levaram a esse ou aquele fato mostrado pelo filme, chamam muito a atenção do jovem crítico.

Em “Acossado” a morte apresentava um significado, constituía a liberação para o herói que a procurava de maneira ambígua. Com ela os conflitos cessam, pois constitui a solução. Mas no filme de 1962 ela não é uma saída, não apresenta nenhum significado; a morte é uma ação bruta, sem sentido. Para tanto, Godard filmou-a em um plano sequência de 2,45 [2’45’] minutos, com a câmera distanciada dos personagens, com surpreendente desdramatização. Normalmente a morte da protagonista seria grandiosa ou grandiloquente, como acontece em “Acossado”, mas em “Viver a Vida” não há nada disso. O diretor não a dramatiza, indiferentemente observa-a, a ponto de chocar o espectador comum, não habituado a estes “estranhos requintes de frieza e cinismo”. (SGANZERLA, 2001b, p. 106)

Da mesma maneira como nos textos em que explicava o cinema do corpo e o do corpo mais alma, Sganzerla torna a falar, na crítica em questão, a respeito da “pura

visibilidade” no cinema de Godard. A despeito de personagens que “falam, falam, mas não dizem nada”, seria, sobretudo em *Viver a vida*, por meio da “reflexão do objeto puro, destituído de interferências (moral, psicologia, drama, sociologia)” que a tragédia se imporia. Isto é, por meio de uma duração temporal “concreta”, o espectador sentiria a “presença física das coisas impostas através do tempo”. A câmera, por meio de planos alongados, de “tempos mortos”¹⁸, seria capaz de tornar a cena reflexiva. Quase como se essa reflexão fosse proveniente de uma intuição, por parte do espectador, que emergiria por meio de seu contato com a cena que ocorre em um tempo solto. Uma reflexão sem imposições de ideias ou julgamentos e sem a pretensa intelectualidade, para Sganzerla forçada, da vertente da alma. O cinema, “arte temporal” e “das aparências”, encontra em Godard um diretor que “realiza uma absoluta fusão entre o descritivo e o reflexivo, o segundo provindo da insistência do primeiro, ao contrário dos filmes realmente intelectualizados e bitolados. A imagem sugere a ideia, os sentimentos, a morte” (SGANZERLA, 2001b, p. 106-109).

Por meio da reflexão que seria proveniente da ação, e realizando um cinema que se pensa e se renova como linguagem, Godard, para Sganzerla, fugiria da dicotomia corpo *versus* alma e atingiria o patamar do cinema sem limites. Muitos dos argumentos sganzerlianos que louvaram *Viver a vida*, além dos que enalteceram outros exemplares do cinema do corpo mais alma, podem ser utilizados como base para análises acerca da obra em película de Sganzerla. É o que veremos nos capítulos que seguem.

¹⁸ Sganzerla escreve sobre tempos mortos, mas que não funcionam conforme utilizados pelos diretores da alma: neles, há, para Sganzerla, o agravante da ação interior indevassável pela câmera.

CAPÍTULO 2 – SGANZERLA CRIADOR: EM DIREÇÃO AO CINEMA SEM LIMITES

Em 1967, Rogério Sganzerla estreia na direção cinematográfica, com o curta-metragem *Documentário*, obra que já insinua sua “contribuição individual ao cinema”, como escreveria Jean-Claude Bernadet (1994, p. 11) acerca da autoria na sétima arte, lembrando a política dos autores da *Nouvelle Vague*. No curta, dois jovens cinéfilos passam uma tarde a decidir a qual filme assistirão, sem chegarem a alguma conclusão. Os jovens refletem, em tom de conversa de bar, sobre os filmes daqueles tempos – “cinema italiano não dá pé”, diz, a certa altura, um deles, que revela também que a lentidão de certas fitas daquele país o deixaria com sono. Refletem também sobre sua própria geração.

A câmera sganzerliana, cínica, os acompanha de longe, observa suas errâncias pela cidade de São Paulo, um tanto despretensiosamente, distante do movimento dramático, como o faria um cineasta físico, da vertente do corpo. Temos o choque dos personagens fictícios com a paisagem urbana efervescente, seus muitos barulhos, os signos da publicidade. Ainda que, evidentemente, sem o tom grandiloquente que será visto n’*O bandido*, tais elementos estão, sim, presentes.

Sua estreia criativa não deixa de lado o pensamento acerca do cinema; pelo contrário, o abarca, tanto no que diz respeito aos comentários dos jovens quanto no que se refere ao tratamento distanciado da câmera para com eles, que remete a seus próprios preceitos críticos, a seu pensamento acerca do impasse da modernidade. Seu curta-metragem inicial, assim, é metalinguístico e reflexivo – sem ficar restrito a isso. Trata, como formulado anteriormente pelo Sganzerla crítico, o cinema como arte do que pode ser captado pelo aparato técnico, e não do que pode ser meramente descrito pelo verbal. E tenta, dessa maneira, unir as tendências opostas, realizar o grande cinema ansiado por ele, o cinema do corpo mais alma – o cinema sem limites.

Documentário vence o prêmio JB-Mesbla. Como gratificação, o diretor ganha uma viagem de navio para o Festival de Cannes. É na volta dessa viagem que Sganzerla começa a desenvolver o roteiro de seu longa-metragem de estreia, sobre um pistoleiro mascarado, que assusta a elite paulistana. Ao mesmo tempo em que tem essa ideia, um bandido ganha

fama no Brasil: o *Bandido da luz vermelha*, de quem Sganzerla emprestará o nome a seu pistoleiro, protagonista do filme homônimo de 1968.

Documentário (1967), *O bandido da luz vermelha* (1968), o curta *Quadrinhos no Brasil* (1969, codireção de Álvaro de Moya), o média-metragem *HQ* (1969, idem) e o longa *A mulher de todos* (1969) compõem uma fase criativa inicial na obra filmica sganzerliana. Esse conjunto de filmes possui uma unidade, uma coerência. Bem como em sua crítica, em sua atividade criativa a reformulação é uma constante no trabalho do cineasta. Outros períodos criativos de sua carreira também possuirão unidades e coerências próprias, dentro de uma lógica de funcionamento e de continuidade de uma mesma atividade crítica e criativa em um contexto mais geral.

No que diz respeito a esse momento inicial, é importante dizer que tais obras marcam uma atenção especial do crítico/criador para com o flerte entre o erudito (a renovação das formas, a metalinguagem) e o popular (as temáticas de mídias de massa – rádio, televisão, quadrinhos – e as referências às chanchadas). Influenciado por Oswald de Andrade, o criador quer levar biscoito fino às massas.

Sganzerla adentra na atividade criativa no cinema brasileiro no contexto de sua modernidade. Uma modernidade um tanto quanto tardia, pois já quase adentrando os anos 1970. Como crítico, pouco tempo antes, a despeito de não haverem menções a obras de realizadores ligados ao Cinema Novo em seus textos mais gerais¹⁹ e definitivos acerca das ebulições dos novos cinemas ao redor do mundo, são abordados, com algum carinho, em entrevistas e resenhas, obras de cineastas como Glauber Rocha, Carlos Diegues – cujo *A grande cidade* (1966) mereceu, na primeira linha de sua crítica, uma declaração de “amor” pelo filme e por sua banda sonora, além de uma menção intertextual a uma cena de seu início²⁰ n’*O Bandido* – e Paulo César Saraceni – este chamado elogiosamente pelo crítico de “marginal” e “radical”, além de “autor de cinema” (SGANZERLA, 2010a, p. 112-113).

¹⁹ Na revisão escrita por Sganzerla (2001b, p. 49) nos anos 1980 acerca da câmera do cinema moderno, tornada “clínica”, um diretor como Saraceni já é mencionado. Glauber Rocha também ganhará um necrológio respeitoso e emocionado.

²⁰ O personagem Calunga (Antonio Pitanga), no início do filme de Diegues, aparece filmado em diagonal, com o mar ao fundo. Declara: “quanto a mim, só tenho medo é da morte, que ela é fiel. E o resto, que se dane!”. O mesmo acontece com Luz em uma das sequências de praia – só que este, pelo contrário, busca pela morte. Além dessa menção clara ao filme, podemos especular que o uso do elemento musical n’*O Bandido* tenha algo de “prosseguimento” ao uso empreendido por Diegues, bem como que o “avacalha e se esculhamba” do Luz tenha algo do “que se dane” do personagem de Pitanga.

Essa marginalidade de Saraceni, aliás, se daria devido ao fato dele mesmo ser seu próprio produtor e poder filmar, assim, com liberdade no que diz respeito à forma e às ideias.

À medida que os anos 1960 vão chegando ao seu final, em entrevistas diversas pode-se ler certo descontentamento do agora diretor com os seus antecessores. O Sganzerla criador, diretor de filmes urbanos, sujos, em preto e branco, bem-humorados, já não se coloca compactuando de ideais cinemanovistas – agora, ele chama o período de “novo rico” –, cujos realizadores faziam filmes sertanejos, sisudos, agora coloridos, e, para Sganzerla, com maior apoio dos órgãos oficiais de fomento à produção cinematográfica brasileira. Para o outrora defensor do Cinema Novo em território paulista, os ideais primordiais (uma estética da fome, que falasse das temáticas nacionais partindo de uma linguagem nacional, em certa medida paupérrima) desse conjunto de realizadores estariam falidos.

Em contrapartida, Sganzerla e cineastas com estéticas afins que começavam a surgir, como Julio Bressane, Andrea Tonacci, Ozualdo Candeias e Eliseu Visconti, entre outros, receberam a pecha pejorativa de “marginais”; sua experimentação era chamada, pelos cinemanovistas, de “udigrudi”.

Evidentemente, a relação de aproximações e afastamentos, atração e repulsão, entre Sganzerla e os chamados marginais e o grupo do Cinema Novo guarda uma série fatores merecedores de atenção. Como bem observa Machado Junior, uma das oposições mais significativas reside no “interesse dos marginais pelo humor e a consequente revalorização da chanchada, que vinha em desgraça desde os primeiros acordes cinemanovistas”. O desprestígio intelectual da chanchada teria a ver com

A noção de que a paródia dos chanchadeiros prendia-se (submetendo-se) ao modelo importado de cultura e de cinema, uma alçada menor e tacanha da condição brasileira; mais: capítulo da subserviência espiritual colonizada. (...) Talvez seja possível afirmar categoricamente que foi a partir das sessões do *Bandido* que nunca mais se registraram descasos ou reprimendas intelectuais à chanchada (e isto nos indica o potencial de certos filmes como texto crítico e historiográfico efetivo, já que percebido por todos, ainda que não aflorado nos termos da racionalidade de um debate público em curso). (MACHADO JUNIOR, 2007, p. 165)

Essa apropriação da linguagem estrangeira, dominante, traduzida e recriada com humor, em uma roupagem mais à maneira da cultura brasileira realizada pela chanchada, viria a ser não apenas uma inspiração constante, mas um procedimento recorrente no

cinema sganzerliano. Indo mais além, seria uma das principais maneiras encontradas pelo cineasta para exercer a antropofagia oswaldiana em seu cinema – dentro desse contexto cultural tão caro a inspirações de herança modernista, vide, por exemplo, os adventos do Tropicalismo, da poesia concreta e do próprio Cinema Novo.

A respeito de Oswald de Andrade, aliás, Sganzerla declarou ser ele seu único ponto de ligação com o Tropicalismo (SGANZERLA in CANUTO, 2007, p. 41). Dois fatos importantes os diferem, para ele. O primeiro: Sganzerla declara fazer sozinho um cinema de ruptura, ou seja, ele não se ligaria a uma corrente estética, nem mesmo se veria conectado ao chamado cinema marginal; ao contrário do tropicalismo, que se veria como movimento. Além da inspiração encontrada nas chanchadas, outra maneira importantíssima encontrada por Sganzerla para exercer seu antropofagismo foi por meio da ideia do lixo. Partindo do subdesenvolvimento brasileiro – da Boca do Lixo propriamente dita, no caso do *Bandido* –, Sganzerla não tenta maquiagem sua condição de terceiro-mundista – seja na escolha dos personagens boçais, seja nas opções da decupagem, que muitas vezes não prima pelo “belo”²¹. Antes, ele a celebra.

Ainda que Sganzerla não veja os cineastas ditos marginais – que, para ele, seriam em verdade marginalizados pelos predecessores cinemanovistas – como um movimento, Fernão Ramos (1987, p. 123-131) aponta vários elementos recorrentes em seus filmes até os do período seguinte, da produtora Belair, como portadores de características das obras marginais. A saber: “a relação de agressão com o espectador”, os “personagens meio retardados, que fazem ações sem sentido, que como uma mosca impertinente perturbam e chateiam os outros com miudezas e pequenas irritações”, o “avacalho” e a “elegia do filme ‘ruim’, dos ‘enquadramentos óbvios’”, “a citação” a outras obras e a “forte presença do elemento *kitsch* e ‘cafona’ em seu horizonte”. Como o título de um curta e um média-metragem sganzerlianos já revelam – mas não apenas neles, obviamente –, o universo ficcional de Rogério Sganzerla, bem como o de seus contemporâneos ditos “marginais”, está relacionado de maneira direta com o universo das HQs, uma vez que “a narrativa marginal constitui um mundo ficcional marcadamente fantasista” (RAMOS, 1987, p. 131).

²¹ A palavra *belo* foi usada, aqui, no seu sentido empregado pelo senso-comum: bonito, agradável, de boa aparência.

Acerca do *Kitsch* e do mau gosto, Umberto Eco (2011) levanta uma série de questionamentos e propõe raciocínios que podem ser reveladores acerca de seu uso em filmes de longa-metragem realizados por Sganzerla nesse momento criativo inicial. Sobre o mau gosto, Eco (2011, p. 69-70) escreve:

Todos sabem muito bem o que é e não hesitam em individuá-lo e apregoá-lo, mas atrapalham-se ao defini-lo. E tão difícil parece a definição, que até para reconhecê-lo nos fiamos não num paradigma, e sim no juízo dos *spoudaioi*, dos peritos, o que vale dizer, das pessoas de gosto: em cujo comportamento nos baseamos para definir, em âmbitos de costume precisos, o bom ou o mau gosto. Às vezes o reconhecimento é instintivo, deriva da reação irritada a algumas desproporções patentes, a algo que parece fora do lugar: a gravata verde sobre um terno azul, a observação impertinente feita no ambiente menos adequado (e aqui o mau gosto, no plano do costume, torna-se gafe e falta de tato) ou mesmo a expressão enfática não justificada pela situação. (...) Em todos os casos, o mau gosto é individuado como ausência de medida; mas resta, em seguida, definir as regras dessa “medida”, e então nos damos conta de que elas variam conforme as épocas e civilizações.

A dificuldade de definição do que seria esse mau gosto, prossegue Eco (2011, p. 70), não impediu que, nas artes, ele fosse definido como “pré-fabricação e imposição do efeito”. Foi a partir dos estudos acerca de objetos culturais que fazem uso de um mau gosto, cujos efeitos sentimentais redundantes e reiterativos são patentes, que a cultura alemã criou o termo *Kitsch*, o “filho espúrio da arte” (ECO, 2011, p. 74). O uso de elementos reiterantes, nessas obras, funciona como uma forma de garantia de que determinado efeito proposto em, por exemplo, uma narrativa, seja atingido, facilmente compreendido. Voltado para “um público preguiçoso, que deseje adir os valores do belo e convencer-se de que os goza, sem perder-se em esforços empenhativos, o *Kitsch* seria a forma mais aparatosa (...) de uma cultura de consumo” (ECO, 2011, p. 73).

Antes de demonizar tais objetos da cultura, contudo, Eco observa que estes estabelecem uma relação dialética com uma cultura que se pretende mais elevada. Isto é: já que o *Kitsch* vende não obras de arte, mas efeitos, aos artistas coube, reativamente, partirem à polaridade oposta – a saber, não mais sugerir efeitos, tampouco se interessar pela obra, mas “*pelo processo que leva à obra*” (ECO, 2011, p. 77).

É justamente na proporção que a indústria da cultura de consumo se afirma sempre mais, à medida que a sociedade é invadida por mensagens comestíveis e consumíveis sem fadiga, que os artistas começam a atentar para uma vocação diversa. É no momento em que os romances populares satisfazem as exigências

de evasão e de suposta elevação cultural do público, quando a fotografia se revela utilíssima para desempenhar as funções celebrativas e práticas que antes estavam a cargo da pintura, então é que a arte começa a elaborar o projeto de uma “vanguarda” (embora ainda não se use esse termo). (...) Não só a vanguarda surge como reação à difusão do *Kitsch*, mas o *Kitsch* renova-se e prospera justamente tirando um contínuo proveito das descobertas da vanguarda. (ECO, 2011, p. 77-80)

Nesse sentido, se considerarmos como verídico esse processo responsivo constante entre o *Kitsch* e a arte, podemos considerar também que a obra criativa de Sganzerla, em seu momento inicial, de modo bastante rico, realiza um caminho de mão dupla. Pois se ao *Kitsch* coube o papel de fazer com que a arte se voltasse aos seus processos, a pensar sobre sua forma, a tornar-se metalinguagem, Sganzerla não se furta a isso. Não sem antes dialogar e absorver aquilo que em arte seria o mais “espúrio”, repetindo o termo comentado pelo teórico italiano, tornando-o, também, metalinguagem: estão lá, n’*O bandido* e em *A mulher de todos*, além dos muitos signos da comunicação de massa e dos elementos cafonas, o constante uso verbal de reiteraões que visam atingir determinado efeito, conforme veremos. Com uma diferença básica, contudo: o efeito sentimental desejado, em Sganzerla, dificilmente será o mesmo que aquele que pode ser encontrado em um romance açucarado.

O erudito, o popular e a explosão de signos

Antes de entrarmos na análise de *A mulher de todos*, é preciso que se façam algumas observações a respeito de *O bandido da luz vermelha*, pois ambos estabelecem um diálogo intenso. Desse modo, não pretendo aqui analisar o longa inicial do crítico/diretor, mas apenas fazer alguns apontamentos, sem os quais a análise do filme protagonizado por Helena Ignez ficaria empobrecida.

Se para se analisar um filme é necessário, antes de tudo, situá-lo em uma história das formas fílmicas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 23), pode-se dizer que, em larga medida, *O bandido da luz vermelha* é um filme auto analítico, que pretende sintetizar o cinema feito antes dele e indicar caminhos possíveis ao cinema que se faria depois dele. Sganzerla fez um filme de cinéfilo e de crítico, como o fizeram pouco antes os modernos europeus, que “integram em suas obras painéis inteiros da história do cinema através da

prática da citação, do pastiche ou da paródia” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 23). Ele se utiliza da colagem de elementos variados, que remetem a diversos meios: pictóricos (quadrinhos, pintura), sonoros (narração radiofônica, músicas – a banda sonora não guarda espaços para silêncios) e cinéticos.

Conforme dito anteriormente, logo no começo do filme, quando o nome do diretor aparece nos créditos, há um aparente pleonasmo: está escrito “um filme de cinema de Rogério Sganzerla” (Figura 4). O pleonasmo só é aparente, pois, é necessário lembrar, grande parte do cinema daquele tempo fazia, para Sganzerla, “literatura em fitas”. Ou seja, o Sganzerla realizador já se posicionava, em seu primeiro longa, a favor do corpo e em detrimento da alma – ou pelo menos da alma sozinha, sem o corpo. Logo nos créditos, portanto, fica claro, uma vez mais, que ao diretor não basta fazer cinema, é preciso pensar o cinema – e deixar claro o seu posicionamento.

Figura 4 – *O bandido da luz vermelha*, dir: Rogério Sganzerla, 0’48’’. Filme de cinema: já nos créditos Sganzerla se posiciona contra a alma.

Quando Luz Vermelha (Paulo Vilaça) encontra-se pela primeira vez com Janete Jane (Helena Ignez), aos 50 minutos de filme, ele declara sua modernidade. Ao se cumprimentarem, ela pergunta se está tudo bem com ele. Luz responde: “Tudo bem, graças

a Deus”. Faz uma pausa. Corrige-se: “Deus uma ova; Deus não existe”. Ou seja, não temos, no filme, a visão absoluta, superior, definitiva, divina, como diria Sganzerla, dos filmes clássicos, mas a provisoriedade, o melhor ângulo possível, à altura do olho humano – em suma, a modernidade, ou a sua herança.

Também nas cenas de abertura, os narradores radiofônicos dizem que “qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência”. O cinema de Sganzerla é, assim, apresentado como território da ficção, das significações, dos sentidos. Parte do real sensível para ir além.

Por mais que *O bandido* e *A mulher de todos* sejam os filmes cujos roteiros são os que mais se aproximam – ainda que muito distantes – do cinema tradicional na filmografia de Sganzerla (GARDNIER, 2004a), torna-se difícil resumir, n’*O bandido*, o seu enredo. Como bem observa Ismail Xavier (2013), até a entrada em cena de J. B. da Silva, o político interpretado por Pagano Sobrinho, e da prostituta Janete Jane, acompanhamos Luz um tanto a esmo.

Na evolução dos episódios de *O Bandido*, é possível discernir situações que se inserem numa cronologia, ao lado das inúmeras que poderiam ser enxertadas de modo arbitrário, quase que em qualquer ponto da cadeia de imagens. Digo “quase” porque na segunda metade do filme algumas ações passam a ter consequências mais definidas, diminuindo o espaço das inserções acronológicas típicas à primeira metade. De qualquer modo, mesmo quando o filme amarra, mais para o final, uma trama com antecedente e consequente, há a permanência do estilo fragmentário. (XAVIER, 2012, p. 142)

Com o aparecimento dos personagens supracitados, o filme ganha um direcionamento narrativo: eis que, de pistoleiro mascarado, Luz passa a “um dos bandidos da luz vermelha”, terrorista do grupo Mão Negra, chefiado por J. B., naquele que “foi o maior fora” de sua vida, do qual ele não vê escapatória. De registros cotidianos do bandido, a trama se encaminha rumo a um final trágico.

Em certo sentido, esse “declarar-se” como “um dos bandidos da luz vermelha” evidencia a utilização do protagonista do filme como uma alegoria nacional, uma das principais características de alguns dos filmes mais significativos do cinema brasileiro moderno, conforme proposto por Xavier (2012). Que nos lembra também do seguinte:

[A alegoria] Torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e uma memória viva do passado não é tomado como celebração de uma identidade, que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como

signos antigos, perdem seu significado “original” quando analisados de uma nova perspectiva. (XAVIER, 2004, p. 362)

Dentro da atmosfera reiterativa proposta pelo filme, as informações que recebemos sobre a origem do protagonista são díspares. A obra brinca, assim, com o conceito do cinema do corpo e com a veracidade das imagens e sons a que o espectador é exposto. Se só temos o corpo, deveríamos, teoricamente, acreditar no corpo. Mas o filme contradiz o corpo, quando informa as diversas origens do Luz: *Assunción*, no Paraguai; a favela do Tatuapé, em São Paulo; Cuiabá, no Mato Grosso – onde foi “campeão de tiro ao alvo” –; entre outros lugares. Ou seja, por mais que o personagem principal siga à risca a definição dos heróis do corpo proposta por Sganzerla, com suas crises profundas e finais trágicos, o filme, justamente por brincar com a veracidade das informações que nos cede, insinua querer ultrapassar o *status* de cinema do corpo e fazer um cinema do corpo mais alma, um cinema sem limites. Como Kane²², Luz nunca consegue ser devassado completamente – e, mais que isso, apresenta informações disparatadas sobre sua origem.

Luz é um perdedor, que já tentou se matar três vezes. A todo momento, em meio à narração radiofônica, às imagens e à música, ele narra, em *off*, seu fracasso, por meio de bordões como “fracassei, eu sei que fracassei”, “já falei que vou me destruir”, “posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal”, “eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar”, “meu fraco é mortandela” (sic), “eu queria ser grande”, “eu achei que tava dando uma dentro mas foi o maior fora da minha vida”, “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. A repetição, nesse sentido, já visa não à disparidade, mas à redundância emotiva do *Kitsch*.

O bandido vive em um mundo extremamente urbano. É um Brasil pré-AI-5, em verdadeira ebulição. O cinegrafista do filme, Carlos Ehbert, revela, em depoimento nos extras do DVD²³, que muitas das cenas foram, de fato, flagrantes da tensão política do momento, como nos momentos em que vemos um homem preso acorrentado a um poste, cercado pela multidão, e quando um cavalo da polícia montada tropeça e derruba um policial. Essa ebulição aparece nas palavras do anão preso pelo Delegado Cabeção (Luiz

²² *Cidadão Kane*, vale lembrar, é uma obra que transita pelas classificações: do corpo para o corpo mais alma.

²³ Depoimento nos extras de *O bandido da luz vermelha*. 92 min. Direção: Rogério Sganzerla. Versátil Home Vídeo sob licença da Mercúrio Produções, 2007/1968.

Linhares), que passa o filme à caça do bandido – “o terceiro mundo vai explodir! Quem tiver de sapato não sobra! Não pode sobrar, não pode sobrar! A solução pro Brasil é o extermínio!”.

Já em *O bandido*, portanto, podemos perceber esse choque entre o ficcional e o real sensível, captados pelo aparato mecânico. A captação dos “instantes de liberdade” sobre os quais o Sganzerla crítico escreveu, e que também estarão no filme realizado por ele no ano seguinte, estabelece diálogo intenso com seu longa inicial.

A mulher de todos (1969)

Helena Ignez observa, em entrevista à dissertação de mestrado do pesquisador Felipe Iszlaji de Albuquerque, que a relação entre *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* é como a relação entre o *yin* e o *yang* (ALBUQUERQUE, 2008, p. 105); ambos teriam sido feitos sob o mesmo impacto criativo, sendo que um, em alguma medida, estaria na polaridade oposta do outro. Tais afirmações são mais que pertinentes.

Se Luz vive na ebulição da metrópole, Ângela Carne e Osso, a protagonista ninfomaníaca de Ignez em *A mulher de todos*, quer é fugir dessa agitação. Sua visão do paraíso é um fim de semana – um *weekend*, diria a certa altura um dos narradores do filme – na Ilha dos Prazeres Extremos, no litoral paulista. Na companhia de tipos, como o próprio Bandido, boçais.

Acerca da boçalidade, Sganzerla escreveu, no manifesto Cinema Fora da Lei, à época do lançamento de seu primeiro longa: “o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido” (SGANZERLA, 2005, p. 40). Ângela não se diz, ela própria, uma boçal. Mas é por eles que ela, autodeclarada “inimiga número um dos homens”, diz nutrir apreço e desejo carnal.

A Ilha dos Prazeres Extremos é uma espécie de local de fuga da metrópole. De farofeiros a milionários, lá é o território para aonde os paulistas vão para dar vazão às suas taras, a seus instintos animais, distantes que estão da cidade onde levam suas vidas oficiais.

O filme começa com um *fade in* desenhado à maneira de uma história em quadrinhos – ou mesmo de desenhos animados derivados dos quadrinhos –, enfocando, centralizada, uma estranha e grande bola preta, que se movimenta pelas águas, na beira do mar. Mais tarde, nos minutos finais, saberemos se tratar de um balão. A música incidental – instrumentos de sopro que mesclam acordes em tons graves e agudos, criando uma atmosfera que lembra filmes de mistério – mistura-se com o som da praia, o que pode levar a que um espectador eventual, familiarizado com *O bandido*, imagine que se trate, novamente neste filme, de uma grande colagem de signos os mais diversos. Logo se verá que não. Se *O bandido* “gritava” por meio de linguagens múltiplas, *A mulher* pode até gritar um pouco, fazer algum uso de elementos distintos ao mesmo tempo, mas ela falará, em linhas gerais, digamos, alguns tons mais abaixo do que o longa predecessor.

Dr. Plirtz, o marido da protagonista, interpretado por Jô Soares, passeia pela praia e observa o balão. Ele está vestido como um oficial nazista. Uma figura cômica e boçal, que contrasta com a autoridade maligna de suas vestes, inapropriadas ao local onde se encontra. Ele olha em volta e, então, adentra o mar, vai em direção à bola preta, que já está um pouco mais para o fundo. Primeiro, a abraça; depois, a beija longamente, de língua.

Nesse ponto, surge um primeiro narrador, em terceira pessoa, que será em breve deixado de lado. Ele lança a pergunta: “será esse o marido nacional do século XXI? Do XVI ou do XXI?”. Da mesma forma que n’*O bandido* – como quando no painel de luz aparece escrita a indagação “um gênio ou uma besta?”, que serve tanto para o personagem principal quanto para o realizador do filme, por exemplo – as dicotomias também aparecerão n’*A mulher de todos*. Como o título já denuncia, Ângela será mulher de vários homens ao longo do filme. A pergunta é colocada, mas não fica necessariamente restrita a Plirtz: estará o homem, daqueles tempos ou do século vindouro, preparado para uma mulher libertária e insaciável sexualmente? A se julgar pelo desenrolar da obra, não.

Com um *fade out* utilizando o mesmo artifício do início, partimos da bola preta centralizada para uma cena no aeroporto – se descobrirá mais tarde tratar-se de um *flash back*, pois Plirtz e o balão marcarão as cenas derradeiras –, onde vemos Ângela entre tapas e beijos com o primeiro de seus amantes, Flávio Azteca (Stênio Garcia). A cena é marcada por pequenos cortes, sutis, que não “prejudicam” o seu andamento, quase como se a imagem pulasse delicadamente.

Ângela, depois de o xingar de “aleijado” e de “paulista”, pergunta a ele o que é que ele quer. Podemos lembrar, aqui, da pergunta de Janete Jane para o Luz: “o que que você quer da vida?”. Luz quer se destruir. Flávio apenas pergunta sobre o “marido debiloide” dela.

Flávio sairá do país – são tempos turbulentos e viver no Brasil “não dá pé”. Ângela só quer mesmo passar o final de semana na Ilha dos Prazeres, em companhia de boçais. Flávio é, para ela, “homem bacana”, isto é, com dinheiro, leitor de jornal, subversivo – ele diz ao telefone para que seu interlocutor não o “envolva no atentado de Mr. Welles”, que não será posteriormente mencionado. Outra dicotomia: no embate entre o homem bacana, que “dá muito trabalho”, *versus* os boçais, Ângela escolhe os boçais.

Antes dele embarcar, ambos estão no banheiro feminino, aos beijos. Uma mulher os avista e se diz surpresa com o fato de haver um homem ali. Mas não é o que sua expressão, mortificada, demonstra: há uma grande distância entre seu discurso e a sua ação, entre seu corpo e sua interioridade, que destoa dos demais personagens.

A partir do momento em que Azteca sai de cena, Ângela já dá de cara, na saída do aeroporto mesmo, com o segundo de seus amantes. Ela o chama de Vampiro. “O único negro milionário do Brasil. Eu sou o maior”, ele diz. Passeiam de jipe, vão para a cama. Ângela faz um *striptease* para ele, histriônico – um dos poucos personagens quase tão histriônicos quanto ela, que possui, nos berros, uma de suas características mais marcantes. Tal característica será bastante intensificada no período da Belair, mas já se encontra aqui presente. O histrionismo foi uma das maneiras que esses personagens, como os heróis modernos descritos pelo Sganzerla crítico, encontraram para demonstrar sua vocação física e de violência.

Vamp não irá para a Ilha dos Prazeres, apesar de ter curiosidade sobre o local; tampouco irá o amante seguinte para lá. Desenhista de quadrinhos, funcionário de Plirtz, religioso, ambos se encontram em frente a uma igreja. Quando somos apresentados ao personagem, a câmera, acadêmica, clássica, para Sganzerla “divina”, destoante do tom provisório/moderno, desce em panorâmica vertical do topo da igreja, até encontrá-lo embaixo. É só depois dessa apresentação, após ele fazer o sinal da cruz, que o vemos em frente a uma banca de jornais, com transeuntes aleatórios ao fundo, captado do melhor ângulo possível – conforme escreveria o crítico acerca da vertente do corpo.

Na cama, Ângela perguntará novamente: “o que é que você quer da vida, hein? Você acredita em Deus?”. Ela, vampira, devoradora de homens, heroína física, o morde e diz uma frase que, com pequenas alterações, também será reiterada ao longo da obra: “minha paixão por você aumenta de treze em treze minutos”.

Também Plirtz se comunica com Ângela dessa maneira: “minha paixão por você aumenta de quinze em quinze minutos”, ele diz. O vemos deitado, em meio a uma pilha de revistas em quadrinhos – ele é o maior empresário do ramo no Brasil. Plirtz reforça o diálogo com as chanchadas: se Ângela é gritalhona, Plirtz é abobado, distante de qualquer sequela de naturalismo. Ele, como ela, também tem seus bordões, como “me chama de bitolado”. Um bitolado preocupado com a esposa, mas que não se furta a beijar uma das suas funcionárias. Se no começo era perguntado pelo narrador se ele seria o paradigma do “marido nacional”, agora a pergunta é se ele representaria o “homem nacional”, do passado ou do futuro.

Antes de colocar o capanga Polenguinho no rastro de Ângela na Ilha, ele olha e se dirige para a câmera. “Eu sei que eu sou um bitolado. O que é que eu posso fazer?”. Polenguinho é outro elemento de comicidade no filme. A relação entre ele e o patrão é de afeto, o que não impede que o chefe lhe dê, primeiro, migalhas do ovo de páscoa que está comendo; e, depois, jogue o seu resto no chão, de onde “Polenga” irá juntá-lo, tomá-lo para si.

Primeiro Ângela, depois seu marido, são novamente apresentados pelo narrador. Sobre ela é dito que se trata de uma “cantora bêbada e hipnotizadora fracassada. Atual profissão: *stripper* internacional”. Nesse momento, a vemos no telhado de uma casa, em um local que parece ser uma chácara. Ela grita, morde um disco de vinil, profere frases como “é o oriente contra o ocidente” e “nós não gostamos de gente”, em mais um momento claramente embrionário da fase criativa sganzerliana seguinte.

Plirtz, ao contrário, é mostrado como figura de autoridade e poder – coroado que é por uma das belas funcionárias que o cercam. O narrador aponta as diversas ocupações do empresário, como “psicanalista nas horas vagas”, “proprietário das minas de prata do guarujá”, “célebre colecionador de pessoas”, “com uma paixão obscena pelas adolescentes semi-virgens e traidoras fatais”. Ao contrário das apresentações desse gênero n’*O bandido*, o procedimento aqui não aponta para informações díspares. Tanto que, ao final da

apresentação, ele próprio conversa com o narrador e com o espectador, dizendo: “sou eu mesmo”.

Depois das apresentações, vemos Ângela na estrada, a caminho da Ilha. Um homem, sério, um tanto triste – “um medíocre”, diz o narrador –, pede carona. Ângela para o carro – à maneira que um homem pararia para combinar um programa com uma prostituta – e o convida para ir à Ilha; assim, o transforma. Aqui temos novamente as reiteraões a respeito da crença em Deus. Há também, nessa sequência, três importantes diálogos com filmes nacionais daquela década. São eles: *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra; *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person; e o próprio *Bandido*. São diálogos, ao invés de meras citações, porque Sganzerla não apenas homenageia esses filmes, mas tenta conversar com eles. Estabelecendo uma teia de conexões criativas, o cineasta posiciona sua criação dentro de um período histórico bastante específico, como se dissesse “minha contribuição parte daqui”; como crítico, tais diálogos, além de prosseguirem os seus filmes primordiais, os avalizam positivamente²⁴.

²⁴ A respeito dessa avaliação positiva, vale lembrar que Sganzerla dedicou suas duas primeiras críticas publicadas ao filme de Guerra, e que ele via em Person um modelo de como o cinema moderno poderia filmar a cidade de São Paulo (SGANZERLA, 2010a, pp. 101-111).

Figuras 5 e 6 – *A mulher de todos*, dir. Rogério Sganzerla, 21'30'' e 22'47''. Polenguinho à espreita na praia, diálogo com *Os cafajestes* (1962).

A conversa com o filme de Guerra se dá nos momentos em que Ângela e o amante da vez passeiam de carro pela praia (Figuras 5 e 6). Polenguinho os espreita, tira fotos, ele próprio com cara de depravação. Mas ao contrário dos personagens cafajestes de Jece Valadão e Daniel Filho, Polenguinho não tem o domínio da situação. Ângela Carne e Osso não é nenhuma Leda, e pouco se importa com a invasão de seu observador. Não há ainda, em verdade, um confronto direto entre eles; contudo, o fusca do investigador é mostrado perto demais para não ser notado.

Com *O bandido da luz vermelha*, a conversa se dá no momento do mergulho (Figura 7). Quando Luz se joga ao mar, após passar inseticida em si mesmo, seu intuito é o suicídio. Isso nem sequer passa pela cabeça de Ângela: seu intuito é o gozo, aproveitar a vida, os prazeres da carne. Ângela gosta dos boçais; Luz é um boçal que fracassou.

Figura 7 – *A mulher de todos*, dir. Rogério Sganzerla, 24'02''. Ao contrário de Luz, o mergulho de Ângela é de gozo.

A conversa com a obra de Person se dá na cena do barco, quando Ângela rejeita o amante, certinho como o Carlos de *São Paulo S/A*, o chuta para a água e fica, ela, rainha da embarcação, dona de si própria (Figura 8). O Carlos de Person é o rejeitado na cena praiana daquele filme. Sganzerla deixa claro, nesse ponto, que n'*A mulher de todos* temos o ângulo da mulher fatal, que escolhe seus homens, e não o do macho dominante, com seus dramas habituais.

Figura 8 – *A mulher de todos*, dir. Rogério Sganzerla, 25'36'' – Ângela prestes a chutar o amante: diálogo com *São Paulo S/A* (1965).

Ângela desembarca na Ilha. Ela reafirma sua identidade em frente a uma placa com o nome do local: “sou Ângela Carne e Osso, inimiga número um dos homens”. E sussurra: “nós não gostamos de gente”. Em meio a cenas de Ângela interagindo e dançando com as pessoas da praia, enquanto o narrador apresenta o local, são colocados *inserts*²⁵ de mulheres – nuas ou em vias de tirar a roupa – que aparecerão novamente adiante. A protagonista se afirma novamente, com um “eu sei que sou a maior” – o oposto do “fracassei” do Luz Vermelha, com suas crises de identidade.

A partir desse momento, teremos uma espécie de “crônica” da vida na Ilha dos Prazeres Extremos e da estadia da protagonista por lá – dinâmica que só será alterada quando o marido traído lá chegar.

Surge uma voz narrativa feminina, que diz: “o delírio em imagens óbvias”. Essa obviedade a que ela se refere me parece ter ligação com o que Ângela dirá na sequência: ela

²⁵ O uso de *inserts*, aliás, é outro fator que merece ser levado em conta em uma comparação entre *A mulher de todos* e *O bandido da luz vermelha*. Neste, eles são uma de suas características mais notórias; naquele, marcam presença, mas não possuem tanta importância no que diz respeito à quantidade em que aparecem ou mesmo quanto ao andamento das ações.

seria uma heroína sem mensagem, como são as mulheres de seu tempo. O delírio óbvio, despido de mensagens, deve ser olhado, como ela diz, “com olhos livres”. Ou, como o Sganzerla crítico já havia dito antes acerca do cinema do corpo, a captação desordenada de instantes de liberdade, já abordada neste trabalho.

Enquanto vai trocando de amantes, Ângela se dirige para a câmera diversas vezes. Quando a placa com o nome “Ilha dos Prazeres Extremos” aparece, vemos um diagrama unindo as expressões oriente e ocidente, como partes de um todo – e podemos pensar, aqui, novamente no comparativo de Helena Ignez sobre a relação Luz/Ângela como a relação entre o *yin* e o *yang*.

A protagonista reclama para a câmera do tédio que está vivendo nesse final de semana – aparentemente, suas aventuras não estão sendo suficientes para saciá-la. Logo depois, somos apresentados a um casal de farofeiros, presos em uma atmosfera de reiteraões. Entre discussões e amassos, ambos conversam, mas não parecem prestar atenção alguma ao que o outro diz. O homem é grosseiro ao extremo e come como um troglodita – a grande representação do lixo, neste filme, se dá por intermédio de suas figuras. Reclama de São Paulo, com suas passeatas, e diz que não voltará para lá. Ela repete inúmeras vezes: “paga uma cuba, bem!”. Eles ainda aparecerão outras vezes ao longo da fita.

Enquanto Ângela conversa com o espectador, vemos um homem sendo jogado, morto, ao mar, pelo que parecem ser pescadores. Apesar da extinção dos outros narradores, que ocorrerá em breve, utilizo o termo *conversa* porque ela não chega a se tornar, de fato, uma narradora. Ela diz, possivelmente prevendo seu trágico fim, heroína moderna que é: “sempre esperei uma facada pelas costas de todos os meus amores. Nasci para os boçais”.

Outrora Luz Vermelha, Paulo Vilaça (Figura 9) entra em cena nas vestes e aparência de um toureiro viril e famoso, proveniente de Madri. Mas não demora muito até que seja revelado o que ele oculta: assim que Ângela tenta conquistá-lo, ele se revela homossexual, tresloucado – de toureiro, passa a aluno de um curso de cabeleireiros no bairro do Brás, na capital paulista. Conforme escreve Bernadet (1987), a escolha de Paulo Vilaça para essa “ponta” provavelmente não foi por acaso. Mais que isso, revela muito do projeto sganzerliano em questão e de suas diferenças com o filme anterior.

Figura 9 – *A mulher de todos*, dir. Rogério Sganzerla, 43'35''. Bandido ao avesso: Toureiro de Vilaça tenta se desvencilhar de Ângela.

O toureiro, como Ângela anteriormente havia feito, e como Luz o fizera ainda antes, também se joga ao mar. Mas ele não tenta se matar, tampouco quer ter relações luxuriosas com a mulher de todos. O que ele faz, isso sim, é chorar, se descabelar por um roubo – que não é mostrado, mas que ele declara ter sofrido. O macho, nesse sentido, em *A mulher de todos*, é mostrado, uma vez mais, como um item de segunda importância, menor, acuado, mas necessário quando a serviço do prazer feminino. O filme, em suma, mostra a mulher em posição de independência e liberdade – mas em um mundo, como veremos ao final, que ainda não está pronto para elas. Afinal, ela interage com homens do século XVI ou do século XXI?

À medida que se aproxima a chegada de Plirtz à ilha, o filme vai perdendo seu tom de crônica e vai ganhando contornos narrativos – quase da mesma maneira como acontece n’*O bandido*, quando da entrada em cena de J. B. da Silva. Entretanto, antes que ele chegue, veremos ainda Polenguinho tentando extorquir Ângela por meio das fotos que tirou. Ela diz aceitar a proposta, nesse que é um dos momentos mais cômico-grotescos do filme. Ela o atrai e o repele, aos gritos (“seu porco, nojento”) e pontapés; ele, ofegante,

corre atrás dela, a certa altura vestindo apenas uma cueca minúscula. A câmera na mão os acompanha até a praia, quando ele, de joelhos, aos pés dela, apanha com galhos de árvores. E é apenas assim, com Polenga humilhado, que ela se despe para ele.

Plirtz desembarca na Ilha dos Prazeres em companhia de Armando, seu funcionário religioso, um dos amantes de Ângela no primeiro terço do filme. Armando será o novo responsável por “cuidar” de sua esposa: Polenguinho é demitido após Ângela contar ao marido que ele havia dado em cima dela. Assim o filme entra em seu terço final.

Armando e Ângela ficam juntos, descuidados, e Plirtz finge não ver o que acontece. A ação é acelerada como em nenhuma outra parte do filme: a trama agora precisa de um desfecho, Plirtz irá desmascará-los.

O casal da cuba aparece uma vez mais, dessa vez com o balão negro do começo, que reaparece na água, ao fundo do quadro. Ângela, a “ultrapoderosa”, ativa, não sente, agora, que terá um final trágico, ao contrário do Luz. Um de seus amantes é que aparece, brevemente, escrevendo, como o bandido, uma carta de despedida, aos garranchos; e depois, passando lâminas de barbear nos pulsos. O desejo pelo suicídio, a fraqueza e a derrota parecem, assim, atributos masculinos.

Plirtz droga o casal de amantes e os prende no balão de ar. Se Armando queria “subir” na vida, seu patrão o assegura isso. Ele os soltará pelo ar, à deriva, de ponta-cabeça, na sequência mais fantasista do filme – sem dúvida a que mais dialoga com o universo das HQs em toda a obra. Plirtz, travestido de vilão nazista, solta gargalhadas pela desgraça do casal. Os balões pontiagudos, que no início do filme apareciam nas formas de *fades*, agora servem a uma intensificação da tensão.

Ângela, ela própria heroína moderna, como defende Sganzerla em seus escritos do cinema do corpo – o cinema físico e violento – deverá ter, como seus pares, um final trágico, a “facada do seu amor” que ela disse esperar um dia levar, por mais poder que ela demonstrasse. Plirtz, o marido do século XVI, vence – e com isso Sganzerla parece querer defender, por meio de seu cinema que pretende olhar o mundo com “olhos livres”, que o homem de seu tempo ainda não estaria pronto para a liberdade sexual feminina. “Ela era perigosa demais”, diz o marido.

Se, no que diz respeito à escolha dos enquadramentos e à condução da *miseenscène*, o diretor se volta claramente às características do cinema do corpo – conforme já havia

ocorrido n' *O bandido* e no curta *Documentário*, e conforme seus escritos já insinuavam –, Sganzerla trabalha com o plano discursivo sem dar respostas prontas, muito menos interiorizadas. Ângela Carne e Osso pode se considerar uma heroína sem mensagem, mas *A mulher de todos*, sem dúvida, não fica restrito à pele dos personagens, apenas parte dela. Ainda que vencida, o uso que ela faz, literalmente, de seu corpo, é de afirmação política da liberdade sexual feminina. Isto é: temos, na obra, uma reflexão que brota da ação, e não de um discurso da personagem que tematiza o filme. E temos, também, uma crítica – e, consequentemente, uma noção de cinema – que emerge de suas escolhas narrativas, especialmente no que diz respeito à posição dos personagens com relação à câmera, à construção de suas identidades, bem como dos diálogos com o cinema que lhe era contemporâneo tecidos ao longo da obra.

Ou seja, indo por caminhos distintos que os de seu longa anterior, e inclusive conversando diretamente com ele, Sganzerla almeja, uma vez mais n' *A mulher de todos*, o cinema sem limite, do corpo mais alma.

CAPÍTULO 3 – CINEMA DE AGRESSÃO: DA BELAIR AO FILME DO HIATO

Em 1970, após os sucessos de *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, Sganzerla, em companhia da esposa Helena Ignez e de Julio Bressane, funda a produtora Belair Filmes²⁶. A experiência é única no cinema nacional: em um período de três meses, eles realizam sete filmes. De Sganzerla, são realizados *Copacabana Mon Amour*, *Sem essa aranha* e *Carnaval na lama* (inicialmente chamado *Betty Bomba, a Exibicionista*), além de sua participação na criação da obra de autoria coletiva, *A miss e o dinossauro* – este, realizado em Super 8²⁷. A velocidade da realização das produções, aliada ao modo, não apenas de produção como de vida, alternativo, foi responsável por uma das experiências cinematográficas mais singulares da produção nacional. “Alternativo”, para Sganzerla, pode ser considerado como sinônimo de um termo muito caro ao crítico/diretor: *liberdade*. Filmar em condições de liberdade – isto é, não possuir amarras criativas, não prestar contas a um produtor ou órgão de fomento etc. – era um caminho possível para se alcançar o seu almejado cinema sem limite.

Conforme pudemos ver, evidentemente já era intuito de Sganzerla, no começo de sua carreira, realizar um cinema de ruptura com relação ao que ele chamou de “lógica dramática”. Contudo, nesse primeiro momento, que vai até o longa *A mulher de todos* (1969), ele flerta escancaradamente com o popular: a intenção, nos primeiros longas-metragens, como vimos, era, por meio da utilização de ardis da estética *Kitsch* e de uma cultura mais massificada, fazer com que um público mais acostumado com propostas criativas menos inventivas – isto é, repetidoras de fórmulas – pudesse apreciar criações que ansiavam fazer justamente o oposto – renovar a linguagem cinematográfica, por meio de um metacinema.

Em sua fase criativa seguinte, intermediária, que vai da criação da mítica Belair Filmes até a filmagem do longa *Abismu* (1977)²⁸, a ideia de ruptura vai ainda mais longe: as obras parecem deixar de lado qualquer convenção narrativa industrial, conforme veremos

²⁶ Além do trio citado anteriormente, fizeram parte da produtora, entre outros, Guará, como ator e técnico; a atriz Maria Gladys; e Elyseu Visconty – aqui, não como diretor, mas como ator e técnico.

²⁷ Com direção de Júlio Bressane: *Barão Olavo, o Horrível*; *Cuidado, madame*; e *A família do barulho*.

²⁸ O curta *Viagem e descrição do Rio Guanabara por ocasião de França Antártica* (1976) é o único elemento que destoa da estética da fase abordada neste capítulo. E o curta *Mudança de Hendrix*, pertencente à fase seguinte, foi iniciado em 1971.

adiante. Sobre *Abismu*, é importante notar que esse foi o único longa-metragem lançado pelo autor no hiato criativo que vai de 1971 até 1986²⁹. A dificuldade de exibição das obras feitas por ele nesse período é notória.

A ideia da criação da produtora Belair nasceu durante o Festival de Brasília de 1969. Sganzerla ficou extasiado pelo filme *O anjo nasceu*, de Bressane, que, por sua vez, se apaixonou pelo *A mulher de todos*, de Sganzerla. A Belair nunca foi registrada oficialmente (SGANZERLA in Canuto, 2007). Ela existiu exatamente como seus filmes: de maneira independente e experimental. Belair é tanto o nome de um automóvel da época – carros foram por ele filmados desde *O bandido* com apreço especial – como, ironicamente, o bairro das estrelas do cinema na Califórnia.

Os filmes desta fase abandonam a velocidade dos cortes; a grande influência das histórias em quadrinhos e do rádio perde força, bem como o *glamour* dos anti-heróis; as obras quebram a ideia do roteiro e da montagem bem estruturados (apesar da aparente loucura anterior) e dão maior ênfase ao improviso; e, se as obras perdem atrativos para um público médio – como o enredo mais bem definido, por exemplo –, isso ocorre porque os signos trabalhados são menos massificados, apesar da presença de ícones populares como José Mojica Marins em *Abismu* e de Jorge Loredó também em *Abismu* e em *Sem essa aranha*. A presença do *Kitsch* ainda persiste: um personagem de apelo popular como o Zé Bonitinho, de Loredó, é utilizado, mas com uma proposta diferenciada. Se antes o elemento popular era uma maneira de atrair o público massificado, agora esse mesmo elemento popular trabalha inteiramente em uma atmosfera não de sedução, mas de agressão ao espectador. As reiteraões, o “bater em uma mesma tecla” do *Kitsch*, visando atingir, pelo cansaço, determinado efeito, permanece. Contudo, também como forma de agressão: gritos, “bizarrices” etc. dão a tônica. Se, seguindo os raciocínios de Eco comentados no capítulo anterior, o *Kitsch* e a arte de vanguarda trabalham em uma dinâmica responsiva, Sganzerla, por meio da dialética interna de seu pensamento criativo, também transita por polaridades opostas, mas sempre mantendo a coerência em seu projeto de realizar *filmes de cinema*, obras do corpo mais alma.

Como mencionado no capítulo anterior, por mais que o Cinema Marginal não tenha possuído uma caracterização como movimento, o crítico e pesquisador Fernão Ramos

²⁹ No exílio, Sganzerla filma o documentário *Fora do baralho* – cujo título, por si só, já potencializa o espírito alternativo presente nas obras sganzerlianas do período abrangido neste capítulo.

elencar uma série de características comuns a obras de cineastas como, além de Sganzerla e Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, André Luiz Oliveira, João Silvério Trevisan, Elyseu Visconti e Luiz Rosemberg Filho, entre outros, no que diz respeito a suas produções feitas entre 1968 e 1973. Essa “coesão no nível estético” e social tem, para ele, como temas centrais “a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa” (RAMOS, 1987, p. 115).

Conforme as datas revelam, na classificação de Ramos, tanto os filmes que aqui classificamos como integrantes da primeira fase sganzerliana quanto os da segunda são componentes integrantes de um mesmo conjunto de filmes, não apenas por terem sido realizados historicamente em um curto período de tempo, mas também por apresentarem aspectos criativos de similaridade. Porém, se tanto no contexto micro da obra de Sganzerla quanto no macro, do Cinema Marginal, filmes tão distintos como *O bandido* e *Sem essa aranha* continuam sendo pares, Ramos aponta – da mesma maneira como este estudo agora se propõe a fazer – para a existência de distinções, que podem ser reparadas internamente em Sganzerla: haveria, no contexto marginal, “núcleos com uma produção mais coesa e um relacionamento mais próximo” (RAMOS, 1987, p. 141). No que diz respeito a Sganzerla, há que se notar sua presença inicial no núcleo do “marginal cafajeste”, do qual *O bandido* e *A mulher* fazem parte – obras com filmagens rápidas e baratas que em alguma medida se relacionam com o erotismo e com o que posteriormente viria a ser chamado de *trash* –; e posteriormente, com os filmes da Belair, dentre as obras que, por meio do abjeto, procuravam “impedir à boa consciência burguesa a fruição do espetáculo” (RAMOS, 1987, p. 142).

Sobre o período derradeiro do cinema dito marginal, Ramos (1987, p. 99-100) aponta:

Em 1972-1973 começa o retorno [dos cineastas que se exilaram devido ao regime militar] que encerra, a meu ver, o período mais característico do Cinema Marginal. Embora muitos de seus autores continuem trabalhando na mesma linha, a coesão estética da produção assim como o momento máximo de sua extensão parecem já ter alcançado seus limites. (...) Sganzerla, Bressane e Rosemberg são os que continuam mais próximos esteticamente da produção marginal, mas já sem o ímpeto inicial e dentro de propostas pessoais de trabalho.

Abismu, objeto de análise deste capítulo, é considerado, aqui, portanto, como o último suspiro da estética marginal dos anos 1960-1970 na obra de Rogério Sganzerla e

como o filme que aponta os caminhos por ele tomados na sequência. Se em *Abismu* a veemência da abjeção diminui, uma série de características, no que diz respeito ao “impedimento à fruição”, mencionado por Ramos, e ao universo reiterativo (tanto verbal quanto imagético) permanecem. Um texto de Sganzerla escrito em 1981 – mais de uma década depois da criação da Belair –, “Papel do ator”, é bastante significativo tanto no que se refere à relação entre *Abismu* e os filmes de Sganzerla na Belair quanto ao aparecimento e à forma de expressão de sua noção de cinema via forma fílmica no contexto de sua produção mais agressiva.

Em “Papel do ator” podemos ler uma reformulação – logo, não uma mera tautologia – dos textos iniciais em que Sganzerla teorizava acerca da “câmera cínica” e do herói fechado. Nele, o crítico/diretor defende que ao cineasta não caberia a função de ser um “perfeito diretor de elenco”. Sua tarefa seria a de coordenar o “dinamismo físico entre intérpretes, objetos e o objeto-núcleo, a câmera cínica” (SGANZERLA, 2001b, p. 58). A câmera cínica, assim, é apresentada como um elemento que pode até observar as ações de maneira indiferente, mas que participa e organiza o movimento dramático. Um movimento cuja matéria prima seria, para ele, o ator, pois

Como no cinema mudo, autores como Welles, Losey, Rossellini, De Sica não hesitam em construir filme e personagem em função do intérprete. O moderno jogo de interpretação interiorizada, de Bogart à Belmondo, passando por James Dean, adapta-se à própria estrutura do filme, à personalidade do ator. Godard declarou que “Acossado” nada mais é do que “um documentário sobre Jean Paul Belmondo”.

Herói: homem representado e homem representando. É nesta dialética entre o artificial (personagem) e o real (ator) que se processa a moderna ficção. Com autonomia para criar, corrigir, montar um personagem durante o ato de filmagem. (SGANZERLA, 2001b, p. 61)

Sganzerla já havia evocado anteriormente a declaração de Godard acerca de Belmondo. Contudo, ainda não havia sido esmiuçada dessa maneira essa relação entre a câmera cínica e o improvisado do ator como forma de liberdade, que será tão visível em *Abismu*, por meio – especialmente, mas não exclusivamente – de personagens como Professor Pearson e Zé Bonitinho. Se a “câmera e o personagem são elementos autônomos e até adversos”, tal autonomia representaria, para Sganzerla (2001b, p. 62), uma “volta a Lumière”. O cruzamento entre obra filmada e obra vivida, tão cara às obras de realizadores da *Nouvelle Vague* – pensemos em Anna Karina sendo filmada no apartamento em que

vivia com Godard em *Uma mulher é uma mulher* (1961), por exemplo – encontra em Sganzerla um herdeiro, tanto (e especialmente) no que se refere à Belair quanto no que diz respeito ao papel do ator em seus filmes.

O argumento do retorno ao primitivo, em certa medida, é mais um ponto revelador acerca da busca sganzerliana pelo “filme de cinema”. Isto é, o cinema, para ele, com o advento do moderno, buscava em suas origens algo primordial, essencial, elementar, para, partindo daí, poder renovar sua linguagem. Como bem lembra Arlindo Machado (2013, p. 132), enquanto ocorria a transformação gradativa da montagem paralela em campo/contracampo – que se tornava, assim, um pilar da linguagem do cinema clássico –, “ao mesmo tempo, a cena frontal ‘primitiva’” – que será tão usada por Sganzerla em *Abismu*, veremos a seguir – “vai se tornando interiorizada, subjetiva (...). O cinema descobre, enfim, a sua produtividade narrativa”. Se o cinema, passados seus momentos primevos, tornou-se uma escritura por meio da concatenação de planos – sua lógica sintagmática – que viria a tornar-se o *raccord*, ao cinema moderno coube romper com tal lógica. Como sugere Noel Burch (2011), para se compreender como o sintagma da narrativa cinematográfica é rompido, é preciso que se entenda, antes de tudo, como tal escritura nasceu e se solidificou. A menção sganzerliana a um retorno ao cinema dos primórdios pode ser lida nesse sentido: busca-se algo de elementar em um cinema que ainda se formulava como linguagem para se construir o cinema do futuro.

No que concerne à fase de agressões abordada neste capítulo, esse procedimento do ator “representado e representando” é bastante recorrente, chegando ao ponto de os filmes privilegiarem a questão da *performance* em detrimento do “contar uma história”.

No que diz respeito a esse retorno ao cinema primevo, para então chegar a um “grau zero da escritura” cinematográfica, do qual se deva partir para aí sim existirem a criação e a renovação da linguagem dos “filmes de cinema”, podemos notar que Sganzerla realiza nessa fase filmes com menor quantidade de elementos concomitantes e intensifica a própria ideia do lixo. Os “filmeecos” sganzerlianos, através do agravamento de suas penúrias técnicas, fazem com que o uso de ruídos narrativos – a sujeira, enfim – nas obras seja uma forma de sintaxe brasileira dentro da linguagem cinematográfica.

Por meio da estética do lixo, do filme ruim, Sganzerla consegue explorar as questões nacionais de cunho sociológico de maneira distinta daquelas encontradas por

realizadores da alma – elas emergem da sujeira das imagens. Sganzerla, desse modo, resolve à sua maneira a questão crise de identidade nacional³⁰ no contexto da dicotomia entre ocupantes e ocupados. Conforme propôs Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 89):

Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado à sua imagem e semelhança, fez desse último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais.

Esse retorno a uma escritura cinematográfica inicial teria, de certa forma, o poder de igualar as relações entre nosso cinema e os cinemas desenvolvidos – ao menos no que diz respeito à originalidade: ou seja, mesmo quando faz uso da paródia, o cinema de Sganzerla trabalha a forma fílmica de maneira que se pretende única, isto é, brasileira. Isso porque, partindo do mesmo ponto e sem se furtar a um diálogo com o estrangeiro, revisando e passando a limpo a história do cinema, Sganzerla trabalha com sua sintaxe que evoca uma maneira brasileira de filmar. Ou seja, o diretor trata seus contemporâneos de outros países como pares, conversa com eles, mas não subjuga sua maneira de filmar ao produto que vem de fora.

Se fomos originalmente ocupados, mas nossa identidade mistura-se em grande escala com a de nossos ocupantes; se somos, financeira e tecnicamente, incapazes de realizar um cinema à maneira dos ocupantes; se ser ao mesmo tempo ocupante e ocupado é nossa herança histórica e cultural, a condição atávica de nossa cinematografia, nada disso impede que da escassez de nossas imagens brote um trabalho com a linguagem que exprima nossa originalidade. E ser original não deve ser confundido com ignorar a história pregressa do cinema; pelo contrário, ser original é ressaltar as nossas particularidades e inseri-las no contexto audiovisual mundial (SGANZERLA, 2001b, p. 11).

O crítico Ruy Gardnier observa que, mesmo antes da sua fase com maiores dificuldades em filmar e distribuir seus filmes³¹, o cineasta já dissertava acerca da penúria

³⁰ Em larga medida, aliás, essa crise de identidade nacional se confunde com as crises pessoais de muitos personagens sganzerlianos, conforme se pode perceber ao longo deste trabalho.

do artista terceiro-mundista. E contribui para pôr de lado, assim, qualquer ideia segundo a qual Sganzerla, no futuro, teria realizado um cinema amargurado:

O subtexto nacional é um fio presente em toda a obra de Sganzerla, e o subdesenvolvimento é condição definitiva para sua visão de mundo. Disparado o mais paulo-emiliano dos cineastas (soube fazer do subdesenvolvimento sua condição estética e fazer brotar a transcrição da incapacidade de copiar), Sganzerla segue de forma vertiginosa a penúria do artista de terceiro mundo (não só a dele, mas a de *todo* artista de terceiro mundo), vive seus dramas mesmo antes da adversidade bater à porta – o que elimina a razão de qualquer argumento que jogue um recalque nascido na maturidade contra um talento de juventude: ambos estavam lá desde o início, (...) e advoga desde cedo a impossibilidade do cinema no Brasil. Paradoxo dos paradoxos, desse testemunho nasce uma das mais belas obras de cinema que já tivemos a oportunidade de vislumbrar. Pois vislumbrar é a palavra certa para o que tivemos de seus filmes até agora. Ainda não os vimos, ainda não assistimos a eles. Tarefa para o futuro, talvez. (...) Quanto à Belair, como em geral com o cinema de Rogério Sganzerla, há tanto continuidade quanto ruptura em relação às fases anteriores: ganha-se alguma coisa, mantém-se alguma coisa, abandona-se alguma coisa (não acreditamos numa *aufhebung* sganzerliana): os filmes se tornam mais áridos, mais inóspitos, a veemência aumenta (mas também recrudescer o Brasil), o cinema passa a ser uma arte mais tênue – a imaginação dá lugar à ação. (GARDNIER, 2004a)

Tomando de empréstimo o raciocínio do crítico³², podemos notar como, na segunda fase sganzerliana como realizador, Sganzerla já fazia uma crítica de seu próprio cinema. Seu cinema de ruptura – em que, parafraseando Gardnier, se ganha algo, mantém-se algo e abandona-se algo – rompe não apenas com o cinema de modo geral, mas também consigo mesmo: trata-se, repito, de encarar o cinema como processo criativo em constante renovação.

Em fevereiro de 1970, o cineasta publica, no *Jornal do Brasil*, um texto em que reclama da capacidade da crítica cinematográfica brasileira. E, por essa causa, ele mesmo, crítico de ofício, que foi e que voltaria a ser, resolve explicar suas criações. Para além da fortuna crítica, Sganzerla assume ele mesmo a precariedade de seus filmes, ou o lixo, como

³¹ As reclamações de Sganzerla com relação à distribuição serão abordadas na análise de *Abismu* e servirão como inspiração para sua fase seguinte, conforme se verá na sequência.

³² Na citação, o crítico diz não crer em uma síntese dialética que sirva como explicação para cada um dos contextos criativos de Sganzerla. Como estamos vendo ao longo do trabalho, tal síntese seria de fato um grande reducionismo. Contudo, não se pode deixar de frisar que, como estamos vendo, tanto a crítica quanto a criação em Sganzerla possuem movimentos dialéticos muito marcantes no que concerne às suas motivações – uma dialética não hegeliana que permanece em movimento, que não se sintetiza.

os fatores de uma brasilidade cinematográfica por excelência – sua forma particular de deglutir a antropofagia oswaldiana.

Meus próximos filmes serão exatamente como *A Mulher de Todos*, nem piores nem melhores, atendendo ao consumo interno do subdesenvolvimento. Tentarei, daqui por diante, chupar cada fotograma da minha própria obra, porque agora não me interessa o pasticho: quero o autopasticho. (SGANZERLA, s/a)

É curioso o fato de o diretor escrever que seus filmes serão parecidos com *A mulher de todos*, pois, a despeito das temáticas similares (personagens boçais à margem da sociedade) e do modo parecido de conduzir os atores, as obras da fase Belair/*Abismu*, em seu radicalismo, repito, dinamitam a ideia de enredo e arruinam, cada vez mais, uma possível perfeição das imagens, por meio de imperfeições provocadas – elementos de estranhamento, como cenas filmadas contra a luz, imagens fora de foco ou mesmo com o microfone aparecendo, entre outras peculiaridades. Ele pretendia, escreve, fazer do nosso cinema o pior do mundo:

Continuo realizando um cinema subdesenvolvido por condição e vocação, bárbaro e nosso, anticulturalista, buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde o tempo da chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior cinema do mundo! Ah, como isso seria maravilhoso e sensato! (...) Meus filmes são antes de tudo óbvias autocríticas que os intelectuais jamais poderão entender: meus filmes são seus próprios defeitos: meus filmes são aquilo que a produção não conseguiu: meus filmes são exata e concretamente aquilo que nunca poderei filmar porque, como todo o mundo sabe, o cinema brasileiro é o máximo porque é o impossível. (SGANZERLA, s/a)

Corroborando com o argumento de Gardnier de que muitos dos pontos levantados por Sganzerla em seu cinema vindouro não seriam frutos única e exclusivamente de um “recalque”, podemos notar no excerto anterior que, mesmo que seu filme anterior tenha sido o maior sucesso de bilheteria de toda sua carreira, Sganzerla já reclamava de uma “impossibilidade” de se fazer cinema – ou, em um plano mais geral, cultura – no Brasil. Essa impossibilidade seria cada vez mais clara em sua carreira, a partir de então. E *Abismu* é um marco em sua obra nesse quesito.

Sganzerla (in CANUTO, 2007, p. 120-121) comenta, em entrevista quando da ocasião dos 20 anos da Belair, sobre a opção de um modo alternativo de produção:

Em sua proposta de demolição do discurso acadêmico e convencional, (a Belair) teve uma atuação muito benéfica dentro do princípio de produzir filmes bons, bonitos e baratos. Infelizmente, o sistema se voltou contra esse tipo de operação. (...) Na época da Belair só o filme colorido era comercial, e filmes em preto e branco sofriam todo tipo de boicote. Essa dicotomia (cinema comercial X cinema de arte) é uma ficção, existe porque o país é atrasado, por causa de sua formação histórica e pelo despreparo de toda uma nova geração, sem falar que os realizadores do cinema novo também cruzaram os braços.

Suas opções estéticas, por meio de filmes como os da Belair e *Abismu*, que se pretendiam radicais na forma e no conteúdo, voltavam-se contra todo um *status quo*, político e criativo, do cinema nacional. Um embate que, como comprova o período de seu hiato criativo, marcará para sempre sua carreira como realizador.

***Abismu* (1977)**

*Abismu*³³ é um filme singularíssimo na carreira filmica de Rogério Sganzerla: o filme do hiato tanto presta contas com o radicalismo³⁴ nascido em 1970, com a Belair Filmes, quanto prenuncia o diálogo radical – neste filme, ainda não “projeção”³⁵ – com obras de artistas outros, do cinema ou mesmo de outras modalidades criativas.

Logo no plano inicial, temos a imagem, estática, de Jimi Hendrix³⁶ – figura que aparecerá, mais que como personagem, como uma espécie de divindade quase onipresente, marcando presença em diversos momentos do longa-metragem. Na banda sonora ouve-se um solo de bateria, que será posteriormente repetido inúmeras vezes. Vemos, escalando o que parece ser um buraco, ou mesmo um precipício/abismo, o próprio Sganzerla, conforme

³³ Adotou-se, aqui, a grafia conforme aparece nos créditos do filme. Porém, em outras fontes, escritas inclusive por Sganzerla, aparecem grafias variadas: *O abismo*, *O abismu* e *Abismu*.

³⁴ Escrever sobre certos filmes de Sganzerla torna-se complicado quando contrapomos o mau estado de conservação de certas cópias a que temos acesso com a proposição radical de seu criador, segundo a qual cabia a ele realizar “filmecos” e fazer uso do mau gosto, elemento da realidade brasileira (SGANZERLA in CANUTO, 2007). Quantas das imagens em suas produções são compostas por ruídos? Quantas estão simplesmente deterioradas? Como restaurar uma obra que usa o subdesenvolvimento como linguagem? Essas dúvidas podem aparecer durante uma tentativa de análise de *Abismu*.

³⁵ Conforme dito anteriormente: na fase seguinte, Sganzerla, dialogando com outros criadores, ele reflete também sobre si mesmo e sua obra.

³⁶ Sobre a presença do músico no filme, podemos tentar desvendar como o diretor o vê no contexto do filme tomando como base o texto *Jimi, gênio total*, de 1980. Escreve Sganzerla: “Desvendo o véu de Ísis: tenho para mim que, antes de mais nada, é necessário pensar em Hendrix como uma divindade. (...) Ele diz o essencial, isto é, o supérfluo: vinho, o uno, poder, tudo é possível. Jimi era um rei e ele sabia” (SGANZERLA, 2005, p. 78-79).

em breve saberemos. Já ouvimos Hendrix na trilha quando aparecem primeiro *inserts* de páginas de um livro acerca da cultura egípcia, mesclados depois a *inserts* acerca do próprio músico norte-americano.

Um narrador, que pouco voltará a se pronunciar, fala sobre “anais chineses” que mencionariam o “país dos mexicanos”. Essa ideia de união entre culturas distintas, logo no primeiro minuto de filme, é a primeira menção, ainda que indireta, ao “continente perdido de Mu”, de onde toda a humanidade teria descendido (CHURCHWARD, 2003) – daí o “Mu” de *Abismu*. Também podemos pensar nesse “Mu” como uma menção ao ideograma japonês homônimo, que simboliza o nada ou o vazio – estado buscado pelos meditadores zen, espécie de “eu” verdadeiro ou mesmo uma supressão do ego.

Sganzerla, deitado, lava as mãos num córrego. Vemos uma estátua de Nefertiti (Figura 10) – podemos pensar na esfinge: decifra-me ou te devoro? – e luzes que lembram discos voadores, para enfim lermos o nome do “filmu” (conforme escrito nos créditos), com Madame Zero (Norma Bengell) ao fundo, abaixando o capô de um veículo.

Figura 10 – *Abismu*, dir. Rogério Sganzerla, 6'13''. Busto de Nefertiti: imagem reiterada ao longo do filme.

A imagem está escura, quase não se consegue perceber a feição do diretor, já de pé ali, mas vemos que está em uma floresta. Como um profeta, ele diz, e por vezes reitera, frases como: “O trem que o mundo espera apita”, “há só um caminho, que leva ao uno universal”, “só me interessa a profecia”, “quanto a mim, não mudei, apenas melhorei, pra melhor... *pra pior*”.

A partir daí, imagens de trânsito: passeia-se pela costa do Rio de Janeiro. Não há um respeito ao eixo; percorre-se uma jornada que, aparentemente, não leva a caminho algum. Como uma antinarrativa – talvez um prenúncio do antifilme, metáfora sganzerliana sobre a impossibilidade de filmar, presente em *O signo do caos* (2004). Sganzerla dirige; vê-se a estrada, a Pedra da Gávea. Ouve-se Hendrix, mas a trilha nunca se completa: no meio de uma faixa, pula-se abruptamente à outra; depois, retorna-se à anterior. O mesmo se pode dizer das imagens, que vão se alternando. Em um caderno, pode-se ler uma insinuação acerca do projeto criativo do filme: aparece escrita a frase “anotações de um diário à beira do abismo”, pouco antes de se poder ler, aparentemente indecifráveis, símbolos diversos.

É apenas após seis minutos que aparecem situações envolvendo personagens³⁷ propriamente ditos, isto é, interpretados por atores: são os de José Mojica Marins (Professor Pearson) e Wilson Grey (Demente). Ambos são carregados com a boçalidade e as frases de impacto características dos outros filmes do cineasta. A Madame Zero, de Norma Bengell, aparecerá atuando efetivamente na sequência seguinte, seguida pelo Zé Bonitinho de Jorge Loredó. Sganzerla não mais aparecerá, apenas se ouvirá sua voz ao final – sua presença inicial funciona como uma espécie de cartão de visitas, que insinua – não tão claramente, mas insinua sim – do que irá tratar a película. Os demais personagens são separados em blocos, que, a bem dizer, não possuem ligação uns com os outros, a despeito de alguns personagens mencionarem uns aos outros. Falar sobre uma aparente inexistência de ligação entre blocos de um filme soa como um dos procedimentos de Godard em *Viver a vida* que tanto encantaram Sganzerla nesse filme do corpo mais alma, aliás – vide o capítulo 1. Desse filme, ainda, podemos notar em *Abismu* a supracitada “interação de estilos, possibilidades, documentos” – que já aparecia na primeira fase sganzerliana, mas que em *Abismu*, como no filme de Godard, ocorre, por assim dizer, em

³⁷ Refiro-me a situações envolvendo os personagens que farão referências uns aos outros, excluindo, assim, Sganzerla e Hendrix. Também desconsidero, aqui, o “abaixar o capô” de Madame Zero, quando da abertura do filme, conforme escrevo mais adiante.

grau menor de ebulição – quer dizer, com menos elementos aparecendo concomitantemente.

As situações filmadas, da mesma maneira como nas cenas em que os personagens estão em trânsito, não apresentam um direcionamento a um caminho retilíneo e claro, mas se pensarmos em cada cena isoladamente – especialmente nos momentos em que o Professor Pearson e Demente aparecem juntos, ou quando Demente aparece sozinho, pensando em suicídio – podemos imaginar que tais encenações, a despeito de desrespeitarem certa “academicidade”, poderiam muito bem estar presentes em um cinema que pretende contar uma história com começo, meio e fim, mais aberto a um grande público, através de procedimentos parecidos com os de filmes como *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969). Afinal de contas, o elemento cafona e as reiteraões inspiradas pelo *Kitsch* estão também ali presentes. Sganzerla cria atmosferas ficcionais dentro de seu cinema que é, ao mesmo tempo, de impossibilidades e de liberdade.

Pearson e Demente são apresentados brevemente em uma cena, dentro de um carro parado. Um motorista também compõe a cena, mas não se pronuncia. Pearson dedilha a parte traseira de um espelho, e as unhas de Mojica, enormes como as de seu Zé do Caixão, ganham destaque detalhado, captadas clinicamente pela câmera.

Pearson diz ser “o maior”, e sua apresentação, nesse primeiro momento, é por meio da câmera baixa (Figura 11) – recurso que, para Sganzerla, em seus textos acerca do cinema clássico, funciona como uma maneira de justamente engrandecer determinado personagem – uma câmera que ainda não está “à altura do olho humano”, como a câmera cínica viria ser. Pouco se sabe sobre o professor, contudo. Não se consegue devassar seu íntimo, pois sua persona carrega algo de caricatural, algo de vilão de quadrinhos ou de filmes B – em suma, um boçal sganzerliano arquetípico, pouco afeito a interioridades e muito a exterioridades, cuja autoestima se encontra na polaridade oposta à de um personagem como o Luz Vermelha.

Figura 11 – *Abismu*, dir. Rogério Sganzerla, 9'42'' – Pearson filmado por câmera baixa.

A esfera reiterativa em Pearson está entre as de maior eloquência no cinema de Sganzerla. Como bem observa Luiz Oliveira Junior (2010), sobre *Abismu*: “Trata-se do filme em que ele [Sganzerla] praticamente não usou frases que não fossem de efeito. Todas as linhas, sejam elas de diálogo, monólogos ou comentários em off, ampliam uma carga antinaturalista e axiomática muito evidente na obra do cineasta”.

A Madame Zero é citada (e elogiada) pelo personagem de Mojica, mas, se ela “é boa”, “o maior sou eu”, diz Pearson. “Além de grande, sou o maior mesmo”. Em meio às repetições, o carro se põe em movimento; a Madame aparece, em outro local, olhando diretamente para a câmera e rindo; os dedos de unhas compridas do professor, novamente, acariciam o verso do espelho, e voltamos à situação do automóvel que, estático, tem seu motor ligado e é colocado em movimento, para logo na sequência aparecer parado uma vez mais.

Nesse jogo de idas, vindas e repetições, o personagem de Mojica pela primeira vez olha diretamente para a câmera e principia um ligeiro monólogo, auto afirmativo. “Eu sou o rei do tempo. O homem do momento”, fala, contra a luz, para então erguer suas mãos e balançar os dedos, à maneira de Zé do Caixão. Pearson e companhia são deixados de lado

por um período significativo de tempo, pois agora é a vez da Madame Zero se pôr em movimento.

Como em *Abismu* há um só caminho, que leva ao uno universal, é por ele que Madame transita. Sem destino aparente, sem respeito ao tempo e ao espaço, em um jogo de idas e vindas, ela dirige. Pilotando seu carro possante com um gavião prateado no capô, ao som de Hendrix, com a pedra Gávea ao fundo, fuma um charuto gigante. Quando a música muda para um ritmo latino, vemos na estrada o busto de Nefertiti que apareceu no início. O narrador fala sobre seu conceito de “uno” e podemos ver, então, que Madame Zero chega enfim a algum destino. Ela para o carro e desce em frente ao que parece um templo dedicado à cultura egípcia. Não a vemos entrar: um trecho da história em quadrinhos *Peter Pan* oculta esse momento. Contudo, ela já está dentro de uma residência, interagindo com o busto que agora ali está. A casa onde ela se encontra, porém, não lembra mais um templo egípcio, apesar da imagem de Nefertiti estar ali. A personagem passeia pelo local, a câmera a acompanha. Há, ali, também, uma estátua que remete à antiguidade clássica.

Madame Zero diz: “o que eu quis foi destruir o meu ego. Não mais meu. E para chegar a isso, percorrer (sic) um estranho itinerário”. Ela alonga a pronúncia da palavra “estranho” enquanto gesticula olhando para a câmera, contra a luz, e isso causa o efeito de distanciamento da realidade tão comum aos personagens de Sganzerla. No entanto, a personagem de Norma Bengell é, provavelmente, a menos histriônica, a mais “normal” das personagens – sobretudo as femininas – sganzerlianas, pelo menos se considerarmos suas produções feitas nas décadas de 1960 e 1970.

A cultura egípcia é um dos pilares do ocultismo. Madame, antes de preto, agora vestida de branco, após falar com a estátua do faraó, contudo, medita fazendo uso de mudras e, na sequência, cantarola uma música que menciona Iansã e Ogum, orixás da Umbanda. Índia, Brasil, México, Estados Unidos, Egito: crenças distintas, trilhas distintas, partes de um todo – *Abismu* quer nos convencer. “Aí então eu descobri o que tinha pela frente: aqui, aí, Mu, ou alguma remota civilização atlante. Aí entendi o que era o oriente e o ocidente. Precisava de mais riscos e surpresas. Não era arqueologia o que eu fazia. Era

poesia”, diz a personagem, em um momento claramente inspirado no período de autoexílio sganzerliano pós Belair³⁸.

Madame repetirá ainda uma vez a fala sobre seu “estranho itinerário” percorrido para atingir uma mente livre. Ela escala os balaústres da casa, olha para a câmera e muda, lentamente – por vezes, lembra uma estátua –, de poses, em uma sequência de exercícios de composição. Um homem passa pela rua, ela lhe atira a rosa vermelha que estava em sua cabeça.

Corta-se para o meio do mato: um homem – não se consegue saber se era o mesmo que havia passado pela rua – realiza uma espécie de ritual mágico/espiritual. Há uma simbologia no chão. Ele pede ajuda aos elementos da natureza, mas não diz ajuda para quê. Corta-se novamente para Madame: ela sai da casa e, já do lado de fora do templo, vestida com outras roupas e de boina, põe-se novamente ao volante. Essa entrada no carro é repetida algumas vezes, enquanto pode-se ouvir o solo de bateria.

Suavemente, Madame sai de cena. Podemos ver Demente e Pearson filmados em câmera alta. Nesta cena, curta, já se pode notar a diferença supracitada entre a Madame Zero e os demais personagens sganzerlianos. O *nonsense* da dupla – quer seja pelas falas, pelos olhares e trejeitos, pela grande boçalidade, fica sempre um tom acima da personagem de Bengell. Pearson mira o espaço, por meio de um telescópio gigante. O diálogo começa pela metade e faz uso de assonância com o nome do capanga. Demente diz: “e anda à procura de um tesouro”. “De onde tirou essa ideia, Demente?” “Da minha mente.” “Não minta”. “Desminto.”

A câmera está em *plongée*, mas mesmo quando, adiante, ela estiver levemente em contra-*plongée*, sempre captando o professor com alguma reverência enquanto ele mira o telescópio (Figura 12), demonstrando nele alguma superioridade – uma superioridade que ele mesmo acredita ter –, é para cima que ele e Demente olham. Não necessariamente para o divino, mas para algo superior, talvez místico – de qualquer modo, algo maior que eles,

³⁸ Sganzerla viaja pela Europa e pela África nos anos 1970. Conta Helena Ignez: “nós estávamos morando em Londres, porque o Brasil estava impossível de se viver em 1970. E o inverno londrino era frio demais. Então resolvemos passar uns três meses na África do Norte, descendo também pelo deserto do Saara até a África Negra: Nigéria e Senegal”. Depoimento concedido à *Revista Trópico*, disponível em <<http://bit.ly/1nPGyGn>>.

humanos, meros habitantes de Mu. Apesar do ângulo que Sganzerla consideraria clássico³⁹, o divino não está na câmera.

Figura 12 – *Abismu*, dir. Rogério Sganzerla, 50'02''. Um dos momentos de Pearson mirando o telescópio.

Pearson cofia a barba, e a conversa prossegue sobre o mesmo sujeito oculto, que “procura o elo perdido”. Trata-se de um homem que está sempre atrás de tesouros, relíquias, fósseis e, por isso, para o professor, “cava a própria cova. Se há um tesouro, ganhamos o cara e o tesouro. Dê-lhe a cova. Mas segure o ouro”.

A transição para as cenas que virão acontece uma vez mais pelo artifício da filmagem de uma página. Desta vez, a câmera gira em sentido horário, e pode-se ver um mapa. Vê-se em seguida uma praia, em um movimento idêntico ao do mapa. As cenas de transição temporal, alongadas, reiteradas, agora não serão mais de trânsito em terra, mas no mar.

Um homem, como Sganzerla ao início, escala, no meio da mata, cipó em mãos, o que pode ser considerado como um abismo, ainda que não muito íngreme. Será o caçador de tesouros? Será o homem que realizou o feitiço? Ou mesmo Sganzerla? Não saberemos.

³⁹ A câmera alta e baixa funcionam, para Sganzerla, conforme visto em capítulo anterior, como artifícios de distanciamento utilizados pelo cinema clássico.

Para além dos narradores e da cena de Jimi Hendrix que aparecerá em breve, da saída da cena do telescópio até a segunda parte das cenas de Demente na praia, se passa uma quantidade de tempo significativa sem a utilização de palavras por parte daqueles que são efetivamente personagens: quase 15 minutos. Mesmo as músicas de Hendrix, nessa altura do filme, não apresentam letra.

Podemos ver a página de um livro que fala algo sobre certo “tesouro dos três picos” dos Andes. A imagem está desfocada; a câmera, cambaleante. O narrador mencionará brevemente a cultura egípcia; o busto de Nefertiti será então mostrado.

Vemos um Demente em cima de pedras, na praia, fumando e olhando o horizonte. Ele está com uma arma em punho, dá tiros, aparenta estar pensativo (em breve falará em suicídio), mas sua caracterização boçal faz com que ele aparente ser muito mais um herói vazio ou fechado que um personagem “recheado” com uma interioridade. Ele coça, displicente, o ouvido direito com o cano do revólver. A trilha do norte-americano funde-se ao solo de bateria. E ao “Om” meditativo de Zé Bonitinho, que ainda não aparece.

As imagens da praia transitam entre o dia e a noite. Demente atira em passarinhos. Um novo *insert* do livro egípcio dos mortos, que aparecera antes no início, é exibido, após vermos um desenho em uma pedra, que lembra uma pintura rupestre, e o pedaço de uma guitarra. Demente é mostrado ao longe uma vez mais; ouvem-se novos tiros. Aparece a imagem do local onde Zé Bonitinho estará, mas volta-se à praia – um procedimento parecido com o que houve antes na relação Pearson e Demente/Madame.

Corte-se para um registro de show de Hendrix. “Nós seremos ultrapassados. Ele não”, diz uma narradora feminina, até então imprecisa. Vê-se (e ouve-se) uma música na íntegra, em cujo final Jimi, o “gênio total” (SGANZERLA, 2005) de Sganzerla, agradece ao público. “Nunca é demais dizer o quanto vocês todos me inspiram”, ela fala, em versão dublada. Reside nesse momento de “enlatado” do filme certo grau de comicidade, intencional ou não.

Passado o trecho do americano, volta-se a Demente. Em um estado mental completamente diferente dos anteriores – muito mais sério e eloquente –, ele segura o revólver perto do rosto, quase como quem faz um sinal de silêncio e exige respeito. “Todo homem tem uma missão, exatamente como toda planta. Ninguém sabe, mas na maioria das vezes a missão falha”, ele profere. “Mas quanta surpresa, enfim, quando tudo for

revelado”. Em *close*, o personagem lambe e beija o revólver, sofregamente. Agora dirige-se ao besouro que caminha em sua mão esquerda: “bem-vindo, meu escaravelho de ouro”.

Zé Bonitinho surge, aos 40 minutos, na praia, olhando para a câmera. Ele se apresenta ao espectador, à maneira do famoso personagem da televisão⁴⁰. A câmera o acompanha nessa apresentação até que ele saia do quadro e ela parta para o lado oposto, onde se pode ver o baterista cujo solo, por vezes fora do tempo, é tantas vezes repetido ao longo da película. Temos uma clara demonstração, nesse momento, da autonomia entre a câmera cínica e o ator, comentada por Sganzerla em “Papel do ator”. A própria presença de Loredó caracterizado como Zé Bonitinho, bem como a de Mojica com suas longas unhas, também já demonstram a dicotomia ator/personagem, representado/representando, proposta no mesmo texto.

“Sois todos de Mu e não sabeis. Se não entendeis, é porque não quereis”, fala, de modo ritmado, o personagem de Jorge Loredó, já ao lado do baterista. A imagem está enegrecida: é noite. A câmera passeia um pouco, e temos uma escuridão quase total.

A trilha da praia permanece – o som do mar, inclusive –, mas a imagem vai para o Professor Pearson e Demente, que estão agora novamente na casa onde fica o telescópio. O professor sugere ao colega: “sinceramente, a solução mais adequada pra você é o suicídio mesmo. Se mata, filho. Eu financio um maravilhoso esquife. Topa?”. Demente aparece então na praia, já de dia, vestindo uma capa preta. Ele manuseia o revólver e o coloca no bolso.

Imagens são repetidas enquanto Demente sofre: Nefertiti, o homem que escala o abismo, o livro do tesouro dos Andes, a paisagem carioca. “Mas felizmente eu sou um monstro”, ele fala, para a câmera, antes de soltar uma risada maligna.

As razões para os dramas de Demente jamais são dadas. Pelo contrário: ao lado de Pearson, é ele o “bom”, é ele quem recusa o pastel de carne humana e a coxinha de gente, feita com “carne de parente”, oferecida pelo colega. O professor cospe, quando da recusa. “Canalha! Otário! Boçal! Infelizmente, não há condição (...) Meu conselho é sincero, filho: morra logo, e o mais higienicamente possível”. “Farei o possível”, ele responde, conformado, educado e submisso.

⁴⁰ O personagem Zé Bonitinho, de Jorge Loredó, estreou na televisão em 1960, e passou por diversos programas humorísticos, como *Escolinha do professor Raimundo* e *A praça é nossa*.

Zé Bonitinho volta à cena. Seu retorno marca a entrada do filme em seu terço final. O personagem de Jorge Loredó é, em alguma medida, o mais “explicativo” do filme em seu contexto discursivo. Ou ao menos o mais claro.

Seu diálogo com a câmera é o mais intenso e direto – tão intenso que se ouve o próprio Sganzerla perguntar a ele quem ele é. Loredó/Zé é documentado/filmado por uma câmera que se pretende ao mesmo tempo primitiva e moderna: está lá um personagem captado em um determinado fluxo temporal por um equipamento estático; está lá a denúncia do aparato técnico. Zé, assim, sempre conversa com a câmera, sobre temas diversos – Madame Zero (que aparece na sequência por meio de *inserts*, por vezes quando mencionada, por vezes mesmo sem ser mencionada); a relação entre a divindade e a nossa dimensão material; o uno universal (“sois todos de Mu e não sabeis”), o grande mote da obra; e mesmo com “as garotas” – “cuidado, garotas, eu sou o Zé Bonitinho, perigote das mulheres”, tal qual o personagem televisivo.

Figura 13 – *Abismu*, dir. Rogério Sganzerla, 39’43’’. Zé Bonitinho, quase no escuro, filmado pela câmera cínica: independência entre câmera e personagem; improviso dos instantes de liberdade.

A câmera sganzerliana, cínica – sim, pois o que é Zé Bonitinho (Figura 13) senão um herói fechado, filmado à altura de um olho humano, sobre o qual nada sabemos além do que está exposto imagetivamente? –, agora o acompanha pela costa carioca, enquanto ele profere seus discursos eloquentes e performáticos. Contudo, indo além do contexto do

herói fechado, seu discurso acerca de si mesmo revela que, por mais que desejemos saber quem ele é, as próprias imagens e sons não comportam uma resposta definitiva. Como outros personagens de Sganzerla – vide a análise de *A mulher de todos* –, sabemos sobre Zé informações disparatadas: ao mesmo tempo em que é um galã conquistador, é um “médium de Mu” – alguém que veio para “iluminar o planeta”. Essas informações disparatadas, como na análise anterior, indicam a predisposição de Sganzerla para partir do cinema do corpo para tentar atingir a vertente do corpo mais alma, o cinema sem limites.

Ainda aparecerão novamente no filme *Demente* e Pearson, em cenas separadas. Enquanto *Demente* – outro exemplo de personagem composto por informações disparatadas, aliás –, em sua jornada pessoal suicida – novamente ouvimos o bordão “eu sou um monstro” –, mira a câmera alocada no fundo de um abismo, o professor mira uma vez mais para o alto e vê discos voadores, presenças constantes na obra de Sganzerla. Olhar para o fundo de um abismo e para o topo do céu, ou seja, para a luz e para a sombra: eis a derradeira referência espiritual/ocultista desta obra, que se encaminha para seu fechamento.

Sganzerla, na figura de narrador, ressurgue no momento do suicídio de *Demente*. Ele fala: “Quanto à pré-história da América, folheando códices indígenas e o relato dos navegadores, nota-se uma profunda relação. E se a verdade estiver num fundo de um poço, ou de um abismo, é preciso buscá-lo (sic), por que sem chute não há gol”.

O filme se encerra com mais canções de Hendrix e imagens do músico, que serviu de inspiração à Sganzerla, se apresentando, em meio a *inserts* variados – com destaque especial para, uma vez mais, discos voadores e a pedra da Gávea. E com a derradeira fala do narrador, que culmina no seguinte período: “tudo é uma coisa só”.

O contato do homem com a divindade; a união entre culturas que foram, primordialmente, uma coisa só; tempo e espaço achatados⁴¹, em uma atmosfera que utiliza novamente as reiteraões, mas, como pudemos ver, de modo distinto do que em outros filmes do diretor; a utilização, uma vez mais, de *inserts* e de ruídos, que contribuem para o mistério, ou para o misticismo que permeia a obra, mas que não tornam o filme, como em *O bandido*, um caldeirão em ebulição: tais características resumem os intuitos criativos e

⁴¹ Esse achatamento do tempo e do espaço, no filme, diz respeito à ideia do uno universal (espaço) em contato com uma energia superior que, para algumas crenças espirituais e ocultistas, estariam em dimensões atemporais (tempo).

seus procedimentos aplicados na criação de *Abismu* – obra que, como se pôde ver ao longo de sua análise, pela maneira como trabalhou com os atores e com a câmera e pelo intuito de renovar a linguagem do cinema, tentou se incluir no escopo do corpo mais alma.

De Jimi Hendrix para o cinema futuro

Em depoimento concedido à *Folha de S.Paulo* em novembro de 1979, Sganzerla diz que *Abismu* seria um “trailer de minha futura obra sob a égide e a proteção do gênio número um da América” (SGANZERLA in CANUTO, 2007, p. 84). O gênio em questão, evidentemente, é Jimi Hendrix, “o mentor de toda a minha obra a partir do rolo final, já em 1968, de *O bandido da luz vermelha*” (idem). Hendrix, como também será Noel Rosa, por exemplo, é citado pelo diretor em mais de um texto como um “pensador”, acima de tudo⁴².

A presença de Hendrix em *Abismu*, assim, é o grande elemento que se esboça como divisor de águas, responsável por separar o cinema sganzerliano de sua segunda fase, de radicalidade, para a terceira, de obsessões pelas obras de outros criadores e que começa efetivamente em sua curta-metragem seguinte, *Mudança de Hendrix* (1978).

Essa transição entre um cinema radical na linguagem – combativo contra um *status quo* criativo e que em muitos momentos tem a capacidade de “ferir” sensibilidades e ir contra um “bom gosto” – para um cinema ainda radical, mas que vai por caminhos distintos e acompanha as jornadas, muitas vezes amarguradas, de outros artistas, também acontece no texto crítico de Sganzerla.

As questões estéticas, nos textos de Sganzerla a partir de fins dos anos 1970 e começo dos anos 1980, são revisadas, mas a maior parte de sua produção textual publicada em jornais e revistas diz respeito a questões de política cultural, burocracia e suas consequentes injustiças. Não entraremos, aqui, no mérito das questões culturais, com exceção dos momentos em que elas se chocam com as questões estéticas – caso deste *Abismu*.

Se, quando da criação da Belair Filmes, o sistema alternativo de produção, que permitia suas muitas liberdades e radicalidades, era louvado, em *Abismu* o tom passa a ser

⁴² Por exemplo, pode-se ler essas menções em textos como *Jimi, gênio total* (SGANZERLA, 2005, p. 78) e *Noel pensador* (SGANZERLA, 2010, p. 19).

distinto – ao menos após sua feitura. Essa é uma diferença fundamental entre o modo de encarar o sistema alternativo de sua produção dos anos 1970, que contribui para acarretar as mudanças que marcam a passagem de sua segunda fase filmica para a seguinte. A falta de distribuição torna-se um empecilho, conforme se pode ler no seguinte trecho do manifesto do filme, escrito tardiamente, em 1984:

O problema do cinema continua sendo a distribuição. Se, por lei, os exibidores, entidades privadas, são obrigados a veicular produtos brasileiros, muito mais a televisão, que é propriedade do governo assegurada a alguns concessionários. É preciso uma reserva de mercado, como existe na informática. Ou pelo menos a existência de co-produção de cinema e TV. A televisão vive do cinema. A não ser nas novelas quando ela copia mesmo o cinema nacional. Fora isso, são enlatados estrangeiros. A reserva é necessária até mesmo por uma questão de evasão de divisas. Se eles exibem tantos abacaxis, nós também sabemos fazer abacaxis! (SGANZERLA, 2005, p. 99)

Os relatos de Sganzerla a respeito da dificuldade em filmar aparecerão ainda em diversos textos por ele escritos, muitos deles bastante virulentos, e servirão de mote para sua derradeira fase criativa, conforme se lerá no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 4 – FASE DE OBSESSÕES: A RECRIAÇÃO COMO EXERCÍCIO CRÍTICO NO CONTEXTO DO CINEMA SEM LIMITES

No primeiro capítulo deste trabalho, foi mencionado que a noção sganzerliana de cinema emergiria dos dois sistemas de signos nos quais o cineasta e crítico produziu registros de seu pensamento. A isso, a transformação de um pensamento em signo, e a de um signo noutro signo, chama-se tradução. O próprio processo de semiose já é, em si, um processo tradutor.

Pois bem: Sganzerla, em sua derradeira fase criativa⁴³, realiza um cinema que continua não apenas colocando em prática aquilo que foi teorizado por meio de texto escrito: a tônica dos filmes pertencentes ao período que aqui batizamos de “fase de obsessões” – isto é, imersão por meio de vastas pesquisas acerca dos trabalhos de outros criadores – é a junção entre a crítica e a criação por meio da tradução criadora em um texto artístico, a transcrição.

Evidentemente, conforme se pôde observar ao longo deste estudo, o Sganzerla criador faz uso de uma série de elementos que estabelecem diálogos com outros criadores (paródia, colagem, intertexto etc.), sejam eles do cinema ou de outras atividades. Contudo, como bem observa Plaza (2013, p. 12),

Os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI [tradução intersemiótica] estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução.

Essa “linha de continuidade”, conforme Plaza escreveu, é muito significativa no que diz respeito aos intuitos do cinema de Sganzerla na fase em questão – e é esse fenômeno que se pretende demonstrar no presente capítulo.

Evocando Walter Benjamin na fundamentação de suas teorias acerca da tradução entre signos de linguagens distintas, Plaza fala da tradução como um fenômeno de captura da história. Como bem sabemos, na noção de história do filósofo alemão não temos uma

⁴³Derradeira, sim, mas não podemos deixar de notar que ela abrange mais da metade da carreira do diretor.

sucessão temporal/factual, mas “um presente que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo”, formando “constelações com outros presentes e o presente atual do historiador”. Em outras palavras, trata-se da história como “reinvenção da mesma face a um projeto presente” (PLAZA, 2013, p. 4). O fenômeno tradutor seria, assim, um modo de recuperar o passado inscrito numa teia entre o passado, o presente e o futuro.

Entre as formas possíveis de tradução, a que mais chama a atenção de Plaza é aquela que recupera a história por meio de uma “afinidade eletiva”. Isto é, a que ocorre por meio da apropriação da História através da sensibilidade. Em resumo, a tradução entre linguagens diferentes a que Plaza (2013, p. 14) se refere é a:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

A transcrição que tanto chamou atenção de Plaza foi formulada anteriormente, na segunda metade dos anos 1960, por outro crítico/criador, Haroldo de Campos. Para o poeta/teórico, deglutidor do *make it new* poundiano⁴⁴, “a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. Isso porque, ao contrário das traduções literais, “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (...) O significado, o padrão semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2004, p. 35).

Partindo do pressuposto de que a inventividade de um texto artístico, sua vida, suas particularidades, impedem que se chegue a um resultado, digamos, mais aproximado daquele que foi proposto originalmente, ao transcriador cabe não adaptar, mas – tomando de empréstimo uma expressão popular – “jogar junto”. Isto é, um tradutor também seria,

⁴⁴ Haroldo de Campos cita diversas vezes em seus ensaios – inclusive aqueles em que fundamenta a transcrição – o crítico, tradutor e poeta Ezra Pound (1885-1972), pensador da modernidade literária, que cunhou a expressão *make it new* (“fazer diferente”, isto é, renovar as formas) e que olhava para a literatura valorizando aqueles autores que fizeram contribuições significativas à sua história (inventores e mestres, em oposição aos meros diluidores das conquistas formais). Separando os autores que, para ele, após seus estudos críticos, seriam realmente relevantes, Pound (2013) os reuniu em um “panteão”, a que chamou de *Paideuma* – algo como o “essencial das conquistas formais da poesia”.

em suma, um criador, um artista, alguém dotado da sensibilidade e da destreza técnica para prosseguir um texto, dando vida a ele na língua ou na linguagem distinta a que se propõe.

Roman Jakobson nos lembra de que mesmo a tradução interlingual consiste em uma *interpretação* de signos de uma língua para outra língua. Nela, não existe uma equivalência completa entre códigos e mensagens estrangeiras. Assim, na tradução de uma língua para outra, “substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. (...) O tradutor recodifica e transmite uma mensagem de outra fonte” (JAKOBSON, s/a, p. 65). Desse modo, temos que a tradução demanda interpretação de códigos, e sua consequente recodificação.

Campos, no ensaio em questão, aborda a tradução literária. Mas, considerando que se trata de um teórico que adentrava no território da semiótica, não podemos deixar de pensar que tais colocações possam ser pensadas num contexto mais geral do texto artístico. Pois o texto artístico, como nos lembra o semioticista Iuri Lotman, possui um funcionamento distinto que o das chamadas línguas naturais (português, italiano etc). O mesmo vale para Jakobson, que defende haver em um poema um “teor semântico elevado” (s/a, p. 70). Citando o discurso poético como demonstração de tal diferença, Lotman (1978a, p. 33) defende que

em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto da informação contido no discurso poético (verso ou prosa, nesse caso, isso não tem importância) e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo direito à existência e desapareceria sem dúvida nenhuma.

Partindo desse raciocínio, podemos compreender que se às línguas naturais cabe o papel de “o mais poderoso sistema de comunicação na linguagem humana” (LOTMAN, 1978a, p. 37), às linguagens artísticas caberia a função de serem sistemas mais sofisticados. Mais sofisticados, podemos postular, porque é inerente à atividade artística a busca – ainda que nem sempre objetivada por todos os criadores, ainda que nem sempre realizada com sucesso por todos aqueles que a almejam – de reinvenções *provocadas* dos códigos – que não ocorrem *naturalmente*, portanto –, de novas formas produtoras de sentido. Isso, sem dúvida, pode ser visto em vários momentos da obra sganzerliana, em especial na fase em questão. Pois, como vimos ao longo deste trabalho, para Sganzerla são

atividades fundamentais do criar: 1) estabelecer relações críticas com a História de sua arte; 2) renovar, assim, suas formas. Renovar as formas fílmicas é o “experimental” no cinema de Sganzerla, sua busca pelo cinema sem limite, livre das amarras do corpo e da alma.

Nos exercícios crítico-criativos sganzerlianos, sobretudo em sua fase de obsessões, salta à vista esse processo de renovação de linguagem, não apenas nas suas obras mais comentadas (a pentalogia sobre a passagem de Orson Welles pelo Brasil), como em diversas outras – inclusive, e especialmente, na dupla de filmes que serão objetos de análise neste capítulo.

Em seu cinema inicial, o diretor já estabelecia relações entre seus filmes e obras de outros criadores; mas, se comparadas com as relações estabelecidas pelo Sganzerla derradeiro, tais diálogos eram muito menos diretos. Agora, em sua fase de obsessões, esses diálogos são, digamos, “frente a frente”. O que significa dizer: os criadores tematizados por seus filmes estão em primeiro plano, antes mesmo de qualquer *plot* narrativo. O que não implica em dizer, contudo, que as obras se restrinjam a eles: parte-se deles para, em suma, exprimir uma visão de mundo do próprio Sganzerla. As fronteiras entre crítica e criação, outrora já bastante tênues, são, de vez, dinamitadas. Reconstruindo sensivelmente as trajetórias de outros artistas e refletindo acerca de sua própria, Sganzerla – que, como vimos, possui noção bastante particular de que aos filmes cabe fundir a realidade e a ficção – parte de vastas pesquisas documentais e ressignifica a história, isto é, a transcria, pois, recontando-a, adiciona a ela novas camadas.

Diálogos, projeções, metalinguagem e a pentalogia acerca de Welles

Com o lançamento, em 1978, do curta-metragem *Mudança de Hendrix*⁴⁵, tem início a terceira fase criativa da obra de Sganzerla, aqui batizada de “fase de obsessões”⁴⁶.

⁴⁵ O filme foi gestado já no começo dos anos 1970, vale relembrar o que foi mencionado em nota do capítulo 3.

⁴⁶ Outro nome possível seria “fase de projeções”. Refiro-me a projeções em um sentido *próximo* ao usado pela psicologia. Isto é: no caso de Sganzerla, dialogando com outros criadores, ele reflete também sobre si mesmo e sua obra. Curiosamente, Noel Rosa faleceu em um 4 de maio, data de nascimento de Sganzerla; já Welles, taurino como o catarinense, nasceu num 6 de maio.

Sganzerla dialoga com artistas pelos quais possui grande fascínio, como, entre outros, Noel Rosa, Jimi Hendrix, João Gilberto e, a presença mais marcante, Orson Welles.

A fase possui um *modus operandi* distinto das anteriores. Isto é, além de, como é evidente, voltar-se para obras alheias, a fusão entre o real sensível e a ficção, tão cara a obras anteriores, fica ainda mais notória. Em seu cinema de constante renovação – aspecto que é um atributo elementar se seu fazer artístico –, as características por ele teorizadas permanecem sendo colocados em prática.

Muitos dos criadores supracitados já haviam aparecido previamente em obras sganzerlianas, fosse na trilha sonora ou através de relações intertextuais. Nos casos de Noel, Jimi e João Gilberto, o tom é de ode à obra alheia. Mas, em se tratando de Hendrix e Rosa – o primeiro, que apareceu antes em *Abismu*, objeto de análise no capítulo anterior, além de *Mudança...*, e o segundo, cujos *Noel por Noel* (1981) e *Isto é Noel Rosa* (1990) serão analisados no presente capítulo –, há também que se notar que ambos conquistaram notoriedade ainda jovens: suas carreiras foram curtas, interrompidas pela morte precoce.⁴⁷

Conforme pudemos ver no final do capítulo anterior, há uma mudança bastante clara no discurso de Sganzerla, no que diz respeito aos resultados de seu experimentalismo. Se ferir gostos e sensibilidades eram alguns de seus objetivos, a pouca visibilidade de suas obras intermediárias aumentou a veemência de seus questionamentos acerca do *status quo* burocrático que regia o cinema brasileiro à época – fator que contribuiu, sem dúvidas, na escolha de seus rumos criativos, embora não se possa restringi-los a isso.

Nesse diálogo obsessivo com artistas diversos, que transcendem, inclusive, a atividade cinematográfica, uma vez mais Sganzerla faz um exercício de crítica dentro do território da criação. Porém, diferente de fases anteriores, nas quais essa crítica era, sobretudo, permeada por inúmeras relações intertextuais, agora ela acontece por meio de conversas mais explícitas (porém, nas principais obras quase nunca entrevistas, literalmente) com cada um de seus “retratados”. O termo vai entre aspas, aqui, pois, por mais que Sganzerla faça filmes sobre Welles e companhia, as obras nunca se restringem

⁴⁷ João Gilberto também ganha notoriedade jovem, mas tanto Hendrix quanto Noel, ambos finados aos 27 anos de idade, me parecem símbolos de juventude criativa como Sganzerla, que começou na crítica antes dos 20 anos e lançou *O bandido da luz vermelha* (1968), ainda seu filme mais lembrado, aos 22 anos. Ao contrário do longo pai da Bossa Nova, que lançou *Chega de saudade* aos 26.

aos registros das vidas e às obras dos personagens que as tematizam: parte-se deles, recriam-se suas histórias, vai-se além delas.

Antes de entrarmos propriamente nas análises dos filmes sobre Noel Rosa, é necessário que se faça uma introdução à presença de Orson Welles nessa fase – a presença mais marcante dentre todas, tão constante que mereceu uma das teses mais completas acerca de Sganzerla: *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*⁴⁸, de Samuel Paiva, que atenta para o processo de reconstrução da história empreendido por Sganzerla, “recriação incessante de um mesmo texto” (PAIVA, 2005, p. 8). Os filmes acerca do americano notadamente utilizam e reutilizam inúmeros materiais pesquisados por Sganzerla, em uma espécie de jogo de construção e reconstrução da história e de seus sentidos.

Uma análise de tais obras demandaria, assim, um trabalho de maior fôlego que um capítulo de dissertação. Contudo, o que se encara como essencial, aqui, é pinçar alguns momentos dessas obras que contribuam para iluminar as análises que virão na sequência. Tão evidentes no contexto da fase de obsessões, a repetição e a reconstrução, em Sganzerla – quer seja de um mesmo tema ou ideia proposta em críticas distintas, de uma frase dita à exaustão, de um ardil usado à maneira do *Kitsch* etc. – vale dizer, são presentes desde seus textos iniciais do *Suplemento Literário*; logo, são elementos nos quais também se pode constatar sua o movimento de sua noção de cinema.

Welles esteve no Brasil em 1942 para gravar dois episódios – “Jangadeiros” e “Carnaval” – de um filme que se chamaria *It's All True*, naquele que seria o projeto seguinte a *Cidadão Kane* (1941). O filme, que seria produto da política de boa vizinhança entre os governos brasileiro e norte-americano, nunca foi concluído, devido a pressões do governo brasileiro e à mudança no comando da produtora R. K. O.

Sganzerla recria a passagem de Welles por terras brasileiras, em um conjunto de composto por cinco filmes realizados: *Brasil* (1981), *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1998) e *O signo do caos* (2003). É comum lermos, seja em pesquisas acadêmicas ou em textos publicados na imprensa, tratar-

⁴⁸ Na tese, Paiva também parte dos textos críticos de Sganzerla, mas também seu estudo para os textos de outras épocas da carreira sganzerliana, e tem como objetivo não o entendimento de sua noção de cinema, mas compreender a “figura”, conforme formulada por Auerbach – uma coisa histórica e real que anuncia outra coisa também real e histórica – de Welles no cinema do diretor catarinense.

se ou de uma trilogia – são três longas-metragens acerca de Welles no Brasil – ou de uma tetralogia – os longas se somariam a *Linguagem...*, como é o caso da supracitada tese de Paiva –, mas creio que podemos incluir o curta-metragem *Brasil* nesse conjunto.

A obra trata da gravação do disco homônimo de João Gilberto no Rio de Janeiro. Contudo, se a dividirmos pela metade, veremos que a temática Welles/jangadeiros/Carnaval ocupa na banda imagem quase tanto tempo quanto João Gilberto e os tropicalistas Gil, Caetano e Bethânia: cerca de seis minutos, de um total de treze.⁴⁹ Já a banda sonora é ocupada pelos ritmos brasileiros, do princípio ao fim. Como se Sganzerla incitasse que o Brasil cantado por João Gilberto e companhia tivesse, em alguma medida, a mesma grandeza que aquele filmado pelo cineasta estrangeiro, com a diferença fundamental de que a empreitada de Welles não obteve sucesso.

Se *Brasil* não retrata diretamente a passagem de Orson Welles como as obras seguintes o fariam, a utilização de materiais oficiais do Departamento de Imprensa e Propaganda, mescladas a outros elementos – o desenho animado *Zé Carioca*, imagens filmadas pelo próprio Sganzerla e canções dos músicos supracitados – já se fazia presente. O curta-metragem, assim, funciona como uma espécie de embrião do ambicioso e obsessivo projeto sganzerliano acerca dos dias brasileiros do reverenciado cineasta estadunidense.

Também podemos falar em um sexto elemento, extra fílmico: em 1986, ano de lançamento de *Nem tudo é verdade*, e pouco após a morte de Welles, ocorrida no ano anterior, Sganzerla assina a organização de um volume da coleção O Pensamento Vivo, da editora Martin Claret, dedicado ao americano (Figura 14). A vinda de Welles para o Brasil aparece, mas é comentada apenas *enpassant*. Há um único texto assinado por Rogério em todo o volume: um excerto da crítica “O legado de Kane”, publicada por ele em agosto de 1965 no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* – dois anos antes de sua estreia na direção com o curta *Documentário* (1967), portanto.

⁴⁹ A primeira metade da banda imagem do curta é dominada pelo tópico “Welles” e só próximo ao final dela há os primeiros *inserts* com os músicos brasileiros; na segunda metade, essa relação domínio/*inserts* se inverte.

Figura 14 – *O pensamento vivo de Orson Welles*, de Rogério Sganzerla (1986), editora Martin Claret.

Sganzerla também aparece em um segundo momento, agora na figura de entrevistado já próximo do final do livro. Uma reportagem da *Folha de S. Paulo*, publicada em maio de 1985, fala sobre “os oito anos de pesquisa” (SGANZERLA, 1986, p. 103) que levaram à conclusão de *Nem tudo é verdade*, lançado no ano seguinte.

Excetuando-se esses dois momentos, e também o crédito dado à Sganzerla nas referências do livro, o nome do organizador da obra aparece pouco nela. Sganzerla não assina uma introdução ao que será apresentado na sequência, tampouco faz comentários nos rodapés das páginas. No entanto, podemos notar certo *modus operandi* sganzerliano na “organização”/apropriação do livro. Unindo os sistemas de signos gráfico e verbal, Sganzerla acumula recortes: entrevistas de e sobre Welles, críticas acerca de sua obra, dados biográficos, trechos de roteiros e desenhos de Orson, pensamentos esparsos do artista multimídia.

Antes do índice, da epígrafe e do texto institucional da editora acerca da coleção, há uma nota, não assinada, sobre “o principal filme de Orson Welles” (SGANZERLA, 1986, p. 3), logo acima da ficha técnica de *Cidadão Kane*. Nela, pode-se ler: “Este filme, considerado uma das maiores obras-primas da filmografia mundial, constitui (sic) um dos raros momentos de reinvenção da linguagem cinematográfica. Nenhum filme teve tal poder de transformar – sozinho – a forma da nova arte”. Pressupondo que tal nota tenha sido mesmo escrita por Rogério – a eloquência no trabalho com a linguagem verbal é muito mais parecida com outros textos sganzerlianos que com a sobriedade do texto institucional da Martin Claret, que aparece cinco páginas depois –, ela pode ser reveladora acerca do seu projeto de recriações da passagem de Welles pelo Brasil.

Nesse conjunto de filmes que partem da vinda do realizador norte-americano, Sganzerla, através de procedimentos variados, conta e reconta a mesma história. A cada filme, novas camadas são acrescentadas nesse mesmo tema, novos sentidos são produzidos. Sganzerla ressignifica imagens e sons, mesmo que muitas dessas imagens e muitos desses sons estejam em seus contextos originais, isto é: Welles no Rio permanece sendo o Welles no Rio, mas não é mais o mesmo Welles mostrado pelo DIP. Em suma, executa um grande exercício de renovação da capacidade de significar em imagens que, muitas delas, aparecem em mais de uma obra.

Nos cinco filmes que compõem suas recriações da vinda de Welles para o Brasil, o diretor faz uso de uma série de elementos: trechos de cinejornais da época; cenas ficcionais e documentais filmadas por ele; trechos de filmes de Orson Welles, como *Cidadão Kane* (1941) e *A marca da maldade* (1958); trechos de desenhos animados; narradores distintos; trilhas incidentais; além, evidentemente, de som direto e dublagem.

Tais elementos não aparecem necessariamente em todos os filmes da pentalogia. *O signo do caos*, por exemplo, é a obra que mais se distingue das demais: o uso de atores é constante; imagens apropriadas aparecem apenas projetadas em uma parede, vistas pelos censores; não vemos a figura de Welles nem ouvimos sua voz – ao contrário do que acontece em *Tudo é Brasil*, onde sua voz, por vezes sozinho, por vezes em diálogo com Carmen Miranda, acaba conduzindo as imagens.

A questão da voz, aliás, como é constante na filmografia de Sganzerla, é um tópico a se salientar nos filmes em questão, e mereceria um trabalho à parte. A polifonia, tão cara

a Sganzerla em filmes como *O bandido* ou o próprio *Abismu*, acontece aqui em múltiplas instâncias: em *Nem tudo é verdade*, por exemplo, o músico Arrigo Barnabé⁵⁰, que no filme interpreta Welles, narra ora como Welles, ora em terceira pessoa, em um timbre parecido ao utilizado em certas canções de seu álbum *Tubarões voadores* (1984); no mesmo filme, Grande Otelo interpreta a si mesmo em uma reconstituição dos tempos de “Carnaval”, em seguida passa a conceder um depoimento, no formato entrevista, para logo voltar à interpretação de si mesmo; o mesmo Otelo, em *Linguagem...*, aparece como um narrador em terceira pessoa, junto a depoimentos de e sobre Orson, além de trechos de radionovelas nas quais ele atuou. São filmes com várias instâncias narradoras: vários textos dentro de um mesmo texto filmico maior.

Todas essas obras possuem duas coisas em comum. Todas elas, em maior ou menor grau, possuem, primeiro, imagens e/ou assuntos que se repetem em outros filmes da pentalogia, em encadeamentos distintos no corpo dos filmes; e segundo, imagens e abordagens diferentes das dos demais filmes, que acabam se relacionando com aquelas do primeiro grupo.⁵¹

Sobre o primeiro tópico, podemos destacar três momentos recorrentes: 1) relação entre Orson Welles e William Shakespeare; 2) Welles desembarca no Rio de Janeiro; e 3) dança de Grande Otelo, festejos populares e bastidores das filmagens.

A descida do avião (Figura 15) é talvez a sequência de imagens mais repetida nesse conjunto de filmes – repetida por vezes mais de uma vez na mesma obra. Mas a dança de Otelo (que normalmente vem acompanhada de perto pelos festejos populares e pelos bastidores das filmagens) não fica muito atrás.

⁵⁰ Arrigo Barnabé, vale lembrar, veio a público com obras como *Clara Crocodilo* (1980), álbum cujo universo é composto pelos mesmos personagens marginais/boçais de Sganzerla. Da mesma maneira como o cineasta, também utilizou, a seu modo, o subdesenvolvimento e a cultura pop como material criativo, para realizar uma música com pretensões vanguardistas.

⁵¹ Também não podemos deixar de mencionar a apropriação, nesses filmes, de imagens e sons que já haviam sido apropriadas antes da pentalogia, como os discos voadores d’*O bandido da luz vermelha* (1968) em *Tudo é Brasil* (1998).

Figura 15 – *A linguagem de Orson Welles*, dir. Rogério Sganzerla, 0'55''. Welles desce do avião: imagem recorrente na pentalogia.

É ao primeiro momento, entretanto, que gostaria de dedicar atenção especial, pois ela contém elementos que remetem às outras duas: o aeroporto e a figura de Grande Otelo. Intertextualmente, a comparação entre Welles e Shakespeare (Figura 16) só não acontece em *Brasil*. Já a comparação direta, proferida verbalmente, entre eles aparece em três obras, conforme se verá a seguir.

Figura 16 – *A linguagem de Orson Welles*, dir. Rogério Sganzerla, 0'26''. Relação entre Welles e Shakespeare.

Em *O signo do caos*, o filme em que o diretor de Kane não aparece, a relação é estabelecida através de um diálogo entre os censores, ocorrido em um único plano: aquele em que o personagem interpretado por Sálvio do Prado, o único com sensibilidade às imagens brasileiras de Welles, conversa com Dr. Amnésio (Otávio Terceiro) e enaltece Orson, dizendo que ele “quis fazer cinema como Shakespeare, sua referência fundamental”. Uma menção simples e direta.

Em *Nem tudo é verdade*, temos, já no início, fotografias de Orson no período em que interpretou *Hamlet*, de Shakespeare, no teatro – imagens que serão exibidas, na mesma ordenação, em *Linguagem...*: primeiro como Hamlet, imagem que ganhará a seguir um *close* na estátua feminina no canto inferior direito da tela; depois, vê-se uma pequena estátua de Shakespeare sendo observada por uma figura masculina; a seguir, Welles aparece atrás de uma estátua maior do dramaturgo britânico. Welles, na voz de Arrigo Barnabé, conta, em *off*, que ele começou a fazer teatro aos seis anos, quando sua mãe lhe deu, para aprender a ler, um exemplar que continha a peça *Sonho de uma noite de verão*. As fotos de Orson misturam-se a um trecho e fotografias de Kane, quando Arrigo/Orson diz “para mim, Shakespeare ainda é tudo: os homens, a música, as mulheres, a

arquitetura”. Nesse momento, as imagens deixam de ser fotografias do cineasta, passam a ser paisagens do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que a música incidental passa do saxofone ao pandeiro, do jazz ao samba. Em outro momento, mais adiante, Welles observará um coco à maneira que Hamlet observaria a caveira de Yorick.

Em *Linguagem de Orson Welles*, temos, também no início, uma espécie de inversão. É Grande Otelo, o Othelo brasileiro – ou aquele que poderia ser o Othelo brasileiro, caso o filme fosse finalizado –, quem narra. Ele diz: “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”.

A imagem do início é do calçadão de Copacabana; depois, o próprio Grande Otelo, jovem, seguido por uma criança sentada em uma calçada; em seguida, a foto de um cacique (mesma imagem que já aparecera em *Nem tudo é verdade*, possivelmente remetendo a um cacique que teria feito macumba para Orson porque não apareceria mais em *It's All True*, já que o filme havia sido cancelado, conforme Arrigo/Orson narra). Só então é que Welles aparece conforme no exemplo anterior: mesma sequência com suas imagens dos tempos como ator do Mercury Theater. As imagens agora ganham movimento – Welles desce do avião, desembarca no Brasil. A trilha incidental muda, há uma espécie de tom jocoso quando figurões brasileiros aparecem em cena, contextualizando a perversão das imagens oficiais do DIP.

Tais descrições não esgotam, é claro, a discussão acerca da renovação dos códigos nesses filmes. Tampouco dão conta de descrever os inúmeros achados de Sganzerla nas obras que compõem esse conjunto de obras acerca de Welles. Contudo, foram escolhidas pela quantidade com que ocorrem e por conseguirem exemplificar a busca sganzerliana por renovar os códigos.

Se Sganzerla buscou nessas obras modos distintos de trabalhar a linguagem, contar e recontar a mesma história, podemos perceber que no campo do discurso ele caminha sempre para as mesmas direções nesse conjunto de filmes, a saber, mostrar o Brasil como um país das possibilidades infinitas, que contrastam com o atraso burocrático.

Também devemos ressaltar, uma vez mais, o diálogo estabelecido na pentalogia entre o Sganzerla criador e o crítico, conforme sugerido no início deste capítulo: recriando a passagem de Welles pelo Brasil, ele colocou em prática preceitos teorizados em meados dos anos 1960. Isto é, tentou realizar, uma vez mais nos filmes em questão, o chamado cinema do corpo mais alma, especialmente por retratar Welles nesses filmes como um herói fechado – fontes distintas e, por vezes, discrepantes contam uma mesma história, de modo que não conseguimos captá-lo integralmente – e por ter como intuito a união entre ficção e o documentário – tais diferenças são inexistentes nessas obras. Evidentemente, em filmes anteriores essas características já eram presentes, mas a utilização de material originalmente gravado como não ficcional ocorria em quantidade bastante menor.

Vale relembrar aqui o comentário de Paiva (2005, p. 8), segundo o qual, nessas obras, há uma perspectiva de “reconstrução da História”, onde “a figura de Orson Welles se expande (...), sendo impossível encerrá-la em um determinado tempo e espaço (...)”. Sganzerla consegue, assim, obter “sucessivos e diferentes sentidos (...)” nessa recriação incessante de um mesmo texto.

Recriar em cinco filmes diferentes a passagem de Welles pelo Brasil foi, desse modo, um grande exercício de reinvenção da linguagem cinematográfica, de renovação dos seus códigos, de transcrição e consequente recriação sensível da história, além de um testemunho de “respeito e admiração” pelo cineasta estrangeiro.

Algo bastante similar ocorre com os filmes acerca de Noel Rosa, objetos de análise a seguir.

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

O título de um dos artigos⁵² de Sganzerla, publicado nos anos 1980, é revelador sobre a maneira como o cineasta enxerga um de seus retratados mais queridos: “Noel pensador”. E esse é um norte possível para que se analise a dupla de filmes da qual o

⁵² O texto, publicado na *Folha de S.Paulo* em 18 de fevereiro de 1980, apresenta apenas um comentário, sucinto e elogioso, para um texto de Noel Rosa (que ocupa mais espaço que as palavras escritas por Sganzerla) em que o músico compara o homem a um burro. Sem um exercício de análise por parte de Sganzerla, chamam atenção dois comentários. O primeiro, uma dúvida: por qual razão não teria Oswald de Andrade citado ou mesmo entendido Noel? O segundo, uma afirmação idiossincrática: o melhor português escrito naquele século seria de dois “rosas”, Noel e João Guimarães.

sambista é protagonista, observando neles o aparecimento de sua noção de cinema. Noel Rosa é, para Sganzerla, alguém que, como ele, pensa sobre a cultura na qual está inserido e utiliza sua arte como instrumento de expressão. Assim, na leitura sganzerliana acerca de Rosa, são estabelecidas inúmeras conexões, quer seja entre o músico e outros artistas de seu tempo, quer seja entre o músico e os artistas cujas obras resultariam de seu legado.

Noel por Noel é um curta-metragem de dez minutos. Como o próprio nome já indica, o filme toma como base um texto do compositor acerca de si mesmo e de sua obra – narrado, contudo, por Sganzerla. Essa fusão Sganzerla/Rosa pode ser intuída já no primeiro plano do filme, no qual é exibido uma imponente câmera antiga.

Vemos cenas de uma banda de metais de sopro e baterias, com seus integrantes todos uniformizados. Pode-se ouvir *Com que roupa*, de Noel, quando vemos, primeiro, em uma cena interna, pessoas dançando e, a seguir, avistamos um bloco de Carnaval. Principia a narração do diretor, na qual Rosa fala sobre o período glorioso do rádio e sua história dentro dele. “Eu era um astro do microfone. As mocinhas bonitas, e mesmo as feias, ouviam-me no rádio. E quando me encontravam, cravavam em mim um olho curioso”.

As texturas das imagens mostradas até então são bastantes divergentes umas das outras: filmadas com bitolas diferentes, em datas distintas. Passadas as cenas iniciais de imagem em movimento, é mostrada uma iconografia variada do personagem: fotografias, documentos, propagandas, notícias, cartuns. “Esse meu destino de criador parecia-me destino ideal”, ele fala, para então serem mostrados textos de próprio punho do compositor: cartas e letra de música. Os manuscritos, aqui, em meio a essa espécie de arqueologia do músico, corroboram com a ideia do “Noel pensador”, que, como Sganzerla, partiu do texto escrito: coloca suas ideias no papel, pensa sobre o mundo que o cerca e se expressa com a linguagem que melhor lhe aprouver – ainda que a preferência de um seja pela música e a de outro pelo cinema.

O procedimento de alternância das imagens é o mesmo até o quarto minuto do filme – são mostradas, sobretudo, fotos de Rosa com outros músicos contemporâneos a ele e também algumas nas quais ele não aparece, mas pessoas caras à sua biografia, como a dançarina Ceci (Juraci Correia de Moraes), adolescente que havia inspirado canções como *Dama do cabaré* e com quem o cantor teve um envolvimento amoroso.

Figura 17 – *Noel por Noel*, dir. Rogério Sganzerla, 5'14''. Ceci no presente e no passado.

Com cerca de quatro minutos e meio, entra em cena um violão, defronte a um monumento dedicado ao Poeta da Vila: imagens filmadas por Sganzerla. Na busca pelo “melhor ângulo possível”, a câmera, como olho humano que pretende ser, o observa de vários ângulos e com movimentos diversos: estática, em um plano geral, com o monumento ao fundo; em detalhe de sua parte superior, em *travelling*; em outro plano geral, iniciado por uma panorâmica, com um leve sombreamento nas laterais – quase como se se olhasse por um buraco de fechadura; com o instrumento, e apenas ele, em movimento ao redor de seu próprio eixo; brinca-se com o *zoom in* e o *zoom out*; entre outros. Alguém – não vemos seu rosto – toca o violão; corta-se novamente para a banda de sopro e percussão, e a partir daí vemos mais imagens que associam festas musicais (o interior de uma casa de shows/gafieira) e o Rio de Janeiro (um calçadão em *petitpavé* com um desenho de violão). Um samba de Rosa prossegue rodando na banda sonora, enquanto vemos a dançarina Ceci segurando uma imagem de si mesma (Figura 17), que antes já havia aparecido sozinha. Ela segura a fotografia, que começa o plano quase grudada na câmera, e vai aproximando-a de seu rosto, para que só então se consiga perceber que é ela quem segura. Ela olha para o lado – em alguma medida, esse olhar parece, apesar de não se poder ouvir, ter vindo depois de um grito de “corta”. Aparentemente, ela será entrevistada, mas tudo o que veremos de Ceci, ao longo do curta, são suas imagens do

passado e do presente. Depois de alguns *inserts* (documento de Rosa, seguido pelo violão), ela reaparece, olha para o outro lado, conversa com alguém. À sua direita, alguém segura o microfone para a entrevista cujo áudio jamais ouviremos. Ela ri durante a conversa com seus dois interlocutores, pouco antes de encarar a filmadora. Corta-se para uma espécie de altar, que conta com a imagem dela e outra dele, com cigarro na boca. Ela beija a imagem dele para então se retirar, adentrando um cômodo de sua casa. Reaparecem brevemente a casa de shows e a banda; ouvimos, ao fundo, *Mulher indigesta*. Ceci é filmada saindo de seu domicílio suburbano, andando pela rua.

“Se Vila Isabel foi o berço, o violão foi um terço, e o samba foi sua oração”, narra Sganzerla, como um narrador em terceira pessoa – ou seja, nesse ponto já não é mais Noel quem fala. Enquanto a narração especula sobre o mistério acerca da amargura que o teria levado para o túmulo – “um amor impossível?” – vemos novos cartuns – não mais sobre Rosa, mas que tratam de seu universo: música, bares, outros artistas (Lamartine Babo, Pixinguinha), carnaval. Um dos cartuns é um famoso autorretrato, de perfil, no qual Rosa assina “Noel por Noel”.

Sganzerla retira o violão em frente ao monumento, o aproxima da câmera, como se o círculo central do instrumento fosse engoli-la. Sem grandes explicações, as cenas finais mostram uma “gira” espiritual. No plano derradeiro, um grupo de músicos empunhando instrumentos.

Já em *Noel por Noel* podemos ver o mesmo tratamento fragmentado, uma nova arqueologia acerca de determinado personagem – temos aqui, uma vez mais, ecos de *Cidadão Kane*, cujo protagonista homônimo teria sido, segundo Sganzerla, conforme citado ulteriormente, o primeiro protótipo de herói fechado da história do cinema – com informações provenientes de fontes as mais variadas. Tais procedimentos de *Noel por Noel* – que, como vimos brevemente, também foram bastante caros às obras da pentalogia – serão retomados, com o incremento de novos elementos, em *Isto é Noel Rosa*.

O média-metragem *Isto é Noel Rosa* foi lançado quase uma década depois e conta com uma diferença fundamental: além da pesquisa iconográfica e das imagens documentais captadas por Sganzerla, há o uso de um ator, João Braga, interpretando o artista.

Curiosamente, não é Rosa quem aparece no plano inicial, mas João Gilberto (Figura 18) cantando *Feitiço da vila*, em uma filmagem televisiva realizada em estúdio. Durante a canção sobe um letreiro biográfico apresentando Rosa, que conseguira “em 1930 ingressar na faculdade de medicina. Mas já era tarde. Queria mesmo era ser compositor. Foi o principal responsável pela modernização do samba. (...) Noel pertence a todas as épocas e jamais será esquecido pela música brasileira. Seu estilo nunca foi superado”. Nunca superado, para Sganzerla – mas sem dúvida, conforme a cena inicial indica e o andamento do filme vai corroborar, marcou presença e inspirou as criações de artistas que vieram depois dele.

Figura 18 – *Isto é Noel Rosa*, dir. Rogério Sganzerla, 0’02’’. Plano inicial tem a presença de João Gilberto: legado.

Passada a apresentação, vemos, em preto e branco, uma imagem do Rio de Janeiro – uma vista do alto, cobrindo parte significativa da orla da cidade. Depois, já colorido, Rosa, o personagem, aparece andando a esmo, ao som de um pandeiro e uma cuíca, chutando uma lata de tinta enquanto desce uma escada. Vemos imagens da Marquês de Sapucaí: Rosa está em um carro alegórico, ao som extra diegético de *Fita amarela*. Ele

desce e caminha pelas ruas em uma cena brevíssima, que será depois retomada. Vemos o Cristo Redentor e temos novamente o uso do letreiro: desta vez, indicando que “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas não é mera coincidência”. E depois: “Este filme baseia-se livremente na vida de Noel Rosa, não sendo necessariamente uma biografia”. Sganzerla declara tratar-se, portanto, de um filme que parte do real histórico, isto é, da pesquisa e da investigação de materiais. Ao contrário de um filme como *O bandido*, cujo ponto de contato com a realidade sensível acontece, sobretudo, por meio do choque com o ficcional – em *Isto é Noel Rosa*, tal choque também ocorre, mas em quantidade bastante menor. O caminho é o inverso; contudo, o destino é o mesmo, pois, como vimos, em Sganzerla o entrosamento entre a ficção e o documentário é uma das estradas que levam ao grande “filme de cinema”.

Começado efetivamente o filme após as advertências iniciais, veremos cartuns retratando o músico e imagens de mapas do país – desenhos, inclusive, que remetem às capitâncias hereditárias. Sobre um mapa-múndi, em grandes letreiros, aparece um pensamento de Rosa: “comparo o Brasil a uma criança perdulária, que vive na miséria, mas tem a mãe que é milionária”. Rosa falar sobre o Brasil, entretanto, não representa um retorno de Sganzerla ao uso das alegorias nacionais – ao contrário de seus filmes sobre Welles ou mesmo de *O bandido*. Seu procedimento para atingir o cinema sem limites, do corpo mais alma, ainda é, como na pentalogia, aglutinar signos os mais diversos para contar e recontar uma mesma história, para a qual nunca chegaremos a uma verdade monolítica. Contudo, se o fracasso de Welles em terras brasileiras funciona como uma representação alegórica da impossibilidade de se fazer arte em um país dominado por um atraso burocrático, em *Isto é Noel Rosa*, o Poeta da Vila, pensador que é, não se furta a falar, ele mesmo, diretamente das questões brasileiras. Ele utilizará, agora, o texto verbal e falará sobre tais questões – sociológicas, vale dizer – diversas vezes ao longo do filme. Sganzerla transita, assim, em aspectos que para ele seriam caros ao cinema da alma; contudo, conforme seria de se esperar, não ficará restrito a eles.

Muitas das vezes em que é feito uso de iconografia, além da repetição de muitas delas ao longo da obra, poderemos ver o uso de movimentos da câmera sobre essas imagens estáticas (Figura 19). Isto é, são filmados, por exemplo, detalhes do cigarro do compositor, de seu nariz avantajado etc., e utilizados, de modo recorrente, *zoom*,

travellings, closes, chicotes. Além de, uma vez mais neste filme, buscar de seu “herói” o melhor ângulo possível, tais usos repetitivos dizem muito a respeito das escassas condições de filmagem que as obras de Sganzerla tiveram para serem produzidas.

Figura 19 – *Isto É Noel Rosa*, dir Rogério Sganzerla, 3’26’’. Movimentos de câmera sobre imagens estáticas.

Vemos o Noel filmado por Sganzerla ensimesmado. Agora é uma tampinha de garrafa que ele chuta. Fuma, pensativo. Chapéu à mão, retira as águas que estão em seus sapatos; adentra um automóvel e nele tamborila. Na banda sonora escutamos: “vejo amanhecer, vejo anoitecer, e não me saís do pensamento, oh mulher”. Uma mulher aparece, com as costas nuas e um dos seios à mostra. Outro *insert*: águas que se chocam a uma pedra. Noel reaparece, desta vez na Central do Brasil, jogando para o alto outra tampinha, uma vez mais pensativo, mirando o ambiente à sua volta. A câmera o circunda. Podemos reparar na incrível semelhança física do ator escolhido com o personagem retratado (o grande nariz, o pequeno queixo). “A mulher é o aperitivo que anima o homem a provar o prato indigesto da vida”, podemos ler enquanto, desfocados, transeuntes do local passam a acompanhar, agrupados, a filmagem.

Ouve-se o choro de um bebê; vê-se a frente de uma casa. O letreiro diz “Vila Isabel (11-12-1910)”. Veremos uma sequência de fotos do bebê e do jovem Noel, bem como

imagens de seu bairro e a caricatura *Noel por Noel*. João Gilberto retorna a cantar a canção do início, mas agora ele não aparece tocando no programa televisivo: vemos dele apenas fotografias – a primeira delas, acompanhada de seu nome. Enquanto toca a canção, veremos um cruzamento de imagens contrastantes: natureza e sol – que aparece na letra da música – *versus* um Rosa tuberculoso, passando mal, tossindo, enquanto é transportado em um carro. Quando a letra da música remete ao sol, o sol exibido funde-se a um desenhado em um cartum sobre o cantor. Lemos: “Um literato nunca se exprime bem quando escreve porque ele nunca escreve como fala” – isto é, temos mais uma declaração de Noel Rosa, desta vez fundamentando, em alguma medida, a estética de coloquialidade de suas letras.

Pouco depois, veremos o também músico Francisco Alves (1898-1952) cantando *Feitio de oração*, de Rosa. São mostradas imagens do músico, mescladas com cenas do cotidiano carioca e do colega Noel. Com a entrada em cena de Alves, portanto, percebemos que a presença prévia de João Gilberto não foi por acaso: trata-se, neste filme, de mapear, em certa medida, uma dinâmica de relações entre Rosa, seus pares (na música e fora dela) e aqueles que foram influenciados por seu legado.

A partir de Alves, são mostrados: Carmen Miranda; a atriz, produtora e diretora Carmen Santos, citada enquanto aparecem imagens de registros de bastidores de audiovisuais acerca de samba e carnaval; o cineasta Humberto Mauro, que recebe como subtítulo “Diretor de Cidade Mulher”, comédia musical de 1936 com composições de Noel; Aracy de Almeida, que canta, no trecho, *Não tem tradução*, de Noel: “o cinema falado/ é o grande culpado/ da transformação/ dessa gente que pensa/ que um barracão/ prende mais que um xadrez”; Marília Baptista, que recebe o *slogan* “a princesa do microfone”; o cantor Almirante, “a mais alta patente do samba”; Orlando Silva, “o cantor das multidões”; Bando de Tangará, grupo composto por Rosa, Almirante e Braguinha e cujo encontro marca o único registro de imagem em movimento de Noel, registro esse que, curiosamente, não aparece no trabalho de Sganzerla; Wilson Batista, o “rapaz folgado”, e Ismael Silva. Orestes Barbosa, Heitor dos Prazeres e Lamartine Babo também serão mostrados adiante.

Imagens do passado e do presente se misturam: além de fotografias e jornais, vemos o carnaval, em cores, na Sapucaí, e em preto e branco e também em cores os Arcos da Lapa. Noel, personagem, aparece uma vez mais em trânsito, tossindo sofregamente.

Mulher indigesta toca; Ceci, em fotografia e em versão documental, reaparece – momento de grande similaridade com o curta anterior, mas que não segue o mesmo ordenamento de imagens. Quando a dama do cabaré sai de cena, vemos mulheres nuas se banhando em uma banheira, seguidas por outras sambando: um momento dedicado a gravar as formas femininas.

Gal Costa aparece na sequência, em fotografias e na banda sonora: ela canta *São coisas nossas*, de Rosa. O procedimento de mesclar fotos da artista com cenas do cotidiano e imagens e cartuns retratando Noel permanece. Em determinado momento, Gal aparece à direita, olhando para a esquerda; ela sai de cena, aparece Noel, em posição oposta, olhando para a direita, como uma troca de olhares entre presente e passado.

Um pandeiro é tocado defronte uma fábrica. Surge o letrero “Antes a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim... há também o dinheiro, a crise...”. Assim, quase didaticamente, Sganzerla aponta uma mudança no andamento temático do média-metragem. Com as imagens fabris, podemos ouvir, na voz de Aracy de Almeida, a canção *Três apitos*. Quando a letra da canção menciona “o apito da buzina do meu carro”, temos novamente o *insert* do Rosa personagem, vagando pelo trânsito da noite carioca – o carro onde se encontra, como na música, também buzina. As imagens de Rosa vão se misturando a outros *inserts*: imagens de natureza, imagem de um violão (o mesmo de *Noel por Noel*).

A partir do momento em que começa a música *João ninguém*, vemos nova sequência de fotos de Rosa, em momentos diversos de sua vida. Essas imagens aparecem em meio a cenas de desenhos de um *Soldadinho de chumbo*, como na fábula de Andersen escrita em 1838. O aparecimento do Soldadinho também é recorrente em obras da pentalogia. Vale lembrar, o Soldadinho, como seus retratados, é diferente dos demais, especial – no caso da fábula, o personagem não possui uma de suas pernas.

Passado o trecho do *Soldadinho*, a crônica da vida carioca – e de Rosa nela inserido – prossegue. Conforme o filme adentra em seu quarto final, a presença do Noel dirigido por Sganzerla, inserido no Carnaval do Rio de Janeiro, vai ganhando espaço. Ele desce do carro. Transita em meio a pessoas, muitas delas fantasiadas. Homens travestidos, um gorila e um homem das cavernas olham diretamente para a câmera cínica de Sganzerla. Noel, mudo e tuberculoso, está com o paletó molhado, bem como seus calçados. Ele se

senta no chão molhado, e as pessoas, “não atores”, observam com atenção sua desgraça, enquanto na Sapucaí os carros alegóricos avançam. Temos, assim, ao mesmo tempo, uma ficção sobre Rosa tuberculoso no Rio de Janeiro e um documentário sobre o ator João Braga fazendo as vezes de Noel Rosa no Carnaval carioca. A festa, repleta de cores, agora sim comenta sobre a cultura nacional sem fazer uso do verbal: um comentário que emerge da pura visibilidade da câmera cínica.

Ainda há tempo, no filme, de reiterar a relação entre Noel e seus sucessores. João Gilberto e Gal Costa cantam novamente, e parte significativa das imagens mostradas nessas cenas derradeiras já havia aparecido em momentos anteriores.

O dia vai raiando: ao som de *Fita amarela*, o Noel personagem vê as cenas derradeiras de seu Carnaval: sempre andando a esmo, chutando latas, sendo observado por transeuntes – entre os quais, aliás, estão membros de uma bateria fantasiados como soldados de chumbo. Esses momentos finais da festa vão sendo mesclados com os momentos de clímax da escadaria de Odessa filmada por Eisenstein em *O encouraçado Potemkin* (1925) – obra contemporânea à vida de Noel. Veremos um violão sendo pisoteado, donde podemos fazer associações entre, no caso de Rosa, o fim do feriado festivo com o final de um momento de alegria criativa; e, no caso de Sganzerla, o choque entre sua criatividade com o poder dos burocratas. É feita uma contraposição entre os soldados russos e os soldados de chumbo do carnaval, no meio dos quais Noel caminha, sob olhares que se dividem entre ele e o aparato de filmagem.

Figura 20 – *Isto é Noel Rosa*, dir. Rogério Sganzerla, 42'56". Após o Carnaval, Noel caminha entre soldados de chumbo e “não atores”: o cinema em seus instantes de liberdade.

Após lermos “Neste mundo ingrato e cruel/ Eu já desempenhei meu papel/ E da orgia então vou pedir minha demissão...”, Noel cai ao chão, enquanto um homem samba a seu lado. O filme termina com o personagem Noel descendo do táxi. Despede-se do motorista e do filme; é noite. Seus sucessores, na visão de Sganzerla, João Gilberto, com *Feitiço da vila*, e Gal Costa, com *Último desejo*, prosseguem sua obra e fecham o média-metragem, em meio a imagens diurnas de carnaval e fotos de Noel – as últimas mostram o músico já doente.

Se em obras anteriores a atmosfera reiterativa se dava especialmente no que diz respeito a frases proferidas por personagens, e por vezes a imagens em movimento, nas obras da “fase de obsessões” (e de consequente denúncia acerca de uma escassez criativa devido a empecilhos burocráticos) ela acontece, sobretudo, na repetição iconográfica. A grande repetição de imagens, cartuns etc. funciona, nas obras dessa fase, como funcionou a explosão de signos da fase inicial: muitas fontes distintas disseminando informações acerca de um mesmo personagem que, como herói fechado que é, nunca conseguiremos devassar por completo. O que não significa que tais personagens estejam despidos de “alma” ou interioridade. No caso de Noel, “pensador” do Brasil, da vida e de seu fazer artístico, tal “interior” é demonstrado, como vimos, inclusive por meio do uso do texto

verbal por escrito – sem que o filme, contudo, tenha se tornado um pastiche de literatura, já que o texto escrito foi, em *Isto é Noel Rosa*, apenas um entre vários elementos. Podemos dizer, assim, que nas obras observadas neste estudo, realizadas no período que batizamos de “fase de obsessões”, Sganzerla manteve sua coerência crítico-criativa e buscou unir as tendências opostas dos cinemas do corpo e da alma, almejando realizar seu cinema sem limite. Por meio do uso de materiais de arquivo (fotografias, desenhos, vídeos, canções etc.), somados a materiais produzidos pelo próprio cineasta, Sganzerla partiu do real sensível para recriá-lo. Traduzindo em obras fílmicas a vida de Noel Rosa, o crítico/diretor recriou sensivelmente a história, adicionando a ela novas camadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos deste estudo, viu-se a ocorrência do aparecimento de preceitos teorizados via textos críticos por Rogério Sganzerla em suas obras filmicas. Sganzerla, cineasta/crítico de carreira intermitente que marcou presença no cenário cinematográfico brasileiro no vasto período que vai de meados dos anos 1960 até meados dos anos 2000, deixou claro, por meio de textos escritos, qual era seu entendimento do funcionamento da arte cinematográfica e o colocou à prova em cada um de seus registros filmados.

O material do cinema, para Sganzerla, é tudo aquilo que parte do visível e do audível, isto é, tudo aquilo que pode ser captado mecanicamente pelos aparatos de registro de som e de imagem. O que é filmado, mas não parte desses pressupostos – por exemplo, obras que se sustentam por meio de interiorizações que caberiam melhor num texto de literatura, ou de psicologia, ou de sociologia –, não seria sinônimo de grande cinema. Essa procura por um “grande cinema”, em si, já guarda consigo um forte grau de posicionamento estético. A crítica, em Sganzerla, é um território de tomada de posição, de busca por passar a limpo toda uma História das formas para que se pudesse, a partir daí, tomar um caminho que explorasse da melhor maneira possível as características inerentes ao fazer cinematográfico. Essa ideia do Sganzerla crítico querer apontar caminhos possíveis para uma criação do futuro no cinema já aponta seus anseios criativos. Seu cinema mostrará a outra face disso: por meio da recorrência da metalinguagem, vemos o crítico contido no criador. Pensar cinema é fazer cinema, e vice-versa, em Sganzerla. Cineasta e crítico se fundem, sua noção de cinema pode ser percebida tanto implícita quanto explicitamente, emprestando os termos formulados por Aumont. Se o crítico pretendeu fazer cinema com a máquina de escrever, o diretor fez crítica com a câmera de filmar, posicionando-se esteticamente e prosseguindo seus diálogos com a História do cinema iniciados por meio de textos.

Em textos e em filmes, vimos aqui que a maneira encontrada por Sganzerla para passar a limpo o cinema foi notar um impasse que, segundo ele, assolava as obras da modernidade cinematográfica. Se uma vertente, dita “da alma”, fazia um cinema por ele considerado como menor, por tentar, sem conseguir, fazer um cinema com pretensões

literárias, outra, dita “do corpo”, carregava consigo a qualidade de entender as características ontológicas do cinema. Contudo, diz-nos o crítico, ficaria restrito a elas.

É por meio da análise de filmes de exceção – que segundo Sganzerla conciliariam corpo e alma, isto é, tratariam o cinema como arte do visível e do audível, mas conseguiriam realizar obras verdadeiramente densas, sem tentar copiar a densidade encontrada por meio da leitura de um livro – que se chegaria a um grande cinema. Ou seja, que se atingiria uma densidade *cinematográfica*.

Observamos, neste estudo, a crítica escrita pelo futuro diretor ao filme *Viver a vida* (1962), de Jean-Luc Godard. Ela é muito significativa, pois exemplifica, para Sganzerla, a passagem do diretor europeu de uma vertente do impasse para o cinema de exceção. Temos, assim, na visão do crítico, um realizador que parte do corpo, mas que ultrapassa os limites daquilo que pode ser captado em imagens e sons. Partindo do registro sensível, dialogando com manifestações criativas de outras linguagens (inclusive a literatura) mas sem copiá-las, a densidade, o conteúdo desejado pelo Sganzerla crítico emergiria do que pode ser visto e escutado na obra. Tal caminho o influenciaria sobremaneira: tendo compreendido e superado os problemas do impasse envolvendo corpo e alma, Godard teria feito um cinema sem limites à criatividade. O cinema que Sganzerla almejou fazer em sua carreira como diretor.

A ideia da realização de um “cinema sem limite”, conforme desejada por Sganzerla, guarda consigo duas características que lhe são inerentes. A primeira, a de que um filme não está isolado dentro da cinematografia mundial: trata-se de um sistema criativo em movimento. A segunda, a de que ao filme “sem limite” cabe renovar constantemente as formas dessa linguagem, prosseguir o movimento criativo, agregando novas camadas, novos sentidos à arte que é sua janela para olhar e pensar o mundo.

Indo nesse direcionamento, podemos pensar na presença do “experimental” em Sganzerla como sendo sua maneira de realizar esse “cinema sem limite”, o “cinema do corpo mais alma” que uniria tendências opostas e faria filmes de liberdade criativa. Para alcançar tal liberdade e fazer o “cinema do futuro”, foi preciso olhar para o do passado, mas não ficar preso a ele. Pelo contrário, deglutindo-o, Sganzerla viria a colocar em prática algo que para ele era característica marcante em Godard e em outros autores de exceção: a

“ruptura da lógica dramática”. Fazer filmes sem histórias narradas à maneira esperada por um espectador médio, passivo, era um dos intuitos do Sganzerla criador.

Um olhar superficial nas categorias propostas pelo crítico – filmes do corpo, da alma, câmera cínica, herói fechado – pode implicar numa interpretação um tanto normativa de seus escritos. Um olhar atento, contudo, percebe o oposto: por meio de seu pensamento em movimento, das formulações coerentes que se constroem e se reconstróem, vemos um Sganzerla em busca de filmes plurais, que sempre agreguem novas camadas à linguagem cinematográfica.

Assim, chegamos a suas obras em película. Percebemos, ao longo da pesquisa, três fases bastante diferentes entre si, mas que, dentro da lógica interna de pensamento de Sganzerla, revelam a continuidade coesa de seu projeto crítico/criativo.

Logo em sua longa-metragem inicial já se vê um indício bastante significativo do aparecimento da noção sganzerliana de cinema em suas obras filmadas. Trata-se, conforme escrito nos créditos iniciais d’*O bandido da luz vermelha* (1968), de um *filme de cinema* – quer dizer, uma obra não literária, não escrita, mas filmada, *cinematográfica*. Uma tomada crítica de posição, na qual o Sganzerla realizador proclamava o seu pensamento acerca do impasse por ele formulado via texto.

Conforme a análise de *A mulher de todos* mostrou, já nessa fase criativa inicial pode-se observar um desafio a uma tentativa de compreensão do aparecimento da noção de cinema de Sganzerla em seus filmes: a utilização de linguagens extra fílmicas pelo diretor que diz fazer *filmes de cinema*. Pensando a esse respeito, é de suma importância voltarmos a seu crivo acerca do filme “sem limites” de Godard. Lembremos o raciocínio do Sganzerla crítico: o cinema pode fazer uso de outras linguagens. Fazer uso, isto é, não ser utilizado por elas.

Outro desafio encontrado logo na primeira fase criativa diz respeito à presença do Brasil nos filmes de um diretor que, quando crítico, desprezava obras de cunho sociológico. O Brasil, sua cultura, suas mazelas, suas belezas, seu povo: tudo isso foi abordado logo no início pelo Sganzerla diretor. Novamente, a saída para um entendimento é um retorno aos textos acerca do corpo mais alma e de Godard. Se o cinema, para o crítico, parte da “pura visibilidade dos seres e objetos”, filmar no Brasil sem mostrá-lo, sem mostrar sua cultura e sua gente, seria, se não impossível, de uma abstração bastante grande. Filmar sim o Brasil,

sem restringir tais obras a raciocínios e interiorizações, mas fazer emergirem, por meio de imagens e de sons, questões concernentes à sua cultura: esta a maneira encontrada por Sganzerla para fazer de suas obras exemplares do “cinema sem limites”. O diretor não pretendeu explicar o Brasil; o que ele quis foi mostrá-lo. Se algum pensamento acerca da cultura brasileira surgisse nos espectadores por meio das cenas de seus filmes, isto é, emergissem por meio dos indícios sonoro e visual, então seus filmes conseguiriam atingir ao mesmo tempo as tendências opostas do corpo e da alma e fazer o grande *filme de cinema*.

Se na primeira fase a estética do lixo já era presente, em sua fase criativa intermediária ela foi radicalizada. Nos filmes iniciais, tínhamos a presença de elementos da cultura de massas que faziam com que um espectador médio pudesse admirar filmes altamente metalinguísticos e portadores de outras motivações para além de contar histórias. Nos filmes intermediários, temos um cinema que, mesmo continuando a fazer uso de alguns elementos de apelo popular, pretende agora ir além na ideia de “ruptura dramática”: não basta fazer, como na fase anterior, o espectador engolir filmes que se pretendem ousados; agora, o intuito é o da agressão, quer seja ao espectador, quer seja ao que se entende por bom gosto. Se a agressão e a veemência aumentam, também aumenta, nessas obras, a presença do Brasil, que emerge dessas imagens e sons. Se os meios de produção são alternativos, cresce a penúria e, por consequência, cresce também a presença do retrato acerca da nação brasileira. A imagem suja é, assim, uma forma de fazer tanto uma crítica acerca da linguagem do cinema quanto da cultura nacional.

Já nos anos 1960, vemos Sganzerla se interessando por Jimi Hendrix (uma canção sua é mixada a batuques afro-brasileiros durante os créditos finais d’*O bandido*), que aparecerá com maior destaque na década seguinte em *Abismu* e também em um curta-metragem. A presença do guitarrista na obra de Sganzerla prenuncia o diálogo intenso que a partir de então o cineasta travaria com obras de outros criadores, do cinema e de outras áreas. Criadores como Orson Welles e Noel Rosa aparecerão em mais de um filme, nos quais suas trajetórias serão reconstruídas e continuadas.

Em certo sentido, o diretor expande um procedimento que lhe era caro enquanto crítico de cinema: passar a limpo obras, posicionar-se acerca delas. Contudo, diferente do que fez com relação ao cinema, falando de Hendrix, Rosa e João Gilberto, por exemplo, ele

não passa a limpo toda uma história da música. Ele, porém, mapeia momentos, estabelece conexões: Noel Rosa seria um criador genial, que teria a capacidade de influenciar todo o samba e a MPB realizada por músicos depois dele (Gal Costa e a Tropicália, além do próprio João Gilberto, por exemplo).

Fazendo uso de materiais de arquivo, ainda aglutinando linguagens, seu cinema de muitas vozes, por meio de construções e reconstruções das mesmas histórias, constrói uma História em movimento, que se confunde com a sua própria em particular. Retratando criadores (apresentados nestes filmes como heróis vazios ou fechados), ainda com poucas condições de produção, condições ainda de penúria, uma vez mais emerge o Brasil de suas imagens.

Sempre coerente com seu pensamento produzido em textos, Rogério Sganzerla fez sua noção de cinema aparecer em suas obras filmicas. Por vezes, de forma bastante evidente; em outras, apenas por meio de uma comparação mais detalhada entre seus textos e filmes, grande objetivo de investigação deste estudo. Notar a presença de sua noção de cinema em seus próprios filmes é, assim, mais que reveladora de aspectos capazes de “explicar” suas obras, indicativa de como seu pensamento crítico foi capaz de transitar por sistemas de signos distintos, fundindo-se em suas criações. Se as críticas de Sganzerla não eram revolucionárias na forma, mas já possuíam uma voz enunciativa própria e original, seus filmes, que pretendiam ser revolucionários na forma, conseguiram permanecer fazendo crítica, naquela que era sua linguagem por excelência. Por meio da construção e da reconstrução de conceitos, em críticas e em filmes, Sganzerla realiza um grande texto em movimento, jamais fechado ou monolítico, do qual emerge sua noção de cinema.

Pensar acerca da noção sganzerliana de cinema é também uma tentativa de contribuição para a valorização de uma das obras mais ricas, se não a mais, da cinematografia nacional. Uma rica obra que, paradoxalmente, contou com poucas condições de produção – daí sua intermitência. Em certo sentido, o cinema do lixo realizado por Sganzerla marca um retrato do Brasil e de seu cinema, na medida em que a impossibilidade foi uma de suas características mais visíveis.

É de se pensar como seria o prosseguimento de sua obra, caso sua vida não tivesse sido interrompida na primeira metade dos anos 2000. A despeito de Sganzerla ter vivido durante a chamada retomada, é notório que, enquanto este estudo foi escrito, aumentou o

número das produções do cinema brasileiro. Mais filmes são feitos e lançados; contudo, não são necessariamente filmes melhores. Faz falta uma voz “de ruptura” como a de Sganzerla no contexto do cinema nacional.

Também é de se pensar o que Sganzerla acharia do cinema lançado após sua morte. Conceitos por ele teorizados, como os do corpo e da alma, podem ser vistos em uma porção de obras. O que é *Insolação* (2009), de Felipe Hirsch e Daniela Thomas, cujos personagens possuem “crises internas insondáveis”, senão um exemplar do cinema da alma? O que é *Drive* (2012), de Nicholas Winding Refn, com seu cinema físico, de violência, de interioridade indevassável pelo aparato de filmagem, senão um filme do corpo – ou que ao menos parte do corpo? E *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, também violento, também físico, mas que guarda um discurso verbal sociologizante? Do corpo mais alma? Provavelmente não.

Tais indagações são de difícil resposta, já que, a despeito dos conceitos sganzerlianos serem muito coerentes e sólidos, suas apreciações acerca de determinados filmes são muito particulares, demonstram tomadas de posição personalíssimas. Só o que podemos é tentar intuir tais respostas.

Se no que diz respeito às condições de produção de cinema houve mudanças, o mesmo se pode dizer sobre a crítica. Muito provavelmente, hoje, não surgiria um novo Sganzerla das páginas do caderno de cultura de um jornal da importância de *O Estado de S. Paulo*. Mesmo que surgisse, com a diminuição dos espaços destinados a críticas nos veículos tradicionais, bem como com o respeito ao jornalismo de serviço, um jovem crítico iniciante provavelmente não poderia retomar um filme na semana seguinte, tampouco abordar obras que há muito já saíram de cartaz e que não possuam ao menos alguma factualidade. Em contrapartida, temos a popularização da internet. Território de todos e de ninguém, tal voz poderia se expressar, expor sua noção de cinema. Difícil apenas seria calcular o seu alcance.

O fato é que, para o bem e para o mal, as condições histórico-culturais que produziram um personagem ímpar na cinematografia e cultura brasileiras como Rogério Sganzerla já não existem. Frutos de um período histórico muito inventivo, seu pensamento e sua atividade criativa, contudo, continuam vivos, esperando para serem devidamente estudados e reverenciados. Este trabalho, para além de seus objetivos acadêmicos de

investigação, pretendeu também ser um registro de admiração para um pensamento e uma atividade criativa únicos no panorama mundial. Se o trabalho de Sganzerla teve como característica marcante o diálogo com outras obras; se ele as reconstruiu e, assim, as prosseguiu, mantendo-as vivas, este estudo desejou humildemente o mesmo.

REFERÊNCIAS

- AGEL, Henri. **O cinema tem alma?** Tradução de Celso Lucio Ferreira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- ALBUQUERQUE, Felipe Iszlaji de. **A metalinguagem em Rogério Sganzerla**. Bauru: UNESP, 2005.
- ARAUJO, Inácio. Com traços fortes do cangaço, roteiro tem mais Lima Barreto que Glauber. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4, jun. 2010.
- _____. Primeiro, houve Glauber; depois, Rogério. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 9 jan. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40365.shtml>>. Acesso em: 22 jul. 2011.
- AUMONT, Jaques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- _____. **O voo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BITTNER, Dulcília Helena. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Outras leituras**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANUTO, Roberta. **O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CARVALHO, Layo Fernando Barros de. **O bandido e o invasor**: transgressão no cinema brasileiro. Brasília: UnB, 2006.

CHURCHWARD, James. **O Continente Perdido de Mu**. Hemus: São Paulo, 2003.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GARCIA, Estevão. Sem essa aranha. **Contracampo**, Niterói, n. 58, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

GARDNIER, Ruy. As mil máscaras de Dr. Rogério, Cineasta. **Contracampo**, Niterói, n. 58, 2004a. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/milmascaras.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

_____. O signo do caos. **Contracampo**, Niterói, n. 57, 2004b. Disponível em: <www.contracampo.com.br>. Acesso em: 22 jul. 2011.

GRÜNEWALD, José Lino. **Vertentes do cinema moderno**: inventores e mestres. Campinas: Pontes, 2003.

LEMINSKI, Paulo. Ensaio e anseios crípticos. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2013.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de tártu-moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Fapesp/Ateliê Editorial, 2003.

_____. **O filme que Saussure não viu**: o pensamento semiótico de Roman Jakobson. Vinhedo: Horizonte, 2007.

_____. O ponto de vista semiótico. In: HOLFELD, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera. (Org.). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 279-309.

MACHADO JUNIOR, Rubens. Cineastas do corpo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 4 set. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1409200206.htm>>. Acesso em: 6 maio 2013.

_____. Passos e descompassos à margem. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 164-172, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_MachadoJr.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Sartre: a liberdade sem desculpas. In: FIGUEIREDO, Vinícius de (Org.). **Seis filósofos na sala de aula**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, s/a.

LOTMAN, Yuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

_____. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

NINA, Claudia. **Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas**. São Paulo: Summus, 2007.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz et al. Cinema falado, parte 6: *Serras da desordem e O signo do caos*: ruídos: considerações finais. **Contracampo**, Niterói, n. 96, set. 2010. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/96/artecinemafalado6.htm>>. Acesso em : 14 jul. 2016.

PAIVA, Samuel. **A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla**. São Paulo: PPGCOM USP, 2005.

_____. O cinema sem limite de Rogério Sganzerla. **Rua**, 27 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-cinema-sem-limite-de-rogerio-sganzerla/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla**. Uberlândia : UFU, 2008.

SGANZERLA, Rogério. **A mulher de todos – release para a imprensa**. S/a. Disponível em: <www.contracampo.com.br/38/mulherdetodos>. Acesso em: 22 jul. 2011.

SGANZERLA, Rogério. Cinema fora da lei. **Contracampo**, Niterói, n. 27, maio 2001a. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

_____. Jimi, genio total. **Contracampo**, Niterói, n. 58, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/jimigenio.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

_____. **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986.

_____. **Por um cinema sem limite**. São Paulo: Azougue, 2001b.

_____. **Textos críticos 1**. Florianópolis: Editora UFSC, 2010a.

_____. **Textos críticos 2**. Florianópolis: Editora UFSC, 2010b.

_____. **Tudo é Brasil** : fragmentos da obra literária. Joinville: Letradágua, 2005.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Picador USA, 2001.

SOUZA, Ana Paula. Sganzerla inédito: mostra traz a face oculta do cineastapopular. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 1-4, 8 jun. 2010.

VANOYE, Francis ; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. v. 1.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS DE SGANZERLA

ABISMU. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla, Embrafilme, 1977. 82 min.

A CIDADE de Salvador (O petróleo jorrou na Bahia). Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: FCEBA e CEPOC, 1984. 9 min.

A MISS e o dinossauro. Direção: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970.

A LINGUAGEM de Orson Welles. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Tupan Filmes 1988. 20 min.

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas/Servicine, 1969. 1h 33min.

ANÔNIMO e incomum. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: RioArte, 1990. 13 min.

BRASIL. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla, 1981. 13 min.

CARNAVAL na lama. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes, 1970. 90 min.

COPACABANA Mon Amour. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes, 1970. 85 min.

DOCUMENTÁRIO. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla, 1966. 10 min.

HISTÓRIAS em Quadrinhos. Direção: Rogério Sganzerla e Alvaro de Moya. Brasil: Rogério Sganzerla, 1969. 10 min.

INFORMAÇÃO: H. J. Koellreutter. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: RioArte, 2003. 15 min.

IRANI. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Prefeitura Municipal de Irani, 1983. 8 min.

ISTO é Noel Rosa. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Tupan Filmes, 1991. 42 min.

MUDANÇA de Hendrix. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla, 1978. 52 min.

NEM tudo é verdade. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: R. S. Produções, 1986. 88 min.

NOEL por Noel. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas/Mercúrio Produções, 1981. 10 min.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Urano Filmes, 1968. 92 min.

O SIGNO do caos. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções, 2003. 82 min.

PERIGO negro. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Tupan Filmes, 1992. 28 min.

QUADRINHOS no Brasil. Direção: Rogério Sganzerla e Alvaro de Moya. Brasil: Rogério Sganzerla, 1969. 9 min.

RITOS populares (Umbanda no Brasil). Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla, 1986. 18 min.

SEM essa aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes, 1970. 1h 42 min.

TUDO é Brasil. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Tupan Filmes, 1997. 1h 22 min.

VIAGEM e descrição de Guanabara por ocasião de França Antártica. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Centro de Tecnologias Educacionais e Departamento de Cultura, 1976. 16 min.

PRODUÇÕES DE OUTROS REALIZADORES

A GRANDE cidade. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Mapa Filmes/Carlos Diegues, 1966. 90 min.

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970. 1h 15 min.

A MARCA da maldade (*Touch of evil*). Direção: Orson Welles. EUA: Universal International Pictures, 1958. 1h 35 min.

A NOITE (*La notte*). Direção: Michelangelo Antonioni. Itália/França: Nepi Film/Sofitedip/Silver Films, 1961. 1h 55 min.

A AVENTURA (*L'avventura*). Direção: Michelangelo Antonioni. Itália/França: Cino del Duca/Produzioni Cinematografiche Europee/Société Cinématographique Lyre, 1960. 2h 23 min.

ACOSSADO (*À bout de souffle*). Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Films Impéria/Les Productions Georges de Beauregard/Société Nouvelle de Cinématographie, 1960. 1h 30 min.

BARÃO OLAVO, o Horrível. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970. 1h 12 min.

CASA de bambu (*House of bamboo*). Direção: Samuel Fuller. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1955. 1h 42 min.

CIDADÃO Kane (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. EUA: RKO Radio Pictures/Mercury Productions, 1941. 1h 59 min.

CIDADE-mulher. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Brasil Vita Filmes, 1936. 80 min.

CUIDADO, madame. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970. 1h 10 min.

DRIVE. Direção: Nicolas Winding Refn. EUA: Film District et al., 2011. 1h 40 min.

HORROR Palace Hotel. Direção: Jairo Ferreira. Brasil: produção independente, 1978. 41 min.

INSOLAÇÃO. Direção: Felipe Hirsch e Daniela Thomas. Brasil: Cisma Produções/Nós Outros Produções/Dezenove Som e Imagens Produções, 2009. 1h 40min.

IT'S all true. Direção: Orson Welles e Norman Foster. Estados Unidos: RKO Pictures, 1941. Inacabado.

MIYAMOTO Musashi. Direção: Tomu Uchida. Japão: Toei Company, 1961. 110 min.

NOITES de circo (*Gycklarnas afton*). Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Sandrews, 1953. 1h 33 min.

O ANJO nasceu. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969. 1h 30 min.

O ANO passado em Marienbad (*L'année dernière a Marienbad*). Direção: Alain Resnais. França/Itália: Cocinor et al., 1961. 1h 34 min.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Mapa Filmes/ Produções Cinematográficas Imago, 1966. 1h 21 min.

O ENCOURAÇADO Potemkin (*Bronenosets Potemkin*). Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino/Mosfilm, 1925. 1h 15 min.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Brasil: Magnus Filmes, 1962. 1h 40 min.

SÃO PAULO, sociedade anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Brasil: Socine Produções Cinematográficas, 1965. 1h 47 min.

SCARFACE: a vergonha de uma nação (Scarface). Direção: Howard Hawks. EUA: Caddo/United Artists, 1932. 1h 30 min.

TRINTA anos esta noite (*Le feu follet*). Direção: Louis Malle. França: Nouvelles Éditions de Films, 1963. 1h 48 min.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. 2007. Brasil: Universal Pictures do Brasil et al., 1h 55 min.

UMA MULHER é uma mulher (*Une femme est une femme*). Direção: Jean-Luc Godard. França/Itália: Euro International Film/ Rome Paris Films, 1961. 1h 25 min.

VIVER a vida (*Vivre sa vie*). Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Films de la Pléiade/Pathé Consortium Cinéma, 1962. 1h 24 min.