



Para Ler *Tudo é Brasil* como um Documentário¹

Samuel Paiva

Universidade de São Paulo

Resumo: No artigo “*Film documentaire, lecture documentarisante*” (in ODIN, Roger e LYANT, J.C. (ed.): *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-267), Roger Odin propõe algumas conclusões. Diz ele, por exemplo, que o teórico interessado em compreender o “conjunto documentário” pode se colocar como tarefa a descrição das diferentes formas de instrução de “leitura documentarisante” que intervêm no campo cinematográfico ou no próprio sistema do filme. Seguindo esta sugestão, pretendo, digamos, testar as proposições de Odin, aplicando-as a *Tudo é Brasil* (1997), um filme de Rogério Sganzerla que parte de imagens e sons de arquivo para contar a história da passagem de Orson Welles pelo Brasil no ano de 1942, quando ele aqui chegou para realizar *It’s All True*.

Palavras-chave: leitura, documentário, Sganzerla

No artigo “*Film documentaire, lecture documentarisante*”,¹ Roger Odin admite a existência de filmes que efetivamente se exibem como documentário.² O problema, para o autor, consiste precisamente em estudar como se efetua essa exibição. Ele então propõe, como critério, considerar o “espaço de leitura dos filmes” ou, mais propriamente, uma “leitura documentarisante” – em síntese, uma leitura capaz de tratar o filme como documento. Seguindo esta sugestão, pretendo neste texto que aqui se inicia, digamos, testar as proposições de Odin, aplicando-as a *Tudo é Brasil* (1997), um longa-metragem de Rogério Sganzerla. Trata-se de um filme que, a partir de imagens e sons de arquivo, conta a história da passagem de Orson Welles pelo Brasil no ano de 1942, quando ele aqui chegou para realizar *It’s all true*.

Como esforço da “política de boa vizinhança” empreendida durante a Segunda Guerra Mundial, *It’s all true* seria um filme de longa-metragem constituído

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

de quatro episódios filmados a partir de histórias reais, nos Estados Unidos (a história do jazz, protagonizada por Louis Armstrong), no México (a história de um touro, chamado Bonito, e seu domador) e no Brasil. No Brasil, Welles começou a filmar um episódio sobre o *Carnaval* e um outro, no qual reconstituía a aventura de quatro *Jangadeiros* que viajaram do Ceará ao Rio de Janeiro, de jangada, com o objetivo de reivindicar melhores condições de trabalho ao então presidente Getúlio Vargas. Contudo, *It's all true* resultou inacabado, na medida em que o material filmado por Welles não correspondia exatamente ao esperado nem por Nelson Rockefeller e a Coordenação de Assuntos Interamericanos – respectivamente, o empresário e a agência do governo norte-americano envolvida no projeto –, nem pelo governo de Vargas. Uma versão do que seria o filme foi montada muito tempos depois, quando se encontraram os negativos que se julgavam perdidos. Essa versão, de 1993, foi dirigida por Richard Wilson, Myron Meisel e Bill Krohn.

No Brasil, o cineasta Rogério Sganzerla realizou uma homenagem a Welles, compondo uma trilogia sobre sua passagem por este país: o curta *A linguagem de Orson Welles* (1991) e os longas *Nem tudo é verdade* (1986) e *Tudo é Brasil* (1997). Esses filmes, em princípio, parecem documentários, porém, eles apresentam uma *montagem* da história em questão, de uma forma tal que suas “instruções para uma leitura documentarizante”, como diria Roger Odin, podem ser questionáveis. Dessa forma, minha proposta é analisar alguns aspectos do último filme da trilogia de Sganzerla, procurando relacioná-lo aos conceitos encontrados no artigo de um teórico que se apresenta justamente interessado em delimitar o problema das relações entre cinema documentário e cinema de ficção.

Em seu artigo, de início, Odin esclarece que uma provável oposição entre ficção e documentário, com base na referência à realidade, não chega a constituir um critério sustentável. Tanto o documentário quanto a ficção referem-se à realidade e, de acordo com esse parâmetro, todo filme de ficção pode ser considerado, sob um



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

certo ponto de vista, como um documentário e, em contrapartida, o documentário também pode ser considerado como ficção, na medida em que sua “matéria de expressão (imagem em movimento, som) irrealiza aquilo que representa”, na medida em que, como dizia Christian Metz em *Le signifiant imaginaire*, “todo filme é um filme de ficção”.³

Convém primeiramente uma reflexão sobre este ponto. De fato, a concepção de cinema de Rogério Sganzerla não trabalha em princípio com uma oposição entre ficção e documentário. Pelo contrário, busca uma aproximação entre ambos. Os artigos que ele escreveu quando ainda atuava como crítico nos anos 60 não deixam dúvida quanto a isso. Em “Noções de Cinema Moderno”⁴, por exemplo, Sganzerla afirma que “os grandes cineastas da atualidade são, todos eles, documentaristas: Antonioni, Resnais, Visconti (documentaristas da alma), Godard, Losey, Hawks (documentaristas do corpo)”. Em relação ao cinema brasileiro, em um dado momento (mais precisamente em uma matéria intitulada “Filmar São Paulo I”) o crítico pergunta a si próprio se o “documentário-ficção” seria uma saída para a produção paulista e admite que *São Paulo S/A*, de Luiz Sérgio Person, “tenta-nos dizer que sim”.

Seria esperado, portanto, que as produções cinematográficas do próprio Sganzerla seguissem a mesma tendência. E de fato, já na estréia como diretor, ele realiza o curta *Documentário* (1966), que pode perfeitamente ser lido como uma ficção sobre dois rapazes que, enquanto perambulam pelas ruas da cidade, decidem ir ao cinema, embora não consigam definir um filme para assistir. Em *O bandido da luz vermelha* (1968), primeiro longa, a região paulistana conhecida como Boca do Lixo assume uma dimensão diegética, por onde circulam personagens como J.B. da Silva, o Rei da Boca.

Na verdade, a interseção ficção-documentário é uma das chaves do discurso cinematográfico que procuro compreender. Ou seja, o problema que

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

aqui se coloca – a leitura de *Tudo é Brasil* como um documentário – provavelmente tem a ver com o caráter, digamos, um tanto ambíguo relacionado à dimensão ficcional e documental dessa obra. Para analisar essa ambigüidade, torna-se oportuna a argumentação de Roger Odin, em seu interesse por estabelecer os critérios pertinentes à leitura de um filme como documentário ou ficção. Quais seriam esses critérios?

Em princípio, para Odin, há uma oposição entre a leitura documentarizante e a leitura fictivizante. De acordo com esse princípio de oposição, todo filme pode ser submetido por seu leitor a uma ou outra leitura.⁵ Contudo, atento para não incorrer na esterilidade das definições simplistas (o documentário não é ficção e vice-versa), Odin propõe uma oposição entre as leituras documentarizante e fictivizante estabelecida, não sobre o princípio de realidade ou não-realidade do representado, mas sobre a imagem que o leitor faz do enunciador, no caso, considerando o enunciador como aquele que é observado na origem da comunicação fílmica. Essa maneira de abordar o problema não é nova, como esclarece. Encontra-se, por exemplo, na Lingüística, quando esta se interessa na maneira como, no campo literário, o leitor constrói a imagem do autor. De fato, Odin não deixa de empreender observações acerca de alguns teóricos⁶ que se detêm em problemas correlatos. Mas, seguindo em suas considerações, defende que a leitura fictivizante não é constituída pela construção de um “eu-origem fictivo” mas, mais precisamente, pela recusa de construção de um eu-origem.⁷ Em suma, esclarece que a oposição entre leitura fictivizante e leitura documentarizante é um efeito do posicionamento do leitor face ao texto, o resultado de uma operação externa ao filme, uma operação estritamente pragmática.

Seguindo em sua argumentação, defende que a leitura, ou melhor, as leituras documentarizantes têm a ver com a construção de um “eu-origem real” e podem

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

ser produzidas de dois modos: pelo leitor (produção individual) ou por uma instrução (produção institucional) dada pelo filme. Em relação ao leitor, ainda que pondere a colocação da questão segundo as reflexões de outros teóricos,⁸ mantém o seguinte critério: o leitor constrói a imagem de um enunciador, pressupondo sua realidade. Em relação à instrução dada pelo filme, cabe destacar que, para Odin, um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura a instrução orientada para uma leitura documentarizante. E esta instrução pode estar nos créditos ou no próprio texto fílmico.

Orson Welles: Um Enunciador Real

Lembrando que, em graus diversos, a enunciação é polifônica,⁹ capaz de apresentar uma pluralidade de vozes, o leitor pode construir diversos *enunciadores reais* no seu ato de leitura. Ou seja, há tantos modos de fazer funcionar a leitura documentarizante quantos há de construir enunciadores reais, tais como: a câmera e tudo que se encontra diante dela (cenário, figurino, personagem); o próprio cinema; a sociedade na qual o filme é produzido; o realizador do filme; o especialista responsável pelo discurso, etc.

Colocando-me como leitor do filme de Sganzerla, observo alguns enunciadores reais que confirmariam uma leitura documentarizante. Por exemplo, em relação à câmera, encontra-se diante dela aquilo que poderíamos designar como material de arquivo. Há trechos de filmes, em grande parte produzidos provavelmente no início dos anos 40. Logo no início, Carmen Miranda surge cantando *O que é que a baiana tem?* Há cenas de *Cidadão Kane* (1941), do próprio *It's all true* (1942). Há trechos de cinejornais, reportando toda uma série de eventos, de personalidades, de espaços urbanos, a cidade do Rio de Janeiro,

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Nova York. Além disso, a câmera examina fotos, desenhos, histórias infantis, uma quantidade enorme de material gráfico, quadros, pinturas que tanto foram produzidas quanto representam diferentes momentos da história do Brasil.

Em relação ao som ocorre algo semelhante. De uma certa forma, a narrativa do filme é orientada por trechos de um programa de rádio intitulado *Tudo é Brasil*, gravado no Rio de Janeiro por Orson Welles, “embaixador da boa vizinhança” que faz comentários otimistas sobre a relação entre o Brasil e os Estados Unidos, entrevista personalidades brasileiras e norte-americanas, aprende com Carmen Miranda a distinguir os instrumentos musicais que integram a percussão do samba, comparando-a com a do *jazz*. Mas há também, além da locução de origem radiofônica, a voz *over* dos depoimentos: Grande Otelo relembra sua experiência nas filmagens de *It's all true*; Richard Wilson e Bill Krohn contam como, depois de encontrar os negativos desse filme, tentaram restituí-lo a Welles. Por sua vez, a trilha traz gravações remotas de músicas como *Amélia*, *Sandália de prata*, *Praça Onze*, *Brasileirinho*, *A volta do americano*.

O fato notável é que, em *Tudo é Brasil*, o filme, a maior parte desses documentos audiovisuais tem a ver com Orson Welles. Nesse sentido, Welles é um eu-origem primordial. É principalmente a partir dele que se produziram imagens e sons relacionados a fatos históricos envolvidos em sua passagem por este país em 1942. E o filme de Sganzerla recupera essa produção, localizando o diretor americano como a peça-chave de um evento histórico,¹⁰ aqui compreendido como uma “intriga”, que envolve interesses econômicos e culturais entre Estados Unidos e Brasil. Talvez, de fato, Welles seja o próprio evento histórico, na medida em que ele contribui para a progressão da intriga, marcada por conflitos de interesses em um tempo que, inclusive no filme, chega a extrapolar o período da Segunda Guerra Mundial.

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.

Instruções de Leitura do Filme

Avançando rumo ao segundo modo de produção da leitura documentarizante, passo a averiguar prováveis instruções de *Tudo é Brasil* aos seus leitores. Como foi dito há pouco, a instrução orientada para uma leitura documentarizante pode estar nos créditos ou no próprio texto fílmico. Os créditos podem indicar que se trata, por exemplo, de uma reportagem; podem designar uma estrutura de produção especializada em documentário; podem evidenciar que não há atores; podem indicar, nos títulos, um certo tipo de produção voltada para uma determinada abordagem; podem até mesmo indicar, por ausência, que se trata de um registro despretençioso, como aquele próprio dos filmes de família. Quanto ao texto fílmico, é possível pensar que existem figuras estilísticas típicas do documentário.¹¹ Como exemplo, Odin fala, entre outros, sobre o subconjunto¹² de filmes pedagógicos, que apresentam figuras estilísticas como: aparição na tela daquele que fala (o professor ou o especialista); remissão direta do detentor do saber ao leitor ou a seu entrevistador; configuração abstrata daquilo que é representado pelo discurso, com comentários do tipo explicativo ou utilização de esquemas ou gráficos.

Voltando a *Tudo é Brasil*, certamente é possível afirmar que os créditos desse filme em princípio instruem para uma leitura documentarizante. Há, por exemplo, a ausência de atores e a existência de “depoimentos”.¹³ Contudo, o que me chama mais a atenção é o próprio título: *Tudo é Brasil*. O título reproduz o mesmo do programa de rádio, com Welles afirmando em sua locução: “*All is Brazil (...)*”¹⁴ *Oh my Brazil, land which God created; You are the first in the world*”. Essa passagem de *Brazil* para *Brasil* sugere alguns problemas. Por um lado, remete a um eu-origem real: o título *reproduz* um enunciado, digamos, histórico, a partir de um documento: o programa de rádio. Além disso, essa

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

tensão *Brazil/Brasil* reporta-se a toda uma discussão de setores da inteligência brasileira contra a dominação norte-americana em diversos campos: economia, cultura, meio ambiente.¹⁵ Porém, por outro lado, fora de seu contexto original (o programa de rádio no qual Welles faz um discurso ufanista sobre o Brasil), a frase pode adquirir novas dimensões semânticas. “Tudo é Brasil” torna-se uma afirmação genérica e provocativa como decorrência da improbabilidade de seu sentido pois, efetivamente, não é possível que tudo seja Brasil, a não ser sob uma perspectiva idealizada. A idéia, nesse caso, não chega propriamente a indicar um eu-origem real mas, talvez, uma metáfora ou uma utopia.

Seguindo na pesquisa do texto fílmico, o dado mais perturbador é a seleção do material imagético e sonoro e, principalmente, a sua montagem. Com exceção da seqüência de abertura – quando Carmen Miranda surge cantando e dançando acompanhada de alguns músicos –, não há mais, no transcorrer de todo o filme, sincronia de imagem e som. A relação entre as duas bandas é verticalizada, o que certamente nos remete às teorias de Eisenstein e às suas concepções da arte como conflito.¹⁶ Em última instância, a montagem não permite que o leitor relacione, por exemplo, as vozes *over* com os seus enunciadores. A rigor, em nenhum momento a imagem e a voz de Welles chegam a integrar o corpo de um homem que fala. Pode ser difícil, portanto, admiti-lo como um enunciador real.

Um outro aspecto intrigante na montagem diz respeito à inserção dos textos que vêm a ser trabalhados na estrutura da narrativa. Já no início do filme, por exemplo, ouvimos a primeira locução do *provável* Orson Welles, quando ele fala sobre como, antes da Guerra, perambulava por um cais até que viu um mapa... – e nesse momento vê-se a imagem de um mapa onde se destaca o Brasil. Logo em seguida, vão sendo introduzidas cenas do *Soldadinho de chumbo*, uma das histórias infantis do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

1875). A história trágica do soldadinho será apresentada aos poucos,¹⁷ entrecortada por outras imagens, tais como: mapas antigos; Welles acenando em um aeroporto, provavelmente quando chega ao Brasil; imagens antigas do Pão de Açúcar, de um avião monomotor sobrevoando o Rio de Janeiro, de um barco adentrando um cais; um mapa da América do Sul; uma pequena jangada no mar; um desenho no qual se destaca o nome Brazil (*sic*), etc.

Esse paralelismo entre o soldadinho de chumbo e a chegada de Orson Welles a este país é significativo, no sentido de mostrar como a montagem instrui o leitor, levando-o a estabelecer leituras abertas do texto. Até certo ponto a idéia do soldado é sustentável quando se leva em conta que tanto a RKO, produtora de *It's all true*, quanto Welles se envolveram no projeto como um “esforço de guerra”.¹⁸ Mas, por outro lado, a inclusão de uma história concebida sob a influência do romantismo alemão, um clássico universal da literatura infantil, instrui para uma leitura que não chega a se justificar no âmbito histórico em torno da política de boa vizinhança nas Américas. A aproximação das duas figuras – Welles e o soldadinho – sugere uma idéia cujo significado o leitor não consegue estabelecer a priori. Aliás, há em *Tudo é Brasil* muitas outras figuras, digamos, inesperadas, quando se considera como ponto de interesse do filme de Sganzerla o projeto inacabado de Orson Welles. Como interpretar, por exemplo, nesse contexto, as imagens retiradas de quadros que reproduzem cenas do Brasil colonial e imperial?

De fato, o filme instrui para uma leitura na qual a associação entre Orson Welles e o Brasil assume uma dimensão alegórica, tanto por indicar “um sentido não explicitado que o discurso contém de forma disfarçada”¹⁹ como por organizar esse próprio discurso de uma forma descontínua, cuja incompletude sugere ao espectador sentidos ocultos. Obviamente, respostas mais precisas quanto aos significados das alegorias em *Tudo é Brasil* exigiriam uma análise

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

mais extensa. Contudo, a minha hipótese extrapola a tendência em geral encontrada na crítica, que reconhece aí um sentido de fracasso.²⁰ Em vez disso, a meu ver, a conjunção Welles/Brasil remete a uma “utopia”²¹ que permite preconizar relações internacionais harmônicas, cujos interesses seriam pautados principalmente pelas demandas culturais, em lugar das econômicas. E se a utopia é o “não-lugar”, ela não pode permitir, ao menos em tese, a construção de um eu-origem.

Partindo para uma conclusão, convém recordar as palavras de Roger Odin, quando ele afirma ser possível pensar em uma escala ou em “níveis de documentaridade”, avaliáveis segundo uma maior ou menor possibilidade de construção de enunciadores reais. Como esclarece o autor, há filmes “híbridos”, situados na interseção de dois ou mais conjuntos cinematográficos, que entrelaçam duas ou mais instruções de leitura. Há filmes “ambíguos”, que não oferecem de forma clara as instruções a seus leitores, que não determinam com clareza quando convém acionar uma leitura documentarizante ou fictivizante.

Nesse sentido, *Tudo é Brasil* oferece instruções de leitura conflitantes, híbridas e ambíguas. Por um lado, apresenta enunciadores reais, personalidades e eventos históricos reportados por material de arquivo – filmes, fotos, jornais, desenhos, material gráfico, programas de rádio, tudo convergindo para um eu-origem primordial: Orson Welles e seu filme *It's all true*. Por outro lado, a montagem reelabora tanto o significado desses enunciadores quanto o dos eventos a eles relacionados, e instrui o leitor, levando-o não propriamente a recusar a construção de um eu-origem real, mas a considerá-lo em uma perspectiva alegorisante, propondo esta como a possibilidade mais eficaz para a compreensão do discurso do filme.

NOTAS

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

1- ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarissante”, in: ODIN, R. e LYANT, J.C. (ed.): *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

2 - O autor defende a noção de “conjunto documentário” por entender que a idéia de “gênero documentário” seria mais adequada às várias partes que integram o conjunto: filmes etnográficos, científicos, etc. O mesmo vale para a ficção, cujos gêneros seriam os *westerns*, policiais, musicais, etc.

3 - Odin, op. cit., p. 263.

4 - Além de “Noções de Cinema Moderno” (30/01/1965), outros artigos de Rogério Sganzerla publicados no *Suplemento Literário* do jornal *Estado de S.Paulo* defendem uma conjunção entre ficção e documentário, por exemplo, “Viver a Vida I” (05/12/1964), “Viver a Vida II” (12/12/1964), “Humberto Mauro, Autor” (16/02/1965), “Filmar São Paulo I” (16/10/1965), “Filmar São Paulo II” (24/10/1965), etc.

5 - Existem outras possibilidades, como a “leitura esteticante”, própria do campo artístico, porém, no contexto da discussão em pauta não há porque problematizá-las.

6 - Roger Odin apresenta, por exemplo, a proposição de K. Hamburger, para quem, na leitura fictivante, o leitor constrói um eu-origem fictivo enquanto que, na leitura documentarissante, o leitor constrói um eu-origem real.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

7 - O autor tem a preocupação de problematizar as possíveis confusões que decorreriam de uma tentativa de relacionar a idéia de “enunciação histórica”, de Benveniste, à recusa, então discutida, de construção de um “eu-origem”, própria da leitura fictivisante.

8 - Discute-se particularmente a noção de “enunciação séria”, definida por J. Searle, em seu artigo sobre “Le Statut Logique du Discours de la Fiction” (cf. J. Searle, *Les actes de langage*, Hermann, 1972, chap. III). Para Odin, as colocações de Searle sobre o ato ilocutório da “asserção” parecem problemáticas. Primeiramente porque lidam com as noções de “verdade” e “sinceridade”, ambas questionáveis, por exemplo, no âmbito do “representado” na construção fílmica. Depois, porque pressupõe uma intenção da parte do autor de enunciar. Mas essa intenção, contrapõe Odin, não é necessariamente respeitada pelo leitor.

9 - Apresenta-se Ducrot como referência sobre a polifonia da enunciação.

10 - A noção de evento histórico associado à idéia de intriga deve-se a Paul Ricouer. Ver deste autor *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, 1983.

11 - F. Pelletier é citado, quando a questão é sublinhar que a instrução não é dada pelas figuras isoladamente, mas por “agenciamentos estilísticos” que resultam de uma combinatória, de uma estrutura de figuras.

12 - Fica esclarecida no texto de Odin uma distinção entre “subconjunto” e “gênero”. O subconjunto é definido em termos de um sistema estilístico. O gênero, em termos de conteúdo e/ou de pressões pragmáticas. Assim, por exemplo, ao subconjunto “filme de reportagem” podem corresponder gêneros etnográficos,



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

atualidades, etc. Nos filmes de reportagem, podem ser consideradas, no nível da imagem, figuras como: foco, imagem trêmula, *travellings* aos solavancos, golpes de *zoom*, rupturas brutais no desenvolvimento dos planos e no encadeamento das seqüências, longos planos-sequência, iluminação deficiente, grão da película. Nos mesmos filmes de reportagem, mas no nível do som, podem se observar o timbre específico do som direto (por oposição ao som de estúdio, onde há ausência de ressonância), barulho, estrutura lingüística da palavra “viva”. E ainda no nível da imagem e/ou do som: direcionamento para o *cameraman* (as pessoas filmadas olham para o câmara).

13 - Cabe observar que nem sempre os créditos apresentam informações completas. Por exemplo, nos “depoimentos” não consta o nome de Grande Otelo, embora este comente várias vezes, com voz *over*, como os demais, sobre sua participação no episódio do Carnaval em *It's all true*. Em todo caso, os créditos iniciais indicam: “Este filme foi produzido com o apoio da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual”, e segue apresentando o título (Tudo é Brasil); direção (Rogério Sganzerla); depoimentos (Richard Wilson, Robert Wise, Bill Krohn, Edmar Morel, Paula Lima); pré-edição, seleção sonora e montagem (Sylvio Renoldi), produção executiva (Roger Garrido de Madrugá), etc. Nos créditos finais, agradecimento especial (Beatrice Welles); música adicional (João Gilberto); músicas (...); montagem final (Mair Tavares) e assistente (Holly Mosher); pré-montagem (Hugo Franco Mader & Luis Guimarães Castro); apoio técnico (CTAV-Funarte, MAM, MIS, ABA Films); produtor associado (S.M. Produções e Thor Filmes); equipamentos (...); colaboração (...); mais uma vez o nome do filme; e um plano com a caixa de soldadinhos de chumbo seguido de “fim”.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

14 - Na cópia que utilizei para analisar o trecho em questão, há nesse ponto uma frase inaudível. Em todo caso, as legendas reproduzem o trecho como um todo da seguinte forma: “Tudo é Brasil, onde o céu tem mais luz e fulgor. Oh meu Brasil, terra que Deus criou, no mundo, és o primeiro”.

15 - A título de lembrança, considere-se a música *Querelas do Brasil*, de Maurício Tapajós e Aldir Blanc, celebrizada na interpretação da cantora Elis Regina. Techos da letra: “O *Brazil* não conhece o Brasil / O Brasil nunca foi ao *Brazil* / (...) O *Brazil* não merece o Brasil / O *Brazil* tá matando o Brasil / (...) Do Brasil, S.O.S. ao Brasil”.

16 - “Eisenstein dizia a seus alunos que a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; que arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica de construção da obra; que arte é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional”. Este texto é parte da Introdução escrita por José Carlos Avellar do livro *Eisenstein: a forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990. p. 7.

17 - Na história, o soldadinho difere dos outros soldados de chumbo porque tem uma única perna. Ao ver uma bailarina de cetim que, em um movimento de dança também apoia-se sobre uma única perna, ele apaixonou-se por ela. Na tentativa de se aproximar da bailarina, ele caiu da janela e acaba na rua, enfrentando tempestades e esgotos e animais pouco amistosos, até que, depois de ser engolido por um peixe, por fim retorna à sua casa, mas é então lançado a uma lareira, onde morre queimado ao lado de sua amada.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

18 - A expressão “esforço de guerra”, nesse caso, deve-se a Richard Wilson, que participou com Welles do projeto de *It's all true*. Wilson afirma: “E aqui eu gostaria de deixar registrado o seguinte: tanto a RKO quanto Welles entraram no projeto para tentar contribuir com seu quinhão ao esforço de guerra. Contudo, para cumprir a sua parte, a RKO, uma companhia responsável perante seus acionistas, negociou um acordo privado e rígido pelo qual o governo dos Estados Unidos lhe pagaria 300 mil dólares. Uma soma que por si só fala com eloqüência da categoria não-comercial em que a RKO enquadrara o projeto. Pessoalmente, acho que o fato de Orson ter aberto mão de qualquer pagamento por seu trabalho, e abandonado um lucrativo programa de rádio semanal, é ainda mais eloqüente. Para um artista criativo e bem pago, trabalhar durante mais de meio ano sem remuneração, é ocorrência raríssima”. Cf. WELLES, Orson & BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Vieira. São Paulo, Editora Globo, 1995. p. 205).

19 - Os conceitos de alegoria aqui apresentadas são propostos por Ismail Xavier em “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”. Cadernos do NEP (Núcleo de Estudos e Pesquisas) da Funarte. Fev./1985.

20 - Por exemplo, Rubens Machado, autor do verbete sobre Sganzerla que consta da *Enciclopédia do cinema brasileiro*, afirma: “O tema do fracasso, central na obra de Sganzerla, adquire nessa empreitada mítica do gênio hollywoodiano uma importância decisiva. O Brasil, isto é, as culturas visual e radiofônica brasileiras, sempre em causa, e chave do seu corte estético na história do cinema brasileiro, atingem uma dimensão universal na medida de sua irrealização cinematográfica mundial, inscrutando-se e comprovando-se na experiência fracassada de Welles”.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

21 - “A palavra ‘utopia’ passou a existir com a publicação do pequeno livro [*Utopia*] de [Thomas] More, em dezembro de 1516. More cunhou-a ao fundir o advérbio grego *ou* – ‘não’ – ao substantivo *topos* – ‘lugar’ –, dando ao composto resultante uma terminação latina.” Ver MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. xiii.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo, Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

_____. *O Vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Vieira. São Paulo, Globo, 1995.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo, Perspectiva, 1992. (Debates, 149)

CANCLINI, Nêstor. *Cultura híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo, Edusp, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Editora Max Limonad Ltda, 1986.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

GERVAISEAU, Henri. *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Tese de doutorado em Comunicação, Rio de Janeiro, 2000.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- KOSELLECK, R. “Historia ‘magistra vitae’. De la dissolution du ‘topos’ dan l’histoire moderne en mouvement”, in *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Éditions EHEss, 1990, p. 37-62.
- LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo, Annablume/ECA-USP, 1995. (Selo Universidade, 29)
- MEDITSCH, Eduardo (org.). *Rádio e pânico: A Guerra dos Mundos, 60 anos depois*. Florianópolis, Editora Insular, 1998.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1972. (Debates, 54)
- MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- ODIN, Roger. “*Film documentaire, lecture documentarisanse*”; in: ODIN, R. e LYANT, J. C. (ed.): *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277)
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal - a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora do Senac, 2000.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
 XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

RICOUER, Paul. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, 1983.

SGANZERLA, Rogério. *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo, Martin Claret Editores, 1986.

_____. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

_____. “Viver a vida I”. *O Estado de S. Paulo*, 05/12/1964.

_____. “Viver a vida I”. *O Estado de S. Paulo*, 05/12/1964.

_____. “Noções de cinema moderno”. *O Estado de S. Paulo*, 30/01/1965.

_____. “Humberto Mauro, autor”. *O Estado de S. Paulo*, 16/02/1965.

_____. “Cidadão Kane”. *O Estado de S. Paulo*, 07/08/1965.

_____. “O legado de Kane”. *O Estado de S. Paulo*, 28/08/1965.

SGANZERLA, Rogério. “Filmar São Paulo I”. *O Estado de S. Paulo*, 16/10/1965.

_____. “Filmar São Paulo II”. *O Estado de S. Paulo*, 24/10/1965.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições
Graal/Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, v. nº 5)

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2^a ed.
Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____. “Alegoria, modernidade, nacionalismo”. Cadernos do NEP
(Núcleo de Estudos e Pesquisas) da Funarte. Fevereiro/1985.