



Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem

*Linguagem de Orson Welles*¹

Samuel Paiva²

UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Este texto é uma reflexão sobre o filme *Linguagem de Orson Welles* (1991), de Rogério Sganzerla. Trata-se de um curta que compõe ao lado de três longas-metragens do mesmo diretor – *Nem tudo é verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003) – uma tetralogia inspirada em *It's all true* (1942), projeto cinematográfico de Orson Welles que resultou inacabado. O interesse da discussão em pauta diz respeito principalmente à utilização de material audiovisual de arquivo articulado por uma montagem vertical de modo a resultar em uma concepção da História como conflito. Nesse sentido, são referências fundamentais as teorias de Eisenstein, Erich Auerbach, Mikhail Bakhtin, Giambattista Vico e Walter Benjamin.

Palavras-chave

Cinema; História; Material de Arquivo; Montagem de Conflito.

Corpo do trabalho

Junto com os longas-metragens *Nem tudo é verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003), o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* (1991) integra a tetralogia de filmes de Rogério Sganzerla (1946–2004) inspirada em *It's all true* (1942), o projeto cinematográfico inacabado de Orson Welles (1915–1985), concebido no contexto da Política de Boa Vizinhança entre os Estados Unidos e países da América Latina no entorno da Segunda Guerra Mundial. Um dado recorrente nesses filmes de Sganzerla diz respeito ao fato de que eles se estruturam, em maior ou menor medida, a partir do que é possível ser designado como material de arquivo, ou seja, fragmentos de outros textos audiovisuais – imagens e sons – recuperados de contextos diversos, tais como cinejornais, programas de rádio, recortes de jornal e revista, trechos

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual.

² Doutor em Ciências da Comunicação, na área de Comunicação e Estética do Audiovisual, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor da Universidade Federal de São Carlos, na área de História e Teoria do Audiovisual.



de obras de ficção e documentários. Diante de uma tal quantidade e qualidade de materiais audiovisuais, podemos perceber uma característica fundamental na tetralogia de Sganzerla inspirada em *It's all true*: são eminentemente filmes de montagem. Assim, sem desconsiderar as recorrências temáticas e formais dessa tetralogia como um todo, minha proposta com esta comunicação é analisar mais detidamente o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles*, a fim de compreender sentidos de seu discurso histórico sobre a passagem de Orson Welles pelo Brasil, no contexto do Estado Novo.

De antemão, é fundamental destacar algumas características do trabalho de Rogério Sganzerla, em especial, no que diz respeito justamente à montagem. Frequentemente, esse realizador retoma os seus próprios filmes, supostamente acabados e mesmo quando já disponibilizados em cópias para exibição, com o propósito de remontá-los, alterando a ordem das seqüências dadas em versões anteriores ou mesmo incluindo novas cenas. Tal procedimento, como pretendo demonstrar, é coerente com a sua concepção estética, em especial, em relação a uma concepção da História como conflito permanente.

Portanto, compreendendo-se a obra de Sganzerla como um *work in progress*, os pesquisadores interessados em analisá-la precisam explicar com qual material estão lidando, de modo a estabelecer um parâmetro referencial à discussão pretendida. No caso do curta-metragem considerado como objeto neste trabalho, é oportuno esclarecer que foi analisada uma cópia em 16 mm, disponibilizada no acervo do CTAV – Centro Técnico do Audiovisual, vinculado ao Ministério da Cultura (Minc). Essa versão difere em diversos aspectos, por exemplo, da que estará disponível em DVD pela Programadora Brasil.³

Nesse sentido, uma pesquisa que ainda está por ser realizada, a propósito da obra de Sganzerla, deve considerar justamente os sentidos implicados nessa reelaboração permanente de seus filmes. Por ora, contudo, posso destacar que os materiais de arquivo incorporados à versão aqui analisada do curta *Linguagem de Orson Welles* estruturam-se a partir de uma montagem vertical. E é relevante lembrar que se deve a Eisenstein esse princípio de montagem,⁴ caracterizada pelas relações assíncronas entre imagem e som, como forma de instaurar o conflito, tão caro às teorias do cineasta russo.

³ A Programadora Brasil é um projeto que resulta de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual do Minc, do CTAV e da Cinemateca Brasileira, com o objetivo de ampliar a distribuição e exibição de filmes nacionais para entidades jurídicas não-comerciais.

⁴ XAVIER, Ismail. “O Olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em *São Bernardo*”, p. 128.

No caso específico de *Linguagem de Orson Welles*, a montagem vertical, por um lado, impede a constituição de personagens bem delimitadas, bem definidas, e propõe, em contrapartida, o princípio do enigma – “quem sou eu?” –, a pergunta implicada no mistério acerca de “Rosebud” em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e recolocada nas perguntas incessantes dos locutores da rádio que perseguem a identidade do protagonista em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). É a partir dessa imprecisão, inicialmente relacionada às identidades dos personagens, que logo serão ampliadas as ambigüidades que, por meio da montagem vertical, contaminarão todas as “figuras” encontradas em *Linguagem de Orson Welles*.⁵

Por figura, é oportuno esclarecer no contexto da discussão agora empreendida, deve-se considerar um conceito amplo. Ainda que não seja o caso de aprofundá-lo neste momento, convém indicar que, por figura, podemos compreender relações históricas entre fatos diversos. É o que propõe o realismo figural de Erich Auerbach, para quem a imagem de Cristo, por exemplo, é também uma figura dos profetas que lhe antecedem. Além disso, o conceito de figura também pode estar associado às noções de alegoria, modelo, forma, *tropo* retórico (como as metáforas e metonímias), motivo plástico ou sonoro, figuração (no sentido psicanalítico de condensação e deslocamento), etc. Dadas em suma tantas possibilidades, proponho, como método para chegar aos sentidos implicados na montagem do material de arquivo em *Linguagem de Orson Welles*, a discussão sobre três figuras: o enigma “quem sou eu?”, a “carnavalização” e a “metalinguagem”.

Quem sou eu?

No curta-metragem em questão, ao assumir por vezes a voz de Orson Welles, Grande Otelo torna-se uma espécie de seu alter-ego, um “outro eu” do cineasta americano. Nesse sentido, não por acaso a primeira imagem do filme é justamente um detalhe das calçadas das praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, onde faixas pretas e brancas reproduzem as ondas do mar e sugerem uma harmonia de contrastes. Sobre esse detalhe aparece o primeiro crédito: “Tupan Apresenta”. E já no plano seguinte sobrepõe-se a uma foto de Grande Otelo o título do filme: *Linguagem de Orson Welles*. Grande Otelo, na verdade, é o narrador. Entretanto, sua voz está sempre *over*, o que

⁵ Sobre o conceito de “figura”, ver AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*; AUERBACH, Erich. *Figura*; e PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*.



impede a percepção de uma unidade corporal para sua figura. Vai-se estabelecendo dessa forma um espaço de ambigüidade ou imprecisão necessário à conexão de sua figura com as de Welles e Shakespeare. Em todo caso, será Grande Otelo quem conduzirá a narrativa desse curta-metragem que, a exemplo de *Nem tudo é verdade*, o longa que inaugura a tetralogia de Sganzerla sobre *It's all true*, também começa com uma referência a Shakespeare. Diz Grande Otelo (voz *over*):

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.

Ouvimos, simultaneamente a este texto sobre Welles e Shakespeare, uma trilha, uma música ao ritmo bossa-nova que depois vem ao primeiro plano sonoro na voz de João Gilberto: “Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião”. Essa conexão entre a bossa nova e o baião vai reiterando, ainda que sutilmente, o princípio de harmonia entre as diferenças, já sugerida desde a imagem das ondas desenhadas nas calçadas do Rio de Janeiro, no início do filme.

Às articulações dessas imagens e sons, somam-se mais fotos sobre as quais são apresentados os outros créditos. São imagens de Orson Welles jovem e, sobre elas, encontramos informações a respeito da produção (Embrafilme), montagem (Severino Dadá), música (João Gilberto, Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Grande Otelo), realização (Rogério Sganzerla). A locução de Otelo conclui a abertura: “É toda a obra de Orson Welles reproduz essa admiração” (por Shakespeare).

Carnavalização

Ainda ouvimos João Gilberto interpretando Luiz Gonzaga quando surgem as primeiras imagens do *Cine jornal brasileiro* (1938–1946), produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), do Governo Vargas. São trechos (incluídos anteriormente em *Nem tudo é verdade*) que apresentam o momento em que Welles chega ao Rio de Janeiro (em 08 de fevereiro de 1942) em um avião da Panam. Welles acena para os brasileiros que estão à sua espera. Vêm os cumprimentos ao americano e aos brasileiros integrantes do grupo de recepção. Welles sorri e acena para todos. Um novo corte introduz o que parece ser o seu primeiro deslocamento pela



cidade. Seguem-se os trechos de cinejornais filmados por outras razões, mas aqui organizados como se fossem o ponto de vista de um estrangeiro reconhecendo a terra aonde acaba de desembarcar. (Estratégia idêntica fora utilizada em *Nem tudo é verdade*, justamente a propósito do deslocamento de Welles do aeroporto até o hotel.) Em *travelling*, surgem avenidas por onde circulam carros; uma multidão caminha pelas calçadas; há monumentos nas praças públicas; observam-se aspectos da flora tropical. Enquanto isso, ouvimos uma conversa ao telefone. Mas as frases estão fragmentadas e não permitem a identificação do assunto tratado. Welles fala em inglês sobre algo que “começa a acontecer por toda a parte”: o Carnaval. Logo as imagens e os sons vêm confirmar esta sugestão. Grupos de foliões fantasiados sucedem-se em vários planos montados ao ritmo das marchas carnavalescas: “nosso lero-lero é diferente”. Além do samba, existem os acordes do frevo, *Vassourinhas*. Há canções populares como *Escravos de Jó*. Ou surge ainda a música-ícone da polêmica envolvida na transformação do samba, de expressão popular a instrumento de propaganda do Estado Novo: “Vão acabar com a Praça Onze, não vai haver mais escola de samba, não vai; chora o tamborim, chora o mundo inteiro...”. E sucedem-se várias cenas do Carnaval de rua, onde as pessoas se divertem, destacando-se (em planos mais fechados) ora uns, ora outros nessa festa universal: um grupo vestido de árabe, uma porta-bandeira, crianças e adolescentes que fazem caretas para a câmera, uma passista que vestida à Carmen Miranda balança os ombros sensualmente...

A essa altura do filme, vai-se esclarecendo a inversão dos sentidos operados pela montagem em *Linguagem de Orson Welles*. E um exemplo disso diz justamente respeito ao material retirado dos cinejornais do DIP. Opera-se no curta-metragem de Sganzerla uma inversão dos sentidos originalmente previstos pelo discurso do Estado Novo. Ou seja, a propaganda é contraposta à História, compreendida como lugar de conflito. O cinema de propaganda, cabe observar, é marcado em grande medida pela estética clássica, constituindo uma mitologia em torno do herói de grandes feitos, representado em um contexto de continuidade monumental e espetacular. Exemplos dessa tendência são os filmes de Leni Riefenstahl, tais como *O triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938). Há nessas produções uma tentativa de se estabelecer sentidos de Eternidade e Monumentalidade, dados como elementos inquestionáveis, incontornáveis, devido a



uma ordem metafísica alheia às tensões da História.⁶ E aqui a lembrança dos filmes concebidos no contexto do nazismo não ocorre por acaso, uma vez que os funcionários do DIP mantinham grande admiração pelo trabalho realizado pelos alemães que trabalhavam no ministério de propaganda de Goebbels.⁷ Portanto, certamente este é um dado, entre outros, a ser considerado na censura do Governo Vargas à imagem de um Brasil negro projetada em *It's all true*.

Convém lembrar que o projeto de *It's all true* foi concebido pela RKO Radio Pictures e pelo OCIAA – *Office of the Coordinator or Inter-American Affairs*, nos Estados Unidos, um departamento federal criado em 1940 por Nelson Rockefeller, para apoiar a causa dos Aliados na Segunda Guerra. Orson Welles, dadas as suas conexões com a RKO (produtora de *Cidadão Kane*) e com o New Deal, foi convidado a dirigir os episódios, inspirados em “histórias verdadeiras”, ocorridas no México e no Brasil. O episódio mexicano, uma vez que Welles estava ainda envolvido com *Soberba* (1942), seu segundo longa-metragem, foi dirigido por Norman Foster, que também roteirizou a história do *Meu amigo Bonito*, sobre a amizade de um menino com um touro em vias de enfrentar uma luta em uma arena da Cidade do México. Welles ficou então responsável pela direção dos episódios brasileiros: *Os jangadeiros*, que reencenava a viagem de quatro pescadores que, em 1941, durante 61 dias, viajaram do litoral de Fortaleza ao Rio de Janeiro para reivindicar de Vargas melhores condições de trabalho e previdência social; e o *Carnaval*, misturando ficção e documentário, com interesse pelo samba.

Nesse episódio sobre o *Carnaval*, à equipe de Welles reuniram-se brasileiros como Alex Viany, Herivelto Martins e Grande Otelo, entre outros intelectuais e artistas responsáveis pela pesquisa histórica, produção, interpretação, etc. Como bem observa Catherine Benamou, Welles investigava o samba, procurando tanto a sua diversidade de ritmos (partido alto, samba-enredo, etc.) como também a sua relação com diversos contextos socioculturais, trabalhando, em suma, com uma noção de diversidade que funcionava como um “comentário” e um “antídoto” à arregimentação do samba como símbolo “unívoco” de identidade nacional.⁸

⁶ Sobre a noção de “monumentalidade” relacionada ao Estado Novo, ver MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimto do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro.

⁷ SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*, p. 90.

⁸ BENAMOU, Catherine. *Orson Welles's transcultural cinema: an historical/textual reconstruction of the suspended filme, It's all true, 1941-1993*, p. 51

Ora, em *Linguagem de Orson Welles*, Sganzerla justamente retoma, à sua maneira, esse interesse inicial de Orson Welles, desconstruindo sentidos eternos, monumentais e unívocos implicados na propaganda do DIP. Sganzerla instaura, na verdade, um princípio de carnavalização, que perverte os sentidos originais dos cinejornais, ironizando-os, satirizando-os. No caminho das inversões, o princípio de carnavalização torna-se uma maneira de recriar o mundo, com novas perspectivas, com a reciclagem dos materiais e com sua (des)ordenação em torno de protagonistas impalpáveis.

A propósito, observe-se a própria figura de Grande Otelo. Ouvimos uma canção, interpretada por sua voz, que coincide em alguns momentos com a sua dança. Mas não há sincronia entre o corpo e a voz, nessa versão brasileira de uma personagem shakespeariana. Quem não conhece Grande Otelo não sabe que é ele quem narra, canta e dança. Otelo surge cercado por outros negros e evolui com os seus movimentos em um local privilegiado do enquadramento. Não há dúvidas quanto ao seu caráter de majestade em uma corte do Carnaval.

Logo, porém, um efeito sonoro de sorriso sarcástico se sobrepõe à próxima imagem: uma foto na qual Getúlio Vargas recebe Welles em seu gabinete. O sorriso sarcástico continua quando partimos para os próximos planos: Nelson Rockefeller desce as escadas de um avião, chega ao Rio e é recepcionado por civis e militares. O sorriso sarcástico por fim desaparece mas, em seu lugar, a banda sonora é preenchida por um trecho de áudio retirado de *O sombra (The Shadow)*, o personagem celebrizado no rádio com a interpretação do próprio Welles. Confirma-se o tom sinistro, enquanto ainda vemos um carro (conduzindo Rockefeller, Vargas, ambos?) e o aceno de moças uniformizadas, com bandeirinhas na mão, manifestação controlada de cumprimento ao cortejo das autoridades. Uma cartela do *Cine jornal brasileiro* esclarece o assunto tratado – “Rio: o sr. Nelson Rockefeller visita o Departamento de Imprensa e Propaganda”. Seguem-se as cenas do cinejornal: Rockefeller sobe as escadas do majestoso prédio onde, já no interior do edifício, reúne-se com integrantes e simpatizantes do governo Vargas. O poderoso diretor do OCIAA assina alguns papéis. E um *insert* de uma animação sugere o teor dos documentos ao mostrar um barquinho que sai da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, em direção à África. Na capital do Rio Grande do Norte, instalava-se então uma base americana para defesa dos Aliados. Rockefeller é aplaudido por todos os presentes à solenidade. Welles, em uma foto na qual aparece ligeiramente de perfil, observa a cena com desconfiança.

Confirma-se gradualmente a inversão dos sentidos originalmente elegíacos associados às figuras de Vargas e Rockefeller no *Cine jornal brasileiro*. Os sorrisos sarcásticos assim como a referência ao Sombra vão instaurando um clima de suspense em torno das figuras de poder que protagonizam essas seqüências e que, em última instância, são responsáveis pela censura a *It's all true*. O tom sinistro logo é acentuado, com a presença das forças armadas, que surgem em torno de Rockefeller em alguns fragmentos de cena: a elite brasileira encontra-se em uma exposição de arte cuja intenção é a propaganda dos militares, representados em esculturas. Logo, os militares de fato desfilam para as autoridades, formam-se oficiais, observam aviões da força aérea.

Há então uma contrapartida ao tom militarista associado à figura de Rockefeller quando um recorte de jornal refere-se à presença de outro americano em visita ao Brasil, Waldo Frank, um intelectual socialista para quem a inter-relação racial e de gêneros tornam este um país interessante, um paradigma para o pan-americanismo.⁹ Eis a deixa para o retorno a Welles, que reaparece em fotos abraçado a Manuel Olímpio Meira, conhecido como Jacaré, o líder dos jangadeiros. Mais uma vez a voz de Grande Otelo conclui a seqüência: “A primeira lei da História é não mentir; a segunda, não temer dizer a verdade”. A afirmação parece constituir um comentário à performance de Rockefeller, em razão do seu papel fundamental como homem da propaganda americana, confrontado com a questão da verdade/mentira, tão cara a Welles e Sganzerla.

Em suma, a idéia do Carnaval, no esforço de recuperação do episódio de *It's all true*, é reposta por Sganzerla em um discurso afinado com Welles no qual entra em pauta a possibilidade de uma inversão na ordem do poder. De fato, esse discurso, articulado pela montagem vertical de materiais de arquivo, explicita um princípio de carnavalização orientado segundo a concepção de Bakhtin, ou seja, do Carnaval como *locus* de uma inversão por meio da qual os marginalizados assumem o centro simbólico do poder.¹⁰

⁹ A propósito de Waldo Frank no Brasil, ver TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, p. 34.

¹⁰ Sobre a carnavalização como inversão simbólica das estruturas de poder, ver BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, e STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*.

Metalinguagem

A idéia da História como conflito é igualmente trabalhada a partir da recuperação de trechos de filmes de ficção, como, por exemplo, de *A marca da maldade* (1958), do próprio Welles. Trata-se daquele instante no qual o Capitão Quinlan, o policial americano corrupto (interpretado por um Welles já bem mais velho do que quando ele esteve no Brasil), desconsidera os pruridos de Miguel Vargas, o honesto diretor mexicano da Comissão Panamericana de Narcóticos (interpretado por Charlton Heston), e incrimina com falsas provas um mexicano suspeito de ser o responsável pela explosão de uma bomba, que acontece logo no início do filme, na fronteira entre os Estados Unidos e o México.

Esse material de ficção, contudo, logo é confrontado em *Linguagem de Orson Welles* com outros materiais, pois, seguindo-se à questão da corrupção e dos preconceitos étnicos das autoridades americanas em *A marca da maldade*, vem uma seqüência de fotos que registram cenas do episódio dos jangadeiros em *It's all true*. Mais precisamente são imagens relacionadas à morte de Jacaré, o líder dos pescadores. Uma legenda marca a data e o local do fatídico episódio: “19 de maio de 1942 – Joá (Afogamento de Jacaré)”. Mais fotos revelam como Welles está desolado. Quando retornamos às imagens em movimento, prevalece um tom de suspense, um clima macabro: um avião faz manobras, taxiando no aeroporto. Seria Welles partindo para o Ceará, para dar continuidade ao projeto de *It's all true* mesmo depois do acidente fatal? Há mais uma série de planos rápidos – pessoas com armas nas ruas, manifestações políticas e, em oposição a esse clima tenso, em outro espaço, jangadeiros caminham com suas redes pela praia –, enquanto a voz *over* de Getúlio Vargas aponta para a necessidade de “contrabalançar os fatos prejudiciais ao ritmo normal de nosso desenvolvimento”.

Cenas de *A marca da maldade* retornam e reinstauram o clima tenso, de suspense, com imagens fixas do Capitão Quinlan provenientes da cena em que ele incrimina Manolo Sanchez, o jovem mexicano acusado de explodir a bomba. A tensão de poder entre os Estados Unidos e o México reitera-se com o próximo plano: um *insert* de um mapa onde percebemos claramente desenhada a linha de fronteira entre os dois



países. Entre tantas imagens, aos poucos se sobressai a idéia da Guerra: um avião explode no ar e, em terra, ocorre um bombardeio. Nesse ponto, *A marca da maldade*, cujas cenas, como se vê, passam a ser freqüentemente retomadas em *Linguagem de Orson Welles*, funciona como *pathos* irradiante, capaz de atingir vários projetos que se frustram, tornando-se inacabados: como o próprio *It's all true* e *The other side of the Wind*, o último filme de Welles. O jogo que intercala imagens e sons sugere a força da corrupção e dos interesses espúrios de personagens como Quinlan boicotando iniciativas de emancipação das nações latino-americanas.

Tal possibilidade será logo confirmada pelo depoimento de Edmar Morel, o repórter das multidões (que será um dos personagens principais de *O signo do caos*, o último filme da tetralogia de Sganzerla sobre *It's all true*). Como jornalista, várias vezes Morel intercedeu junto ao DIP pela liberação de filmes censurados. Morel escreveu, como repórter dos *Diários Associados*, o diário da viagem de Jacaré e, por conta disso, foi convidado por Welles para desenvolver um primeiro tratamento do episódio dos *Jangadeiros* para *It's all true*, trabalho para o qual montou um grupo de pesquisadores que trabalhava sob sua coordenação.¹¹ Não por acaso, portanto, são principalmente imagens relacionadas aos jangadeiros que vemos quando passamos a ouvir a voz *over* de Edmar Morel.

Edmar Morel (voz over): Mas o que ele era mesmo [Welles] é um sujeito que queria fazer cinema. E tinha um grande amor à vida. Ele queria era fazer cinema a qualquer preço. Cinema para ele era fundamental. Ele filmava com aquela máquina tudo o que via.

Toda a montagem dessa seqüência procura relacionar Welles aos jangadeiros, com fotos das filmagens do respectivo episódio, com imagens mais recentes, coloridas: jangadas na areia da praia, pescadores que passam; mulheres preparando rendas, bordados; homens preparando redes de pesca. Essas imagens são provavelmente provenientes das filmagens de *Nem tudo é verdade* e de *It's all true – Sobre um filme inacabado de Orson Welles* (Bill Krohn, Myron Meisel, 1993), projeto do qual Sganzerla foi consultor.

Reitera-se, com o depoimento de Edmar Morel, um tom algo melancólico, reforçado pela trilha sonora na voz de Dorival Caymmi, cantando: “A jangada saiu com Chico, Ferreira e Bento; a jangada voltou só...”. A canção, pontuando a vida difícil dos

¹¹ Ver BENAMOU, Catherine L. *Orson Welles's transcultural cinema: an historical/textual reconstruction of the suspended film, It's all true, 1941-1993*, pp. 56-57.

pescadores, sua proximidade com a morte e o freqüente desamparo de suas famílias, como ocorreu com Jacaré, seguirá até a próxima seqüência. Com essas imagens e trilha, associa-se cada vez mais a figura de Welles, por meio do depoimento de Morel: “Dinheiro para ele não valia nada, nada, nada. Ele repetia cenas horas e horas. Ele só queria a perfeição”. Assim, a jornada heróica dos pescadores que se aventuram ao mar, correndo risco de morte, conecta-se à trajetória incansável de Welles em busca da perfeição, independentemente dos interesses alheios à sua arte. Assim como para os pescadores, também para Welles o trabalho é uma questão de vida ou morte.

Esta sugestão logo será confirmada pela discussão sobre *The other side of the wind*. John Huston faria parte desse filme, interpretando um velho diretor a realizar o seu último filme. Em *Linguagem de Orson Welles*, o depoimento de Huston em voz *over* começa quando aparece uma foto de Welles na praia, caminhando à vontade, de camisa e calça brancas arregaçadas. Huston certamente mantinha uma identificação com Welles em vários aspectos. Quando criança, assim como Welles, Huston passou boa parte do tempo viajando com os pais. Quando jovem, manteve uma relação intensa com o México. Também viveu um tempo na Europa, meio nômade. Dirigia e atuava, como Welles. Realizou filmes que suscitam questões internacionais como, entre outros, *O tesouro de Sierra Madre* (1947), *Uma aventura na África* (1952), *O homem que queria ser rei* (1975), etc. Em sua homenagem a Orson Welles, Huston começa por afirmar: “É um dos maiores artistas de nossa era junto com os melhores pintores e escritores”. E aí a montagem encarrega-se de trazer à tona um desenho com a figura de Shakespeare, definindo a dimensão dos “maiores artistas de nossa era”. E enquanto a voz de Huston segue com os elogios ao amigo ainda veremos trechos do roteiro de *It's all true* e mais imagens coloridas do dia-a-dia dos pescadores: os homens saem em uma jangada e, já em alto-mar, preparam iscas, pescam, retornam da pescaria, pesam os peixes e, ao final da tarde, suas jangadas estão na praia. O tom melancólico permanece assim como a canção interpretada por Dorival Caymmi que ouvimos desde a seqüência anterior – “A jangada saiu com Chico, Ferreira e Bento; a jangada voltou só...”.

John Huston (voz *over*): [Orson Welles] Deu uma enorme contribuição e caiu em desgraça em Hollywood. Parece-me uma das coisas de que Hollywood deveria menos se orgulhar. A rejeição. De fato, foi mais do que uma rejeição...

Huston ainda fala sobre uma carta que recebeu de Orson Welles há alguns anos. Fala também sobre como tentou encorajá-lo em seus projetos, estimulando-o a superar o boicote implacável de Hollywood contra o seu gênio. E curiosamente, como que se valendo da referência a Shakespeare, define o amigo como um rei.

John Huston (voz over): Boa hora para definir Orson. Como ele me chamava de príncipe, eu poderia dizer que ele é um rei. Honestamente, devo dizer, Orson era um rei com todos os dotes reais. Homem feito por si mesmo nos momentos difíceis. Ótimo quando tudo corria bem. Sempre para cima. Majestoso.

Concluída a homenagem, estamos no ponto em que as jangadas descansam na praia, velas abertas, ao final da tarde. Caymmi passa a cantar então uma outra canção: “O mar quando quebra na praia é bonito...” E aí a imagem do próprio Caymmi surge em um trecho filmado em preto-e-branco quando o músico era jovem. Sua figura parece ecoar a nobreza e a majestade há pouco relacionada por Huston a Orson Welles, como sugere o enquadramento em ligeiro contra-plongée. Caymmi, a voz dos pescadores, corresponde, na música, a Welles, no cinema.

Tal possibilidade de conexão entre música e cinema, Welles e Caymmi, pescadores e artistas, nobreza e popularidade, logo confirma-se com mais uma canção incluída na trilha sonora. João Gilberto começa a cantar (voz over): “A luz que brilha em teu olhar a certeza me deu de que ninguém pode afastar o meu coração do teu”.

Essa declaração musical assume uma dimensão ainda mais significativa quando consideramos as imagens às quais ela vem se associar. São os últimos planos do filme. Em *technicolor* surge um Rio de Janeiro registrado por uma das câmeras da equipe que em 1942 filmou com Welles no Brasil. Mas Welles está se despedindo. Estaríamos em 29 de julho de 1942, quando ele partiu deste país, rumo ao Uruguai e à Argentina, antes de voltar aos Estados Unidos? Em uma fotografia, Welles acena, dando adeus. Para quem?

Ora, embalado nesse clima nostálgico, devido à perseguição aos projetos comprometidos com a perfeição artística e com a compreensão da Humanidade em toda a sua diversidade étnica, surge, em um plano rápido, o próprio Rogério Sganzerla, apontando uma câmera na direção do espectador. Sganzerla, de fato, prossegue com o trabalho iniciado por Welles. E esse plano é ainda mais significativo quando pensado em relação ao que lhe sucede: um recorte de jornal, no qual uma foto de Welles se destaca sob a seguinte manchete: “Sou uma vítima dos novos chefes da RKO”.

Entretanto, a presença de Sganzerla, prosseguindo com a reflexão sobre *It's all true*, é uma prova de resistência à censura contra Welles. Assim como Welles, censurado pelo DIP, Sganzerla também foi perseguido pela ditadura instaurada com o Golpe de 1964. Apesar de tudo, as figuras de ambos complementam-se pelo esforço de manter vivo o cinema no qual acreditam.

A História como conflito

As estratégias empreendidas pela montagem vertical no discurso de *Linguagem de Orson Welles*, orientadas pelos princípios de imprecisão quanto às personagens apresentadas ao longo do filme, assim como pela carnavalização e pela metalinguagem relacionada aos fragmentos de imagens e sons articulados no transcorrer da narração, resultam no que poderíamos definir como o “cinema sem limite”, perseguido por Sganzerla. A propósito, na apresentação de seu livro *Por um cinema sem limite*, no qual apresenta uma antologia das suas críticas de cinema, publicadas no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*, nos anos 1960, e na *Folha de S.Paulo*, na década de 1980, Sganzerla afirma:

Abordaremos certos filmes-limite para melhor exemplificar na prática o que constitui exatamente a essência do cinema moderno: sua relatividade voluntária, a desarticulação do discurso tradicional e uma evidente vocação neo-barroca. Trata-se de incorporar nossa experiência como um fenômeno interligado ao audiovisual mundial, sob o ponto de vista da renovação da linguagem e criatividade, destacando a figura do realizador independente, motor de idéias cinematográficas.¹²

Vocação neo-barroca, desarticulação dos discursos tradicionais, relatividade voluntária, estas concepções certamente são fundamentais para a noção de História encontrada nos filmes de Sganzerla, inclusive, no curta-metragem *Linguagem de Orson Welles*, em que são descartadas as periodizações lineares e cronológicas, que enquadram a História em uma perspectiva teleológica, com início, meio e fim. Em lugar disso, surgem tempos e espaços superpostos, justapostos, colocados em permanente conflito.

Nesse sentido, o cinema sem limite de Sganzerla aproxima-se de noções encontradas em pensadores como Giambattista Vico, para quem a História deve ser pensada como um processo de desdobramentos e contradições, inerentes a uma compreensão abrangente de uma dada realidade em determinada época, a partir das suas

¹² SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p. 11.

complexas relações sociais, políticas, econômicas.¹³ É a partir de um tal princípio de História que faz sentido o esforço diante do qual Sganzerla se coloca, ao trabalhar sua própria obra como um *work in progress*, um corpo inacabado sujeito a inúmeras transformações. E obviamente tal esforço impõe-se também ao pesquisador que, querendo compreendê-lo, é obrigado a seguir, ao menos em alguma medida, os mesmos passos.

Por fim, o cinema sem limite de Sganzerla aproxima-se também da concepção de História de Walter Benjamin, a partir de seus estudos sobre a *Origem do drama barroco alemão*.¹⁴ Para Benjamin, não faz sentido a noção de progresso na História, a não ser sob a perspectiva dos que vencem e dominam os outros. Contra essa visão do vencedor, Benjamin propõe uma teoria da História orientada por um certo desencantamento (barroco) do mundo, por um princípio de desintegração e relatividade do tempo. Como esclarece Ismail Xavier, a propósito de Walter Benjamin:

No lugar de uma manifestação da concretização do espírito em seu caminho, na direção da autoconsciência e da totalização, a história [para Benjamin] é um campo de sofrimento e conflito permanentes, não uma cadeia puramente lógica de eventos construtivos, mas uma escalada de violência sem limites. Não há teleologia, mas apenas uma coleção de configurações descontínuas e efêmeras da cultura.¹⁵

Segue por este caminho a concepção de História encontrada em *Linguagem de Orson Welles*, alcançada por meio da montagem de conflito de Eisenstein. A dialética de totalização e fragmentação proposta nesse filme aponta, em suma, para uma resistência contra a ordem pré-estabelecida de um mundo, que, afinal, pode ser reinventado, inclusive, na reconsideração de sua materialidade.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. *À quois pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.

¹³ SAID, Edward. "Introduction to the Fifth-Anniversary Edition", in AUERBACH, Erich. *Mimesis: the representation of reality in Western literature*. New Jersey: Princeton University Press, 2003, p. ix-xxxiii.

¹⁵ XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica", p. 357.



BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 2ª. ed. São Paulo, Brasília: Hucitec / Editora Universidade de Brasília, 1993.

BENAMOU, Catherine. *Orson Welles's transcultural cinema: an historical/textual reconstruction of the suspended filme, It's all true, 1941-1993*. New York: Department of Cinema Studies, New York University, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, 2005.

SAID, Edward. "Introduction to the Fifth-Anniversary Edition", in AUERBACH, Erich. *Mimesis: the representation of reality in Western literature*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SOUZA, José Inacio de Melo Souza. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, 2000.

XAVIER, Ismail. "O Olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em *São Bernardo*", in *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo, 1997.

_____. "A alegoria histórica", in RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol I. São Paulo: Editora Senac, 2005.