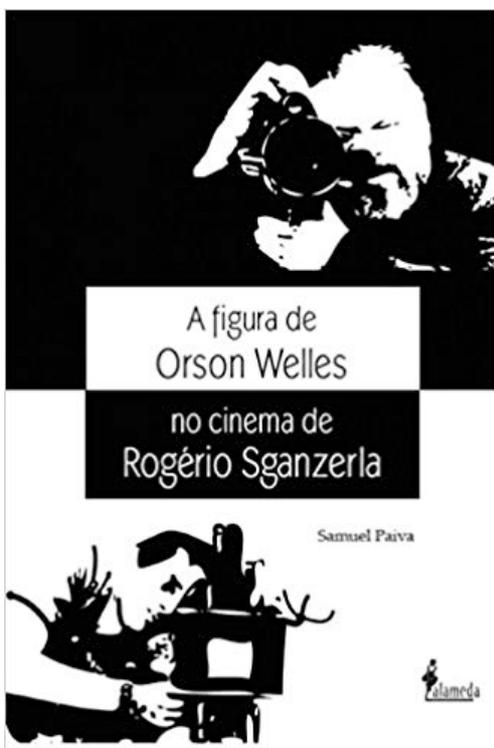


**Sobre Samuel Paiva. A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla. São Paulo: Alameda, 2018, 400 pp. ISBN: 978-8579393631.**

Por Régis Orlando Rasia\*



Ainda que Rogério Sganzerla seja reconhecido por seus filmes do período marginal, do final de 1960 e início dos anos 1970, Samuel Paiva investe em uma outra ponta da sua filmografia como tema de seu livro: a paixão do diretor brasileiro pela figura de Orson Welles.

No auge da fama proporcionada por *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), Welles veio ao Brasil em 1942, em plena efervescência da Segunda Guerra Mundial, propenso a filmar o projeto *It's All True*. Esse projeto, um ambicioso painel

cinematográfico sobre a América Latina, por uma série de fatores –até hoje sem muitas explicações–, jamais foi montado ou exibido pelo seu autor. O fato é que esta obscura passagem de Welles por terras tupiniquins, acaba por desencadear na carreira de Sganzerla um denso e extenso resgate de uma série de acontecimentos da época. A sequência de filmes ficou conhecida como a tetralogia welliesiana: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997) e *Signo do caos* (2003). Daí Paiva investir neste misto de paixão, obsessão e admiração na perspectiva da concepção do conceito de figura.

Paiva articula como dimensão alegórica da obra de Sganzerla sob o pensamento do teórico Erich Auerbach, versando questões sobre as “apresentações teatrais que, desde o século XVIII, utilizam figurantes, ou seja, atores que, não tendo fala, valem por sua presença, por sua aparência, em suma, por sua figura” (p. 238). Nesse sentido, *aparecer e figurar* são sinônimos. Desse ponto em diante Paiva avança em sua investigação, emoldurando para o leitor o que consiste pensar os termos da figuração de Orson Welles nos filmes de Sganzerla. Sobretudo, na forma como ele utiliza estratégias de elaborações de figuras com seus motivos ou personagens: “figurar, isto é, aparecer, motivos recorrentes, como a indefinição de uma identidade do protagonista, a carnavalização e, por meio da metalinguagem, o próprio olhar”, para tanto “a *viagem, a carnavalização e o metacinema* são, desde já, estratégias eminentes de sua figuração” do cinema do diretor (p. 245).

Dividido em duas partes, a primeira seção do livro, “A alteridade nacional na crítica de cinema”, conjuga os capítulos dedicados à atividade crítica do diretor. Muito jovem, Sganzerla iniciou sua função como crítico no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Mais tarde, escreve para o *Jornal da Tarde* (1966-1967) e para a *Folha de São Paulo* (1978-2003). Paiva, então, discorre sobre a importância da atividade reflexiva/crítica na sua carreira, remontando grande parte das relações e encontros fortuitos para o debate do fazer/pensar cinema, no momento em que se formava uma nova geração de jovens preocupados em discutir o meio e atuar na cena cultural, tendo como centro gravitacional as personas de Décio, Antonio Candido, Francisco Luís de Almeida Salles e Paulo Emílio Salles Gomes, dentre outros nomes responsáveis por formar uma cultura cineclubista desde os anos 1940, e ainda mais vital nos anos 1960.

Pensemos nos mais de trezentos textos críticos publicados em periódicos ou jornais por parte de Sganzerla. Além desses textos críticos, espalhados em jornais e editoriais diversos, dois livros foram organizados por ele: O

*pensamento vivo de Orson Welles*, em 1986; e o compêndio de críticas *Por um cinema sem limites*, de 2001.

Nesta primeira parte do livro de Samuel Paiva esmiúça os conceitos e as linhas lógicas do pensamento do diretor/crítico, mapeando sua trajetória editorial em livros e jornais, onde formulou um escopo conceitual sólido: “cineastas do corpo”, “cineastas de alma”, “câmera do destino”, “câmera clínica”, “câmera cínica”, “expressionismo caipira”, entre outras expressões e conceitos que podem servir como uma potente da matriz estilística e formal de investigação dos filmes do diretor.

A rigor, a produção de conceitos com a imagem, relevante desde a *Nouvelle Vague*, torna-se um dos aspectos de maior relevo no escopo filmográfico de Sganzerla. Chama a atenção de imediato, em sua formação crítica, para o esforço intelectual em pensar as imagens, mostrando sempre a vontade de construir um campo ontológico próprio para a análise e criação de filmes. Este aspecto vale praticamente para toda a sua carreira. Sendo assim, apoiado por um conjunto de referências do pensamento verbal e crítico, o leitor mergulha no segundo tomo do livro, “Configurações da história na tetralogia sobre *It’s All true*”, voltando-se ao pensamento por imagens nos filmes do diretor.

Se Welles já surgiria como a figura de maior expressão, soma-se, agora, na leitura de Paiva, as figuras de Noel Rosa, Jimi Hendrix, João Gilberto, todos constituintes dos signos do pensamento de Sganzerla, no processo de elaboração tanto dos artigos, quanto dos filmes. Nota-se que Welles é uma das figuras mais potentes recriadas pelo diretor. Sem dúvidas, a mais persistente e resistente em sua mentalidade cinematográfica, mas que divide com as demais figuras o posto da ótica da carnavalização. Neste sentido, para Paiva, “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 uma espécie de *work in progress*, um corpo inacabado sujeito a inúmeras transformações” (p. 279). A

“figura” do diretor norte-americano é colocada no centro vibrante do processo de criação que se arrasta até o fim da sua carreira, ao ponto de precipitar todos os princípios arqueológicos sobre o encontro de materiais de arquivo, sobretudo o arqueio da ressignificação com filmes imantados pela montagem. Visto assim, Sganzerla evoca em seus três primeiros filmes —*Nem tudo é verdade*, *Linguagem de Orson Welles* e *Tudo é Brasil*— o uso (e abuso) de materiais de arquivo, sobretudo como parte da valorização dos pontos de vista de outrem pela ressignificação. Surge, então, uma espécie de reconstrução e desconstrução das imagens dos cinejornais do DIP, como diz Paiva, uma busca por outros e novos sentidos, diferentes daqueles previstos na ideologia do Estado Novo.

A segunda parte do livro vai debater a apreensão histórica e arqueológica, e o modo como Sganzerla não só reforça o “fracasso” de Welles, mas também ancora na figura do viajante um ensejo do olhar sobre as imagens do cinema, um olhar cheio de “contornos, temas, motivos, formas, ora carnavalizado ao tom da chanchada, ora constituído enquanto dimensão de metalinguagem cinematográfica” (p. 279). Para esse veio tão específico e plural, a figura de Welles “alcança uma capacidade extraordinária de significar a possibilidade de trânsito por um ‘mundo sem limite’” (p. 279).

É assim que um dos princípios fundamentais da construção da figura de Welles na filmografia de Sganzerla constitui uma espécie de embaralhamento da categoria de personagem, além de indiscernibilidade entre o solo documental e ficcional –como é o caso do diretor norte-americano incorporado pelo ator e músico experimental Arrigo Barnabé. A imagem de um personagem que anda por um solo estrangeiro sem destino, sem identidade e errante, conforma a figura de Welles, quase sempre fragmentada, oferecendo uma identidade emoldurada por colagens de materiais, ao lado do esgarçamento das vontades dos personagens, mantendo as indefinições destes corpos perambulantes, sujeitos descentrados e “inacabados”, em crise de identidade e percorrendo

vias críticas sem fim determinado ou finalidade aparente. Como esmiúça Paiva, a alegoria do nacional calha no eixo central dos filmes, concebido no contexto ficcional e real, e que desloca o corpo do protagonista da vida real para realocar o cinema do momento, como neste contexto nacional de uma pergunta sem resposta, ou a célebre indagação sobre “quem sou eu?” imiscuída no filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

Com frequência, Paiva irá discorrer a respeito desse propósito de deslocamento dos corpos e da identidade na filmografia de Sganzerla, pensando a respeito da “viagem, (d)o deslocamento, (d)o nomadismo”, lembrando a conotação do texto “a arte é nômade” do diretor, discutido no âmbito de sua atividade como crítico de cinema. Ao longo dos filmes *wellesianos*, os personagens se desdobram sobre o signo da ambiguidade, mas essa ambiguidade é justamente perfilada pelo deslocamento. A instabilidade, portanto, se transforma em uma variável cabal da figura em seus filmes, uma vez que repõe a relação entre representação da realidade e investigação da natureza humana, aspectos inerentes aos produtores de cinema brasileiro (desde o Cinema Novo até o Cinema Marginal).

Em suma, a figura de Welles no cinema de Sganzerla rememora a dimensão de um olhar *para* e *sobre* o Brasil, ante, porém, aos pressupostos da ótica do estrangeiro. É assim que a tetralogia de filmes pode se apresentar como uma grande viagem. Como bem destacou Paiva, “a viagem remete à possibilidade de trânsito entre vários tempos e espaços e, sendo assim, define uma dimensão de *utopia*, como a probabilidade de um não-lugar e ao mesmo tempo como a possibilidade de existência de um lugar perfeito” (p. 346). Cruzando as “imagens de viagens” de Welles e os olhares dos viajantes de Sganzerla, surge o que o pesquisador chama de “uma associação com a nostalgia de um mundo perdido, primitivo, harmônico, ancestral, difícil de ser recuperado” (p. 346). Não é por acaso que os dois diretores buscam perseguir esse mundo, pois “sentem

angústia, porque é difícil atingi-lo e é sempre possível perdê-lo [...]. A viagem implica também uma nostalgia do próprio cinema” (p. 346).

No final de seu livro, analisando o último dos filmes *wellesianos*, *O signo do caos*, Samuel Paiva retoma a ideia de “experiências centrípetas e centrífugas”, apontando a imagem síntese da figura da deusa da mitologia hindu, Shiva, inserida no longa com um filme em película pegando fogo em suas mãos, a qual serve “como aparência simultânea da origem e do fim” (p. 251). Emendando no comentário sobre o processo criativo do diretor carregado por uma dinâmica e princípio de construção e desconstrução, carregado de movimentos concêntricos em espiral, como um ponto de inflexão na filmografia de Sganzerla e capaz de colocar em jogo o ato de criar como uma “poética de re(des)construção” do diretor.

Se Jorginho, o personagem d’*O bandido*, já mostrava ser uma figura dessa instabilidade generalizada em seu primeiro longa-metragem, Samuel Paiva traz à tona os relevos e os desdobramentos desse pressuposto na imagem/figura de Welles. Daí o esforço do teórico em fazer brotar na sua investigação esta que seria uma das grandes chaves para decifrar os conceitos impressos nas imagens de vários filmes do diretor brasileiro. Ou seja, as tramas repletas de paradoxos e contradições, a alegoria de uma identidade incapaz de se reconhecer como imagem revelada nos filmes mostrando, simultaneamente, o personagem incapaz de se sustentar como de fato é.

Como um dos mais importantes realizadores do cinema nacional, Rogério Sganzerla exerce uma fascinação pelo modo como lançou luz, por diversas vezes, em direção a sua própria figura. Neste sentido o livro de Samuel Paiva, fruto da sua tese de doutorado consiste em uma das bibliografias de referência, vindo, com toda certeza, a somar no conjunto das publicações que alicerçam as pesquisas do cinema brasileiro. De modo especial, serve de auxílio aos

interessados em investir e investigar sobre a filmografia de um dos mais provocadores realizadores do cinema nacional.

---

\* Régis Orlando Rasia é Doutor em Multimeios pela UNICAMP, mestre pela mesma instituição. Pós-graduado em Artes Visuais: Cultura e Criação, com formação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UNIJUÍ. E-mail: [regisrasia@gmail.com](mailto:regisrasia@gmail.com)