

**Viso - Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 14, jul-dez/2013

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Um exemplo de inversão do domínio  
ideológico norte-americano no Brasil**

Carla Damião

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Goiânia, Brasil

## RESUMO

### Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil

Propomos discutir a relação de domínio ideológico-cultural norte-americano sobre o Brasil, tendo em vista exemplos documentados. Trata-se da chamada “política de boa vizinhança” [Good Neighbor Policy], com início em 1933 até o final da Segunda Guerra, notadamente durante o governo Getúlio Vargas no Brasil e o governo Franklin Roosevelt nos Estados Unidos. A necessidade de propaganda política passava pela “sedução” cultural da potência estadunidense sobre seus vizinhos latino-americanos. Neste sentido, o momento político de tentativa de “adoção” ideológica do Brasil pelos Estados Unidos foi marcado pela “encomenda” de produtos culturais como a personagem do malandro Zé Carioca de Disney. O exemplo mais ambíguo que marca essa ambição de domínio ideológico é o filme encomendado a Orson Welles e jamais finalizado, intitulado: *It's All True* [É tudo verdade]. O filme não concluído por seu famoso diretor, filmado em 1942, só se tornou conhecido em 1993 quando outros diretores americanos realizaram um documentário remontando partes do filme. O material presente nesse documentário foi também recuperado pela pesquisa realizada pelo cineasta brasileiro Rogério Sganzerla, da qual surgiu uma tetralogia composta pelos filmes: *Nem tudo é verdade* (1986), *A liguagem de orson Welles* (1990), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003). O projeto de domínio cultural encomendado a Orson Welles terminou em fracasso, visto que este desviou sua atenção da glamourosa cidade do Rio de Janeiro e do Carnaval, para filmar a saga de jangadeiros que lutavam por direitos trabalhistas. A conotação política do filme determina seu fracasso no domínio ideológico de propaganda política do governo americano. Sganzerla elegeu o episódio para pensar e criticar o domínio ideológico norte-americano sempre presente na cultura brasileira, de uma maneira bastante ambígua. A ambiguidade permeia a atitude dos dois cineastas: o grande Orson Welles e o audacioso Rogério Sganzerla, conhecido por sua verve crítica e disputa com o cinema novo de Glauber Rocha. Quando lemos a respeito do que seja um “filme-ensaio” ou um “ensaio fílmico”, um dos primeiros nomes que salta à frente dos demais é Orson Welles, principalmente em “F for Fake” (no Brasil: “Verdades e mentiras”). Podemos encontrar nesse gênero a maior aproximação entre Welles e Sganzerla. Com base nessa aproximação, podemos notar que o contraste marcado pelo viés do domínio político e cultural ganha outro aspecto ao situarmos intercâmbios culturais evidentes na linguagem fílmica, possíveis de ser transmutados em libertação política e abertura para se pensar o transcultural.

**Palavras-chave:** Ideologia – Imperialismo – Filme-ensaio – Welles – Sganzerla

## **ABSTRACT**

### The Inversion of North-American ideological and cultural Domination over Brazil: an Example

We propose to discuss the North-American ideological and cultural domination over Brazil, pointing out some examples and relevant documents. The example is related to the, so called, Good Neighbour Policy, which started in 1933, and lasted until the end of World War II, during Getúlio Vargas's government in Brazil, and Franklin Roosevelt's government in the United States. The need for political propaganda took the form of cultural "seduction" conducted by U.S. might over its Latin American neighbours. In this sense, the political moment of ideological attempt to "adoption" of Brazil by the United States was marked by "ordering" Walt Disney to create cultural products such as the trickster character Zé Carioca. The most ambiguous example of ideological ambition marking this domain, is the Orson Welles film commissioned, but never completed, entitled: *It's All True*. This famous director's unfinished movie was filmed in 1942, and only became known in 1993 when other American directors made a documentary film reassembling parts of the movie. This documentary material was also reconstructed through the research of the Brazilian filmmaker Rogerio Sganzerla, through which a tetralogy consisting of these films appeared: *Not Everything Is True* (1986), *Orson Welles's Cinematic language* (1990), *All Is Brazil* (1997) and *Sign Of Chaos* (2003). This cultural project of political domination, which Orson Welles was commissioned to undertake, ended in failure, as he diverted his attention from the glamorous city of Rio de Janeiro and Carnival, to film the saga of fishermen (jangadeiros), fighting for their labour rights. The political overtones of the film determines its failure in the ideological field of U.S. political propaganda. Sganzerla opted to criticize the American ideological domination, always present in Brazilian culture, in a very ambiguous way. The ambiguity permeates the attitude of the two film makers: the great Orson Welles and the audacious Rogério Sganzerla, known for his verve and critical disparity with the film maker Glauber Rocha. When we read about what is a "film-essay" or a "filmic essay", one of the first names that jumps ahead of the others is Orson Welles, especially in his "F for Fake". We can find in this genre the closest rapport between Welles and Sganzerla. Herein, we note that the contrast marked by the U.S. cultural political domination, results in another aspect, more positive, of a real cultural exchange, based on film language, which could possibly be transmuted into political liberation and openness to cross-cultural thinking.

**Keywords:** Ideology – Imperialism – Film-essay – Welles – Sganzerla

DAMIÃO, C. “Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil”. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013), pp. 40-55.

*DOI: 10.22409/1981-4062/v14i/158*

Aprovado: 13.06.2014. Publicado: 15.07.2014.

© 2014 Carla Damião. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 13.06.2014. Published: 15.07.2014.

© 2014 Carla Damião. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## Introdução

A vinda de Orson Welles ao Brasil em 1942 não é um assunto desconhecido de certo grupo, cujo interesse esteja voltado ora ao cinema, ora à política ou ao que se configurou como interesse político-cultural em política internacional. Trata-se de um acontecimento certamente datado em diferentes sentidos; historicamente ele está vinculado ao estopim da Segunda Guerra mundial; à política de boa-vizinhança com os Estados Unidos, ao governo Getúlio Vargas e a um interesse de domínio ideológico muito claro em suas premissas, mas que, por razões que incluem argumentos de ordem crítica e retórica e até de ordem “mágica”, tomou outros rumos. Trata-se também de outro momento de nossa história, do período em que uma identidade política era construída nos filmes do chamado “cinema novo” na década de 1960 e de um tipo de cinema, contrário a este, cujo caráter era crítico e experimental, conhecido como “cinema marginal”, título dado à revelia de seus participantes.

Uma pesquisa sobre este assunto nos conduz, portanto, a diferentes campos: ao da política internacional<sup>1</sup>; ao contexto histórico, no qual o confronto criado entre brasileiros e norte-americanos emerge sob a disputa das forças políticas internacionais; ao contexto cultural; e, inserindo-se neste último campo, à tentativa premeditada de domínio ideológico, aliada ao que se compreende por imperialismo, neste caso, norte-americano. Além destes campos, por si só complexos e evidentes, há particularmente um interesse que pretendemos explorar neste intercâmbio cultural forçado: um viés que remonta ao filme como uma “resposta” ao domínio ideológico imperialista e seus aliados locais. Podemos inverter a brincadeira da pergunta retórica, à qual não se supõe uma resposta, e afirmar que há apenas resposta retórica, isto é, a que se constitui como retórica no uso de discurso e imagem como combate ao discurso dominante. Os exemplos diretamente implicados que apresentaremos tem por meta mostrar como isso ocorre no tratamento fílmico do reconhecido cineasta Orson Welles e do cineasta Rogério Sganzerla: um jogo de imagens e argumentos em torno da verdade, da mentira e da ficção, que não dispensa a ironia, a jocosidade como estrutura do discurso. Neste sentido, ao chamarmos de retórica a resposta ao imperialismo cultural, evitamos o sentido estrito de crítica como crítica teórica, embora esta seja imanente à representação imagética e linguística dos filmes.

A ordem que seguiremos nesta apresentação será marcada pelos documentos mais diretos dessa relação: a fala de Orson Welles e sua linguagem fílmica e a remissão criativa e crítica de Sganzerla a essa fala. Mas, inicialmente, faz-se necessária uma breve apresentação do que se entende por imperialismo para configurar a missão de Welles como um dos “embaixadores culturais” enviados pelos Estados Unidos ao Brasil.

## O conceito de imperialismo cultural e seu uso jocoso

A definição em questão aqui não é de imperialismo como dominação geo-política e econômica de uma nação sobre outra, o que geralmente incide na oposição imperialismo *versus* soberania, mas a definição particular de “imperialismo cultural”, uma noção cunhada por Herbert Schiller, que o define como:

o conjunto dos processos pelos quais uma sociedade é introduzida no sistema moderno mundial, e a maneira pela qual sua camada dirigente é levada, por fascínio, pressão, força ou corrupção, a moldar as instituições sociais para que correspondam aos valores e estruturas do centro dominante do sistema, ou ainda para lhes servir de promotor dos mesmos.<sup>2</sup>

Caracteriza-se aqui a configuração de um padrão cultural, ou para utilizar a terminologia da estética na filosofia: de um padrão de gosto como imposição de valores, hábitos e costumes.<sup>3</sup> Isto é, o gosto como aquisição de outro padrão cultural e não como sentido natural próprio ao indivíduo ou à cultura na qual se insere. Interessa perceber no uso do termo “imperialismo”, em sua aplicação cultural, um sentido pejorativo, capaz de tornar o confronto entre domínio e soberania algo mais evidente do que sua própria aplicação política. Encontramos neste uso pejorativo do termo um pouco da “resposta retórica” que procuramos.

O uso pejorativo do termo imperialismo é uma espécie de arma retórica no discurso do cineasta brasileiro Glauber Rocha, por exemplo, que o utiliza de forma frequente em seus escritos, como uma espécie de jargão da época. Para ele, Orson Welles é o “maior intérprete da tragédia imperialista”.<sup>4</sup> Referindo-se aqui ao filme *Cidadão Kane*, ao qual Glauber atribui uma crítica psicológica e não econômica, capaz de revelar no personagem “contradições inter-imperialistas”, quais sejam: “um capitalista pode matar o outro, mas nunca destruir o sistema que deve ser defendido contra o fantasma ausente do proletariado”.<sup>5</sup> Metaforizado por um “poder fálico imperialista”, Kane se torna índice da explicação de um poder econômico poderoso unido a “uma paranoia política frustrada”.<sup>6</sup> Glauber, como crítico neste caso, equipara *Cidadão Kane* ao *Grande ditador* de Chaplin. Interessante em seu comentário é que, também sob o aspecto da crítica, o meio é, sobretudo, psicológico e não discursivo político.

Não precisamos obviamente de Glauber para saber da importância deste último filme, que figura no topo da lista dos melhores filmes do século XX. É o filme que torna Orson Welles, ainda jovem, renomado, juntamente com sua carreira no rádio. Importa marcar a data do filme: 1941. Neste mesmo ano, vinte dias após o ataque a Pearl Harbour, ele recebeu um telegrama convocando-o a fazer um filme em cooperação com o governo brasileiro. Ele partiu às pressas com uma equipe de vinte e três pessoas e um milhão de dólares, sem um roteiro determinado, no início de 1942. A indicação de seu nome como “Goodwill Ambassador” (Embaixador da boa vontade) foi feita por Nelson Rockefeller, principal acionista da *RKO Radio Pictures* e Coordenador de assuntos Inter-americanos,

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião

entidade responsável desde agosto de 1940 em promover um desenvolvimento comercial e cultural com as repúblicas americanas, tendo em vista a “defesa” do hemisfério.

A resposta de Orson Welles, trinta anos após essa missão, foi a de que ele não tinha a intenção de aceitar a indicação expressa no telegrama enviado por John Hay Whitney em 20/12/1941, mas não sabia como recusá-la, pois o trabalho, não pago, foi-lhe imposto como um dever. Outros foram convocados a desempenhar o mesmo papel, como Walt Disney (agosto-outubro de 1941), Rita Hayworth (1942), John Ford (1943), entre os mais lembrados e diretamente relacionados com o Brasil. *It's All True, É tudo verdade*, nome do filme a ser feito no Brasil, era também o nome de um projeto anterior sobre a história do jazz, já esboçado com músicos americanos. Mesmo “cumprindo seu dever”, sem um roteiro a seguir, Welles redirecionou este projeto para a história do samba – do carnaval à Praça Onze, reduto de protesto do samba que vinha de suas fontes principais, o morro e as favelas. Unida a essa história, outra, um episódio sobre a história real de quatro jangadeiros que partiram numa jangada de Fortaleza até o Rio de Janeiro e se tornaram heróis. Tratava-se da requisição do reconhecimento da profissão de pescador ao presidente Getúlio Vargas. Eles foram recebidos na Baía de Guanabara em festa. Welles quis refilmar este episódio, desde o ponto de partida no nordeste, mas o empreendimento acabou em tragédia com a morte do principal líder, Jacaré, durante a filmagem da jangada adentrando a Baía de Guanabara.

O que ocorreu neste ano marca sua glória e tragédia pessoal. Uma glória que condiz com o filme no tocante ao material filmado, mas não com sua missão de “embaixador cultural” no Brasil. Uma tragédia que condiz com o desaparecimento do filme, o declínio de sua carreira e evidencia o fracasso da missão. Há quem interprete as entrelinhas do fracasso na inversão dos papéis assumidos por Welles: não mais um embaixador que com boa vontade viria impor sua cultura aos “vizinhos”, mas um advogado do que no Brasil se expressava culturalmente, o que para ele tinha um nome: o samba. Ao buscar a origem do carnaval, Welles chega à memória da Praça Onze, refilmando o episódio de seu desaparecimento. Essa Praça era uma espécie de “escoadouro fluvial do samba, cuja fonte jorrava dos morros, das favelas, dos negros e mulatos que lá viviam”.<sup>7</sup> Indico o estudo aprofundado de Robert Stam para mostrar o quanto a aproximação não racista de Welles da cultura brasileira, na apresentação do filme, na escolha dos temas e nas amizades, determinou o fracasso do projeto. Basta comparar com o sucesso de Walt Disney, ao apresentar a música, o samba, cantado apenas por brancos, no episódio em que Aurora Miranda canta, com o Bando da Lua, a música “Os quindins de laiá”.

Vejam os documentos, os textos iniciais dessa missão, em citações do filme de Sganzerla *Tudo é Brasil*<sup>8</sup>, relativos ao dever político assumido:

**1. Um apelo ao fim do domínio político-ideológico:** “Basta da velha política de confrontos e manipulações. O mundo almeja um governo de todas as nações, e os

povos querem estreitar relações, fazer novas amizades. Fronteiras abertas, imprensa livre. Nada vale mais do que uma verdade universal. Estamos cansados de segredos e espiões. O povo quer ter voz própria e terá, a menos que sejam enganados. Apesar dos fantoches, conheceremos a paz almejada [...]”.

**2. O ideal pan-americano:** “A noção harmoniosa de um hemisfério unido encontra aqui maior ressonância. O Brasil vem promovendo a solidariedade pan-americana e a luta por este nobre ideal desde os primórdios das guerras de libertação. Organizar em novo hemisfério um concerto das nações americanas. [...]O sonho torna-se realidade. 1942 fará uma boa figura nos livros de história. Nutrimos grande esperança neste ano de nosso senhor, porque 1942 é a data da Conferência Pan-americana no Rio”.

**3. Sobre o estadista Getúlio Vargas:** “Meus cumprimentos ao Presidente Getúlio Vargas. Não sou embaixador de meu país, nem brasileiro, mas amigo do Brasil, o que muito me distingue de meus colegas americanos. [...] Concidadãos, eis o mais completo cavalheiro que já conheci: Estadista digno de toda confiança. Por ora, digamos que o Brasil é um país muito fértil”.

**4. Cobrança e lembrança das promessas do governo Vargas:** “Lembrem-se: promessa é dívida. Unificação do Brasil, Serviço de proteção ao índio. Saúde e bem estar da criança. Povoamento da Amazônia. Programas habitacionais. A marcha para o oeste. Defesa da navegação mercante. Modernização da aviação. Uma plataforma da indústria nacional. Recuperação dos mangues da baixada fluminense. Um rosário de promessas a cumprir. O presidente Vargas tomará todas as providências para levar a cabo este programa. Sua palavra vale ouro!”

**5. Um descompasso do discurso:** Destoando do tom político dos destaques de seu discurso, surgem palavras-de-ordem que mesclam samba e guerra: “sabemos lutar”; “tudo (isto) é Brasil”; “Samba, exaltação em louvor deste gigante, imenso Brasil, terra da liberdade em sintonia com a hora decisiva”; “Momento crucial em defesa da humanidade”; “Clara advertência: resposta de nação ultrajada!”; “Na guerra, se tiver que combater por minha terra, juro que hei de defendê-la”.<sup>9</sup>

O “amigo do Brasil” e do samba convoca o Brasil a defender-se, ir às armas e aliar-se contra o Eixo inimigo. Há aqui uma série de considerações históricas que poderiam ser feitas, mas podemos perceber e ressaltar o engano (ou para utilizar de seu próprio vocabulário, *trickery*, truque, malandragem) em cada frase, com estranhas aberturas, e a principal delas é a música: o samba. Este será o “descaminho” do embaixador da boa vontade, o desagrado dos mandantes e a paixão despertada que conduzirá Welles em sua tragédia pessoal.

Importante que se diga que, embora essa história tenha se tornado por si só um mito, sendo cultuada pelo mistério despertado durante quarenta anos de desaparecimento do material filmado, parte dele jamais recuperado, havia certa desconfiança no meio cinematográfico brasileiro do período. No espírito da velha chanchada, o filme de Luiz de Barros (Lulu de Barros) – *Berlim na batucada* – faz uma sátira de Welles, visto por este diretor como parte de uma trama hollywoodiana para destruir a indústria cinematográfica brasileira. Segundo Hernani Heffner,

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião



Berlim na Batucada, de 1944, faz uma crítica à passagem do Orson Welles pelo Brasil. Inclusive porque o Luís de Barros ficou muito chateado com o Orson Welles, o diretor norte-americano chegou a contratar o Luís de Barros, ele construiu um cenário no Teatro Municipal para uma sequência do *Its all True*, e esse cenário, segundo o Luís de Barros, foi muito mal aproveitado e etc. Ele, na verdade, não viu com bons olhos a presença do Welles aqui. Por quê? Porque não seria a maneira de um brasileiro ver o seu próprio país, é um estrangeiro vendo o país. Então o filme praticamente tripudia da presença do Welles aqui e mostra que, digamos assim, o que ele na verdade vai apresentar ao fim e ao cabo é o que os próprios brasileiros constroem para ele ...<sup>10</sup>

Essa desconfiança foi superada ao perceberem o destino dado por Hollywood a Welles: sua demissão, mas a ideia de que o brasileiro constrói um cenário de Brasil para o estrangeiro tomá-lo como verdadeiro, é, em si, welliesiana e muito interessante. A história da maldição do filme e a maldição pessoal foi o argumento mágico cultivado pelo próprio Welles, como se vê na apresentação do material do filme original, recuperado no documentário de 1993 de Richard Wilson, Bill Krohn e Myron Meisel. Welles narra a maldição que o projeto sofreu por uma espécie de feiticeiro-vodu que, por não ter sido incluído no filme, teria entregado o roteiro deste com um agulha atravessada. Como comenta Rasia:

Os estrangeiros parecem valorizar estes ideais míticos, algo que se potencializa tomando forma nos filmes de Sganzerla. Para Krohn o ritual ronda o projeto, segundo ele “uma das coisas que fiquei surpreso de saber foi que Rogério [Sganzerla] e Grande Otelo, frustrados com as dificuldades que seus próprios esforços encontravam, haviam feito um trabalho com um pajé índio em Itacuruçá”. Feito em fevereiro de 1982, “para tentar desfazer a maldição que parecia existir sobre o filme de Welles. Um mês depois eu encontraria os negativos na Paramount”.<sup>11</sup>

### **Orson Welles, Grande Otelo e Sganzerla**

Os dois nomes ora citados, do ator Grande Otelo e do cineasta Rogério Sganzerla, indicam a nossa sequência. Grande Otelo, renomado ator de cinema no Brasil do período, ligado à comédia e ao mundo do espetáculo em geral (encontrou Welles no Cassino da Urca) é a figura chave entre Welles e Sganzerla. Sua atuação é exaltada por Vinícios de Moraes, por exemplo, como o “maior intérprete em palcos e telas”<sup>12</sup>, fazendo uma espécie de coro com Welles que o elevava à condição de “maior ator da América do Sul”. Ecoa aqui a brincadeira com seu nome Grande Otelo em contraste com seu físico franzino e o nome artístico shakespeariano. Com ele, Welles desenvolveu uma forte amizade, uma constante parceria boêmia, sobre a qual haveria muito que dizer se este não fosse um artigo científico-acadêmico. Sobre Orson Welles e sua missão de “boa vizinhança”, Grande Otelo ironiza, ao dizer que foi um erro estratégico o envio de um “gênio” para desempenhar uma tarefa que outros teriam realizado de forma mais adequada ao propósito ideológico do imperialismo cultural.

O cineasta Rogério Sganzerla compôs uma tetralogia fílmico-ensaística sobre a vinda de Welles ao Brasil, cujos títulos são: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson*

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião

*Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003). Segundo um intérprete de sua obra, Rasia, “partindo do que foi aparentemente esquecido ou ignorado da passagem de Welles na década de 1940, Sganzerla transformaria tudo em um misto de investigação, curiosidade, pensamento, paixão e experiências canalizadas na forma cinematográfica”.<sup>13</sup>

Sganzerla teve acesso aos originais do filme de Welles em 1986, data de seu primeiro filme – *Nem tudo é verdade* –, anterior à remontagem do material pelos americanos. Com o material encontrado e outros documentos visuais e sonoros do período, Sganzerla não fez um documentário em sentido tradicional, não fez também uma ficção, ele criou um campo de memória da passagem de Welles pelo Brasil, e utilizando procedimentos que o filiam à linguagem do próprio autor de *Cidadão Kane*, concebeu uma paródia mais “elogiosa” de sua figura, em contraste com a paródia de Lulu de Barros. Trata-se, sobretudo, de um trabalho de pesquisa, expresso com criatividade e forte fabulação que consideraremos filiado ao gênero do filme-ensaio.<sup>14</sup>

Sem pretender falar sobre cada um dos filmes de sua tetralogia sobre Welles, ressaltarei dois fortes vínculos que nos interessam mais diretamente: o tratamento da verdade, da fábula, da mentira; e a música como o recurso maior de superação do elemento ideológico e - para retornar ao termo pejorativo de nossas premissas - imperialista cultural. Cito dois autores que confirmam estes vínculos, ao notarem a qualidade dos filmes de Sganzerla na comparação com a produção mais recente de documentários:

Em relação à produção contemporânea, cita Francisco Teixeira (2004, p.18): “o que se tem observado é um „retorno” contundente da ficção, da fabulação, da pequena encenação, do pequeno drama, da recomposição do vivido como procedimento integrante do material de filmes documentários”. Filmes atuais apresentam os mesmos traços dos filmes wellesianos de Sganzerla, uma composição da história com pedaços diferentes de arquivo que infere na indiscernibilidade entre real e ficcional, memória e invenção, elementos cogentes da fabulação. O cinema para Sganzerla aproxima-se da enunciação abstrata, da poesia e da música, também como configuração plástica da arte e até do artifício nas narrativas, dialogando com a produção contemporânea dos documentários mais reconhecidos.<sup>15</sup>

Sganzerla, já reconhecido pelo filme *O bandido da luz vermelha*, repete propositalmente temas e recursos fílmicos de Welles: o rádio, a narrativa, a ficção entremeada com o fato, narrado muitas vezes como locução radiofônica carregado com forte ironia e dramaticidade. A história é narrada, em parte ficcionalizada, em parte documental. Imagens-documentos, intercaladas, sem a explicação linear de fatos. Fatos que, quando narrados, mostram a falsidade da narrativa, por um tom hiperbólico propositalmente encenado desta narrativa, na voz do radialista Luiz Motta.

Grande Otelo aparece como um misto de testemunha viva de uma história, recontada por ele de forma vibrante ao se lembrar do amigo Welles. Uma narrativa que se torna melancólica, quando se nota a falência de todo o projeto de Welles.<sup>16</sup> Não aquele da boa

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião

vizinhança, do pan-americanismo, mas o que foi invertido em seu propósito ideológico de dominação cultural para se tornar aliado de dois grandes fenômenos libertadores: a música que traz nas entrelinhas o tema do preconceito racial e da libertação política. A gravação do samba *A Praça Onze*, de autoria de Grande Otelo e Herivelto Martins<sup>17</sup>, é a própria expressão da melancolia em ritmo de samba, de protesto político contra o fim do espaço que reunia negros, em sua maioria, e também imigrantes e judeus.

A Praça Onze, que sempre foi considerada o berço do samba no Rio de Janeiro, cedeu espaço à construção da Avenida Presidente Vargas na década de 1940. Grande Otelo batucou o samba e Orson Welles conferiu ao espaço um significado em seu filme, ao dizer: “A Praça Onze é o nome de uma famosa praça pública. Você pode vê-la aqui. E agora tem que acabar para dar lugar a uma nova e mais ampla avenida. Adeus, Praça Onze”. E continua no roteiro: “Ao longo do centro da praça, Otelo está dando adeus à Praça Onze. A música ainda soa de maneira pesarosa e terna. Nós vemos nos olhos de Otelo toda a cor, o burburinho, a excitação e a música que tomaram conta desse lugar até poucas horas atrás”.<sup>18</sup>

### **A composição ensaística dos filmes de Sganzerla**

Faremos um breve comentário de aspectos massivamente presentes nos filmes de Sganzerla sobre Welles, com apoio na análise apurada de Régis Orlando Rasia<sup>19</sup>, quais sejam: 1. o tema da censura presente no governo Getúlio Vargas no período da visita de Orson Welles, real e, ao mesmo tempo, tornando-se alegoria da censura política da ditadura militar, vivida no período dos filmes de Sganzerla. 2. A utilização do som e do ruído, na semelhança com Welles e na crítica jocosa feita ao “imperialismo cultural” dos filmes norte-americanos. A música que reúne os dois diretores e traz à tona a questão política, racial e cultural.

#### **1. Censura**

Na tetralogia de Sganzerla é patente a presença do D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Getúlio Vargas). Segundo comenta Rasia:

Por fazer parte da propaganda ideológica do Estado, com o discurso do Estado àquilo que era chamado de ufanismo, o DIP destinava-se a orientar e auxiliar todas as atividades culturais da imprensa, do rádio, do teatro e do cinema a incrementar o turismo e a atividades culturais nacionais. Os olhos do DIP se voltavam exatamente para as atividades políticas da época, como por exemplo, os discursos de Vargas que vem compor os filmes de Sganzerla. O próprio diretor norte-americano era parte da política de relacionamentos, dessa forma os olhos dos cinejornais acompanhariam grande parte da sua agenda no Rio de Janeiro. Ao ir para o Ceará, a postura do órgão de propaganda e do estado com o diretor já era outra.<sup>20</sup>

Em contrapartida, o filme *Você já foi à Bahia (Los três caballeros)* agradou o D.I.P. e os EUA. Segundo comenta Holanda, Disney

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião

abusava do pitoresco latino-americano, homogeneizando diversas culturas nacionais, bem como as particularidades geográficas dos respectivos países abordados [...] passava-se o velho verniz “mexicano” em tudo, enquanto os pampas gaúchos confundiam-se com os Andes.<sup>21</sup>

Disney correspondeu, portanto, aos propósitos do discurso pan-americano e, ao contrário de Welles, não cometeu os “erros” apontados pela RKO, de mostrar negros dançando sem que se soubesse qual era a música que os acompanhava. Isto porque os copiões eram apresentados sem a banda sonora: “A mudança de direção do estúdio levava aos novos diretores uma surpresa no visionamento dos copiões que, sem a banda sonora, revelavam apenas ‘um bando de macacos pulando’, o que revelava o fim do projeto”.<sup>22</sup>

## 2. Som e ruído

Neste ponto, encontramos um cruzamento interessante entre o fator político, a linguagem cinematográfica e a revanche ou ironia que os diretores, propositalmente ou não, causaram. A ironia é comum a ambos, mas, neste caso, não teria sido proposital da parte de Orson Welles a fala dessincronizada ou a ausência de trilha sonora. Em Sganzerla, isso é proposital, o que foi caracterizado como estética da sujeira, na qual o problema enfrentado pelo som no cinema brasileiro tornou-se um recurso identitário. Dessincronizar a fala dos atores e as imagens, dublar os diálogos não só de forma dessincronizada, mas fora de ordem, mostrar o inútil trabalho de dublagem dos filmes importados, era um recurso de interrupção, de estranhamento, de forma a tornar não linear a ação e a empatia do espectador.

[...] na área do som, Sganzerla adere à estética de Eisenstein, estritamente mantendo a não sincronia entre som e imagem – ocasionalmente usando sincronia labial imperfeita (como Welles ocasionalmente fazia) durante segmentos ficcionais. (*Nem tudo*), ocasionalmente entrecortando som e imagem usando diálogos *off screen* (como em *Signo do Caos*), e frequentemente criando contraste dramático nas fontes de som e imagens – por exemplo, escutamos um extrato da série de rádio *The Shadow* e vemos Nelson Plane desembarcar no Rio de Janeiro em 1941 (do “Cinejornal Brasileiro” em *A linguagem*). Sganzerla também mantém uma relação de leve atrito entre os elementos do som, colocando trilha sonora (Lero-Lero, O mar e até a bossa nova de João Gilberto) sob a narração ou o diálogo.<sup>23</sup>

## 3. A música

Há que se destacar o papel da música como a fonte mais evidente de interesse de Orson Welles, que estabelece várias conexões além do projeto do filme inacabado, como em seus programas de rádio. Carmem Miranda é uma das convidadas do programa para explicar o samba, ritmos e instrumentos utilizados. Pela música, também é possível perceber a aproximação das culturas norte e sul americana em trocas significativas. Pode-se afirmar que os filmes brasileiros, em geral, encontram na música um suporte imprescindível. É o que comenta, por exemplo, Ismail Xavier,

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião

75 artistas, como Orlando Silva e Noel Rosa, serão nos filmes presença insistente da música brasileira, e a bossa nova de João Gilberto é a conexão mais bem sucedida nesse encontro de culturas. A música popular brasileira definiu um caminho, um percurso, que o cinema não conseguiu. É como se essa vinda de Welles significasse talvez até, em um plano mítico, este momento do elo perdido que fez com que não houvesse a possibilidade desse mesmo tipo de troca e de criação em que houve um encontro do Samba com o Jazz, que têm em comum um estrato comum africano que estabelece talvez o plano mais forte comum dessas culturas e estabelece talvez o ponto mais forte comum das culturas não é? E estabelece ao mesmo tempo essa vitalidade que é a música, por excelência o momento de maior expressão, nós de cinema sabemos disso e o cinema sempre soube dialogar com a música.<sup>24</sup>

### **Conclusão: a questão da verdade, da ficção e da ideologia**

Muitas histórias foram contadas sobre a ida de Orson Welles ao Brasil. Ele próprio inventou outras versões, por exemplo, a seguinte fábula:

Certa vez, um grupo de cegos examinou um elefante. Para um, a perna era o tronco de uma grande árvore, para outro, a cauda era uma corda curta e cabeluda, a tromba, um cipó com dois buracos. As presas de marfim, espadas, e assim por diante. Cada um entendia as coisas ao seu modo. Aí está: tudo é relativo, mesmo a verdade. O pior cego é aquele que não quer ver. Não pretende ver mais, nem melhor do que ninguém, ao tentar descrever este colosso. Prometo não me deter só na cauda, presas ou tromba. Recursos naturais, borboletas, danças rituais ou comércio exterior. Nada fácil.

Seja como for, tentarei sugerir o contorno para que completem a figura e façam ideia do que vem a ser a outra metade da América.<sup>25</sup>

Este tema parece nunca ter saído de foco na visualização mental deste cineasta. Em *F for Fake (Verdades e mentiras)* de 1974-1976, último filme de Welles, um dos primeiros a ser intitulado “filme-ensaio”, ele recupera, em parte, a velha distinção entre verdade, ficção e mentira.<sup>26</sup> Filme-ensaio parece ser uma excelente designação para tratar da complexa ordem de narrativas que Welles constrói ao conciliar diferentes personagens que na vida real são: De Hory, um falsificador de quadros, outro – Irving - biógrafo não-autorizado de uma “biografia autorizada” de Howard Hughes, Howard Hughes ele próprio e Kodar, a sinuosa e sedutora mulher que engana os passantes. O falsificador revela o mercado de arte como indigno, tornando-se mais verdadeiro do que este.<sup>27</sup> Irving, que supostamente escrevia a biografia do pintor, revela-se no percurso da filmagem como o autor do logro, embuste, que foi a “biografia autorizada” do misterioso Howard Hughes. A última história, envolvendo a suposta modelo de Picasso – Kodar – e a venda de falsos quadros do pintor é a parte declaradamente mentirosa do filme. Mentira revelada só ao final, quando Welles lembra o espectador que havia prometido dizer a verdade na próxima hora e que já haviam se passado alguns minutos após o final dessa. Apesar de esse filme ser reconhecido, mesmo após ter recebido críticas desfavoráveis, como precursor de uma narrativa fílmica inusitada em cortes, montagem, deslocamentos temporais e ritmo acelerado, é preciso lembrar que este jogo entre mentira e verdade é

bastante remoto na história da retórica e que Welles, desde a peça radiofônica sobre a invasão da terra por extraterrestres, tornou-se mais uma das encarnações de Luciano de Samósata.<sup>28</sup> Um Luciano da “era da reprodutibilidade técnica”.

Sganzerla repercute este humor e esta maneira jocosa de dizer verdades por meio da ironia e de ironizar mentiras que se apresentam como verdades ao ponto de revelar a ideologia que as reveste. A montagem desses materiais de atualidades nos filmes de Sganzerla utiliza claramente a ironia, como o próprio atesta ao dizer que “procuro sempre ironizar na linguagem do filme”. Pode-se arriscar dizer que: “Podemos pensar que a própria montagem de *Nem tudo é verdade*, em alguns momentos, seria pautada na ironia, mostrando na banda de imagem o contrário do que é visto na banda sonora”.<sup>29</sup>

Partimos de um tema vasto, qual seja, o domínio político-cultural exercido pelos Estados Unidos sobre seus vizinhos, em nosso caso particular, sobre o Brasil. Dissemos que a noção de imperialismo cultural difere do conceito de imperialismo político, por conter determinadas ambiguidades. Um termo que ora pode ser utilizado criticamente, ora retoricamente. Por retórica, em geral e sem a fundamentação necessária com teorias clássicas, entendemos o uso crítico que utiliza da ficção, das imagens para criar um questionamento crítico, além do argumentativo. Esse entendimento de retórica pode ser coadunado ao gênero do ensaio como meio de expressão crítica, filosófica e cultural. O caso particular tratado, por um lado, tornou possível evidenciar aspectos desse domínio cultural e político; e, por outro lado, por meio da concepção de filme-ensaio, esperamos ter mostrado a inquietação filosófica e crítica que permite transpor as fronteiras estratégicas desse tipo de dominação.

#### **bibliografia complementar**

BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Anablume, 1995.

LABAKI, A. (org.). *É tudo verdade*. São Paulo: W11, 2005.

RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, F. MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WELLES, O; BOGDANOVICH, P. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.

#### **filmes de Orson Welles**

*Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941).

*Tudo é verdade*(*It's All True*, 1942, inacabado).

*Verdade e mentiras*(*F for Fake*, 1974).

### filmes de Rogerio Sganzerla

*Nem tudo é verdade* (1986).

*Tudo é Brasil* (1997).

*O signo do Caos* (2003).

### outros

*It's all true: Based on an unfinished film by Orson Welles* (1993). Direção: Myron Meisel, Bill Krohn e Richard Wilson.

*Você já foi à Bahia?* (*The Three Caballeros*, 1944). Direção: Walt Disney.

---

### \* Carla Damião é professora adjunta do Departamento de Filosofia da UFG.

<sup>1</sup> A este respeito, sou grata a Geraldo Alves Teixeira e à discussão sobre o tema relacionado à política internacional. Cf. seu artigo “Imperialismo e cinema”. In: Revista TRAMA (no prelo).

<sup>2</sup> SCHILLER, H. *O império norte-americano das comunicações*. Tradução de Tereza Lúcia Halliday. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 187.

<sup>3</sup> O cineasta americano Frank Capra, convidado a assistir a alguns filmes de propaganda nazista e ao *Triunfo da vontade* de Leni Riefensthal, teria afirmado que os Estados Unidos perderiam a guerra com a Alemanha, caso esta estivesse restrita aos filmes de propaganda política. Conclui-se disso que o domínio político americano alcança sua maior expressão na ficção que tende a moldar hábitos, costumes e o gosto público, gerando sua perpetuação e repercussão no mundo ocidental.

<sup>4</sup> ROCHA, G. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 18.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> STAMM, R. *Tropical multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham and London: Duke University, 1997.

<sup>8</sup> Título retirado de um erro de entendimento de Orson Welles ao entrevistar Aurora Miranda, que disse “Tudo isto é Brasil” – provavelmente ecoando músicas de Ary Barroso -, e ele entendeu “Tudo é Brasil”.

<sup>9</sup> Todas as citações dos itens 1 a 5 são transcrições do filme *Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla. Sem o aparelho adequado para fazer a citação de acordo com a minutagem do filme, indicamos apenas o referido filme como fonte.

<sup>10</sup> Apud Sérgio Augusto (1989, p. 39), apud RASIA, R. O. “Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla”, Dissertação de Mestrado no IA (Instituto de Artes) da UNICAMP, 2013, nota 50, p. 61.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>12</sup> Apud HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Um exemplo de inversão do domínio ideológico norte-americano no Brasil · Carla Damião

<sup>13</sup> RASIA, R. O. Op. cit., p. 2.

<sup>14</sup> Além de algumas referências sobre o assunto, particularmente as que visam a tratar dos filmes de Jean-Luc Godard e Wim Wenders, as diretamente consultadas são: THOMPSON, P. “The Cinematic Essay: the Cine *What?* Notes for a lecture by Peter Thompson, 11/12/2005”. Disponível em: <[http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing\\_doc/docessay.txt](http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing_doc/docessay.txt)>. Acesso em 02/02/2014; GIAMATTI, L. “The Cinematic Essay”. In: *Godard and the Others: Essays in Cinematic Form*. London: Tantivy Press, 1975; e o artigo de Patrick Pessoa sobre o filme ensaio de Júlio Bressane, intitulado “Essay as Film: Julio Bressane’s ‘Brás Cubas’”, apresentado no evento *Philosophy and Film*, em Lisboa, 2014.

<sup>15</sup> RASIA, R. O. Op. cit., p. 55.

<sup>16</sup> “O que fizeram com ele [Welles] foi desonesto. Veio incumbido de fazer um trabalho, desde que abrisse a América Latina para a América do Norte. Depois a América do Norte achou que aquilo não servia mais a eles, nem à América Latina, e principalmente ao Brasil, e chutou ele para o alto e me chutou também e eu quero saber por que fui chutado. Mormente sabendo que as cenas que eu fiz foram cortadas e jogadas no fundo do mar porque eu, exclusivo da Urca, não assinei contrato. Ficou uma interrogação em mim, no Brasil sou humano, tenho direito de saber a definição que você deixou aqui” (OTELO, apud SIQUEIRA, 2010, pp. 202-204, apud RASIA, R. O. Op. cit., p. 63).

<sup>17</sup> “Vão acabar com a Praça Onze/Não vai haver mais Escola de Samba, não vai/Chora o tamborim/Chora o morro inteiro/Favela, Salgueiro/Mangueira, Estação Primeira/Guardai os vossos pandeiros, guardai/Porque a Escola de Samba não sai/Adeus, minha Praça Onze, adeus/Já sabemos que vais desaparecer/Leva contigo a nossa recordação/Mas ficarás eternamente em nosso coração/E algum dia nova praça nós teremos/E o teu passado cantaremos” (Herivelto Martins e Grande Otelo).

<sup>18</sup> WELLES, O. apud RASIA, R. O. Op. cit., p. 87.

<sup>19</sup> RASIA, R. O. Op. cit.. Essa dissertação, além da análise dos filmes, comporta uma série de referências importantes para a discussão desse artigo.

<sup>20</sup> RASIA, R. O. Op. cit., p. 96.

<sup>21</sup> HOLANDA, S. B. apud RASIA, R. O. Op. cit., p. 92.

<sup>22</sup> AMANCIO, 2000, p. 63 apud RASIA, R. O. Op. cit., p. 81.

<sup>23</sup> BENAMOU, 2004, p. 22 apud RASIA R. O. Op. cit., p. 82.

<sup>24</sup> XAVIER, 2010, apud RASIA, R. O. Op. cit., p.84.

<sup>25</sup> WELLES, O. apud RASIA, R. O. Op. cit., p. 110.

<sup>26</sup> Um tema da retórica clássica que encontra repercussões mais tardias, por exemplo, em Jean-Jacques Rousseau. A esse respeito, confira-se da autora: “A sinceridade em Rousseau”. In: MARQUES, J. O. (org.) *Verdades e Mentiras: 30 ensaios sobre Jean-Jacques Rousseau*. Ijuí: Unijuí, 2005.

<sup>27</sup> Outra pessoa a ter um final trágico após o filme de Welles ter revelado seu paradeiro às autoridades francesas. Ele vivia em Ibiza, fugindo da pena de prisão na França por homossexualismo e atividades criminosas. Cometeu suicídio ao saber que seria extraditado da Espanha.

<sup>28</sup> Para um maior e possível aprofundar da questão e da referência ao retórico Luciano de Samósata, cf. BRANDÃO, J. L. *A poética do hipocentauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Cf. também artigo da autora: “O humor sério da *Utopia*”. In: FREITAS, R.; SÜSSEKIND, P.; KANGUSSU, I.; PIMENTA, O (orgs.) *O cômico e o trágico*. Ouro Preto: UFOP, 2008.

<sup>29</sup> RASIA, R. O. Op. cit., p. 97.