

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
DOUTORADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

MARCOS BONISSON

ROGÉRIO SGANZERLA: poéticas cinematográficas de invenção

Niterói
Outubro, 2024

MARCOS BONISSON

ROGÉRIO SGANZERLA: poéticas cinemáticas de invenção

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Tato Taborda

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
Outubro, 2024

Marcos Bonisson

Discente: Marcos Bonisson
Matrícula PPGCA-UFF: DO60.220.009

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Tato Taborda
PPGCA-UFF/RJ
(Orientador)

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
PPGCA-UFF/RJ

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
PPGCA-UFF/RJ
(Coorientador)

Profa. Dra. Ana Luzia de Lima Cunha
PPGArtes-UERJ

Profa. Dra. Lívia Flores
PPGAV-EBA-UFRJ

Niterói, 3 de outubro de 2024

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao professor Tato Taborda, por sua lúcida e consonante orientação. Ao meu coorientador, o professor Luiz Sérgio de Oliveira, por seus conselhos pontuais. Ao professor Luiz Guilherme Vergara, por suas observações radiantes e a todas as professoras e professores do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF) que transmitiram preciosos saberes em suas aulas.

Aos professores da minha banca de defesa de doutorado: Tato Taborda, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Sérgio Oliveira, Analu Cunha e Lívia Flores.

Aos amigos Chico Fernandes, Letícia Pumar, Andreas Valentin, Tania Rivera, Khalil Charif, Thereza Carvalho, João Araújo, Ana Cavalcanti, Nathanael Araújo, Catherine Benamou, Luciano Vinhosa, Thomas Valentin, Fátima Rodrigues, Alberto Saraiva, Steve Berg, Maria Eugênia Nabuco, Khalil Charif, Djin Sganzerla, Helena Ignez, Sinai Sganzerla, Lucio Branco, que me incentivaram e auxiliaram com seus múltiplos conhecimentos em diferentes momentos desta pesquisa.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo pesquisar as poéticas cinematográficas do cineasta e escritor Rogério Sganzerla (1946-2004) em campo expandido das artes. Em sentido direto, pretende-se refletir sobre o legado de Sganzerla, revisitar o que é crucial e revelar um escopo visionário desconhecido do artista em sua vasta filmografia, seus escritos, gravações, fotografias e outras fontes de informação. Mesclado à pesquisa, trago um roteiro inédito escrito em parceria com Sganzerla, *O favorito: por um cavalo chamado c carioca* (1999), que se apresenta em excertos como um elemento constitutivo desta proposição ao PPGCA-UFF. Nesse contexto, a realização de um *Filmestudo*, que será projetado na defesa da tese, um curta-metragem, a partir desse objeto de estudo e suas referências foi um outro desafio exercido que se manifestou como uma experiência fílmica realizada em processo do Doutorado. Assim, a pesquisa hibridizada à prática artística reverberam as poéticas cinematográficas e o corpo da obra de um dos artistas brasileiros mais importantes da atualidade.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla; poéticas; cinema-invenção; experimental; cinematográficas.

ABSTRACT

This thesis aims to research the cinematic poetics of filmmaker and writer Rogério Sganzerla (1946-2004) in an expanded field of arts. In a direct sense, the idea is to reflect Sganzerla's legacy, revisiting what is crucial and revealing an unknown visionary scope of the artist in his vast filmography, writings, recordings, photographs and other sources of information. Mixed with the research, I bring an unpublished script written in partnership with Sganzerla, *The Favorite: for a horse called c carioca* (1999) which is presented in excerpts as a constitutive element of this proposition to the PPGCA-UFF. In this context, the creation of a *Filmestudo*, which will be projected in defense of the thesis, a short film, based on this object of study and its references, was another challenge that manifested itself as a film experience carried out during the PhD. Thus, research hybridized with artistic practice reverberates the cinematic poetics and the body of work of one of today's most important Brazilian artists.

Keywords: Rogério Sganzerla; poetics; cinema-invention; experimental; cinematography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pôster do filme <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (1968).....	14
Figura 2 – Imagens das esquinas da Rua do Triunfo e da Rua Vitória (Boca do Lixo/SP) ...	15
Figura 3 – Print screen do filme Boca Marginal / Minidocumentário (Cinema da Boca do Lixo).....	17
Figura 4 – Rogério Sganzerla aos 21 anos cobrindo o Festival de Cannes de 1967 na condição de jornalista independente	18
Figura 5 – Fragmentos do filme <i>O bandido da luz vermelha</i> (1968).....	20
Figura 6 – Olhos de Sganzerla	23
Figura 7 – Capa da caixa com dois livros de textos de Sganzerla [textos críticos 1 e 2]. Editado em Santa Catarina pela Editora EDUFSC em 2010. Na imagem, Sganzerla comemorando seus 7 anos junto ao bolo – Edifício Rogério.....	24
Figura 8 – Galope da égua Occident	27
Figura 9 – Hélio Oiticica com pá na mão. Marcos Bonisson com Super 8 na mão Contarbólide: devolver a terra à terra. (Klemania no Caju/1979).....	32
Figura 10 – Pôster do filme <i>O abismo</i> (1977).....	37
Figura 11 – Cosmococa CC5 – Hendrix-War	38
Figura 12 – Capa do disco LP: The Jimi Hendrix Experience - Live at Monterey.....	40
Figura 13 – Pôster do filme <i>Perigo Negro</i> (1992) e página do roteiro de Sganzerla adaptado do roteiro original de Oswald de Andrade a partir de sua obra – Marco Zero.....	43
Figura 14 – <i>Tropicália</i> (1967), de Hélio Oiticica com os Penetráveis: PN2 – A Pureza é um Mito	44
Figura 15 – Rogério Sganzerla filmando o longa-metragem <i>O signo do caos</i> (2003). Morro da Babilônia.....	46
Figura 16 – Livro escrito em Joaçaba por Sganzerla aos 8 anos, em 1954.....	47
Figura 17 – Augusto de Campos. Lixo-Luxo (1966)	48
Figura 18 – Pôster do filme <i>O Signo do Caos</i> (2003)	50
Figura 19 – Décio Pignatari. Beba Coca-Cola (1957)	53
Figura 20 – Guará, Bonisson e Sganzerla em <i>O signo do caos</i>	54
Figura 21 – Rogério Sganzerla e Beatrice Welles (filha de Orson Welles e da atriz italiana Paola Nori / Condessa Paola Di Gerfalco). MAM – RJ.....	60
Figura 22 – Rosebud. Fragmentos do filme <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles (1941).....	62
Figura 23 – Grande Otelo.....	63
Figura 24 – Orson Welles no Carnaval do Rio em 1942	65
Figura 25 – Fotos da matéria da revista americana Time de 8 de dezembro de 1941	67
Figura 26 – Livro da Pesquisadora Catherine Benamou publicado pela Califórnia Press em 2007.....	71
Figura 27 – Fotografia de dois Filhos do Jangadeiro Jacaré, Livro de Catherine Benamou .	71
Figura 28 – Orson Welles e Rogério Sganzerla	76
Figura 29 – Helena Ignez (Sonia Silk) em <i>Copacabana Mon Amour</i> (1970), de Rogério Sganzerla	80
Figura 30 – Maria Gladys e Susana de Moraes em <i>Cuidado Madame</i> , de Júlio Bressane	

(1970)	82
Figura 31 – Pôster de divulgação da sessão da CINEAVE- Parque Lage {1977/1978). Apresentando o filme, Cuidado Madame de Júlio Bressane.....	85
Figura 32 – Super Tobogã – Lagoa e crianças brincando na Avenida Eptácio Pessoa junto à Favela da Catacumba, 1970	86
Figura 33 – Ideia - desenho de Hélio Oiticica para o pôster do filme de Rogério Sganzerla, 1970.....	90
Figura 34 – Série <i>Verovindo</i>	92
Figura 35 – Série Contornando Poças. Fotografia e Estudo em desenho por Marcos Bonisson (2001-).....	95
Figura 36 – Imagens de ondas de rádio AM e FM.....	99
Figura 37 – Caderno de anotações de Marcos Bonisson (2023).....	100
Figura 38 – Movie Theatres. Hiroshi Sugimoto, 1978.....	103
Figura 39 – Orson Welles narrando o seu programa na Rádio CBS, a partir do Livro de H.G. Welles.....	106
Figura 40 – Obra de Yoko Ono. Indica Gallery. Londres, 1966.....	110
Figura 41 – Rogério Sganzerla fala sobre Jimi Hendrix. Café Wha? Nova York, 2002. Vídeo: Marcos Bonisson	111
Figura 42 – Documentário. Primeiro filme de Rogério Sganzerla. (11 min / São Paulo, 1966)	112
Figura 43 – The Cut Ups (18’45”/ 1966). Direção: Anthony Balch / William Burroughs .	120
Fonte: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=czTN5FNSpTU	120
Figura 44 – Depoimento de Helena Ignez em seu apartamento em São Paulo com o escritor e tradutor, Steve Berg.....	142
Figura 45 – Câmera 16 mm de Rogério Sganzerla que filmou Jimi Hendrix no festival da Ilha de Wight e cenas no deserto do Saara em África.....	144
Figura 46 – Vito Acconci - Equipamento para moradores de rua. Viaduto do Largo do Glicério, São Paulo, Arte / Cidade Zona Leste, 2002.	151
Figura 47 – FAKIR (2019) Documentário em longa-metragem de Helena Ignez. Stills do filme	153
Figura 48 – Helena e Rogério em Nova York na 23th em Manhattan perto do Hotel Chelsea, durante as filmagens do filme, Reinvenção da Rua de Helena Ignez 2002.	155
Figura 49 – Giorgio Vasari. Batalha de Marciano. Palazzo Vecchio. Florença. Década de 1570.....	160
Figura 50 – Louis Jacques Mandé Daguerre, (1787–1857). Daguerreotipo. Boulevard du Temple (1938).....	162
Figura 51 – Hotel Balneário Cassino Icarahy e Trampolim da Praia de Icarai.....	163
Figura 52 – Kinolooks (NYC / 1985-1987). Folder da exposição. Cine Arte UFF, Icarai, 1993.....	164
Figura 53 – Exposição Kinolooks, Rogério e eu.....	164
Figura 54 – Páginas marcadas por Sganzerla.....	167

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CINEMÁTICAS ERRANTES DA BOCA DO LIXO.....	13
3	SGANZERLA-OITICICA: OBJETOS FÍLMICOS RELACIONAIS	25
4	VERBIVOCOVISUAL EM <i>O SIGNO DO CAOS</i>	45
5	SGANZERLA-WELLES: CONFLUÊNCIA ENCARNADA DE VISÕES.....	56
6	BELAIR MON AMOUR / CUIDADO BELAIR.....	77
7	RADIOFÔNICO / POLIFÔNICO.....	91
8	<i>CUT-UPS</i>: SGANZERLA EM NITRATO DE PRATA	113
9	HELENA IGNEZ: FALA ABERTA	140
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
11	REFERÊNCIAS	168
	APÊNDICE A – FILMOGRAFIA DE ROGÉRIO SGANZERLA	173

1 INTRODUÇÃO

Em percurso inexato, junta-se um desalento ancestral de todos os seres amados e perdidos por mim no lastro desse e de outros tempos imemoriais, mistura-se isso em porções desiguais ao que já foi dito e ao que ainda não foi falado e temos nesta pesquisa uma alquimia tentando transmutar verbo em verve. O fático é que, dos vários vocábulos deste texto pensados a partir de um amigo com uma obra visionária, uma palavra aqui e agora define – *saudade*. Conheci Rogério Sganzerla (1946-2004) em 1988 apresentado por sua companheira, a atriz e diretora Helena Ignez. Assim, Rogério e eu nos tornamos amigos e, ao longo de quinze anos, trabalhei em vários de seus filmes, tendo o prazer de colaborar criativamente em diversas situações de trabalho. Em trajetória, fiz a direção de fotografia e participei de diferentes modos nos seguintes projetos: *Anônimo e incomum* (Vídeo. Sobre o artista Antônio Manuel/1990); *Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista* (Vídeo. Sobre o artista Newton Cavalcanti/1991); *Informação H. J. Koellreutter* (Vídeo/2003); *O signo do caos* (Filme/2003) e *O favorito: por um cavalo chamado carioca* (1999), um roteiro inédito realizado em parceria para um filme-ensaio que foi escrito, arquivado, mas não esquecido. Trata-se de um texto baseado no universo do turfe carioca e suas mazelas como uma metáfora sociopolítica em um país estapafúrdio. Uma comédia de ação onde vigaristas se locupletam cometendo trapalhadas no Jockey Club do Rio de Janeiro. Uma paródia cinematográfica com locações em sua tribuna de honra, cocheiras, pistas de grama e inserido em fragmentos nesse objeto de estudo como um elemento crucial da pesquisa.

O escopo da produção cinematográfica de Rogério Sganzerla foi excepcional e abrangente do primeiro filme, que é uma metalinguagem do cinema, aliás, um filme de ficção que tem por título *Documentário*, passando pelo esgarçamento total da linguagem cinematográfica de *O bandido da luz vermelha*, onde é possível observá-lo a partir de uma poética *verbivocovisual*¹, para além do uso conhecido do termo inventado pelo escritor irlandês James Joyce e revisitado pelos irmãos Campos da poesia concreta brasileira, chegando até sua curiosidade quase juvenil em *Quadrinhos do Brasil*. Em contexto, dirigir nove filmes, ou seja, seis longas e três curtas dos 20 aos 25 anos, é raro. Especialmente quando temos dez petardos audiovisuais de linguagem anárquica, lançados diretamente das telas no espectador. Cinema de contágio, obras que têm como único traço constitutivo a liberdade fílmica.

¹ BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008, p. 9. Verbivocovisual é um termo inventado pelo escritor irlandês James Joyce (1882-1941), que pode ser compreendido, entre outros sentidos, como (palavras-textos / falas-sons / imagens).

A filmografia de Rogério é um grande corpo de matéria possível de ser moldável em diferentes desígnios. Seu filme é experimental, mas é também “filme de cinema”. Vale lembrar que, entre 1967 e 1971, o artista dirigiu os seguintes longas-metragens: *O bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969), *Sem essa*, *Aranha* (1970), *Copacabana mon amour* (1970), *Carnaval na lama* (1970) e *Fora do baralho* (1971) e três curtas-metragens: *Documentário* (1967), *Comics/HQ* (1969) e *Quadrinhos do Brasil* (1969). Seu fascínio por novas tecnologias sempre foi pontual, do analógico ao universo digital. Nesse sentido, podemos evocar em ressonância a participação de Jean-Luc Godard e seus múltiplos desdobramentos na Documenta de Kassel X em 1997: “Essa co-presença crescente do cinema e das artes plásticas nos lugares nobres da arte contemporânea não é somente uma questão de exposição, de escolha de curador ou de assessor, mas também uma questão dos procedimentos artísticos”.²

Nota-se que o referente híbrido da filmografia de Rogério Sganzerla se manifesta como uma colagem metamórfica em diferentes vertentes possíveis de análise crítica. Ressaltando que a noção de “corpo” seja um desses elementos que sempre se presentificam como um aspecto arterial da verve sganzerliana. Um corpo de obra repleto de invenções audiovisuais. Seus filmes sempre falaram ao corpo. Quando pensamos em novas posturas espectorais, diante das elaborações do *quase-cinema* do mundo, aqui invocando Hélio Oiticica, o inventor desse termo e de uma galáxia de obras seminais, temos uma experiência de outra ordem: “A busca do suprassensorial é a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado”.³

A poética cinematográfica de Sganzerla foi ativista sem interrupção na invenção de audiovisuais militantes para novos modos de produção, distribuição e exibição de um cinema terceiro mundista em contexto global, e o corpo orgânico sempre foi o vórtice dessa ação de subversão. Se Oiticica desperta você pelo corpo ativado, a partir do torpor de um vício do cinema narrativo linear que normativa uma conduta espectral de imobilidade, Sganzerla sacode seu corpo da poltrona pela risada de uma paródia crítica ou pela angústia abissal de situações contingentes em seus filmes. Imagens acústicas em estado de convulsão. Em *Abismo* (1977), o diretor parece ter realizado um filme buscando a experiência sensorial de combustão espontânea humana ao selecionar e combinar Zé Bonitinho e Jimi Hendrix como elementos principais de uma alquimia fílmica inflamável. Rogério e Hélio são artistas extraordinários da sinergia e do corpo ativado pelo significante fabuloso. Esse corpo fabulado, provisório, transita

² DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004. p. 104.

³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 104.

sem direção incerta por vias de desvios, mas se materializa com precisão em uma obra aberta à fruição: “O corpo não é mais tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável”.⁴

Rogério começou a escrever antes mesmo de falar e ainda bem jovem foi estudar em São Paulo. Aos 18 anos, já escrevia artigos críticos sobre cinema para uma coluna no Suplemento Literário do *Jornal Estado de São Paulo* (1964-1967). Escrita fílmica mesclada do mundo. A atriz e diretora Helena Ignez, companheira de Rogério por mais de três décadas, relata que o cineasta escreveu mais de 600 páginas para *Luz nas trevas* (2012), um roteiro que revisitaria o seu clássico de 1968 (*O bandido da luz vermelha*) e que Helena dirigiu depois do falecimento do companheiro. Nesse novo filme, há um outro bandido, um meliante chamado Jorge, que tem por codinome Tudo ou Nada, contradição e extremos, barroco sem caminho do meio: “Horror e beleza estão intimamente ligados, bem e mal se tocam o tempo todo num jogo de atração permanente”⁵. O campo de ação de Rogério é a linguagem e os seus signos em rotação de escolha e combinação. Uma filmografia permeada por diatribes, mas blindada de classificações venosas, como a definição de *cinema marginal* de que ele discordava com veemência. Sganzerla reflete em sua linguagem cinematográfica o que o semiólogo Umberto Eco definiu sobre a literatura polissêmica de Herman Melville: “A verdadeira lição de Moby Dick é que a baleia vai para onde ela quer”.⁶

Não surpreende que o dado novo que ele introduz no cinema brasileiro vem da sua forma de olhar a cidade, o carnaval das imagens da mídia, a fala superlativa, num film noir temperado por uma impregnação da chanchada, da cultura do rádio e do gibi [...] Desde a primeira sequência do primeiro filme, portanto, no momento da radiosa decolagem, já vem junto o “eu fracassei” e a indagação “quem sou eu?”. Motivos recorrentes de trabalho que avançou na tônica do conflito e do descentramento.⁷

Esta pesquisa buscou produzir textos e imagens polifônicas que possam intrigar, não só em contexto teórico e de relatos, mas de um *Filmestudo* a ser inventado, em um duplo de rupturas e desvios, que reverberam em processo artístico, transmutando-se em questões que voltam a ser refletidas à medida que o trabalho se redireciona, em uma dinâmica própria do

⁴ PARENTE, André. Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição. Rio de Janeiro: Poiésis / *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFF*, 2008. p. 26.

⁵ IGNEZ, Helena. *Acaso há um infinito fora de nós*. São Paulo: Catálogo da Mostra, Sesc SP, 2004. p. 4.

⁶ ECO, Umberto. *A literatura contra o efêmero*. São Paulo: artigo publicado na Folha de São Paulo em 18 de fevereiro de 2004, link: <https://pt.slideshare.net/lidiamariademelo/a-literatura-contra-o-efmero-umberto-eco-i, 2001>.

⁷ XAVIER, Ismail. *O Grande artista e sua condição: a espiral barroca de Rogério*. Mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites. São Paulo: Catálogo, SESC SP, 2004. p. 25, 27.

exercício da linguagem no lastro do tempo. A supressão, a troca de um termo pelo outro, a parte pelo todo, como uma sinédoque em fluxo contínuo. Desse modo, temos em excertos do nosso roteiro inédito aqui manifestado como parte constitutiva da pesquisa uma realidade paródica inclemente. O personagem, Dr. Sátiro Bilhar, um advogado corrupto que tem na jurisprudência apenas um pretexto para as suas falcatruas, afirma quase relinchando sobre o seu cavalo *Vox Populi* (a voz do povo), “*Vox, vírgula... Vox Populi, com todo o respeito. Que intimidade é essa? O meu corcel tem o Bucéfalo como ancestral*”. Um personagem canalha que cria uma falsa genealogia para o seu pangaré azarão (*Vox Populi*) em associação ao corcel mitológico de *Alexandre, o Grande*. Nesse processo de pesquisa-prática artística, o que me direcionou foi um zigzague como resistência à linha reta normativa e a certeza dos acasos de um objeto de estudo que termina, mas continua no devir. Refletir um roteiro de 1999, impregnado de memória afetiva é afirmar um desafio interdisciplinar em errância sinuosa e penetrar um estado experimental. Sim, é possível dizer que meu trabalho seria uma *colagem* como modo de pensamento e perpassado de acasos e digressões em seu significado substantivo e lexical – como um ato ou efeito de se afastar, ir para longe do lugar onde se estava, devaneio. Em sentido figurado, um desvio momentâneo do assunto sobre o qual se fala ou escreve. Em digressão, volto no tempo em plano cinético das frenéticas Ruas de São Paulo, cidade de hipnótica urbanidade, onde, em 1968, Rogério filmou o seu mais famoso filme, *O bandido da luz vermelha*, e andarilho em errância na região da Boca do Lixo que por duas décadas (1960-1980), tornou-se um reduto do cinema independente brasileiro em tempo de uma brutal ditadura militar. Devaneio no tempo elástico.

A proposta para esse objeto de estudo tomou corpo a partir de uma longa relação de amizade, parceria e admiração pela obra do artista pesquisado. Em suma, observo que a invenção é parte inevitável de uma poética que se apresenta no esquema geral desta pesquisa. Busco uma experiência extraordinária que se manifestará em imagens, escrita e filme. Desse modo, este projeto é essencial em tempo atual. Na condição de artista, pesquisador e brasileiro, penso em abrangência nas adversidades que vivemos em contexto sociopolítico mundial. Tenho questões e dúvidas. No entanto, nesse tempo dos tempos (2020-2024), muitas respostas continuam inconclusas, mas o desejo me leva em espiral oportuna ao nosso roteiro inédito de 1999, *O favorito*, e ao centro dessa grande metrópole em que vivemos, Rio de Janeiro, onde, sem utopias de segunda ordem, poderia existir uma esquina de uma Rua que desse direto para uma pista de grama verde, sem corridas, sem perdedores, sem falcatruas, com esperança, diferentemente da fala malfadada de um Brasil insalubre intoxicado por falsídias e infinitas injustiças sociais, lembrando alguns dos personagens cretinos de nosso roteiro, como João

Coruja, que responde com hipocrisia e simulada sapiência ao nocivo Dr. Sátiro Bilhar: “Prognóstico? Para a gente perder mais? Já não perdemos o suficiente?”.⁸

⁸ SGANZERLA, Rogério; BONISSON, Marcos. *O favorito*: por um cavalo chamado carioca. Rio de Janeiro, 1999. (Roteiro inédito).

2 CINEMÁTICAS ERRANTES DA BOCA DO LIXO

Filmes são um mundo de fragmentos.
Jean-Luc Godard

Tenho transitado errático por dentro e por fora mais que eu possa mensurar, com frequência, isso implode como um quasar que pulsa e loa em sensações de alta frequência que até reverberam no vácuo de um corpo errante. Depois de andar a esmo por tantas cidades e campos, começo pelo descomeço, meu filme agora é outro, sem câmera ou projeção, filme de imersão amniótica com risco de sufocamento. Aqui nesse topônimo da Boca do Lixo, revisito situações significantes, mas desejo apenas desígnios providenciais que me deixem em êxtase e que eu possa partilhar com algum leitor atento à sua própria desatenção por textos contaminados. Sigo em digressões e achados urbanos como a intensidade de um errante das ruas, em uma dada esquina da Boca do Lixo que berrava repetidamente: “O dinheiro não compra as leis da surpresa”. Até onde lembro, fui o único sujeito que testemunhou aquela cena “manicômica” de aguda lucidez, em uma tarde de domingo no centro vazio da cidade de São Paulo sob um céu cinza plúmbeo. Minha perambulação segue em ziguezague pela Rua Vitória e recomeço pelo lado externo do meio fio especulando que as contingências letais, não importam quais, são ações da vida assassina contratada por agentes da morte que nós nunca saberemos quem são. Registro esse monólogo interno. Isso poderia ser uma fala de algum detetive filósofo de araque, divagando pela *Boca do Lixo* sobre um submundo de um falso filme *noir*. Antes de tropeçar mais um passo nessa região marginal, giro minha visão em direção ao outro lado da Avenida Duque de Caxias e observo o sublime dos corpos claudicantes, corpos desorganizados com órgãos e alguns implantes, corpos subdesenvolvidos com fome de tudo, organismos escangalhados que nem eu que transito em direções divergentes com desejos dissidentes. Rogério Sganzerla mencionou o corpo subdesenvolvido quase como um estado de ascese em bombástico manifesto escrito aos vinte e dois anos sobre o seu filme, *O bandido da luz vermelha*:

Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma [...]. Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido [...]. Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. [...] Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. [...] Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto

para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens.⁹



Figura 1 – Pôster do filme *O bandido da luz vermelha*, 1968.

Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

O corpo subdesenvolvido resiste. Sganzerla era um cineasta do corpo e da incorporeidade. Já tinha escrito sobre *Os cineastas do corpo* (1965) em artigo publicado no suplemento Literário do Estado de São Paulo, três anos antes de dirigir *O bandido da luz vermelha*.

Os cineastas do corpo têm como única revelação o corpo. O corpo é um elemento em conflito. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico. É sintomático que um dos temas mais frequentes nestes realizadores seja justamente o amor pelo cinema [...]. Faço questão de frisar que os cineastas do corpo fazem um cinema provisório, irregular, moderno, afinal.¹⁰

⁹ SGANZERLA, Rogério. Texto Manifesto – Cinema Fora da Lei. In: *Tudo é Brasil*. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária. Santa Catarina: Editora Letra D'água, 2005. p. 39, 40.

¹⁰ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 86, 87.

Conheço-desconheço São Paulo, morei por um tempo nessa cidade e a visito quando posso. No entanto, sinto-me sempre perdido nessa geografia cidadina, mesmo quando sei exatamente onde estou. “Perder-se também é caminho”,¹¹ uma perdição que me norteia em grandes cidades. Gosto de metrópoles. Perambulo embaixo das marquises mirando a colmeia de vidas e sobrevidas indecifráveis. Pelas bordas, sempre em direção ao centro da periferia, em um transitar espiral sobre topologia sísmica mental que aguça todos os meus sentidos em decodificação e me faz olhar meus pés sobre a calçada pegajosa, em uma dada esquina fétida dessa zona abjeta da cidade. O arquiteto e pensador italiano *Francesco Careri* nomeou essa ação de “transurbância” junto ao seu grupo de amigos *Stalkers* que divagavam por espaços citadinos: “A leitura da cidade atual, do ponto de vista da errância, baseia-se nas transurbâncias do grupo *Stalker* em algumas cidades europeias, a partir de 1995”¹². Poéticas cinematográficas e pornochanchadas horripilantes foram realizadas na Boca do Lixo durante duas décadas (1960-1980). Sganzerla filmou muitas “cenas de cinema” nessas ruas do centro de São Paulo. Cenas fílmicas libertárias durante uma ditadura militar inclemente. Quase como se o submundo da cidade mais rica do Brasil o tornasse invisível ao totalitarismo, enquanto o olho mágico do ciclope errante Sganzerla ampliava a fala diegética dessa *Boca* para o mundo:

Geograficamente, a Boca do Lixo se situa no bairro de Santa Efigênia e foi assim batizado pela crônica policial devido ao tradicional bate-bolsa ao longo de umas vinte quadras, entre as avenidas Rio Branco e Duque de Caxias. As prostitutas devem ter chegado primeiro, mas os distribuidores de filmes estrangeiros aí se estabeleceram desde o começo do século por causa da proximidade com a ex-rodoviária e entroncamento ferroviário, Estação da Luz/Sorocabana, espalhando latas de filmes e doenças venéreas pelo interior do Estado e outras capitais.¹³



Figura 2 – Imagens das esquinas da Rua do Triunfo e da Rua Vitória (Boca do Lixo/SP)
 Fonte: André Romani. <https://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2018/12/20/pelas-ruas-da-luz-a-historia-da-cracolandia-em-tres-momentos/>

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*: Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1948. p. 182.

¹² CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo, Editora G. Gilli, 2013. p. 30.

¹³ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016. p. 29.

Sem nostalgia, sabemos que os anos dourados da Boca do Lixo se mesclaram aos anos de chumbo da ditadura militar, censuras, exílios e muitas derivas de cineastas sem rumo, não por estarem perdidos nessa parte da cidade, mas uma deriva de ideias e anseios produzida em divagações de dramas, sexo e desespero pela condição sociopolítica do país. Hoje, grotescamente, chama-se essa cartografia da Santa Efigênia de “cracolândia”, uma ferida gangrenada aberta no asfalto que nunca se fecha. Uma séria questão social negligenciada que tem ganância capital de pífios fins, justificada por meios medonhos através de seus agentes públicos e privados de podres poderes. Sinal de uma gentrificação galopante e tóxica. Porém, isso é atualmente. A partir dos anos de 1960, a Boca do Lixo foi uma Babilônia cinemática gerando quase tudo: produtoras, cineastas e técnicos. Cinema pornochanchada, filmes de kung-fu, cinema marginal, dramalhões, filmes udigrudi, faroeste caboclo, filmes policiais e de sexo explícito. Grandes sucessos de bilheteria e muitos fracassos. Cola-se a isso uma transumância inenarrável de seres oriundos de todos os cantos, situação sintoma proporcionada pela antiga rodoviária localizada no centro da cidade de São Paulo. Tudo junto e misturado em uma grande bagunça urbana, seguida de um lancinante urro fílmico: Corta. A tarde cai sobre a Rua do Triunfo e sugere uma cerveja no botequim pé sujo da esquina. Não existem mais os bares *cults* da Boca: Pepe’s, Barba Azul, Arpege ou o famoso restaurante Soberano na Rua do Triunfo, onde a fauna da Boca se encontrava durante as suas duas décadas áureas: cineastas, técnicos, prostitutas, meliantes, produtores, gigolôs, moradores etc. Sentado em uma mesa de calçada, vasculho minha mochila à procura do meu binóculo de visão noturna comprado algumas horas antes em um camelô, por ali mesmo. Enquanto escrutino em modo binocular os becos escuros e as janelas dos moradores, penso na poética cinemática de Rogério Sganzerla sugerida pelo tradutor e cineasta Steve Berg que me lembra a noção do termo *verbivocovisual* inventada por James Joyce e revisitada pelos irmãos De Campos em teoria e poética concreta:

A- LOGOPEIA (a dança do intelecto entre as palavras). B- MELOPEIA (a ênfase no som). C- PHANOPEIA (a poesia de imagens visuais). Estratégia-mor “sganzerliana” de SELEÇÃO e COMBINAÇÃO de imagens, quando a fotografia e o material de arquivo cinematográfico SE VOLTAM SOBRE SI MESMOS obsessivamente, em eterno retorno, círculos concêntricos de informação e possibilidade.¹⁴

Sganzerla não inventou a Boca do Lixo, ela já existia banguela um segundo antes de o sol nascer. Ele apenas a esgarçou a dimensão cósmica com a verve flamejante de seus artigos e

¹⁴ BERG, Steve. *Zonk! Crash! Boom! Orson, Oswald, Noel e João na Sganzerlândia ou Tamanho não é documento ou Um Pouco de Loucura Previne Um Excesso de Tolice*. São Paulo: Itáú Cultural. Catálogo - Ocupação Rogério Sganzerla, 2010.

de seu extraordinário filme *O bandido da luz vermelha*. Um *filme-soma*, como ele mesmo manifestou. Imagino o Cine Windsor na Avenida Ipiranga e todos os filmes que foram projetados em sua grande tela nas décadas de 1960 e 1970. O *Cine Windsor* foi fechado em 2012, como a maioria dos grandes cinemas do centro de São Paulo. É sempre complicado traçar genealogias com acuidade na cultura de um país que adora o termo “pioneiros” como explicação trôpega e deixa as pesquisas sérias de longa duração passarem incólumes. No entanto, reza a lenda cinéfila que os cineastas Ozualdo Candeias e José Mojica Marins foram os precursores nos anos de 1960 do que ficou conhecido como “cinema marginal”, filmes idealizados naquela zona da cidade com muito pouco recurso. Diz-se que o filme *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, marcou definitivamente o começo de um ciclo de filmes bons, maus, péssimos e alguns inomináveis. O fato é que, a partir de 1968, houve uma explosão de produções cinematográficas de todos os gêneros e de caráter independente vomitadas pela dona Boca do Lixo. Nessa geografia foram realizados em profusão filmes boçais e geniais sob o signo da transurbância, mesmo que não tenham necessariamente sido filmados no quadrilátero alucinado do bairro Santa Efigênia, no centro de São Paulo. Essa independência de produção significava até terem sido realizados em outra localidade. O que contava era uma sincronia experimental que os conectava em contexto temporal de ideias. Dois exemplos cruciais dessa dinâmica é *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, um romano radicado em São Paulo e *A sagrada família*, do mineiro Sylvio Lanna, ambos filmes rodados em Minas Gerais. Essa independência fílmica não era uma onda nova, era um tsunami pós-cinema novo.



Figura 3 – Print screen do filme *Boca Marginal* / minidocumentário (Cinema da Boca do Lixo / 2008)

Fonte: Direção Bruno Queiroz. PUC-SP. https://www.youtube.com/watch?v=NhoYeGg_UBM

Rogério Sganzerla andarilhou pelo mundo, e parte dessa errância coincidiu com o auge da Contracultura; Guerra do Vietnam, *Woodstock*, *Bader Meinhoff*, Arte Conceitual, Brigada Vermelha, Ditadura Militar Brasileira, Luta Armada e Cinema Experimental, entre tantos. Depois de sair de Joaçaba, sua cidade natal em Santa Catarina, onde escreveu e publicou o seu primeiro livrinho de contos aos oito anos (*Novos Contos*), aos onze anos redigia o seu primeiro roteiro para um longa-metragem e, aos dezessete, já estudando em São Paulo, começou precocemente a escrever artigos notáveis sobre cinema para o badalado *Suplemento Literário do Estadão* a convite de Décio de Almeida Prado, em 1963. Seus artigos críticos de cinema eram fulminantes e chamaram a atenção imediata do universo cinematográfico brasileiro e foram muito além em sua escrita de invenção.

Fez cinema com a máquina de escrever, não diferenciando o “escrever sobre cinema do escrever cinema” [...]. Nesse período conheceu Andreas Tonacci e realizou seu primeiro filme de ficção, curiosamente chamado *Documentário*, que conquistou o disputado prêmio JB Mesbla. Entregue pela atriz, Helena Ignez, sua futura esposa e parceira, o prêmio lhe rendeu uma viagem para Cannes [...]. Na viagem de volta escreveu no navio o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha*. O resto é mar.¹⁵



Figura 4 – Rogério Sganzerla aos 21 anos cobrindo o Festival de Cannes na condição de jornalista independente, 1967. Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

¹⁵ PIZZINI, Joel. *Pré-Ocupação de um visionário*. São Paulo: Itaú Cultural. Catálogo - Ocupação Rogério Sganzerla, 2010.

O resto é mar, mas é também terra e ar. Rogério e a sua companheira, a atriz e diretora Helena Ignez, andariharam pelo mundo aproveitando para escapar do brutal cerco que se apertava da ditadura militar brasileira. A barra estava pesada e de algum modo estavam sendo vigiados. Viajar pode ser muito bom, mas ser exilado ou se auto exilar é uma outra questão, no caso desse casal de artistas, talvez o melhor fosse se mandar para Andrômeda, a galáxia mais próxima da Via Láctea. Aliás, antes de saírem do Brasil, uma cena visceral do filme *Sem, essa Aranha* (1970) premonizou a situação. Enquanto Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, tocava em sua sanfona a canção “Boca de Forno”, o ator Jorge Loredó, à la Zé Bonitinho, profetiza: “*Está tudo errado. Há seis mil anos que está tudo errado*”. Helena Ignez, em performance colérica, berra junto no terreiro: “*Planetazinho vagabundo. O sistema solar é um lixo. Subplaneta*”. Erraram por Londres, Paris, Goa, Bahia, Nova York, no continente Africano em Nigéria, Benin, Niger, Senegal, Argélia, Tunísia, filmaram um material extraordinário em Marrocos e no deserto do Saara. Errar no deserto é da ordem do sublime. Uma geopoética sensorial, ação radical de caráter ancestral. Ação ritual que invoca revelações sem deixar rastros nas areias do pretérito imperfeito. Aceitação da impermanência de coisas e seres frente ao inexorável tempo. Ato poético manifesto como os elementos selecionados e combinados de uma colagem sem fim no eterno agora.

Elevar o pensamento à altura de uma cólera (a cólera suscitada por toda essa violência do mundo à qual nos recusamos a estar condenados). Elevar sua cólera à altura de um trabalho [...]. Protestar. Separar, rescindir as que pareciam evidentes. Mas, também, aproximar sobre um plano coisas que, em outro plano, parecem se opor. É, portanto, um ato de montagem.¹⁶

Com efeito, as ideias sobre andar como prática estética são antigas como o *flaneur* de Baudelaire pelas ruas de Paris, antes e depois das reformas do Barão de Haussmann, entre 1853 e 1870, sob o Império de Napoleão III, que transformaram a medieval Paris com seus becos e vielas em uma cidade esgarçada por grandes bulevares e avenidas. Haussmann foi chamado de o “artista demolidor” e ao mesmo tempo foi remodelador desse logradouro conhecido também como a “cidade luz”. Com tantos artistas e pensadores de todas as ordens na segunda metade do século XIX e começo do século XX, seria impossível que transmutações urbanas radicais não tivessem um impacto sensível nessa população e espelhasse ideias para todo o mundo. De Walter Benjamin em seu livro, *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*, onde o filósofo flanava em deambulações e pensamentos citadinos pelas ruas de Berlim a João do Rio (Paulo Barreto) e toda a sua errância pela cartografia periférica da cidade do Rio de

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 86.

Janeiro no começo do século XX e todas as situações que podem se manifestar, assim, “este ensaio é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras”.¹⁷



Figura 5 – Fragmentos do filme *O bandido da luz vermelha*, 1968. Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

Caminhar, perambular, andarilhar e a sua produção de endorfina em neurotransmissores que ativam o prazer e a motivação, através de uma atividade essencial ao corpo por diferentes razões. Essa prática física foi um elemento que ampliou saberes ancestrais, desde que os primeiros hominídeos se levantaram e passaram a andar em modo bípede, inicialmente, vendo desfocado, mas paulatinamente adicionando o sentido preciso da visão ao olfato e a audição para sobreviver nas grandes savanas africanas. Correr para caçar e correr para não ser caçado passou a ser a grande vantagem, mas outras dinâmicas relacionais com a paisagem também passaram a existir e territórios atravessados começaram a ser expandidos: “modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados”.¹⁸

Essa arquitetura dos objetos situados foi fundamental para uma nova dinâmica dos corpos. Ainda hoje, o ato de caminhar é um ritual sagrado para muito povos originários do Brasil e do mundo e pode significar experiência e conhecimento sensível. No final do século XIX, temos o jovem poeta Arthur Rimbaud (França, 1854–1891) e seu companheiro, o poeta Verlaine (França, 1844–1896), andarilhando por grande parte da Europa como errabundos. Anos depois, Rimbaud, aos 25 anos, chegaria ao continente africano para sua derradeira existência:

¹⁷ HÁRAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomas. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Organização e tradução. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 37.

¹⁸ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013. p. 27.

Rejeitando a poesia como passatempo da adolescência, Rimbaud chegou ao porto de Áden, em 1880, movido por um angustiante impulso de autodescobrimento e pelo espírito de aventura. Passou os 11 seguintes tentando apagar o seu passado boêmio, perambulando entre a Etiópia e o Egito, comprando e vendendo café, peles, armas e talvez até mesmo, segundo algumas fontes, escravos.¹⁹

Em 1891, antes de deixar a Etiópia para ter a sua perna direita amputada na altura do joelho por um câncer nefasto e no mesmo ano falecer, aos 37 anos, em Marselha, Rimbaud foi um andarilho por alguns desertos escaldantes da África. À frente de suas caravanas de comércio e contrabando, um homem alto de olhos azuis brilhantes e pernas longas guiava seus camelos e suas mercadorias com a destreza de um tuaregue nômade nascido com esse dom. Talvez essa errância final tenha sido o seu último poema indesejado escrito nas areias de um deserto africano. Ao contrário de seu célebre poema, “O barco bêbado” (*Le Bateau Ivre*), escrito aos dezessete anos.

Nem sempre a arte se funde à vida como um destino inexorável fabulado por demiurgos sarcásticos em algum parnaso hipotético. Na maioria das vezes, ela é operada como um conceito-pulsão por artistas radicais à deriva que têm em seu perder-se um caminho inequívoco, sem ponto de chegada. Vivem sem abscissas em mundos pressionados por realidades normativas, desse jeito, suas poéticas improváveis são como atos de guerrilha em permanentes processos de linguagem. O pensamento inventa e voa, mas o corpo nem sempre resiste a tantas contingências. A vida em si pode ser brutal. O poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (Egito, 1876 – Itália, 1944) influenciou artistas brasileiros da Semana de Arte Moderna de 1922 e incentivou artistas italianos do movimento futuristas a lutarem em trincheiras infernais em uma guerra de carnificina como um ato poético simbiótico à vida. Um desses futuristas mortos foi o grande artista Umberto Boccioni (Itália, 1882–1916), considerado por muitos críticos de arte o maior porta-voz do futurismo e morto por uma queda de cavalo em exercícios militares perto da cidade de Verona. Já os Dadaístas transmutaram atos poéticos em anarquias cotidianas sem qualquer função utilitária como uma diatribe mordaz ao capitalismo maquinal da burguesia europeia. Sem sentido, a caminhada pela *cidade banal* dos Dadaístas, partindo da igreja Saint-Julien-Le-Pauvre em uma tarde chuvosa em 14 de abril de 1921, foi uma proposição de errância cidadina que continua tendo ressonância em ação poética na atualidade.

A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território. Foi nessa perspectiva que foram aprofundados três importantes momentos de passagens da história da arte – todos eles absolutamente conhecidos dos historiadores que tiveram como ponto de inflexão uma experiência

¹⁹ NICHOLS, Charles. [Orelha de Livro] *Rimbaud na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 2007.

ligada ao caminhar. Trata-se das passagens do Dadaísmo ao Surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57), e do Minimalismo à Land Art (1966-67). Analisando-se esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da cidade banal do Dadá à cidade Entrópica de Smithson passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos Situacionistas. A que é descoberta pela errância dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de alhures, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva.²⁰

Foi na cidade de Curitiba, no início dos anos de 1990, que eu tive pela primeira vez a lúcida percepção de que Rogério Sganzerla decodificava a cidade de um modo especial a partir de caminhadas. Esse modo polissêmico de decodificação urbana sempre teve muito a ver com o seu trabalho fílmico ou de escrita; visadas cidadinas que se transmutavam em linguagem viva inserida em seus filmes e textos. À época, estávamos em Curitiba para filmar um concerto do maestro e compositor Hans-Joachim Koellreuter (Alemanha, 1915 – Brasil, 2005). A peça sonora se intitulava *Rodo*, que em japonês significa “trabalho”. O concerto por Koellreuter acontecia em um canteiro de obras de uma construção com jovens músicos, alunos do maestro tocando a partir de partituras escritas especialmente para instrumentos de trabalho em construção: britadeiras, serra-elétricas, esmerilhadoras de chapas de ferro, diferentes marretas e uma série de outros instrumentos operados naquela obra em andamento. Lembro que Rogério e eu estávamos fascinados enquanto filmávamos aquele concerto experimental de arte sonora. Koellreuter foi mentor por várias décadas de muitos músicos brasileiros brilhantes de todas as vertentes. Um artista muito respeitado por seu trabalho pessoal e no campo da educação. Ele mesmo, um andarilho do mundo. Fugiu da Alemanha nazista por sua família apoiar incondicionalmente o partido Nacional Socialista de Hitler. Já era um jovem músico concertista de renome na Europa, quando chegou de navio ao Brasil em 1937, o dia em que Getúlio Vargas decretou o Estado Novo, logo após desembarcar, como um ato de boas-vindas ao avesso, foi preso pela polícia política de Getúlio como se fosse uma espécie de espião nazista, justamente ele que fugia de um regime político nazifascista que habitava, inclusive, o núcleo de sua família. Depois de passar algum tempo na prisão, foi libertado e passou a trabalhar fazendo um pouco de quase tudo para sobreviver em São Paulo, até ser descoberto por uma família alemã que o conhecia da Europa por sua fama de concertista. Desse modo, o maestro foi encaminhado ao universo da música no Brasil. Deu aulas no início dos anos de 1960 na Universidade da Bahia, em Salvador, e, através do Instituto Goethe no Brasil, trabalhou longos anos na Índia, no Japão e em outros lugares do mundo. Hans-Joachim Koellreuter foi o precursor do Dodecafonismo e

²⁰ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gilli, 2013. p. 28.

seu legado musical é de extrema riqueza. O nosso vídeo *Informação Koellreuter* foi terminado anos depois com o apoio da RioArte e condensa registros preciosos de sons e falas desse músico inventor e de seu notável concerto *Rodo*.

Os três dias que passamos na gélida Curitiba trabalhando junto com o maestro deixaram Rogério com um ótimo humor, em fluxo fizemos longas caminhadas a esmo pelo centro da cidade em noites muito frias. Rogério “confidenciou” que, se eu quisesse conhecer a alma do povo de uma dada cidade, eu deveria me atentar aos nomes dos estabelecimentos comerciais, coisas do tipo: Padaria do seu Farinha ou Lojas de Pneu – Látex. Nunca esqueci essa dica. Eram coisas de ordem banal, mas em contexto atual. Percebo em sua observação que essa decodificação de Sganzerla capturada em eventuais perambuladas cidadinas está presente em diatribes e paródias de todo o corpo de sua obra e em consonância a algumas de suas afinidades eletivas, como o poeta Haroldo de Campos e o artista Hélio Oiticica.

O Haroldo de Campos tem um negócio de *Delirium Ambulatorium*, de andar pelas ruas e descobrir coisas em todos os lugares e decodificar, à maneira dele de decodificar a cidade de Nova York, tem muita afinidade comigo, você entende? Então, isso me interessa muito, ele decodifica as coisas de uma maneira muito complexa inclusive. Então, a única coisa que eu faço é isso, decodificar as coisas o dia inteiro.²¹

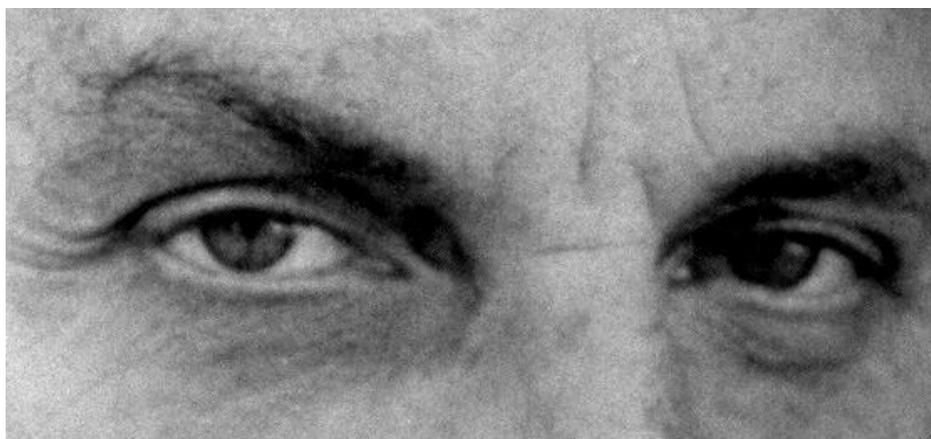


Figura 6 – *Olhos de Sganzerla*, 2001. Foto: Marcos Bonisson

Sigo sinuoso em campo estranho dos vários sentidos avessos. “Toda experiência é composta de rupturas e capturas, arquivos e anarquivos de uma só vez”.²² O *quase-cinema* de Hélio Oiticica pulsa em minha cabeça em diferentes intensidades. Não o *quase-cinema* das *Cosmococas*, mas o de *Neyrótika* (1973) ou *Helena inventa Angela Maria* (1975). Oiticica foi um andarilho em todo lugar que viveu, Londres, Nova York, Rio de Janeiro etc. Não à toa, seus

²¹ BONISSON, Marcos. Áudio entrevista de Hélio Oiticica concedida ao jornalista Alfredo Herkenhoff, 1978. In: *Héliophonia*, Vídeo, 17 minutos, 2002.

²² MANNING, Erin. O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquivo. In: RIBEIRO, Walmeri; BRIONE, Héctor (Org.). *Arte: novos modos de habitar/viver*. São Paulo: Editora Intermeios, 2019. p. 140.

dois últimos projetos realizados de proposição coletiva – *Acontecimentos poético-urbanos* eram processos de suas andanças. Os dois espaços da cidade escolhidos eram relacionais às suas perambulações pelo Rio de Janeiro: *Klemania no Caju*, onde realizou o seu *Contra-bólido: devolver a terra à terra* (Caju, dezembro de 1979) e *Esquenta pro Carnaval* (Morro da Mangueira, janeiro de 1980).

Em cruzamento multidimensional volto à Boca do Lixo, precisamente na intercessão das Ruas Vitória e Triunfo, com Sganzerla e Oiticica na cabeça, as esquinas parecem se alongar em meu campo de visão como uma estranha dobradura de tempo-espaço em perspectiva distorcida, para muito além do além, mas o som da rua se mantém eletrificado como Jimi Hendrix, penso numa constelação improvável de artistas de outras galáxias, avatares siderais, cavalos de santo da linguagem de outras dimensões, falanges do suprassensorial que vieram nos encantar com segredos de quasar. Em instinto cinemático, olho para o bueiro sobre o asfalto que absorbe o denso chorume do bairro, em arrepio viro a cabeça para o céu que para acima de mim e vejo o lusco-fusco que engole a cidade junto com suas dobras, seus cortes e suas camadas de tudo. Errabundos têm corações em desassossego, compulsão de digressão, pulsão de ressignificação e se deleitam em andar à toa. Um berro lancinante de alguém atravessa o ar que chama alguém do outro lado da esquina, uma imagem acústica ecoa e o tempo recomeça no espaço desatento do meu corpo. Assim, um passo de cada vez e o prazer de deambular reativam o meu percurso errante na Boca do Lixo.

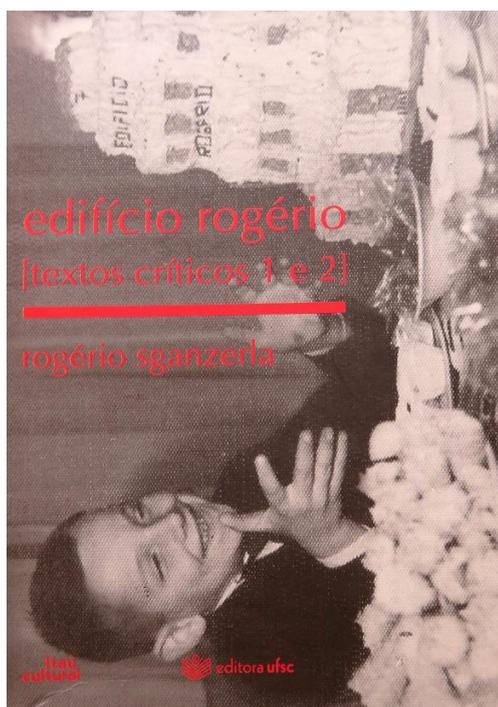


Figura 7 – Capa da caixa com dois livros de textos de Sganzerla [textos críticos 1 e 2]. Editado em Santa Catarina pela Editora EDUFSC em 2010. Na imagem, Sganzerla comemorando seus 7 anos junto ao bolo – Edifício Rogério. Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.

3 SGANZERLA-OITICICA: OBJETOS FÍLMICOS RELACIONAIS

Reconectar a poesia ao corpo a qualquer preço.

Hakim Bey

Em confluência de conhecimentos das artes é sabido que Rogério Sganzerla e Hélio Oiticica se conheciam e se admiravam. Amigos em comum, afinidade eletivas os uniam. Rogério falava de Hélio com entusiasmo e sempre ressaltou em nossas conversas a generosidade e a potência da obra de Oiticica, este, em reciprocidade, admirava Sganzerla e seus filmes e o mencionou em algumas de suas cartas nova-iorquinas (1970-1978), bem como produziu um desenho-ideia icônico para o pôster do filme, *Sem essa, Aranha* (1970), de Sganzerla, entre outras situações. Além de ser incontestemente a admiração de ambos por Jimi Hendrix. Este texto não é uma tentativa de elaborar uma literatura comparada a partir do trabalho desses dois artistas, mas afirmar a potência de sentidos que misturam o corpo da obra de ambos em confluência poética e afetiva. Uma rede tecida de escrita que emaranha e amalgama saberes. O termo “objeto fílmico” aqui se apresenta como um elemento polissêmico da linguagem figurada ou um corpo mutante que se transmuta a cada desvio da escrita, podendo ser também um ato experimental de nomeação. Talvez, um “transobjeto”²³ em sentido oiticiquiano. Assim, a possibilidade de uma perspectiva sinérgica, a partir da obra desses dois artistas, seria e será sempre possível à medida de suas cosmovisões entrelaçadas. A ideia do corpo em território esgarçado da verve de ambos é consonante e um grande espaço sem fronteiras de interdependência que reverbera sobre a terra e além. Nesse sentido, essa confluência simbólica pode ser revisitada em qualquer instante de um tempo aberto a uma polivisão inconsútil:

A interdependência interespecies está sendo incorporada também por impulsos intuitivos de artistas em diferentes décadas. O que permite retomar os sentidos e modos de ver (anti)performance do *Devolver a terra à terra* de Hélio Oiticica trazendo o desfazimento da obra como gênese do *Contra-bólido* em um gesto multiespecífico de deslocamentos e devoluções da terra como matéria viva e corpo da obra para a transfiguração e entrega simbólica do retorno do fenômeno artístico para a terra universal e cósmica.²⁴

Pode-se especular que o cinemático já existia muito antes de o cinema maquinal ser inventado. Pensar, imaginar, sonhar se manifestam como fluxos de imagens em movimento em nossas mentes. Essa usufruição foi aproveitada de muitos modos, turbinada pelo pensar lógico,

²³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 63.

²⁴ VERGARA, L. G. Pragmatismo utópico: Labor Textil / coincidentia oppositorum. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 481-515, 2022.

por infusões alucinógenas ou pelo ato de sonhar, profetizar e seus significantes enigmas. O cinemático pode estar em uma fórmula matemática ou em um delírio esquizofrênico. Em metáfora, a psique sempre foi um dispositivo fílmico, e a imaginação foi um de seus elementos substantivos. Em celeridade ao devir seremos cada vez mais capazes de projetar nossas imagens via implantes. Atualmente, corpos ciborgues são experiências para muitas finalidades. Em breve, em um piscar de olhos, teremos pensamentos-imagens projetados no meio de uma floresta ou na parede de um grande edifício no centro de uma metrópole. É muito provável que essa tecnologia seja vendida em comércio de rua por demanda popular, mais rápida que o trajeto de uma sinapse. Registros imagéticos sempre fascinaram os *Sapiens* desde tempos ancestrais, junto a rituais de revelação e narrativas fabuladas. Certamente, a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX seria crucial para a invenção do cinema na segunda metade, o que suscitaria diferentes questões sobre imagens em movimento, imanência, o maquínico e as possibilidades de presentificar pontualmente o tempo, desse modo, alçando o cinema ao esgarçado espaço das reflexões filosóficas:

Já no primeiro capítulo do livro *Imagem-Movimento* dos quatro que dedica ao pensamento de Henri Bergson nos seus dois livros sobre cinema, Deleuze nos chama a atenção para o fato de que devemos, em primeiro lugar, ver Bergson diante de um impasse. [...] O que tínhamos até então era o hábito de articular o movimento dos corpos com o espaço e as imagens com a consciência. [...] Por ora, no entanto, é importante que compreendamos que nesse universo material de Bergson o plano de imanência é um 'maquinismo e não um mecanismo' compreendendo que o cinema como dispositivo é uma variação possível desse plano de imanência no desdobramento de uma dinâmica que era desde sempre a do universo. É por isso que o cinema, como criação de objetos-imagens, pode ser uma potência de transformação do universo a partir de dentro.²⁵

Três homens, uma mulher, a égua Occident e um cavaleiro negro que a cavalgava são parte deste elenco de um proto-cinema que já foi tema para uma Performance / Ópera visual do compositor americano Philip Glass – *The Photographer* (1982). Essa trama na vida real oitocentista que geraria uma invenção revolucionária no devir é digna do romance, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe e o seu enredo trágico articulado por missivas. Nesse caso, o fotógrafo inglês Edward Muybridge era casado com Flora Stone e assassinou o Major Harry Larkyns por conta de um romance descoberto através da leitura das cartas trocadas entre Larkyns e Flora. Muybridge terminou sendo inocentado em um julgamento suspeito, alegando loucura por ter batido com a cabeça em uma viagem de carroça e ter desenvolvido

²⁵ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

problemas neurológicos. Argumento chancelado junto ao juiz e a jurados por seu amigo Leland Stanford, à época governador da Califórnia em seu exercício de poder. O tema do trabalho de Philip Glass é o julgamento em si e seus desdobramentos insólitos. Leland, tempos mais tarde, pediria a Muybridge que o ajudasse com uma aposta e a égua *Occident* seria a protagonista desse experimento que misturou pintura, turfe e fotografia. Eadweard Muybridge criou também um dispositivo (zoopraxiscópio) que projetava imagens em movimento. Rogério Sganzerla descreveu o acontecimento oitocentista em seu livro *Por um cinema sem limite* (2001):

Em 1872, o ex-governador da Califórnia convocou o fotógrafo inglês Muybridge para decidir uma aposta e resolver uma controvérsia entre o meio artístico e o turfe. Pintores duvidavam que um cavalo em disparada tivesse todas as patas fora do chão. Muybridge obteve uma série de imagens em movimento paralelo com um conjunto de doze câmeras fotográficas conectadas eletricamente com exposição de um milésimo de segundo. Observe o segundo e o terceiro fotograma da égua *Occidente* que garantiu a vitória da aposta ao ex-governador Leland.²⁶

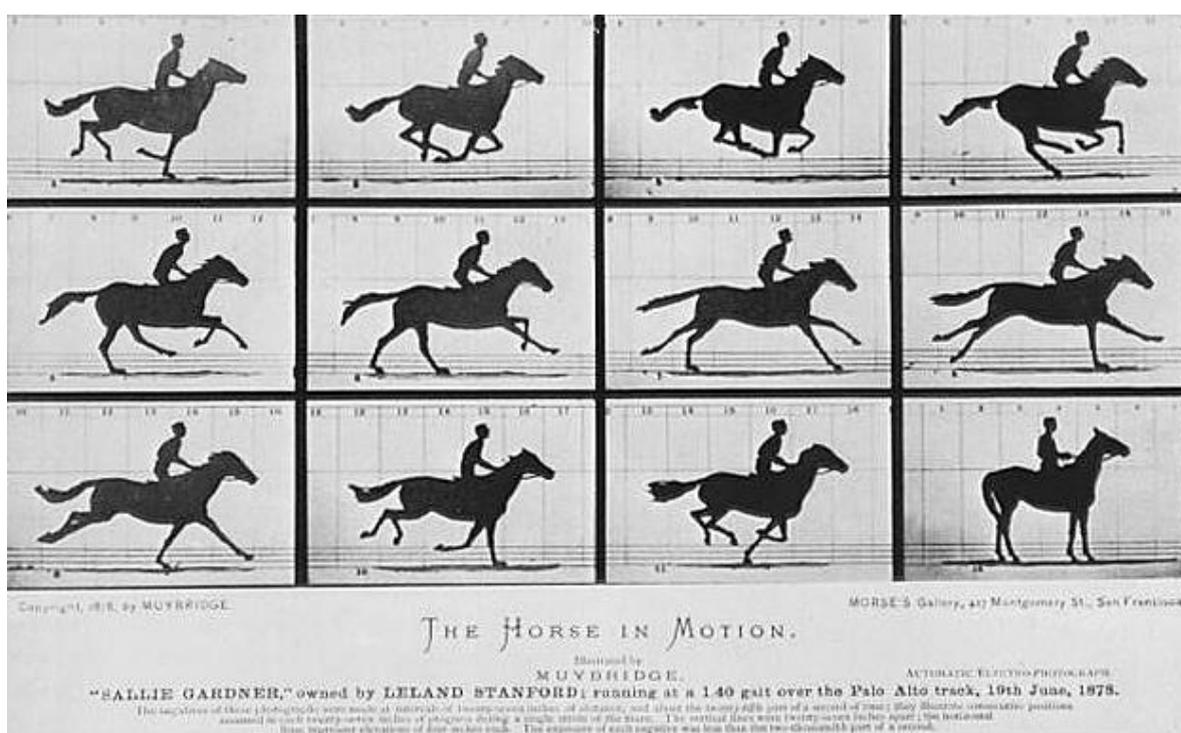


Figura 8 – Galope da égua *Occident*, 1878. Fonte: Eadweard Muybridge

O cinema, a partir de seus pioneiros Irmãos Lumière, Thomas Edison e Georges Méliés, tem produzido endorfina de encantamento em modo incessante de fruição em incontáveis suportes. A experiência radical de entrar em uma sala escura no início do século XX para ouvir sons e ver imagens como se esse espaço fosse um útero de nutrientes estéticos continua extraordinária até os dias atuais, embora as posturas esportivas e poéticas cinéticas

²⁶ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

tenham sido esgarçadas à potência variada, incluindo o texto como imagem. Em modo premonitório, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade apontou várias questões possíveis de reflexão na atualidade. Uma delas seria a prática estética do roteiro, como uma poética em si, com toda a sua força imagética e diferentes definições lexicais. A palavra “roteiro” é apresentada no *Manifesto Antropófago* pela anáfora sete vezes: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”²⁷. Esse manifesto-poema de Oswald é um rio caudaloso que desemboca no mar da linguagem e lá se alenta em reciprocidade variante. Em contexto, uma colagem poética impregnada de subjetividade não linear, mas que usa e abusa de uma lúcida narrativa em contraponto a um relato linear com o seu inexorável começo, meio e fim. Diferentemente do poema, que geralmente pertence à ordem verbal, a poética se manifesta em múltiplos suportes: visual, sonoro, corpóreo etc. O roteiro seria uma dessas manifestações verbais que caminham em desvio na galáxia da *poiésis*. Não somente como um mero suporte para o objeto fílmico em sua dimensão narrativa, mas como um veículo e suas linguagens específicas de articulação ou poéticas de percurso.

Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido na imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem. É, pois bem, claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples da linguagem vivida.²⁸

Todos os roteiros de Sganzerla são precisos como a poética de um errante e mutantes como uma matéria que se transmuta a partir de contingências de um fazer em fluxo. São roteiros impregnados de notas adicionais e cortes incisivos à medida que a filmagem transcorre. Um roteiro-corpo que condensa em si mesmo a sua alteridade através de *Os trabalhos e os dias* como o título do poema épico de Hesíodo (século VIII a.C.). Porém, Sganzerla nunca invocou musas como Hesíodo, ele as seduzia à criação imediata, musas encarnadas como *Angela carne e osso*, interpretada pela sua companheira de arte-vida, a atriz e diretora Helena Ignez no filme *A mulher de todos* (1969). *Carne e osso* é “a inimiga número um dos homens”, uma ninfomaníaca casada com o Dr. Plirtz (Jô Soares), um ex-carrasco nazista, dono do monopólio das histórias em quadrinhos do Brasil. *Carne e osso*, em seu tédio existencial cósmico, usa e abusa sem piedade dos homens. Essa personagem movida por uma bateria atômica interna faz a fábula dinamizar a vida e terminar com qualquer retórica a partir do que se entende por normativos. Todavia, temos também *Janete Jane*, uma errabunda cosmopolita, amante e comparsa em crimes de *O bandido da luz vermelha* (1968), interpretado

²⁷ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928.

²⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

pelo ator Paulo Vilaça que, logo no começo do filme, com seu timbre grave em tom radiofônico, fala em voz *off* como uma paródia máxima da condição humana: “Eu sei que fracassei” e logo depois indaga: “Quem sou eu?”. Janete Jane é uma mulher errante alucinada em constante movimento pela megalópole de São Paulo. Em seu mundo à deriva, não há um ponto fixo de saída ou de chegada e, absolutamente, nenhuma abscissa, só um permanente perambular em desvio por uma geografia de precários e ilícitos:

Vários autores tratam da questão do andar, em particular do andar na cidade, talvez Balzac com a sua *Théorie de la démarche* tenha sido um dos primeiros a tratar do tema, certamente a questão do andar é significativa e está relacionada com a errância, mas o errante urbano vai além da questão do andar para chegar na experiência do percurso, do percorrer, do deslocamento urbano, que pode também se dar por outros meios.²⁹

Desde a sua invenção, as imagens em movimento do cinema produziram um sequestro hipnótico do império dos sentidos espectoriais, não por sua capacidade representacional, mas por seu efeito encantatório de múltiplas sinergias cinéticas. Seja a extravagância da movimentação de personagens na genial fabulação de *Voyage dans la lune* (1902), de George Méliés, onde até a “Tribo dos Lunáticos” parece ter tomado uma superdose de anfetamina, figurantes se agitam e perseguem sem parar a expedição dos astronautas liderada pelo próprio George Méliés, que ignora qualquer noção de gravidade lunar, ali tudo é movimento, até o filme *Sleep* (1963), de Andy Warhol, que tem uma filmagem de cinco horas e vinte minutos do poeta John Giorno dormindo profundamente. É um quase-antifilme, se tomarmos a ideia de movimento fílmico a contrapelo, mas, mesmo em seu longo sono, as imagens não param, assim como o tempo. Warhol ainda realizaria uma experiência mais radical em *Empire* (1965) com um plano fixo de oito horas do *Empire State Building*, em Nova York, à época, ainda o edifício mais alto do mundo, e que contou com a cinematografia de Jonas Mekas, cineasta experimental e fundador do *Anthology Film Archives* (NYC). Na lua, em sono, ou na monotonia de um mesmo plano de um edifício filmado por oito horas, o que se apresenta em essencialidade é a duração do tempo. A ilusão fílmica não está nas imagens em movimento, mas na ideia de um possível objeto estático ordenado por uma mente retinal normativa. Afinal, tudo está em movimento, apenas a persistência da retina e a nossa mente condicionada nos levam a acreditar no “estático categórico”. As limitações do dispositivo ótico humano nos impulsionaram às invenções lenticulares inimagináveis para o invisível aos olhos nus dos mundos micro ou macro. A criação da fotografia e o registro do galope da égua *Occident* por

²⁹ JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri-Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: Editora EDUFBA, 2006.

Muybridge foram apenas o começo de uma revolução que selou um pacto entre ciência e arte sem precedentes nesse campo do conhecimento. No lastro do tempo, a poética polissêmica dos filmes-soma de Sganzerla, ou o quase-cinema das *Cosmococas* de Oiticica e Neville, entre outros artistas da arte conceitual apresentaram um objeto-corpo fílmico relacional com outras proposições espectorais e diferentes fruições estéticas nas quais pensamentos aprisionados, comportamentos condicionados e a própria linguagem são desafiadas em constantes rupturas em um território de constantes abalos sísmicos de paradigmas. Em contexto, seria impossível não mencionar os filmes experimentais monomórficos dos artistas do grupo Fluxus, fundado pelo artista George Maciunas na década de 1960 e a noção do filme como obra autônoma destinada a um espaço específico e único de recepção. Informações relatadas no artigo de Hermano Callou:

Os filmes monomórficos do Fluxus exprimiam uma nova sensibilidade diante do acontecimento único, simples, que tinha surgido no contexto da música experimental estadunidense, sobretudo a partir do desenvolvimento de uma prática performática que se tornaria conhecida como partitura de acontecimento. As partituras de acontecimento foram elaboradas por George Brecht no final dos anos 1950. [...] O gênero mais comum do filme monomórfico no Fluxus é composto por filmes breves que mostram um único acontecimento, que se apresenta diante da câmera com desconcertante literalidade: um piscar de olhos (*Eye Blink*, 1966, Yoko Ono), a dispersão da fumaça de um cigarro (*Smoking*, 1966, Joe Jones), um chiclete sendo mascado (*Invocation of Canyons and Boulder*, 1966, Dick Higgins), uma sirene de carro de polícia (*Police Car*, 1966, John Cale), o porto de Nice atravessado a nado (*Le Traversée du port de Nice à la nage*, Ben Vautier, 1963). [...] A noção de que um filme consiste em uma obra autônoma é uma ideia regulativa do campo do cinema, que se desenvolveu justamente com a institucionalização das salas de cinema e de seus protocolos de espectralidade. [...]. Os filmes do Fluxus também foram projetados em espaços de arte, em modalidades diversas, entre as quais se destaca, em particular, a projeção em loop. A projeção em loop, que, em poucos anos, seria institucionalizada como forma de exibição da imagem em movimento dominante em espaços de arte, revelava-se como uma forma de atualizar no tempo aquele continuum interminável.³⁰

Neste “continuum interminável”, as diatribes paródicas das personagens de Rogério Sganzerla se inscrevem no território das artes visuais tanto quanto as *cosmococas* do *quase-cinema* de Oiticica poderiam se entrelaçar no mundo do “filme de cinema”³¹. Atualmente, essas fronteiras demarcadas de meios e recepção se mesclam à medida da manifestação de um desígnio poético maior que a manutenção dos suportes como compartimentos estanques da prática artística.

Na condição de artista convidado, participei nos dois últimos projetos de proposição coletiva organizados por Hélio Oiticica – *Acontecimentos poético-urbanos: Kleemania no Caju*

³⁰ CALLOU, Hermano. *Revista ARS*, n. 43. São Paulo: USP, 2021. p. 28, 29, 46, 55.

³¹ SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha* (filme). São Paulo, 1968.

em dezembro de 1979 e, *Esquentando pro Carnaval* no morro da Mangueira, em janeiro de 1980. Presenciei Hélio realizar o seu *Contrabólido: devolver a terra à terra* e registrei esse momento em Super 8, um cartucho de filme de três minutos que se perdeu por quase vinte anos e, quando foi encontrado em condição muito adversa, o ato do *Contrabólido* de Oiticica podia ser visto em menos de dez segundos, mais tarde foi inserido em meu filme *Heliophonia* (17 min./2002) e ainda reverbera em potência poética em meu corpo. Quase tão inesquecível como participar desses “acontecimentos” como o artista mais jovem dos convidados foi presenciar Hélio Oiticica aparecer de sunga preta, sapatos pretos com meias pretas e uma camisa estilo polo bem curta com golas vermelhas. Oiticica “chegou chegando” à Praça Colônia Z5, local no bairro do Caju marcado por ele mesmo como ponto de encontro para os participantes. Indumentária à parte, essa aparição do artista digna de um contato com um ser de outra galáxia ficará gravada em minha memória para o resto da vida. Em contrafluxo, levei vários anos para saber que aquele quadrado de madeira vazado usado por HO para realizar o seu *Contrabólido* no Caju tinha a dimensão de 80 cm x 80 cm. Exatamente a dimensão da tela: “Quadrado preto sobre fundo branco” (1915), do artista Kazimir Malevich. Seria isso uma intenção ou uma coincidência? Hoje, em retrospecto, poderia até nomear esse curto fragmento fílmico de um *Filme de acontecimento*, ou seja, um acontecimento misturado a outro acontecimento poético-urbano a partir de uma deambulação psíquica da memória entrelaçada:

Os eventos artísticos que ele organizava seguiam uma espécie de coletivismo não repressivo baseado na anarquia, um método bem diferente de tendências mais recentes no mundo da arte como em outras partes, mais direcionado ao profissionalismo, às demarcações e classificações burocráticas.³²

³² BRET, Guy. *Hélio Oiticica: catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1996. p. 223.



Figura 9 – Hélio Oiticica com uma pá na mão. Marcos Bonisson com uma Super 8 na mão
Contarbólide: devolver a terra à terra. (Kleemania no Caju/1979) Foto: Andreas Valentin.

Sabe-se que Hélio participou da mostra *Information* em 1970 ocupando um dos maiores espaços do Museu de Arte de Nova York (MoMa) com os seus vinte e oito *Ninhos* (obra) em uma das exposições mais importantes do século XX idealizada por Kynaston McShine, um brilhante curador negro nascido em Trinidad e Tobago que, em 1966, já havia realizado uma outra emblemática exposição intitulada *Primary Structures*. Uma mostra de escultura e pinturas minimalistas no Jewish Museum, em Nova York, que se tornaria uma referência primordial no campo da Arte Conceitual internacional. Para a exposição *Information*, McShine elencou quase cem artistas. Essa mostra audaciosa de arte contemporânea em um museu tradicionalmente moderno, acontecida de junho a agosto de 1970, teve uma visita extraordinária e apresentou vários jovens artistas que com seus trabalhos se tornariam marcos da arte contemporânea, a partir da década de 1970. Hélio Oiticica deixou registrada uma manifestação radical nas duas primeiras linhas de seu texto para o catálogo da exposição: “Eu não estou aqui representando o Brasil nem qualquer outra coisa. As ideias de representar-representação-etc. já eram”³³. Contudo, o que nem todos sabem sobre a participação de Hélio nesse evento é que o projeto de

³³ OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição *Information*. Nova York: MOMA, 1970. p. 103.

Oiticica originariamente era outro. Segundo a pesquisadora Bia Morgado de Queiroz, “a negociação da participação de Oiticica não foi de imediato consensual. McShine rejeitou a primeira proposta do artista”.³⁴ A ideia inicial de Oiticica era ocupar o espaço que lhe era destinado no MoMA com vários colchões e apoios para cabeça, onde o espectador poderia experimentar a projeção em uma grande tela de um vídeo-tape com duração de uma hora em *loop*. No vídeo-tape seriam projetados filmes de alguns amigos do artista. Em nota publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 6 de abril de 1970, Oiticica anunciou: “Quem sentar ou deitar vê projeção de vídeo-tape que o Rogério Sganzerla, o Miguel Rio Branco e o Lee Jaffe farão dentro de tresloucado improvisado”. Depois Oiticica afirmava: “adoro trabalho coletivo!”.³⁵ No entanto, McShine refutou a primeira proposta e sugeriu em um telex ao artista: “*Think Tropicália*”.³⁶ Hélio não titubeou e, como um experiente passista da estação primeira de Mangureira, deu um salto no ar, girou em “passo do parafuso” aprendido com o seu querido Mestre Miro e aterrissou sem escala no espaço do MoMa com seus fabulosos *Ninhos*. O resto foi fenômeno:

Da imagem do ninho à imagem da casa ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade [...] o ninho – nós o compreenderemos imediatamente – é precário e, entretanto, desencadeia em nós o devaneio da segurança [...]. E, se a consideramos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela advém com toda a certeza da fenomenologia.³⁷

A quase-colaboração de Oiticica e Sganzerla na exposição *Information* resvalou em uma sagaz sugestão curatorial, mas indicou também a curiosidade de Hélio por diferentes suportes, entre eles, o vídeo-tape e um arguto interesse pela produção cinemática de amigos e outros artistas, Bressane, Neville, Sganzerla, Warhol, Godard, Jack Smith, etc. e culminaria com a invenção do *quase-cinema* instaurado em 1973 com a parceria luminosa de Neville D’Almeida nas *Cosmococas*. Em espiral vertiginosa do tempo, as décadas de 1960 e 1970 são nas artes uma hibridação de quase tudo do mundo que ecoaria em potências na atualidade. Esses aspectos explodem como uma supernova nos trabalhos de Sganzerla e Oiticica no lastro do tempo. Seja no *filme-soma* e nos escritos de Sganzerla ou no *quase-cinema* e outras obras de Oiticica, as partes se atraem como um líquido mercurial, mas o que é dizível pelo afeto mantém-se em contínuo atravessamento de imaginários e em fluxo nos remetem a incontáveis hipóteses e conectividades.

³⁴ QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2002. p. 61.

³⁵ OITICICA, Hélio. *Arquivo Projeto HO*. Rio de Janeiro: Jornal – O Correio da Manhã, 1970.

³⁶ MCSHINE, Kynaston. *Arquivo Projeto HO*. Nova York – Rio de Janeiro: Telex enviado, 1970.

³⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Do mesmo modo, em sintonia fina, poderia se designar o roteiro que Rogério e eu realizamos entre 1999 como um roteiro-acontecimento em dinâmica de alteridade e “outramento”,³⁸ onde corpos fílmicos relacionais interagem por sinergia, afetos e informações. *O favorito: por um cavalo chamado Carioca* (1999), um roteiro inédito realizado em parceria para um filme-ensaio em curta-metragem que foi escrito e será filmado no devir. O roteiro foi criado em processo permeado de muitas ideias e risadas. Teve como base dois livros, cada um trouxe a sua referência imediata – Eu sugeri o conto: *Dicas de cocheira sem a menor sujeira*, de Charles Bukowski, e Rogério trouxe *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues. Uma combinação explosiva de visadas.

Uma vez que o universo do turfe era a nossa linha do horizonte imaginária, Rogério apresentou *O grande golpe* (1956), de Stanley Kubrick, e eu rebati com *Broadway Bill*, de Frank Capra (1934), que anos mais tarde seria refilmado com o título *Nada além de um desejo* (1950). O texto foi escrito em várias idas às corridas de cavalo no Rio. Trata-se de um roteiro baseado no universo do turfe carioca e as suas mazelas em um país perpassado por falcatruas de todas as ordens. Um roteiro mau comportado como os seus idealizadores. Uma comédia de ação e erros, onde vigaristas cometem trapalhadas no Jockey Club do Rio de Janeiro. Uma paródia cinematográfica, com locuções e locações em sua tribuna de honra, cocheiras e pistas de grama. Em suma, uma colagem sonoplástica movida a galopes de um campeão equino (O Carioca) e de azarões humanos bestiais, Dr. Sátiro, seu cavalo Bucéfalo e seus asseclas boçais em um páreo de apostas marcado pelo signo da marmelada de cocheiras como metáfora da política nacional e seus personagens com ídoles execráveis e falas inacreditáveis. Um mundo tão abjeto e invertido que cavalo de santo não recebe espíritos, mas espíritos recebem cavalos:

4 – EXT. DIA / ARQUIBANCADA DO JÓQUEI

JOÃO CORUJA

Esse cavalo é insuportável, como esses azarões que acordam de repente e vencem por dez corpos.

QUASÍMODO

Não passa de um pangaré em estado de choque.

DR. SÁTIRO

Pangaré é você, seu jumento. Desista dos favoritos. Essa é a única chave da vitória.

JOÃO CORUJA

(Bajulando)

Ainda é o favorito, chefinho. *Vox* tem tudo para vencer.

DR. SÁTIRO

³⁸ PELBART, Peter Pál. Poéticas da Alteridade. *Revista Bordas*, São Paulo: PUC-SP, 2004-2011.

Vox, vírgula... *Vox Populi*, com todo o respeito. Que intimidade é essa? Exijo respeito com o meu corcel. Tem o Bucéfalo como ancestral. Já correu em Mônaco. Recebo sempre o espírito do cavalo.

QUASÍMODO

(Com a mão no queixo)

Bucéfalo? Mas não é o cavalo que recebe o espírito?

DR. SÁTIRO

Nesse caso é o espírito que recebe o cavalo e ganha o Grand Prix de Longchamps.

QUASÍMODO

Mas que Prix é esse?

JOÃO CORUJA

É o Grande Prêmio do Brasil dos Franceses.

QUASÍMODO

Mas como é que o cavalo de um espírito ganha uma corrida de cavalos? O cavalo era o jóquei?

DR. SÁTIRO

O cavalo do espírito no caso era cavalo mesmo. Uma égua, a bem da verdade. A potranca Pata Negra. Muito de sua habilidade vem de ela pisar mais suave com a pata traseira esquerda (PAUSA). A menos que seja canhota, o que é uma raridade. (AUTORITÁRIO, OLHA PELO BINÓCULO, COM ÓCULOS ESCUROS).³⁹

Este excerto de nosso roteiro condensa em si elementos constitutivos da consciência de um país mágico, mas bandidesco com seres mercenários se locupletando em patuscadas e ganância. Sem o desejo de sintetizar aqui uma questão muito complexa, a partir de utopias e muitas teorias, mas desde que europeus invadiram para colonizar esse território de beleza sem fim, habitado por povos originários diversos com saberes extraordinários, essa colonização deixou feridas abertas. Sganzerla sempre soube distinguir o Jabuti da Cobra Grande. Emaranhados, objetos fílmicos relacionais podem também ser corpos fílmicos relacionais. Nesse contexto, trata-se “corpo fílmico” como uma nomeação de sentidos cambiantes e aberto à polissemia. Oiticica e Sganzerla são artistas do corpo em movimento, do corpo que dança, não importa o suporte em que esse corpo se movimenta, seja em um fragmento de escrita de roteiro de Sganzerla ou a dança do jovem passista Mosquito da Mangueira vestindo o *Parangolé – Homenagem a Mosquito* de Oiticica (Parangolé P10 – Capa 06). Passos, saltos e giros estão em desejo e consonância com a fala explosiva de Helena Ignez encarnada na personagem, Bety Bomba no filme *Carnaval na lama* (1970), de Sganzerla, filmado no Rio de Janeiro e em Nova York:

Se escapar dessa, vou para o Oriente me apaixonar por uma cobra. Aqui não fico mais nem um dia. Prefiro ser freira no Paraguai, mística no Oiapoque, traidora no

³⁹ SGANZERLA, Rogério; BONISSON, Marcos. *O favorito*: por um cavalo chamado Carioca. Rio de Janeiro, 1999. Roteiro inédito.

Chuí...enfim tirar o pé da lama internacional. A trama é essa: simplesmente mudar a face da terra. Onde é que esse corpo vai me levar?⁴⁰

Trata-se de corpos aguerridos em constante luta contra um subdesenvolvimento atávico de fome e autoritarismo colonial que conseguiu embaçar até mesmo as simples distinções, entre monarquia e república, como definições históricas. A nossa “república” foi decretada por um golpe militar de “monarquistas” sem-vergonha e sem apoio do povo. Essa realidade surreal é descrita em sátira cáustica no livro *Os Bruzundanga*⁴¹, de Lima Barreto, publicado em 1923 e inspirado livremente nas *Cartas persas* do filósofo Montesquieu, publicado em 1721. As violentas quarteladas que perpassaram o Brasil do século XX são reflexos de uma operação com mando capital que sempre visou à manutenção de uma desigualdade socioeconômica e seus perversos desdobramentos. Durante todos esses séculos, estivemos em guerrilha no pretérito imperfeito e continuamos no presente do indicativo. No entanto, esses artistas têm armas e armaduras de ataque e defesa como o potente Parangolé de Oiticica: *INCORPORO A REVOLTA* (Capa 11 - Parangolé 15) ou *ESTOU POSSUÍDO* (Parangolé 17 – Capa 13 / 1967), ou ainda, o Bólido Caixa, *MERGULHO DO CORPO* (B-47. Bólido caixa 22 / 1966-67). Sganzerla contra-ataca as forças sujas da “dentadura” com o seu *Abismo* (1977). Um filme sem história, mas de olho na pré-história e em seus caracteres paleográficos de um período pré-colonial no Brasil de magia ritual. Entre estalactites e estalagmites falsas como uma nota de sete dólares, ao som da guitarra flamejante de Jimi Hendrix como trilha sonora, há Zé Bonitinho (Jorge Loredo) incorporando o Médiun de MU que dispara em delírios siderais: “Só uma mente livre e sem medo pode criar alguma coisa. Entendeis? Sois todos de MU e não sabeis”. Em contracampo de uma guerra de guerrilha, Oiticica, possuído dentro de seu Saco-Bólido *TEU AMOR EU GUARDO AQUI* (B52 – Saco 4 / 1966-67), manipulou a alquimia da experiência do amor que não pode ser diluída por arma de nenhum boçal e dentro de seu saco-bólido translúcido com letras vermelhas cor de sangue e impregnado de lascívia, sambou um samba feito para quem sabe sambar ao rés do chão. Se a sintaxe pode escangalhar os objetos diretos do mundo, não vamos semantizar o que é de carne e osso. De algum modo, lançadas de outro canto do planeta, as flechas enfeitiçadas de anarquia do poeta Hakim Bey espelham a ação desses dois artistas nos anos de chumbo:

Se os legisladores se recusam a considerar poemas como crimes, então alguém precisa cometer os crimes que funcionem como poesia, ou textos que possuam a ressonância do terrorismo. Reconectar a poesia ao corpo a qualquer preço. Não crimes contra o corpo, mas contra Ideias (e Ideias-dentro-das-coisas) que sejam letais e asfixiantes.

⁴⁰ SGANZERLA, Rogério. *Carnaval na Lama*, 1970. Cinema do Caos. Rio de Janeiro: Mostra CCBB, 2005. p. 34.

⁴¹ BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2013.

Não a libertinagem estúpida, mas crimes exemplares, estéticos, crimes por amor. [...] A qualidade da percepção define o mundo do inebriamento – mas, sustentá-lo e expandi-lo, para incluir os *outros*, exige um certo tipo de atividade – feitiçaria.⁴²

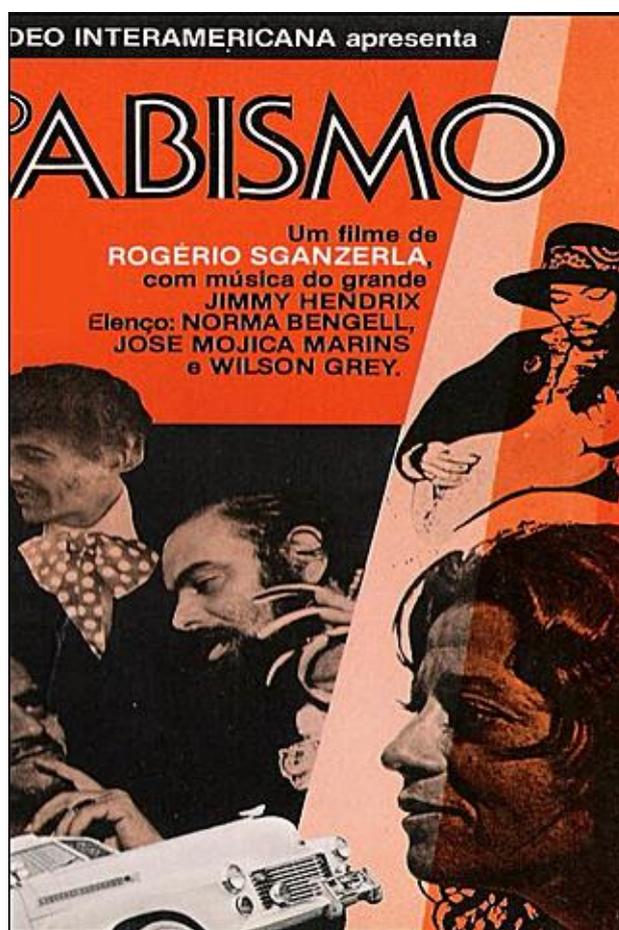


Figura 10 – Pôster do filme *O abismo*, 1977. Fonte: Acervo Rogerio Sganzerla.

Muitas tragédias aconteceram sob a égide de uma ditadura militar fadada ao fracasso que deixou raízes tóxicas profundas e sempre volta com ganância de podre poder. Em condições emergenciais, os corpos fílmicos desses artistas se metamorfosearam em bem-te-vis e voaram bem alto para evitar a toxidade letal do ar. Uma coisa é pontual, Sganzerla e Oiticica nunca estiveram interessados em definir uma identidade nacional. Aspecto que foi, desde a Semana de Arte Moderna, de 1922, uma obsessão entre vários intelectuais e artistas. A pedra muiiraquitã, tão procurada pelo incrível *Macunaíma*, de Mário de Andrade, nunca interessou a esses dois artistas. Suas pesquisas poéticas eram de outra desordem. Perceberam a complexidade da alma do povo brasileiro como uma topologia tão densa de camadas como uma geopoética de dimensão continental ou um antigo palimpsesto de escrituras sobre pele de bicho. Nesse sentido, corpos fílmicos relacionais estão em constante luta contra a regulação coerciva do comportamento

⁴² BEY, Hakim. *CAOS Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*. Rio de Janeiro: Conrad Editora do Brasil, 2003. p. 17-19.

libertário, em guerrilha na trincheira ou na vanguarda dos campos da invenção. Liberdade não tem preço, mas pode cobrar juros extorsivos. Sganzerla não foi um cineasta qualquer que conseguiu recurso da Embrafilme para fazer um filme medíocre e comprar um apartamento, mas um artista independente que teve uma companheira (Helena Ignez) que vendeu um apartamento para realizar um filme extraordinário (*Abismo*/1977). Riscos e conflitos contingentes de uma luta corpo a corpo em fluxo da vida cotidiana entrelaçada à linguagem que dignifica as relações em trocas visionárias de um polo significativo de reflexão atual:

O corpo é um elemento em conflito: há a captação e não a sua ‘expressão’, como tradicionalmente acontece. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico. Os personagens lutam entre si, corpo-a-corpo, e os filmes podem basear-se em outras relações: objeto-corpo, objeto-objeto (há a inclusão dos níveis animal, vegetal e mineral no nível humano).⁴³



Figura 11 – *Cosmococa CC5 – Hendrix-War*, 1973. Fonte: Hélio Oiticica / Neville D’Almeida.

As afinidades eletivas de Sganzerla e Oiticica são confluentes e contaminantes. Afinidades de corpos que dançam mesmo ao som do silêncio. Se Sganzerla vibrava falando, escrevendo e filmando exaltava sobre o efeito encantatório de performances, sons e canções de Jimi Hendrix. Oiticica com a reverência de um exímio passista da Mangueira homenageou Hendrix com o incrível ambiente multissensorial da *Cosmococa CC 5 Hendrix-War*. Apesar de o termo quase-cinema ter sido mencionado anteriormente, a afirmação do conceito e da designação nasceu com o *Block-Experiment in Cosmococa – program in progress*, a partir de março de 1973, com a realização das cinco primeiras Cosmococas em parceria com o cineasta

⁴³ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 82.

Neville D’Almeida. A CC5 Hendrix-War começa com os registros fotográficos feitos com *slides* dos desenhos fabulosos com cocaína sobre a capa do Disco-Álbum: *War Heroes – Jimi Hendrix*. Oiticica registrou em um de seus notebooks: “Criada em 26 de agosto de 1973, entre as 2 horas e as 3h30 da manhã: consiste de uma série de 34 slides, instruções para uma trilha sonora e instruções para performances públicas e privadas”⁴⁴. Em outra anotação, afirma: “os extraordinários relevos esculpidos com o pó na face de Jimi Hendrix, que se apresentam como rastros-restos tribais na capa de seu disco *Hendrix War Heroes*”. Não há nenhuma nostalgia contextual em relação a Jimi Hendrix, mas o fato é que, em uma dada esfera musical, não se compara nada a esse artista e à sua guitarra. O seu falecimento precoce, aos 27 anos, em 1970, bagunçou o coreto de muita gente no mundo. Sganzerla era siderado por Hendrix. Lembro que, em 2002, quando fomos a Nova York para rodar parte do filme de Helena Ignez, *Reinvenção da rua* (2003), entre outras atividades, houve uma gravação-entrevista com o artista Vito Acconci. Em uma dessas errâncias nova-iorquinas, Rogério e eu fomos visitar o Electric Lady Studios, um estúdio de gravações musicais em Nova York (52 West 8th Street) criado por Jimi Hendrix, em 1968, mas inaugurado oficialmente em agosto de 1970. Depois da festa de abertura, Hendrix saiu do Greenwich Village, pegou um voo para a Inglaterra, se apresentou com uma performance inesquecível no Show da Ilha de *Wight* e faleceu em menos de três semanas desse concerto histórico. O Electric Lady Studios, em 2002, estava fechado por dívidas e outros agravantes legais, quando fomos visitá-lo, tivemos a sorte de conhecer uma moça muito gentil que administrava o lugar e nos permitiu uma rápida visita naquele espaço mágico criado por Hendrix. Rogério e eu ficamos extasiados perambulando pelos ambientes do estúdio de som que se mantinha praticamente igual ao tempo de Hendrix, uma arqueologia cidadina de ressignificação onde, sem a “gerente” perceber, consegui filmar *minitakes* com uma câmera Sony Mini – DV, enquanto Rogério indagava e ouvíamos histórias fabulosas que essa moça contava. A nossa visita foi muito rápida, mas pareceu uma eternidade, saímos encantados do Electric Lady Studios andando pelo West Village enfeitiçados pela energia emanada daquele espaço. Lembro que, em algum ponto da Sullivan Street, antes de Washington Square Park, paramos para comprar água e eu gravei com som e imagem um depoimento emocionado de Rogério sobre Hendrix em frente a uma parede de tijolos vermelhos do Cafe Wha?

⁴⁴ BUCHMANN, Sabeth; HINDERER, Max Jorge. *Helio Oiticica and Neville D’Almeida: Block-Experiments in Cosmococa - Program in Progress*. Londres: After All Books, 2013. p. 17.

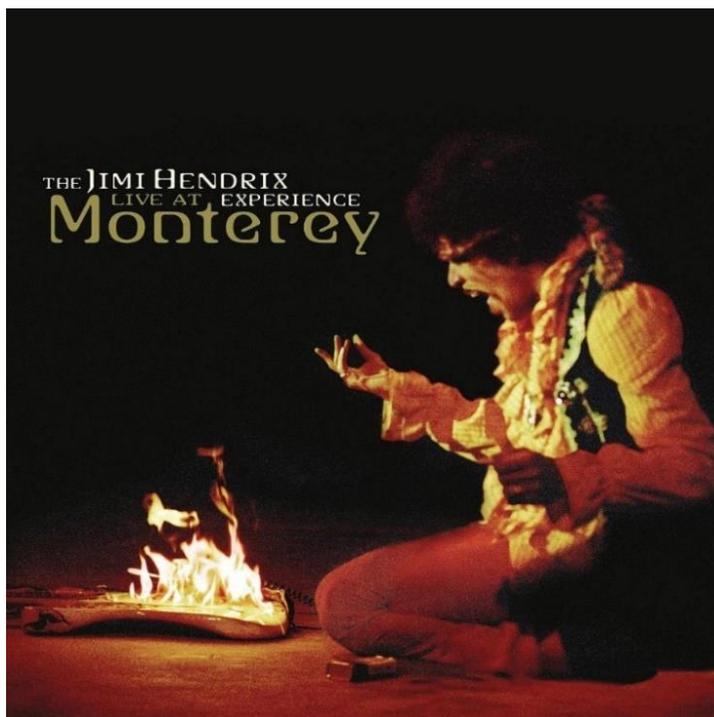


Figura 12 – Capa do disco LP: The Jimi Hendrix Experience – Live at Monterey. Fonte: <https://mundovinyl.com.br/produto/jimi-hendrix-live-at-monterey/>

Sganzerla realizou um filme em homenagem e inspirado pelo multiverso hendrixiano, *Mudança de Hendrix* (1970-1977). Poucas pessoas assistiram à única cópia desse filme solar antes de ela se dissolver guardada e malcuidada em uma instituição-destruição. Diz-se que o filme é uma experiência iluminada. Uma colagem de fragmentos misturados na melhor alquimia sganzerliana. Sabe-se que uma parte notável dessa obra, infelizmente, irrecuperável foi filmada por ele mesmo com Helena Ignez na histórica performance de Hendrix no concerto da ilha de *Wight* em 1970. À época, o casal estava em Londres com Caetano, Gil e uma turma de brasileiros fugidos da ditadura militar em um momento em que o Brasil era governado pelo presidente carrasco Emílio Garrastazu Médici. Em 1970, Gilberto Gil tinha feito em Londres a trilha sonora do filme de *Copacabana Mon Amour* a convite de Rogério cuja faixa principal é uma canção de Gil em homenagem a Rogério, intitulada, *Mr. Sganzerla*. Um “samba-rock” cheio de swing com letra em inglês e português. Um poema de Gil perpassado por visões da convivência dos artistas. O álbum mais tarde foi lançado com o título do filme pelo selo Universal / Mercury:

Yellow-green green-yellow. Mr. Sganzerla (refrão repetido) / Keep going keep going / Foi a descoberta do Brasil. Foi a paralisia infantil. Foi a delinquência juvenil / He could say life is a joke, laughing at you, he could. early in the morning, he could wake you up just to talk about. / He would discuss it over and over, the way filmmakers usually do. He would discuss it so long / Until mistreating you. Until mis cheafing

you. Until mis leading you. Until the afternoon / Yellow-green green-yellow. Mr. Sganzerla.⁴⁵

Falar de um filme não visto e impossível de se ver é tentar dizer o indizível, mas sabemos da imensurável admiração de Rogério por Hendrix, bem como por João Gilberto, que mais tarde se tornaria seu amigo. Em universo musical, Jimi Hendrix, João Gilberto e Noel Rosa foram influências marcantes em Sganzerla. A música ou a sonoridade na filmografia de Rogério ocupa um lugar especial no sentido mais consonante de “*o q faço é música*”, de Oiticica. Sganzerla realizou filmes sobre Noel Rosa, João Gilberto e Jimi Hendrix. Lembro que Rogério, Helena e eu fomos a dois concertos memoráveis, um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo. Vimos eletrizados o show dos Rolling Stones, *Bridges to Babylon*, no Sambódromo em 1998 e assistimos mesmerizados a João Gilberto em um show lindo de viver no Tom Brasil (SP) em 2000. Duas experiências inesquecíveis.

Agora, sobre *Mudança de Hendrix*, o filme se tornou um fantasma que não assusta, mas fascina todo pesquisador que busca revelar o que não é possível mais de se ver. Nesse caso, a única cópia de um filme que se esvaneceu sem deixar rastros. Ao certo sabemos o que Sganzerla escreveu sobre o seu filme em uma emocionada sinopse. Ele começa relatando sobre a icônica performance de Hendrix no Concerto de Monterey em 1967, na Califórnia, em que ele não estava presente, quando Hendrix na última canção de sua apresentação, *Wild Thing*, fez de tudo com a sua guitarra, desde simular um ato sexual até tocar fogo à sua *Fender Stratocaster* com fluido de isqueiro, depois arrebentá-la por completo no piso do palco e jogar ao público as partes da guitarra-corpo como um ritual antropofágico de devoração. Essa performance filmada por D. A. Pennebaker em seu documentário *Monterey Pop* (1968) foi um corte epistemológico na história do *Rock and Roll* e no mundo da contracultura:

Aqueles 10 minutos de registro de um concerto em Monterey, por serem a exata e transparente reprodução do que Hendrix fez no palco – e não o que da câmera faz, limitando-se a plano geral fixo na mão ‘filmagnético’ – esse plano deixa de ser do cinegrafista Pennenaker, um dos precursores do cinema-verdade americano, para converter-se pela presença de Hendrix em criação sua [...]. Dez minutos de liberdade (tempo máximo de duração de uma cena, devido ao ‘chassis’ de filmagem) constituem por si só uma experiência, no sentido de Hendrix, absolutamente sensacional no panorama da música nesse imenso processo imerso no oceano da poesia [...]. O que digo quando digo que em 70 perdi o talento o “élan” e a esportiva ? Por quê? Porque foi mais que uma perda, é preciso assumir a noção de desgraça e tragédia que constitui

⁴⁵ GIL, Gilberto. *Mr. Sganzerla*. Londres: letra e música. Rio de Janeiro: Universal Music. Álbum Copacabana Mon Amour, 1970.

tão importante perda para o gênio e o gênero humano...Jimi Hendrix era mais do que um ser especial; tratava-se evidentemente de um ente excepcional.⁴⁶

Muito mais que exemplos de influências notáveis, Sganzerla e Oiticica experimentaram confluências siderais de arte e vida. Sejam com os Irmãos de Campos (Haroldo e Augusto) que conviveram, ou Oswald de Andrade, que nem Rogério, nem Hélio conheceram pessoalmente, mas foram atingidos em suas práticas pelos raios incendiários dos pulsares oswaldianos. Uma constelação de artistas difícil de ser isolada e impossível de ser rotulada por vaticínios estéreis. Em *Um homem sem profissão*, as memórias escritas por Oswald de Andrade iniciadas em 1952, dois anos antes de Oswald falecer, o poeta e tradutor Décio Pignatari registrou em um dos ensaios introdutórios do livro:

A mente-de-invenção oswaldiana instaurou a contradição em lugar da contrariedade na crítica das artes e da cultural brasileira [...]. Ou seja, em Oswald, a prosa veio antes da poesia. Seu *Pau Brasil* não é uma coletânea de poemas genético-culturais, é uma miniepica sarreante da formação da cultura brasilica onde a própria paisagem vira escritura.⁴⁷

Desde o programa ambiental da Tropicália apresentada na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, com os seus *Penetráveis PN2* (A Pureza é um Mito) e o *PN3* (Imagético), que uma verve antropofágica seminal corria nas veias de Oiticica. Por prazer, em Nova York, traduziu o *Manifesto Antropófago* para o inglês e, com seu rigor incontestado, traduziu, curiosamente, o vocábulo “roteiros”, repetido em uma anáfora sete vezes por Oswald no texto, como *intineraries*, termo mais usado para designar roteiros de viagem, e não *screenplay*, cuja tradução é “roteiro de cinema”. Além disso, em seu projeto durante a Bolsa Guggenheim (1970-71), Oiticica realizou um conjunto de maquetes de, *Penetráveis – Subterranean Tropicália Projects*, no qual uma delas, o *PN10*, se intitula *Devoração*, em uma possível alusão ao esquema antropofágico apresentado por Oswald. Os exemplos são muitos e as menções são várias à poética oswaldiana. Rogério filmou, em 1992, *Perigo negro* a partir de um argumento e roteiro original escrito por Oswald de Andrade, em 1938, em homenagem ao fantástico jogador de futebol Leônidas da Silva, conhecido no meio futebolístico como Diamante Negro. Participei ativamente desse projeto fazendo os *stills* do filme e ajudando em modo polivalente diferentes cenas da filmagem. O filme foi praticamente todo rodado em locações no clube do Flamengo, na Gávea. Sganzerla dirigiu o filme fazendo adaptações no roteiro e adicionando diálogos. As verves paródicas de Oswald e Sganzerla se hibridizaram

⁴⁶ SGANZERLA, Rogério. *Cinema do Caos*. Rio de Janeiro: catálogo da mostra no CCBB, 2005. p. 42.

⁴⁷ PIGNATARI, Décio. Tempo: Invenção e Inversão. In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Editora Globo S.A, 2002. p. 26.

para entrelaçar o mundo do futebol e a vida em um jogo quase inenarrável em um campo maior da condição humana. O diretor descreveu elementos em uma sinopse do filme a partir do roteiro de Oswald de Andrade:

No país bandidesco da cobra-grande do carnaval pasteurizado por cartolas ignorantões, ameaçado pelos contrastes mais contrastantes, é preciso ouvir as lições da voz do povo para encontrar o ponto de acerto entre a intenção e o recado [...]. O sentimento nativista que o movimento modernista traz embutido em sua forma-conteúdo explícita pelo gênio d'Andrade, o que melhor compreendeu a nação desde os tempos trevosos das capitânicas hereditárias ao limiar de um novo século [...]. Fora isso, quase tudo aqui é ficção ('macumba pra turista', videologia, luxo descartável etc.) Neste processo de pensamento humano que é o filme-objeto algo incompleto e relativo como a própria vida [...]. Uma delas é o futebol. O 'esporte das multidões que encantou Oswald através de Leônidas da Silva Diamante Negro – e inspirou o roteiro escrito em 1938, ano de copa do mundo. *Perigo negro* é o primeiro filme feito a partir de um roteiro cinematográfico de nosso maior escritor.⁴⁸

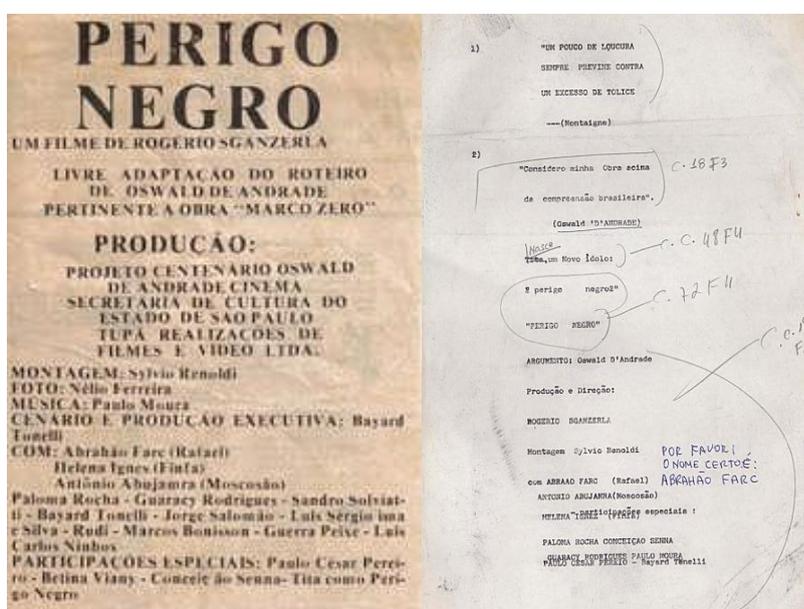


Figura 13 – Pôster do filme *Perigo negro* (1992) e página do roteiro de Sganzerla adaptado do roteiro original de Oswald de Andrade, a partir de sua obra *Marco zero*. Fonte: Acervo Rogerio Sganzerla.

Enquanto a prática artística de Sganzerla-Oiticica perpassa este texto, a associação de ideias costura de modo inconsútil a digressão. Penso que teria sido extraordinário se Rogério tivesse filmado *Os Bruzundanga*, do escritor Lima Barreto (1881-1922), um afro-futurista muito antes de o termo existir que observou a sociedade brasileira à época da primeira república, assim como saúvas à lupa de um entomólogo inseticida. Em seu livro, a República dos Estados da Bruzundanga é um país fictício, onde os presidentes são chamados de “Mandachuvras” e um ministro de estado é capaz de nomear um papagaio para um cargo público por esse falar a língua nacional e ter nascido “bruzundanguense”. É um livro de crônicas satíricas em modo epistolar.

⁴⁸ SGANZERLA, Rogério. *Perigo Negro*, 1970. *Cinema do Caos*. Rio de Janeiro: Mostra CCBB, 2005. p. 57.

Entretanto, seguimos em ziguezague. Na espessura abstrata do espaço-tempo, Sganzerla e Oiticica uniram suas verves do corpo aos libertários do mundo contra boçalidades sociais letais e adicionaram novas falanges, ativistas sonhários, anarquistas da invenção, manifestantes da linguagem de guerrilha e feiticeiras siderais que fabulam poéticas de encantamentos imaginando outros mundos de liberdade plena, tudo junto e misturado até o sol que nos aquece se tornar uma supernova que emana amor sem fim.

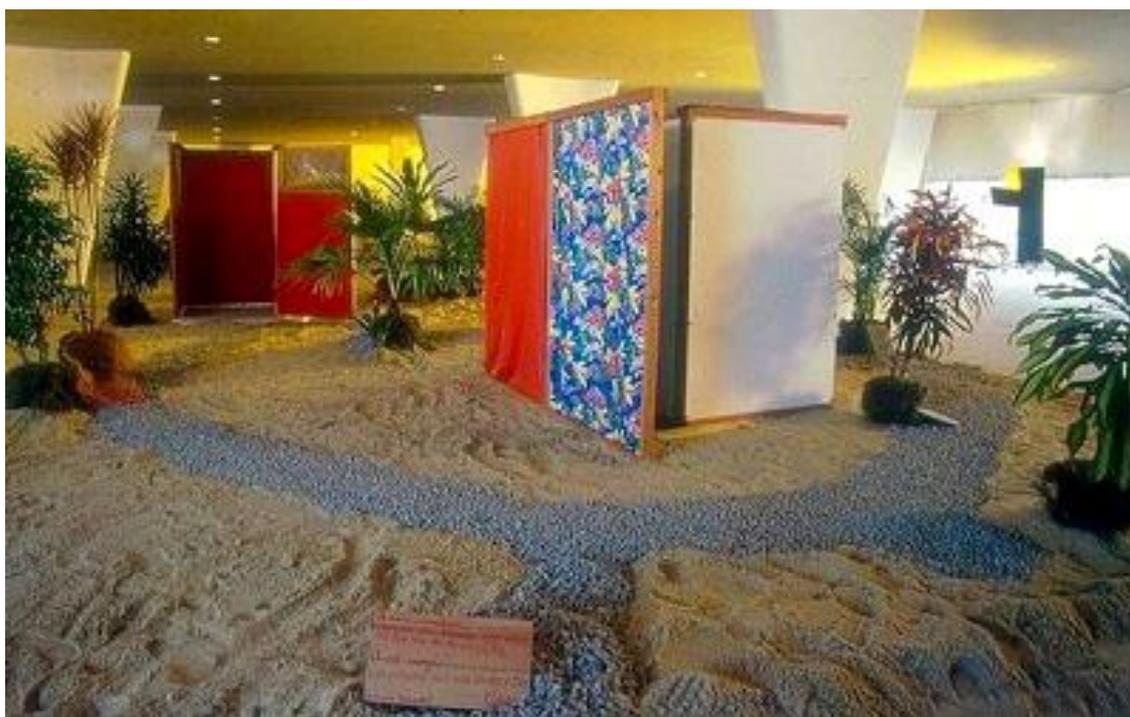


Figura 14 – *Tropicália* de Hélio Oiticica com os Penetráveis: *PN2 – A Pureza é um Mito* e *PN3 – Imagético* (1967). Fonte: Acervo Projeto HO.

4 VERBIVOCOVISUAL EM *O SIGNO DO CAOS*

Pensar reúne tudo.

Heráclito (Fragmento. Século VI a.C.)

A experiência de pensar o *verbivocovisual* no filme *O signo do caos* é uma questão meândrica que se manifesta em proposição especulativa, não na busca de uma conclusão assertiva, mas sim numa confluência em campo aberto de uma linguagem que gera conhecimento a partir de um intrincado mapa incompleto de pensamentos em dinâmica do hipotético. Nesse território de escrutínio, há variantes, desvios e desafios, entretanto, há narrativas que começam pelo fim. Rogério Sganzerla lançou seu filme *O signo do caos* em 2003, antes de falecer, em janeiro de 2004, aos 57 anos. Nesse período de um ano, o diretor viu o filme ganhar vários prêmios em festivais do Brasil e depois transitar pelo mundo. *O signo do caos* foi o último longa-metragem dirigido e designado pelo próprio artista nos créditos iniciais como *o antifilme*. Depois de 37 anos de realizações cinemáticas, a ressonância do cinema-invenção de Rogério Sganzerla ecoa hoje no Brasil e se amplifica no mundo em alto e bom tom. A densa tessitura de sua significância sugere um abrangente escopo de leitura a partir de um coeso corpo-linguagem gerado em um campo de intensas experiências.

Penso em Rogério vivendo e trabalhando em São Paulo, em um tempo de grande ação criativa, *Por um cinema sem limite*⁴⁹, mas também de adversidades sob à égide de uma ditadura militar inclemente. Vale lembrar que, de 1966 a 1971, o artista dirigiu nove filmes independentes – situação rara, sendo seis longas e três curtas. Ou seja, dos seus vinte aos vinte e cinco anos, inventou nove petardos audiovisuais de linguagem anárquica lançados diretamente das telas, que ativam o espectador sem a menor cerimônia. Cinema de contágio, obras que têm como traço constitutivo a liberdade fílmica em transgressão transmissível.

A possibilidade relacional do conceito *verbivocovisual*⁵⁰ e do filme *O signo do caos*, inicialmente, configura-se por uma notável amizade entre um jovem Sganzerla aos dezoito anos (1964), já um colaborador crítico de cinema em colunas do jornal *O Estado de São Paulo*, e o poeta Augusto de Campos, que o introduz à teoria da poesia concreta. No lastro dessa amizade, Sganzerla tem contato e se encanta com a obra do escritor irlandês James Joyce, inventor do termo *verbivocovisual*. O cineasta Julio Bressane, amigo de Rogério e Augusto de Campos, registrou:

⁴⁹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

⁵⁰ BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

Tenho amor pelos filmes de Rogério [...]. Em 1964 Rogério frequentava o poeta Augusto de Campos que lhe deu o Livro *Teoria da Poesia Concreta*, primeira edição com uma dedicatória – poesia concreta-poesia do corpo? [...]. Rogério Sganzerla foi leitor assíduo de muitos anos e curioso de James Joyce, sobretudo, muito na tradução brasileira de Haroldo e Augusto de Campos, lida, relida, ainda jovem, apaixonadamente. Visitou a Irlanda, sabia páginas do *Ulisses* de cor, leu as cartas de Joyce [...] a materialidade da linguagem foi bastante estudada e divulgada no Brasil pela poesia concreta que Rogério conhecia bem [...]. Disse-me, com um gesto afirmativo, que viera de Joyce a montagem radical do *Signo do caos*.⁵¹

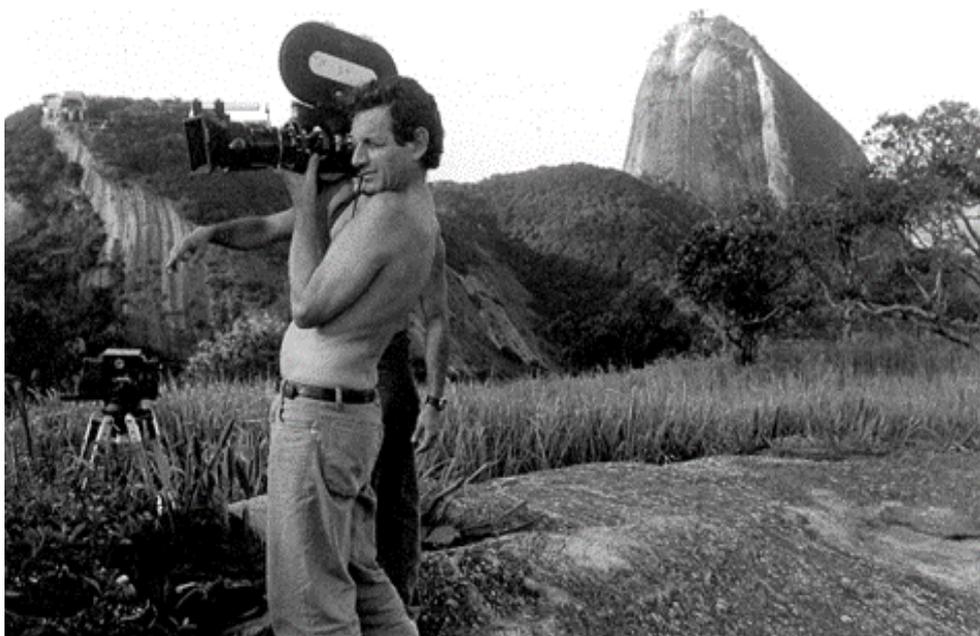


Figura 15 – Rogério Sganzerla filmando o longa-metragem *O signo do caos*. Morro da Babilônia
Foto: Marcos Bonisson, 1999.

Em perspectiva do universo libertário das ideias, a confluência entre o *verbivocovisual*, revisitado pelos irmãos de Campos e outros poetas concretos de São Paulo, e o filme *O signo do caos* se manifesta por solecismos diegéticos em um caminho de cruzamentos em ziguezague e ultimações improváveis, mas relações possíveis. Na condição de amigo e colaborador nos últimos quinze anos de vida de Sganzerla, não me lembro de uma menção sequer ao termo *verbivocovisual*, porém James Joyce surgia em conversas esporádicas, especialmente o livro *Finnegans wake* (1939), por sua desestruturação etimológica de vocábulos da língua inglesa e suas invenções lexicais, a partir de uma complexa reordenação da morfologia vocabular engendrada em narrativa pelo escritor. A palavra “ideia”, que tem em sua raiz etimológica o termo grego – *eidos*, que, por sua vez, também significa *imagem*, talvez, seja uma palavra-chave para determinar uma conexão primordial entre o termo joyceano, a

⁵¹ BRESSANE, Julio. *O signo Sganzerla*. São Paulo: Catálogo: Mostra Sesc SP, 2004. p. 7, 10.

poesia concreta e a verve cinemática de Sganzerla. Essa possibilidade é expressa na fala contundente de um personagem do filme *O signo do caos*: “A imagem do Caos é o próprio Caos”. Esse aspecto se manifesta por significantes, imagens acústicas que soam em polifonia das páginas de um poema visual concreto ou berram pilhérias em vinte e quatro quadros por segundo das imagens contingentes sganzerlianas. “O terceiro mundo vai explodir. Quem tiver de sapato não sobra”, vocifera o anão, um personagem no encarnado filme *O bandido da luz vermelha*, rodado pelo diretor em 1968. Ali, estamos em êxtase urbano diante da convulsiva Boca do Lixo em São Paulo, atravessar uma avenida e virar a esquina é sempre uma incerteza que dispensa qualquer literatura comparada, mas afirma o essencial da poética imagética manifestada em “um lance de dados jamais abolirá o acaso / *un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”.⁵² Esse visionário poema tipográfico de Mallarmé foi publicado na França na *Revista Cosmopolis*, em 1897, e traduzido para o português em modo luminoso por Haroldo de Campos na década de 1970. Um poema gerador de maravilamentos que lançaria flechas incertas e acertaria alvos precisos ao longo do século XX e à frente:

A expressão joyceana verbivocovisual, sintetizando a exploração das dimensões semânticas, sonora e visual do poema, permaneceu ao longo de mais de cinco décadas, no horizonte da produção desses poetas, que se desdobra em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, LP, CD, videotexto, holografia, vídeo, internet [...] Poesia concreta. “Palavra e imagem: poesia e artes visuais” e “O som do poema: da oralização à música”. Constituem uma nova série de reflexões que englobam desde o exame de questões específicas da poética de Décio, Haroldo, Augusto, Ronaldo e José Lino, incluindo suas relações com outras artes, até análises sobre o significado dessa poética em perspectiva histórica e sua pertinência na atualidade.⁵³

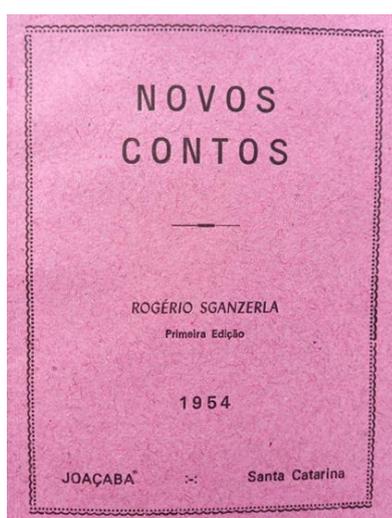


Figura 16 – Livro escrito em Joaçaba por Sganzerla aos 8 anos, em 1954.
Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.

⁵² MALLARMÉ, Stéphanne. *Um lance de dados*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

⁵³ BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008. p. 9, 11.

Em contexto, filmes e poemas condensam em si uma cartografia curiosa de metonímias. Uma figura de linguagem que opera essencialmente em contiguidade com relação objetiva ao seu referente, mas fora de seu contexto semântico. Metonímias em campo ampliado são uma chave mestra para um portal de diálogo do *verbivocovisual* da poesia concreta com a dimensão poética da cinemática sganzerliana. Em sentido fílmico, está mais para uma *sinédoque*, um tipo de metonímia que sugere a parte pelo todo. A supressão, a troca de um termo pelo outro, a seleção combinatória de um enquadramento e dessa tensão metonímica da linguagem, tudo que se apresentar como totalizante se esvanecerá no recorte das imagens em movimento. Essa articulação fragmentada condensa a produção de um objeto final, mas também a experiência processual em si mesma e a possibilidade de encarar o desafio da complexa comunicação de um objeto informe em fluxo operatório e, assim, esgarçar o significado, torná-lo significativo e ter como resultado o surpreendente. Nesse contexto, a alquimia do *verbivocovisual* se modifica, aliando-se à *feitiçaria* e mergulhando no espaço-tempo da ubiquidade.



Figura 17 – Augusto de Campos. *Lixo-Luxo*, 1966.

Fonte: <https://abcedaescritacriativa.wordpress.com/2014/07/08/lixo-augusto-de-campos/>.

Um, dois, três. Hakim Bey, memória convulsiva de camadas sobre camadas de escrita descontrolada como um palimpsesto de uma linguagem alienígena ininteligível que flutua em espaço sideral de matéria negra. Lá, não adianta berrar, o som não se propaga no vácuo. Não importa, há sempre outras vozes prontas a ludibriar os números exatos da ciência ou ressonar a ativação molecular de uma supra linguagem. Pode-se chamar de magia, quiçá alquimia, ação de quizumba, tambores de macumba ou só mais um sussurro que veio com a força de um vento solar estilizando epistemologias caducas. Há uma corrente linguística que especula que as línguas faladas nasceram a partir da imitação ancestral de sons da natureza. Nesse sentido, sabe-se que não é a fala, mas a escuta que determina o som dos vocábulos, não à toa que onomatopeias mudam de língua para língua. O canto de um galo é ouvido e registrado em português como *cocoricó*, em idioma russo, o galo canta em onomatopeia *kakareku*. O tempo não é linear, mas há ziguezagues, há canto, há dança e os batuques não cessam. Seria um ritual de feitiçaria, uma confluência encarnada de poesia ou uma simbiose de ambos os acontecimentos. O cineasta e o poeta pegam

algumas folhas (ewé) em iorubá, escolhidas pelo seu formato e pelo verde da clorofila, esfregam as folhas na mão, inspiram e as atiram ao ar da magia:

A feitiçaria funciona criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras – a metamorfose do lugar cotidiano numa esfera angelical. Isso envolve a manipulação de símbolos (que também são coisas) e de pessoas (que também são simbólicas) – os arquétipos fornecem um vocabulário para esse processo e, portanto, são tratados ao mesmo tempo como reais e irrealis, como as palavras. Ioga da Imagem [...]. Um poema pode agir como um feitiço e vice-versa – mas a feitiçaria recusa-se a ser uma metáfora para uma mera literatura – ela insiste que os símbolos devem provocar incidentes assim como epifanias particulares. Não é uma crítica, mas um refazer. Ela rejeita toda escatologia e metafísica da remoção, tudo que é apenas nostalgia turva e futurismo estridente, em favor de um paroxismo ou captura da presença.⁵⁴

Em sua moviola de dilemas, Sganzerla enfrentou questões primordiais que nortearam o corpo de sua obra sem vaticínios ou conclusões, caminhando em uma topologia de abismos com diversas variantes de adversidade. Em confusão ou *com fusão*, as ordens das desordens são potentes e o pensamento transubstancia até matéria indizível, desse modo, em fluxo de bagunça, podemos voltar ao mundo da feitiçaria sem prometer resultados. Em magia das artes e do conhecimento, não é o fim que determina o maravilhoso, mas o processo que fabula a transmutação. A filmografia mágica de Rogério Sganzerla pode ser experimentada como um corpo colagem montado com pedaços de tudo, um corpo barroco que se manifesta, não pelo excesso, mas pelo transbordamento, a partir de onde ele se manifesta. Um corpo fantasma, como se a tela de cinema impregnada de luz operasse uma cascata de imagens ectoplásmicas que transborda pelos quatro cantos do retângulo horizontal, direto para cima do espectador em fluxo e sem pausas. Um corpo barroco como a personagem Angela Carne e Osso, interpretada pela atriz Helena Ignez no filme *A mulher de todos* (1969). Uma mulher que trama, sonha, berra, escangalha a sintaxe fílmica e atormenta o espectador com desejo ou ódio, mas esse espectador sabe que a personagem *Carne e Osso* jamais passará incólume por sua fruição fílmica.

⁵⁴ MALLARMÉ, Stéphanne. *Um lance de dados*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

⁵⁴ BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008. p. 9, 11.

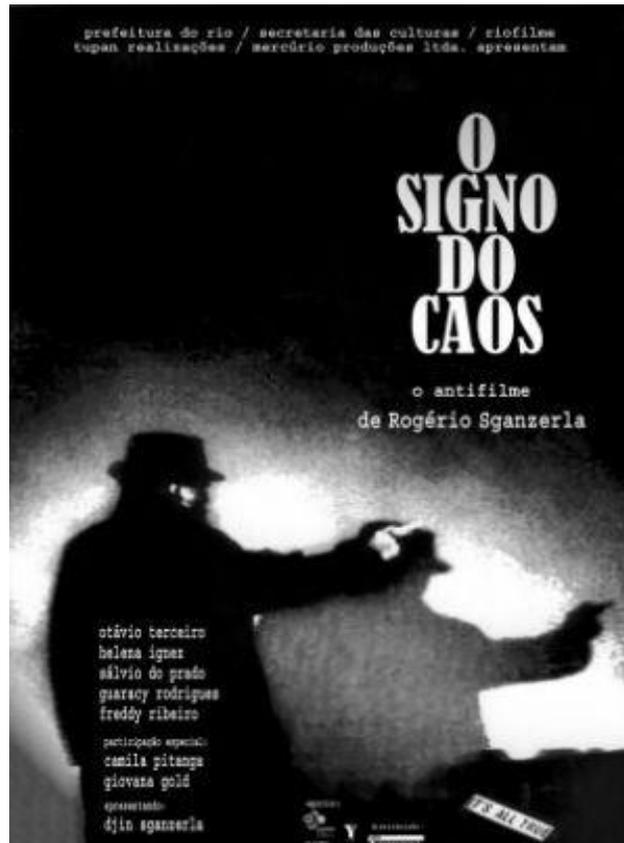


Figura 18 – Pôster do filme *O signo do caos*, 2003.
Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

Sganzerla é barroco romano, conflitante como a sublime escultura, *O êxtase de Santa Tereza* (1652), de Bernini, especialmente em relação aos olhos e à boca pelo santo orgasmo de uma divina epifania e pelo pé que parece desafiar a gravidade, caindo por dentro do manto da obra, esculpida em infinitas dobras em denso mármore de Carrara, um pé estranho, desarticulado, mas excepcionalmente belo. Se tomarmos o corpo da obra de Sganzerla como uma contínua alegoria fílmica, é possível pensá-lo como a etimologia do termo “barroca” – pérola imperfeita. Contudo, o barroco de Sganzerla não é imperfeito como uma pérola barroca, é encantatório. O artista exuberava. O barroco do cinema-invenção do artista é corte, dobra e convulsão, como o *Davi com a Cabeça de Golias* (1610), de Caravaggio, que, em gesto radical, antes de falecer, pintou em sua última tela o seu autorretrato como a cabeça decapitada de Golias, que é carregada pela mão esquerda firme de Davi. Não encontramos a luz quente tenebrista do pintor nos enquadramentos fílmicos do cineasta, mas uma colagem barroca de imagens libertárias como um corpo inventado, composto por muitas partes de outros corpos do mundo-ideia e contaminado de intensa contradição a partir das incertezas da inquieta cabeça do diretor que se desdobra em novas dobras e obras:

O Barroco não se refere a uma essência, mas a uma função operativa. Ela produz, incessantemente, dobras. Não inventa coisas: existem todos os tipos de dobras vindas do Oriente, gregas, romanas, romanescas, góticas, dobras clássicas. No entanto, o traço barroco torce e vira as suas dobras, empurrando-as para a infinitude, dobrando sobre as dobras, uma sobre a outra.⁵⁵

O cinema de Sganzerla é experimental em procedimentos, e seu fascínio por novas tecnologias sempre foi pontual, do vídeo ao universo digital que ele teve pouco tempo para explorar. Não recorro a qualquer observação de ordem purista em relação a meios, recepção ou películas de nitrato de prata. Dirigi a fotografia da parte em preto e branco de *O signo do caos* por insistência de Rogério, jamais desejei ser fotógrafo de cinema. Fiz a pedido de meu amigo. Peguei algumas dicas com Nélio Ferreira, o fotógrafo que fez as sequências em cores do filme, e gerei visadas por intuição, não por uma técnica que eu despossuía com aquela imensurável traquitana de refletores, lentes e tripés. Operei tudo aquilo com “precisão contingente”. Rogério sabia que meu olhar seria selvagem em relação a iluminação, lentes, enquadramento e apostou. Correu riscos e foi testemunha ocular da vitória da luz e das sombras, de um *chiaroscuro* esculpido e fabulado, o que nos traz ao campo expandido das artes visuais e seu abrangente escopo de investigação hibridizada, perpassando vários territórios, seja em cinema de dispositivo, cinema de artista, videoinstalação, cinemão, quase-cinema ou mesmo um *antifilme*, como o próprio artista cunhou o seu último trabalho. Em Sganzerla, o jogo vocabular sarcástico e a subjetividade labiríntica conduzem com frequência a uma ação paródica que está presente em sua narrativa crítica, como um simulacro de algo deletério, ou uma diatribe ao normativo social e estético. A sua experiência em relação à paródia como uma figura de linguagem capaz de fraturar a própria linguagem e apontar novas possibilidades se tornará instrumental para várias de suas invenções dialógicas e fílmicas. Não se trata de paródia, como algo simplesmente “jocoso”, mas paródia em sentido expandido, uma fala paralela: “Voltando ao sentido etimológico do termo, a paródia é um ‘canto paralelo’ [...], a paródia é o texto que guarda outro texto em si. Ela é um palimpsesto”.⁵⁶

O canto paralelo e crítico da paródia é o que permite ao bardo Sganzerla revisitar o que lhe parece essencial em seus filmes, a partir de vestígios da história interligados pelo ato de releitura em uma dizível fusão de informações. Interligados ao conceito de simulacro em paródia, embriagamo-nos com atmosferas de filmes ressignificados, não reconhecíveis ou clichês óbvios, e esse caldo denso de sentidos é feito através de elementos paródicos, plasmados

⁵⁵ MANNING, Erin. O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquismo. In: RIBEIRO, Walmeri; BRIONE, Héctor (Org.). *Arte: novos modos de habitar/viver*. São Paulo: Editora Intermeios, 2019. p. 152.

⁵⁶ KOTHE, Flávio. *Para ler Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976. p. 33.

em um caldeirão de uma cultura de misturas inenarráveis de tudo, onde os elementos escolhidos são essenciais, respiram e exalam o *verbivocovisual* em fluxo contínuo sob o signo do caos de vários filmes do artista:

A paródia em sentido amplo, que prescinde do elemento humorístico, consiste em um elemento central dos procedimentos da arte do século XX [...]. As paródias carregam seus elementos componentes para outros contextos onde se assimilam a outros elementos dando continuidade a fluxos de imitações ou desviando-se para outros caminhos.⁵⁷

Corte seco e temos um personagem (Paulo Vilaça) sentado no escuro em uma poltrona de cinema, assistindo de binóculos a uma tela projetar imagens de um filme que não importa qual seja. Um passatempo do *Luz Vermelha*, a onda é ir ao cinema e assistir aos filmes de binóculos. Ação de desvio, *poiesis* em estado bruto, impossível de lapidar. Uma situação em 24 quadros por segundo que fala ao corpo, um corpo com cabeça de *O bandido da luz vermelha*. Mudamos o enquadramos e temos Sonia Silk (Helena Ignez), nome de guerra de uma prostituta em batalha constante pela sobrevivência. Uma mulher à deriva pelo bairro e pelo filme *Copacabana Mon Amour* (1970). *Silk* não tem nada de sedosa, é áspera como a areia quente da praia, linda, sexy e precária, transita com gente da melhor espécie pelas adjacências da avenida Prado Junior como se fosse a sua área de serviço. Em cena inflamada, berra: “Pavor da velhice. Pavor da velhice.”. Para *Sonia Silk*, envelhecer não é uma opção. Sua vida de estranhamento é um retrato malpintado que emula o bairro, cidade, cosmogonia de Copacabana. Essa confluência de texto (verbi), fala (voco), imagem (visual), desde o início, esteve tatuada no corpo da obra de Sganzerla, seja em seu aspecto metonímico, barroco, paródico ou tudo junto ao mesmo tempo. Há sempre uma diatribe que se expressa esgarçada, frente às falas autoritárias de um poder vigente. Em *O bandido da luz vermelha* há uma seminal: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha...”. O ato de “avacalhar” em Rogério é anárquico e estratégico. Já o jogo de selecionar e atirar uma seta certa com elementos do *verbivocovisual* reside na dinâmica da própria linguagem combinatória do artista.

⁵⁷ CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococas – Program in Progress: Heterotopia de guerra. In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. p. 204, 205.



Figura 19 – Décio Pignatari. *Beba Coca-Cola*, 1957. Fonte: Acervo Décio Pignatari. Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=291>

Em *O signo do caos*, Otavio III, lendário ator, amigo e ex-empresário de João Gilberto, interpreta um sinistro censor, um personagem insalubre chamado Dr. Amnésio, que prima por sua imbecilidade ímpar e preconiza um país da década de 1940 e premoniza um Brasil do dever, através da vidência do artista-xamã Sganzerla. Não à toa, o diretor escreveu em seu roteiro: “O cinema não me interessa, mas sim a profecia”. Em uma de suas várias falas de boçal convicto, Dr. Amnésio regurgita: “Cinecídio, Cinecídio”. E, logo mais adiante, Amnésio vocifera: “São os primeiros dias da última arte, vamos tirar o cinema do quarto de brinquedos”. Embora sendo verdade, em contexto diegético, o dito não passava de uma cena de cinema e qualquer semelhança com a liquidação da queima cultural atual de cinematecas, museus e afins não é mera coincidência, era proposital. O verdadeiro e o falso se imbricam em narratologia sganzerliana, mas quem vence, sem ser enganado, é o espectador, agraciado com o troféu do prazer incontestado. *O signo do caos* fechou a tetralogia reflexiva do diretor sobre a cinematografia de Orson Welles. Antes, o diretor realizou, *Nem tudo é verdade* (1986). *A linguagem de Orson Welles* (1990) e *Tudo é Brasil* (1997) – esses dois últimos realizados a partir de uma intensa pesquisa iconográfica em vasto material de arquivo: fotos, filmes, registros de voz, sons, etc. Rogério era apaixonado pela prática da montagem fílmica, colando, fazendo e refazendo em modo obsessivo e focado, até o tempo se cansar e o filme sussurrar em volição. O espaço específico da montagem analógica ou da edição digital era um abrigo de ritual onde o artista comandava forças experimentais, praticando, inteiramente à vontade, sua

feitizaria para moldar uma matéria fílmica. Um sujeito e seus desejos confrontado com o ato supremo de seleção e combinação do mundo linguagem. No entanto, o fascínio por arquivos do artista é da ordem da desordem ou de *Anarquivo* e de sua ativação poético-anárquica como sugere em seu ensaio, a filósofa e artista canadense, Erin Manning:

Não existe um método para o anarquivo. Como o seu trabalho é proliferar, fazer com que os germes da experiência, excluídos da tomada de forma, sejam absorvidos para futura retomada, ele não pode ser abordado da mesma maneira duas vezes. Todo evento terá que inventar seu próprio processo de anarquivo. Mas uma coisa que provavelmente pode ser mantida através da reorientação momentânea da parte anárquica é a simpatia [...] A parte anárquica do evento sempre resistirá à captura.⁵⁸



Figura 20 – Guará, Bonisson e Sganzerla em *O signo do caos*. Foto: Nélio Ferreira, 1999.

Com efeito, o *verbivocovisual* é a junção de texto, som e imagem. Matéria orgânica transubstanciada em audiovisual consonante a poesia concreta e seus múltiplos desdobramentos, que se perpassam em desvios ou se embaralham em invenções a partir de um repertório de eventos fabulados de *anarquivo*. Em contracampo, Sganzerla e os Concretistas

⁵⁸ MANNING, Erin. O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquivo. In: RIBEIRO, Walmeri; BRIONE, Héctor (Org.). *Arte: novos modos de habitar/viver*. São Paulo: Editora Intermeios, 2019. p. 157.

são habitantes que trabalham em grandes cidades. Colmeias escangalhadas de organismos ativos e estranhos, individuações aglomeradas que se movimentam do centro em direção às periferias ou em reverso, em um círculo concêntrico como um ímã topológico de uma bússola quebrada à deriva. Um giroscópio intermitente que em seus hiatos possibilita ver o mundo, em uma dada esquina de uma megalópole brasileira com sua múltipla tessitura de coisas e seres. Nesse processo, visadas se tornam contaminações que começam e recomeçam escrituras. Pode ser numa fusão precedida de um corte seco lancinante ou na imagem-fala estruturada por um texto desenhado de tipologias imagéticas sobre páginas que ecoam da vocalização sideral de Haroldo de Campos em leitura *verbivocovisual* de seu poema *Galáxias*:

E começo aqui, e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço, quando se vive sob a espécie da viagem, o que importa não é a viagem, mas o começo da, por isso, meço, por isso, começo escrever mil páginas, escrever mil e uma páginas para acabar com a escritura, para começar com a escritura para acabar-começar com a escritura.⁵⁹

O *verbivocovisual* perfurou um buraco negro que não opera como um engolidor aleatório de linguagens, mas uma viagem sem fim, uma via de trânsito entre outras possíveis dimensões de conhecimento. Saberes transdisciplinares de perspectivismo libertador. Saberes hibridizados de suportes variados; Saberes encantatórios que contêm sortilégios e podem ser ativados sem senha, a qualquer nano segundo. A obra de Sganzerla se transdobra em experiências metamórficas e convida o público, artistas, ativistas e feiticeiras da diversidade, concrecência de seres dessa ou de outras estrelas, corporeidades aguerridas que inventam poéticas imanentes à própria vida e que lutarão com armas inefáveis do devir ou de outra dimensão contra injustiças de podres poderes e mitos carcomidos, até a galáxia que nos abriga se tornar uma piscada de pulsar.

⁵⁹ CAMPOS, Haroldo. *Isto Não É Um Livro de Viagem. 16 fragmentos de Galáxia*. São Paulo: Editora 34, 1992.

5 SGANZERLA-WELLES: CONFLUÊNCIA ENCARNADA DE VISÕES

Entretanto, pode-se observar que a ação da imaginação em tais casos consiste em uma contínua obsessão.
Michel de Montaigne

Os quatro filmes que Rogério Sganzerla realizou sobre o cineasta Orson Welles se inscrevem no lastro do tempo de dezessete anos como uma pesquisa sem precedentes em caráter estético de um artista sobre outro. Essa tetralogia marcada pelo signo do extraordinário condensa um emaranhado de invenções cinematográficas que diz respeito não somente aos dois artistas, mas ao mundo. Sganzerla, desde *Nem tudo é verdade* (1986), passando por *Linguagem de Orson Welles* (1991) e *Tudo é Brasil* (1998) até culminar em seu último filme, *O signo do caos* (2003), buscou algo raro nas artes, ou seja, não o fim eventual de um processo que resulta em filme, mas a afirmação de um processo sem fim como uma prática artística que nunca termina.

Nota-se que obsessões por pesquisas, taxonomias e relatos infundáveis não são incomuns no campo das artes, especialmente na literatura. Da extensa lista de nomes de demônios, em *A queda dos anjos rebeldes* de Milton, passando pelo elencar de substâncias malignas usadas pelas bruxas de *Macbeth*, de Shakespeare, na descrição do imenso acúmulo de objetos insignificantes que povoam a gaveta da cozinha de Leopold Bloom em *Ulisses*, de James Joyce, até a famosa lista indizível de tudo que há no universo, com todas as coisas e seres vistos simultaneamente por todos os ângulos existentes no conto *O Aleph*, de Jorge Luiz Borges, entre outros exemplos, afirmam essa pulsão de alguns narradores que parece apontar para um desejo orgânico de não terminar um amálgama sem fim de conhecimento listado, ou talvez não aceitar a própria impermanência de suas existências frente ao tempo.

Se objetos de pesquisa se acumulam na psique de escritores, os artistas visuais não ficam atrás. Da extensa e estranha coleção de tipos americanos nos retratos da fotógrafa Diane Arbus, atravessando o extraordinário uso de matéria diversa no trabalho do artista Artur Bispo do Rosário, passando pela obsessão de Paul Cézanne em pintar dezenas de vezes o Monte *Sainte-Victoire* em *Aix em Provence*, até o monumental inventário de arquiteturas como uma tipologia fotográfica de caixas d'água e indústrias desativadas na Alemanha pelo casal Hilla e Bernd Becher, a compulsão humana em aglutinar conhecimento em pesquisa diversa remonta aos primórdios lexicais da linguagem escrita em tabletes cuneiformes na ancestral mesopotâmia, mas também da linguagem fabulada de subjetividade que transmutaria no futuro do pretérito, o objetivo de listar praticidades sociais à uma linguagem de poéticas sem fim como na *Ilíada*, de Homero:

O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira, [...]. Há um momento em que Homero deseja transmitir a sensação da imensidão do exército grego (no canto II do poema). E também passar a sensação daquela massa de homens que os troianos aterrorizados veem se enfileirar à beira mar naquele mesmo instante. Primeiro ele tenta uma comparação, mas nenhuma metáfora o socorre e ele pede auxílio às musas [...] E decide, portanto, nomear apenas os capitães e os navios. Parece um atalho, mas esse atalho toma 350 versos de seu poema.⁶⁰

Seria inócuo tentar decifrar a pulsão de Sganzerla em realizar uma tetralogia cinematográfica sobre a poética fílmica de Orson Welles. Uma especulação dessa ordem só pode ser enfrentada, mas não resolvida, uma vez que o pesquisador só pode investigar a confluência teórica e o efeito encantatório que a obra desses dois artistas produz sobre os nossos sentidos, e, nesse campo movediço de mudanças, quase tudo é metamórfico e se move à velocidade da luz do inesperado e das individualizações de entendimento. A passagem de Orson Welles como um cometa flamejante pelo Brasil, em 1942, foi um carnaval de novas experiências para o diretor, desde as pessoas fabulosas que ele conheceu e com quem trabalhou, Grande Otelo, Herivelto Martins, Edmar Morel, o jangadeiro Jacaré e seus companheiros, às incríveis situações vividas aqui durante as filmagens de um filme nunca terminado e aos ataques inclementes que ele sofreu da produtora americana RKO no Brasil por preconceitos e sabotagens com o intuito de cancelar o seu filme, *It's all true* que seria rodado aqui. Orson Welles chegou ao Brasil com Greg Tolland, o virtuoso diretor de fotografia que havia trabalhado com ele no filme *Citizen Kane*. Os dois artistas eram parte da “Política da Boa Vizinhança” implementada pelo presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) e coordenada por Nelson Rockefeller como um modo de certificar seus aliados na América Latina contra o nazi-fascismo que varria a Europa e, claro, fazer negócios, mais produtos americanos importados daqui e, em contrapartida, os EUA ajudariam na ampliação do parque industrial brasileiro, Getúlio Vargas topou de imediato, apesar de sua turma germanófila do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o Sr. Lourival Fontes e o Sr. Filinto Muller, à época, apostarem em uma aliança com o ditador Adolf Hitler. Sim, é possível afirmar que em grande parte o capital americano comprou à época uma adesão ideológica do Brasil à luta dos países aliados contra o eixo de nações mundiais que aderiu as políticas genocidas e autoritárias do nazi-fascismo, a partir dos delírios belicosos de Hitler e sua sucia de asseclas, mesmo assim, vale lembrar que o ovo da serpente colonial, parido tantos séculos antes, aqui em Pindorama, ajudou muito com suas anomalias autoritárias. De tempos em tempos esses ovos racham e liberam suas bestas com seus instintos fanáticos de devoração e poder.

⁶⁰ ECO, Humberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Editora Record, 2010. p. 17.

11 – INT. DIA / COCHEIRA

O treinador acumula de atenção e escova o cavalo, observado à distância por Faísca, protegido pela escuridão, sem chamar atenção. Sente-se senhor da situação e abre a valise de onde retira em detalhe uma seringa hipodérmica grande. Depois de abrir a cápsula, prepara a dose cavalari para injetar no Campeão.

Contracampo do treinador enchendo o balde com água e através do reflexo percebe a estranha movimentação. Sem demonstrar reação de surpresa, mas continua o seu trabalho dando por terminados os retoques finais. Finge que nada viu através do espelho da cocheira, detendo-se em monitor onde crava os olhos esbugalhados. Close próximo. Ao que tropeça no balde de água e, nesse instante, Faísca avança em direção ao animal. Com sorriso sórdido, carrega a imensa seringa, antes de repousá-la sobre o monte de feno – pormenor da seringa imóvel.

Contraplano das patas dos cavalos enquanto o intruso tenta agarrar o jovem treinador, arrastando-o e imobilizando-o depois de executar uma gravata e um golpe forte.

TREINADOR

Tá louco, maluco, impossível! Com o Carioca não!

Enquanto se debatem e usam de todas as suas forças, Faísca golpeia o baixo ventre do treinador, mas recua como se tivesse recebido em cheio um pé no peito. Já sem fôlego, se desequilibra e cai sentado praticamente de quatro e justamente sobre a ponta da agulha do seringão que é automaticamente acionada. Resultado: a seringa é espetada em suas nádegas. Ao mesmo tempo que urra, a seringa cai no chão espatifando-se em vários pedaços. Com expressão de dor ou medo do efeito da droga, entre o espanto e o pavor, Faísca tenta falar, mas não emite voz. Só ruídos guturais. Sente-se sufocado e zozado, depois adormece.

12 – INT. DIA / GUICHÊ

No guichê, Dr. Sátiro termina de apostar tudo que tem, incentivando os companheiros. Aposta até os últimos reais, vistos em pormenor na sua mão. Está prosa exclusivamente à custa de seu cavalo, instantes antes de iniciar-se o derradeiro páreo de domingo.

DR. SÁTIRO

(sob os refletores)

Brevemente terá muita sopa. Podem crer, meus amigos. Vox Populi é uma autêntica carne assada. Vai atropelar por dentro. Sou tarado pela cerca interna. Escolham, amigos. Se bem que não há nada a escolher. O páreo duro do Vox vai ganhar fácil. Vitória! Atenção, meus faixas, para os altamente selecionados: Vox está um estouro. Deve ganhar fácil e numa distância do seu grado. Na minha opinião esta é a sua oportunidade. Fechem os olhos e apontem o ganhador. Bem, por hoje é só. Muitas felicidades para todos vocês e aqui ficarei pitando meu cachimbo de barro. Até a próxima, se Deus quiser. Ele mesmo é quem diz: “dai de comer a quem tem fome”.

QUASÍMODO

(assoprando chope)

E de beber a quem tem sede, chefe. Não esqueça...

DR. SÁTIRO

Bom apetite, meu bom Quasímodo.

Escrutinar a confluência encarnada de visões de Welles e Sganzerla é e será sempre uma ação inconclusa, uma vez que essas potências poéticas combinadas sempre estiveram fadadas a produzir enigmas. Orson Welles, aos vinte e cinco anos, nos propôs decifrar os aspectos narrativos de um dos maiores filmes dirigidos no século XX (*Citizen Kane*/1941) a partir de um vocábulo (*Rosebud*) com desdobramentos semióticos e psicanalíticos. Rogério

Sganzerla, em contraponto, dirigiu, aos vinte e dois anos, uma preciosidade audiovisual – *O bandido da luz vermelha* (1968), que me faz sentir ao assisti-lo na atualidade, como se eu estivesse em uma nave espacial navegando por um denso cinturão de asteroides. Talentos à parte dos realizadores e os aspectos diegéticos de suas obras, o que se manifesta nesse contexto é um perpétuo maravilhamento. Esses dois artistas nunca se conheceram pessoalmente, mas um deles inventou um diálogo fílmico pautado na pesquisa e na poética cinematográfica que duraria quase duas décadas e a realização de quatro filmes. Essa relação improvável afirma, com devaneios, uma constante prática de liberdades. Orson Welles e Rogério Sganzerla foram libertários na vida e na arte. Ambos nasceram em cidades do interior, Welles em Kenosha, no estado de Wisconsin, EUA (1915), Sganzerla em Joaçaba, Santa Catarina (1946), e mergulharam no mundo muito jovens. Há vários aspectos coincidentes em suas vidas, talvez a precocidade em relação às artes seja a mais evidente. Porém, nunca foram jovens “adestrados” por suas famílias em alguma modalidade de fazer artístico, mas jovens pensadores com gana de dizer o indizível. Artistas com potentes verves em luta constante contra normativos em suas diferentes ordens de manifestação. Nesse contexto, ter um espírito livre é trabalho para uma vida toda e talvez outras mais em fissuras fantasmáticas que nos fazem encarnar sem qualquer lembrança da anterior. Assim, a luta da vida e das linguagens se embaralha em contiguidade marcadas pelo signo da liberdade até o fim sem fim:

A vida libertária sempre será atravessada pela incessante luta diante dos autoritarismos e pela afirmação das práticas de liberdade. Uma luta da vida cotidiana, instaurada em todos os espaços de sociabilidade, desde que haja um outro na relação. Não se trata de construir um mundo apaziguado de conflitos ou uma sociedade hegemonicamente livre como condição humana. Mas criar fissuras diante do que está posto, reconhecer os contornos do possível, mesmo que se queira o impossível. A vida libertária acontece no aqui e agora, e não em um amanhã radioso e promissor, pois ele nunca é agora.⁶¹

⁶¹ MATA, João da. Anarquismo da vida cotidiana e subjetividades libertárias. In: FERREIRA, José Maria Carvalho; MATA, João da; ALMEIDA; Juniele Rebêlo de (Org.). *Anarquia e anarquismos*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2021.



Figura 21 – Rogério Sganzerla e Beatrice Welles (filha de Orson Welles e da atriz italiana Paola Nori / Condessa Paola Di Gerfalco). MAM – RJ. Foto: Marcos Bonisson, década de 1990.

Rogério, com seu jeito sedutor de dizer certas coisas, sugeriu algumas vezes que eu lesse o filósofo Michel de Montaigne, mencionando em modo arguto que Montaigne era um dos livros de cabeceira de Orson Welles. Eu conhecia alguma coisa dos *Ensaio de Montaigne*, mas realmente nunca prestei muita atenção. Achava mais interessante pensar o porquê de esses dois artistas que eu admirava, Sganzerla e Welles, gostarem tanto de um pensador francês do século XVI. Seria a invenção moderna de Montaigne do ensaio escrito como literatura que mais tarde indicaria desdobramentos para outros suportes, incluindo filmes ou uma arte de filosofar na primeira pessoa do singular, misturando poética e filosofia em um corpo-escrita do sujeito que fala a partir de si? O fato é que, desde que Rogério faleceu, em 2004, Montaigne entrou em meu repertório de leituras e nunca mais saiu. Leio Montaigne com um muito prazer e aprendo com atenção como escrever a partir de meu próprio fluxo de consciência com um filósofo-ensaísta de um passado secular, mas tão atual e raro. Rogério sabia que, em algum momento, eu seria capturado pela verve de Montaigne. Se é verdade que o dito-encanto de Sganzerla que o filósofo era uma das leituras favoritas de Welles, nem me importa confirmar, o sortilégio já fez efeito e se prolonga com outros saberes. O arterial filme de Jean-Luc Godard tão admirado por Sganzerla e Welles, *Vivre Sa Vie – Viver a Vida* (1962) inicia citando Montaigne: “É

necessário se emprestar aos outros e dar-se a si mesmo”.⁶² Talvez, esse aforismo de Montaigne inerente à condição humana possa nos transportar a Charles Foster Kane, que é o protagonista de grande egolatria e *anti-outramento* por excelência do mais famoso filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, que o atento pesquisador Sganzerla observou com acuidade:

Citizen Kane, 1941, de Orson Welles; segundo Truffaut (e quem duvida?), o início e o fim do cinema. Fim como finalidade, entenda-se, *filme-soma*, ponto mágico da sétima arte, marco divisor de águas [...]. Um estudo sobre a vida de um sultão americano, seu comportamento e aquilo que ele um dia esqueceu; todos são responsáveis pelo crime de todos – não só diante de Deus, mas em face da humanidade. ‘Para Hamlet ou Kane, deve ser insuportável a um homem ser a única medida de todas as coisas.’⁶³

Em *Citizen Kane* sabemos perfeitamente o que significa o termo *Rosebud* (botão de rosa). Porém, *Rosebud* é a busca da materialização desta *mot magique* (palavra mágica) que conduz o espectador em estado de suspensão ao longo de toda a narrativa do filme. Toda essa procura é iniciada pela grande mídia impressa, porque essa é a última palavra pronunciada antes de falecer por Charles Foster Kane, o protagonista e maior magnata da grande mídia impressa americana no filme. Porém, há uma versão, talvez uma “lenda urbana hollywoodiana” impregnada de lascívia e safadeza, que afirma que o bilionário da mídia americana William Randolph Hearst, supostamente o cidadão Kane do filme na vida real, apelidou de *Rosebud* a vagina de sua amante Marion Davies e essa teria sido a sua última palavra antes de morrer, ou seja, Hearst morreu com a “vagina” de sua amante na boca. Dez nove fora, *Nem Tudo é Verdade* como no filme de Sganzerla onde essa história é mencionada. Em uma busca meândrica de detetive e reportagem dentro do filme de Welles, somos conduzidos por todo tipo de maravilhamentos imagético e sonoro, a partir de um sistema angulatório revolucionário da cinematografia de Greg Tolland e de uma sonoplastia que nos hipnotiza com timbres e ecos variando com a proximidade ou a suntuosidade dos espaços cênicos e sonoridades radiofônicas, baseando-se nas experiências radicais do trabalho de Welles nas rádios da década de 1930. Sganzerla vai usar e abusar desse artifício sonoro revisitando as ressonâncias das vozes de locutores e textos sensacionalistas das rádios brasileiras da década de 1960 em seu filme *O bandido da luz vermelha*. Ao final do filme de Welles, em uma grandiosa cena de apresentação dos tesouros guardados no grande palácio de Charles Foster Kane, quando empregados queimam em uma grande lareira supostamente coisas sem valor, incluindo um pequeno e barato trenó de neve da marca *Rosebud*, enquanto o trenó e a palavra *Rosebud* são consumidos pelas

⁶² BARROS, Nayhid. *A vida é a vida - Notas sobre Vivre Sa Vie de Jean-Luc Godard*. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/a-vida-e-a-vida/>.

⁶³ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

labaredas, descobrimos o objeto direto dessa narrativa, semiose e sua simbologia da felicidade perdida do menino Kane, quando tinha uma vida humilde e aconchegante junto ao afeto de sua mãe. Um tempo de alegria com o seu trenó na neve, antes de ser levado e criado como um herdeiro de uma fortuna inimaginável.

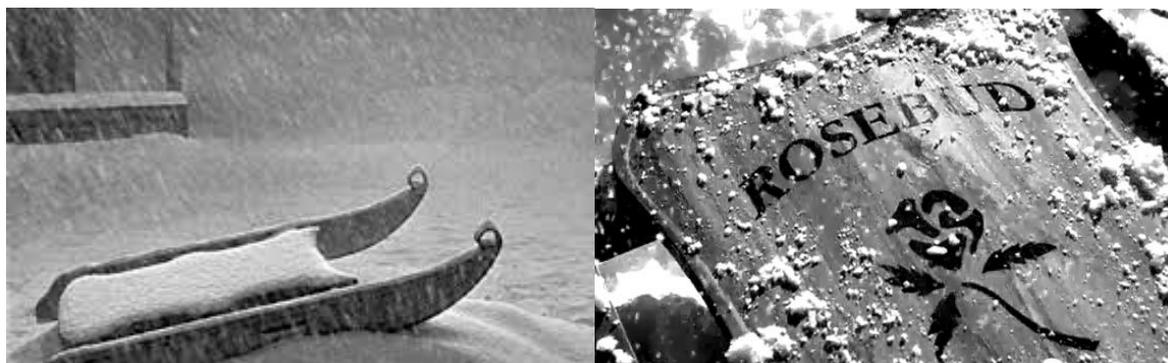


Figura 22 – *Rosebud*. Fragmentos do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, 1941.
Fonte: Acervo Orson Welles.

Rogério Sganzerla começou a escrever crítica de cinema para o suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1964, aos dezoito anos e produziria esses escritos para o *Estadão* até aproximadamente 1967. Chama atenção, sua precocidade e pulsão para escrever o seu primeiro livro, *Novos contos*, aos oito anos, em 1954. Grande parte desse corpo de crítica sganzerliana em importantes jornais brasileiros versa sobre aspectos narrativos e constitutivos da história e da linguagem do cinema. Antonioni, Bresson, Godard, Hawks, Glauber, entre alguns bambas da sétima arte admirados pelo jovem Sganzerla. Claro, Welles estava entre eles, filmes como *Cidadão Kane* (1941), *Os magníficos Ambersons* (1942), *Macbeth* (1948), *A marca da maldade* (1958), *O processo* (1962), entre algumas pérolas fílmicas wellesianas analisadas pelo jovem crítico. Contudo, vinte anos depois, quando dirigiu o primeiro filme dessa tetralogia de pesquisa poética, *Nem tudo é verdade* (1986), não foi somente a potência estética do corpo da obra do cineasta americano que o motivou a rodar um filme e depois mais três sobre o grande diretor, mas as intensas vivências experimentadas pelo artista-cidadão Orson Welles em sua passagem pelo Brasil, especialmente as confluentes relações sinérgicas e as inenarráveis aventuras tropicais durante a filmagem do seu documentário inacabado, *It's all true* (Tudo é verdade), na maravilhosa cidade do Rio de Janeiro, em 1942. Duas de suas amizades favoritas eram a do compositor Herivelto Martins e a do ator Grande Otelo. As inúmeras latas desse filme inacabado e perdido de Welles foram surpreendentemente encontradas em um depósito da Paramount pelo diretor técnico e pesquisador Fred Chandler, em Los Angeles, em 1985, assim, dando início a um intenso esforço internacional de

recuperação e pesquisa sobre esse trabalho inconcluso do artista no Brasil. É muito provável que Rogério estivesse acompanhando atentamente os desdobramentos desse achado significativo nos porões da Paramount. O fato é que, já em 1986, Rogério lançou o seu longa-metragem, *Nem tudo é verdade*. Designado pelo próprio artista:

Como um poderoso experimento dirigido ao indeterminado. O assunto é o cinema maior. A faceta, até então obscura e inexplorada da desventura brasileira de um dos monstros sagrados do nosso tempo – sua relação com Grande Otelo e a afirmação da cortina do passado, sob a invocação do maior ritmo do mundo: o samba.⁶⁴



Figura 23 – Grande Otelo. Fotos: Marcos Bonisson, década de 1990.

Em 1993, a equipe de um novo documentário, *It's all true* filmaria cenas adicionais no Brasil como uma homenagem a Orson Welles a partir dos 50 anos do seu filme inacabado de 1942. Rogério e eu fomos convidados a colaborar nas filmagens, Rogério como consultor e assistente de um dos diretores do filme, especialmente o crítico e ensaísta Bill Khron, e eu produzindo fotografias de cena (stills) das filmagens do Rio. O filme tinha três diretores: um grande amigo e assistente de Welles, Richard Wilson, um advogado entusiasta do projeto, Myron Meisel, e o crítico Bill Khron. Richard Wilson não veio ao Brasil para as filmagens por problemas de saúde e faleceria em 1993, antes de o filme ser lançado nos EUA. Essencialmente,

⁶⁴ SGANZERLA, Rogério. *Mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites*. São Paulo: Catálogo Sesc SP/CINESESC, 2004. p. 43.

o filme *It's all true* é uma reconstituição a partir do roteiro original de Welles e do material encontrado nos arquivos da Paramount. O filme original contaria três histórias distintas, começando por *Bonito*, a história de um menino camponês em uma pequena aldeia no interior do México. Essas filmagens não foram finalizadas e, logo depois, Welles foi convidado por Nelson Rockefeller, à época um dos maiores acionistas da produtora cinematográfica RKO de Hollywood, e o financista e produtor cinematográfico John Hay (“Jock”) Whitney, também conhecido como o rei do algodão do Texas, para fazer um filme no Brasil sobre Carnaval a partir de um intercâmbio entre Brasil e EUA, que tinha muito mais interesse político do que cultural. A “Política da Boa Vizinhança” dos Estados Unidos tinha como intenção crucial vencer a Segunda Guerra Mundial, deter o avanço alemão a qualquer custo e expandir onde fosse possível seus domínios comerciais pelo mundo. A história do Carnaval era a que menos interessava a Welles, por não gostar dessa festa de origem pagã ou, provavelmente, por conta de sua referência de Carnaval ser o *Mardi Gras* (“terça-feira gorda” em francês) de Nova Orleans, nos EUA, mas o fato é que acabou se encantando completamente pelo Carnaval daqui, as origens afro-brasileiras do samba e o êxtase das multidões que invadiam as ruas do Rio de Janeiro fantasiadas e sambando. Uma mistura de corpos, batuques, raças e classes em alegria delirante como se não houvesse amanhã, talvez um dos aspectos essenciais dessa festa popular de catarse. Esse extraordinário material fílmico é basicamente em preto e branco, mas uma pequena parte preciosa dessas filmagens foi realizada com película em cores e iluminadas com holofotes de baterias antiaéreas do exército brasileiro, uma vez que os refletores necessários nunca chegaram dos EUA para filmar em cores cenas fantásticas de multidões sambando nas ruas do Rio. Foi justamente durante as filmagens do samba e do Carnaval no Rio que o racismo estrutural americano e brasileiro começou a sabotar em modo tóxico o grande projeto fílmico de Welles, à medida que os manda-chuvas da RKO viram muitos negros, favelas e pobreza nos filmes que chegavam para serem revelados nos EUA e a súsia germanófila do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) via nesses logradouros de filmagem uma propaganda maledicente da nação brasileira. Enquanto o DIP do mal conspirava contra as potências da alegria, o samba *Praça Onze*, de Herivelto Martins e Grande Otelo, explodia nas ruas do Rio marcado por tamborins e pandeiros como o grande sucesso popular do orgiástico Carnaval de 1942.



Figura 24 – Orson Welles no Carnaval do Rio, 1942. Fonte: Arquivo Revista *Life*.

Praça Onze

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, 1942)

A história dos Jangadeiros parecia ser a favorita do diretor, que leu uma matéria na revista americana *Time*, de 8 de dezembro de 1941, sobre quatro jangadeiros – *Four men on a raft*, Jerônimo André de Souza (Mestre Jerônimo), Raimundo Correia Lima (Tatá), Manuel Pereira da Silva (Mané Preto) e Manoel Olímpio Meira, o líder desses incríveis pescadores,

mais conhecido pelo apelido de Jacaré, que navegaram de Fortaleza até o Rio de Janeiro para reivindicar direitos sociais ao presidente Getúlio Vargas. Na mente fabuladora de Welles, essa notícia deve ter tido um efeito correlato à *Odisseia* de Homero, uma narrativa épica sobre o herói Ulisses e seus marinheiros em uma viagem cheia de aventuras pelo mar Egeu que levaria dez anos, depois do término da guerra de Troia para chegar à ilha de Ítaca (seu reino). Os quatro jangadeiros brasileiros navegaram sessenta e três dias, guiando-se por estrelas, sem qualquer instrumento de navegação, e sempre mantendo terra à vista, sobre uma rústica jangada nordestina de “seis paus e uma vela” nomeada pelos jangadeiros de *São Pedro*. Sem sombra de dúvida, um acontecimento heroico tropical. Na entrada da Baía de Guanabara, eles foram recepcionados e ovacionados por diversos barcos de pesca e passeio, um guindaste do cais do porto içou a jangada *São Pedro* para a terra e a colocou em um caminhão aberto que seguiu em procissão pela avenida Rio Branco, acompanhada por uma multidão de curiosos até o Palácio do Catete, onde encontraram o Presidente Getúlio Vargas, que posou para fotos e ouviu as reivindicações dos jangadeiros pela voz de seu líder Jacaré e dois dias mais tarde assinou um decreto presidencial garantindo aos jangadeiros por lei os direitos trabalhistas e de aposentadoria. Os jangadeiros também receberam da Aeronáutica uma carona de volta do Rio a Fortaleza, em um avião Beechcraft num voo de nove horas. Segundo o artigo de Daniel Salomão Roque para a BBC News do Brasil, em 2022, por ocasião dos oitenta anos da vinda do cineasta Welles a Pindorama:

Sentia-se um autêntico carioca: ‘Meus pais viveram nesta cidade’, relatou. ‘Minha mãe viajou daqui para os EUA em gravidez avançada. Por questão de semanas, deixei de nascer no Rio.’ [...] Segundo a revista nova-iorquina, tratava-se de ‘uma viagem homérica que forjou um milagre político’. Quatro pescadores, sem bússola, haviam subido numa pequena embarcação e navegado por 2,7 mil quilômetros, guiando-se pelas luzes dos faróis e das estrelas. A viagem tivera início no dia 14 de setembro de 1941, em Fortaleza, e se encerraria dali a dois meses, no Rio de Janeiro, então capital federal. O objetivo dos tripulantes parecia inatingível – encontrar-se com Vargas e exigir do presidente melhores condições de trabalho. [...] ‘O Jacaré era um poeta, tinha um caderninho onde anotava versos’, conta Berenice Abreu. ‘Ele se destacava pela desenvoltura na fala, pela capacidade de articulação política. O Jerônimo era um sujeito quieto, habilitado para lidar com os problemas técnicos da jangada. O Tatá era experiente, tinha a calma e a sabedoria do homem mais velho. E o Mané Preto era aquela pessoa que estava sempre ali, topando tudo.’ [...] Para o dia 19 de maio, estavam previstas as gravações dos últimos takes. Às 9h, Welles foi à praia de carro, tendo sugerido aos pescadores que o seguissem numa lancha. Eles decidiram ir a bordo da própria jangada. Naquela manhã, o horizonte estava coberto por uma neblina espessa. O mar encontrava-se revoltado. Os quatro homens não viam coisa alguma. E, de repente, a embarcação tombou. ‘Veio uma onda muito grande e fomos atirados sobre os pedaços da jangada’, relataria Jerônimo. ‘Olhei para o fundo da enseada e vi Jacaré se debatendo contra as ondas.’ A correnteza trouxe a *São Pedro*, inteiramente

destruída, de volta à praia. Todos os jangadeiros se salvaram – menos Jacaré. Seu corpo nunca foi encontrado.⁶⁵

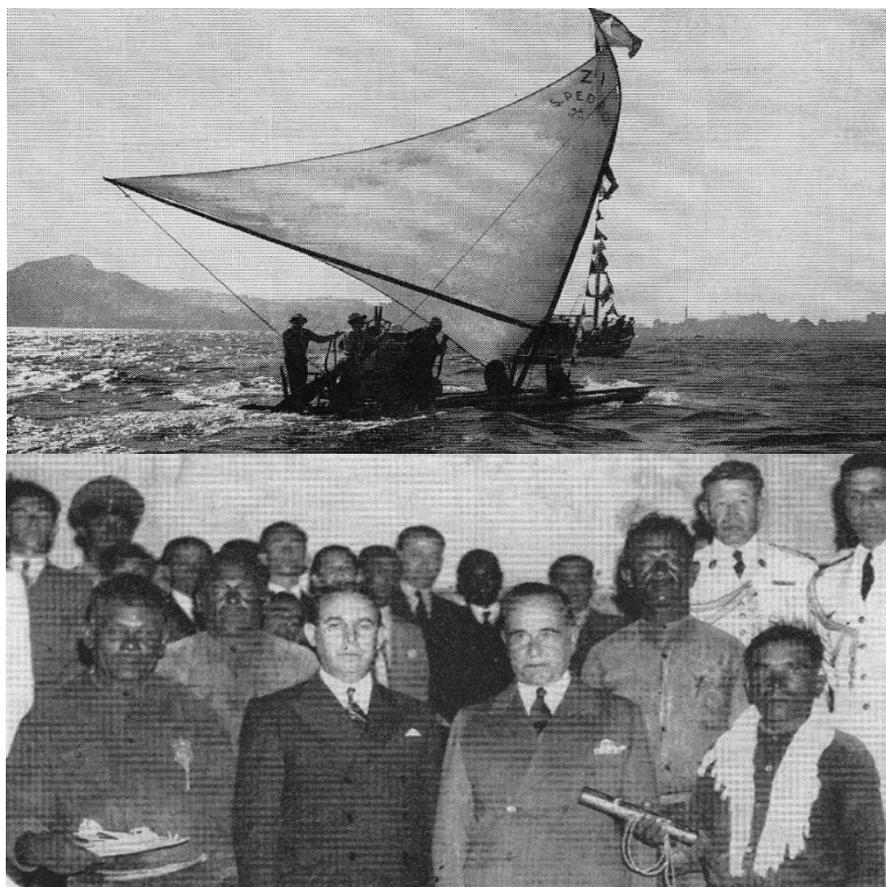


Figura 25 – Fotos da matéria da revista americana *Time*, 8 de dezembro de 1941.
Fonte: Arquivo Revista *Time*.

Os imbricados desejos de um artista na escolha de seu objeto de trabalho podem suscitar uma pesquisa em si. A psique do artista pesquisador que é tomada pela vontade e obstinação de conhecimento é a mesma que pode designar desvios e tentações. Essa tenacidade frente a um tema pode durar décadas, certamente é o caso de Rogério Sganzerla. Sabemos que as latas do filme *It's all true* foram encontradas em 1985 nos arquivos da produtora Paramount em Hollywood, era parte de um material fílmico que se acreditava perdido para sempre ou cujas latas tivessem sido jogadas ao mar em uma espécie de suprema boçalidade transatlântica. Sabemos também que, no filme de Sganzerla lançado em 1986, o artista afirma nos letreiros finais que: “no cinema como na vida – nem tudo é verdade”⁶⁶. Esse filme, de 1986, será o primeiro de uma tetralogia a partir da vontade inabalável de conhecimento sobre a alma do povo

⁶⁵ ROQUE, Daniel Salomão. *Carnaval, cinema e morte*: como foi a passagem de Orson Welles pelo Rio de Janeiro há 80 anos. São Paulo: BBC News Brasil, 7 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-61313945>.

⁶⁶ SGANZERLA, Rogério. *Nem tudo é verdade*. Filme em longa-metragem, Brasil, 1986.

brasileiro, o samba e as invenções de Orson Welles no Brasil e no mundo. Uma alquimia de informação e obsessão que o impulsionaria à pesquisa e ao trabalho até o *Signo do caos*, seu último filme, de 2003, que fechou essa tetralogia. Pesquisas de eventos culturais seminais podem ser como a topologia de um planeta com suas inúmeras camadas de rocha que se sobrepõem até um núcleo movediço de lava fervente e que, mesmo nessa profundidade, nunca termina. Nesse sentido, a pulsão incontrolável de não concluir uma obra inventada no campo das artes não é rara no fazer de grandes artistas, alguns já mencionados neste texto. Outro exemplo notável de verve em tempo ampliado de obsessão seria o escritor francês Gustave Flaubert e o seu romance inacabado *Bouvard e Pécuchet*, publicado em 1881, um ano depois de sua morte, aos cinquenta e oito anos. Em suma, os protagonistas trapalhões no romance de Flaubert são dois escreventes cansados de suas atividades tediosas que desejam um “salto qualitativo” em suas vidas mudando de atividade graças a uma herança recebida por um deles. Nesse novo projeto de vida, os amanuenses, por afinidades eletivas, resolveram viver no campo e cultivar a terra, para esse intento terão que ler manuais e mais manuais de agricultura. Entretanto, como um fracasso leva ao outro em suas plantações de trapalhões, novos saberes em novos compêndios de geografia, agricultura, química, economia e geologia deveriam ser lidos em acúmulo enciclopédico para resolver questões simples, porém sem solução à compreensão dos dois obtusos. Exauridos por tantos fiascos e com a impossibilidade de aglutinar todo o conhecimento do mundo que há, voltam às suas profissões de escreventes insatisfeitos, mas resignados. Flaubert não terminou esse romance que continuaria, provavelmente, em uma espécie de empenho sem fim, se ele não tivesse adoecido. Nesse aspecto, qualquer semelhança com a linguagem sganzerliana, a partir de sua tetralogia fílmica da passagem de Welles no Brasil, não seria mera coincidência. Gustave Flaubert, em seu processo de pesquisa para dar vida aos seus personagens atabalhoados em uma agricultura de patacoadas, levou oito anos escrevendo e lendo mais de mil e quinhentos volumes técnicos e enfadonhos imbuído da dinâmica de um pesquisador obstinado mesmo em leituras super entediantes. Paródico e crítico das certezas claudicantes e dos despautérios enciclopedistas, Flaubert produziu uma escrita em processo perpassada por críticas, colagens, listas, intertextualidade e invenções linguísticas que premonizaram devires da literatura moderna e das linguagens das artes atuais:

A hipótese de que Flaubert antecipa aspectos estéticos que serão concernentes aos processos pictóricos dos vanguardistas no século XX, como os cubistas e os dadaístas, criando uma narrativa fragmentária, não linear e intertextual a partir da técnica da colagem de ideias e da desfuncionalização de alguns processos da prosa tradicional, configurando, na segunda parte do livro, o dicionário de ideias feitas. Além desses

processos estruturais, o referido escritor, nesse romance, constrói uma atmosfera irônica em referência aos conhecimentos científicos e enciclopédicos em voga na época, a fim de denunciar a tolice humana em tentar abarcar todo o saber vigente e ditá-lo como verdade irrefutável, através da figura de seus dois personagens principais.⁶⁷

Entretanto, voltando ao samba sem ter saído dele ou do assunto jangadeiros e das peripécias de Welles no Brasil via Sganzerla, é crucial mencionar a pesquisadora franco-americana Catherine Benamou, que tem se destacado por mais de trinta e cinco anos com a sua perseverança em relação ao seu objeto de pesquisa e seu brilhantismo intelectual, mesmo antes de essas benditas latas do filme de Welles serem encontradas por um sujeito chamado Fred Chandler nos arquivos da Paramount. Hoje, na condição de professora e pesquisadora do departamento de Film and Media Studies da University of California, Irvine (UC-Irvine) Catherine continua pesquisando e sendo consultada sobre esse incrível período no corpo da obra de Orson Welles. Conheci Catherine Benamou apresentada por amigos em comum em Nova York na década de 1980 quando morei por vários anos nessa cidade. Catherine nasceu em Paris, de mãe americana e pai francês, foi educada na infância em França indo depois viver com os pais em Winsconsin, estado onde Welles nasceu em 1915. Mrs. Benamou é poliglota, fala e escreve fluentemente em pelo menos quatro idiomas, incluindo o português. Depois de se formar em Estudos Iberos pela Universidade de Winsconsin-Madison, foi fazer Mestrado e Doutorado na Universidade de Nova York (NYU). Porém, ainda durante seu Mestrado, Catherine ganhou uma bolsa do Centro de Estudos Latino-Americanos e Caribenho da NYU para uma pesquisa de campo no Brasil e me convidou para registrar com fotos e vídeos o trajeto de Welles por aqui. Em agosto de 1989, chegamos ao Brasil para viajar e descobrir elementos fundamentais da passagem do “Cometa Welles”, em 1942, por algumas cidades desse país de dimensão continental. Por conta do econômico recurso da bolsa, Catherine concentrou a pesquisa nas cidades do Rio, Salvador e Fortaleza. No Rio fizemos duas grandes vídeo-entrevistas, uma com o famoso compositor Herivelto Martins, consultor de Welles para assuntos relacionados ao samba e ao Carnaval carioca, à época morando no bairro da Urca, e outra com o jornalista cearense Edmar Morel, consultor para os assuntos relacionados à cultura dos jangadeiros em seu apartamento no Flamengo. Entrevistas substanciais que alçaram a pesquisa a uma esfera de informação até então desconhecida. Parte da vídeo-entrevista com

⁶⁷ NOGUEIRA, Ana Claudia Pinheiro Dias. *Bouvard e Pécuchet de Gustave Flaubert: a antecipação de técnicas estéticas vanguardistas na literatura do século XIX*. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudo da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/28073/1/BouvardP%C3%A9cuchetGustave_Nogueira_2019.pdf.

Edmar Morel foi usada no filme realizado em 1993, porque Morel já havia falecido. Em Fortaleza, conseguimos localizar e entrevistar Dona Francisca Moreira Silva que foi a criança-protagonista do material filmado por Welles em Fortaleza e, em um lance de sorte, de quem busca com afincado e encontra um elemento precioso da pesquisa, descobrimos na praia de Iracema dois filhos do icônico jangadeiro Jacaré que ainda trabalhavam como pescadores. Se tivemos a sorte de fotografar e videografar entrevistas com protagonistas cruciais desse filme inacabado, também tivemos o infortúnio de perder todo o material fotografado em slides (dispositivos) *Kodachrome* e *Ektachrome* ainda não revelados, quando o apartamento de Catherine Benamou no East Village foi roubado, depois de sua volta para Nova York. Uma perda imensurável de incríveis registros fotográficos em cores. Graças a essa crucial pesquisa de campo, em 1989, e ao amalgama criativo de todos esses relatos compilados, Catherine se tornaria uma produtora associada e a pesquisadora-chefe do documentário *It's all true, based on unfinished film by Orson Welles*, produzido pela Balenciaga Films, em 1993, que restaurou com acuidade partes dos filmes encontrados nos arquivos da Paramount filmados pelos três cinematógrafos de Orson Welles no Brasil: George Fanton, que filmou em preto e branco as cenas dos jangadeiros dirigidas por Welles em Fortaleza, Recife e Salvador; Harry J. Wild, que gerou as imagens em preto e branco no Rio; e William Howard Greene, que filmou em *Technicolor* as raras cenas em cores de Carnaval na cidade maravilhosa, em 1942. As cenas no Rio em 1993 foram filmadas por Gary Graver, fotógrafo e amigo de Welles, quando os dois diretores (Bill Khron e Myron Meisel) vieram ao Rio filmar cenas adicionais para o filme, especialmente uma longa entrevista com Grande Otelo. Foi também por intermédio de Catherine que Sganzerla e eu fomos convidados a participar desse grande documentário americano em longa-metragem. Em 1997, ela completaria a tese do seu PHD no Department of Cinema Studies da Universidade de Nova York (NYU) com o título *Orson Welles's Transcultural Cinema: An Historical / Textual Reconstruction of the Suspended Film, It's All True, 1941-1993* e, em 2007, publicaria *It's all true: Orson Welles's Pan-American Odyssey*,⁶⁸ um estupendo e minucioso livro dessa pesquisa wellesiana que parece interminável, assim como a filmografia processual de Rogério Sganzerla em sua tetralogia. Há em *Bouvard e Pécuchet*, o último livro de Gustave Flaubert um elemento que corrobora a fala de Orson Welles no filme de Sganzerla: “é mais fácil não começar do que parar”.⁶⁹

⁶⁸ BENAMOU, Catherine. *It's all true: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Los Angeles: University of California Press, EUA, 2007.

⁶⁹ SGANZERLA, Rogério. *Nem tudo é verdade*. Brasil: filme em longa-metragem, 1986.

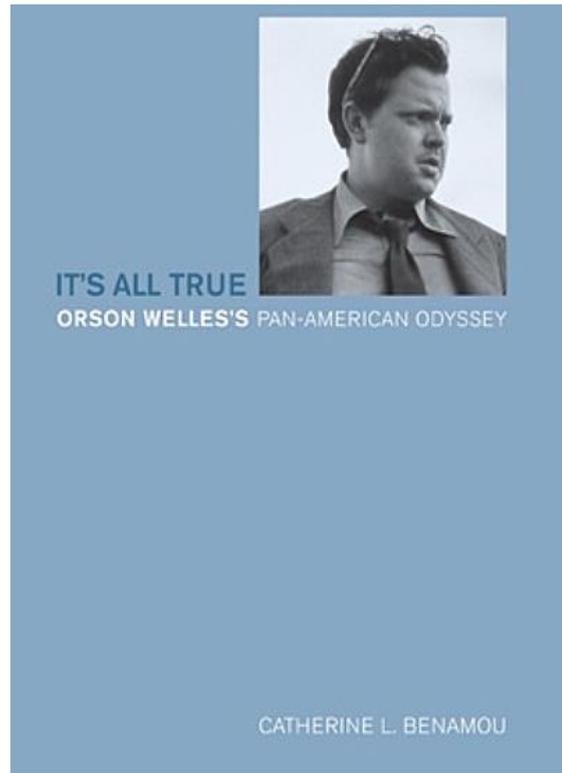


Figura 26 – Livro da Pesquisadora Catherine Benamou, publicado pela Califórnia Press, 2007.
Fonte: Arquivo Marcos Bonisson

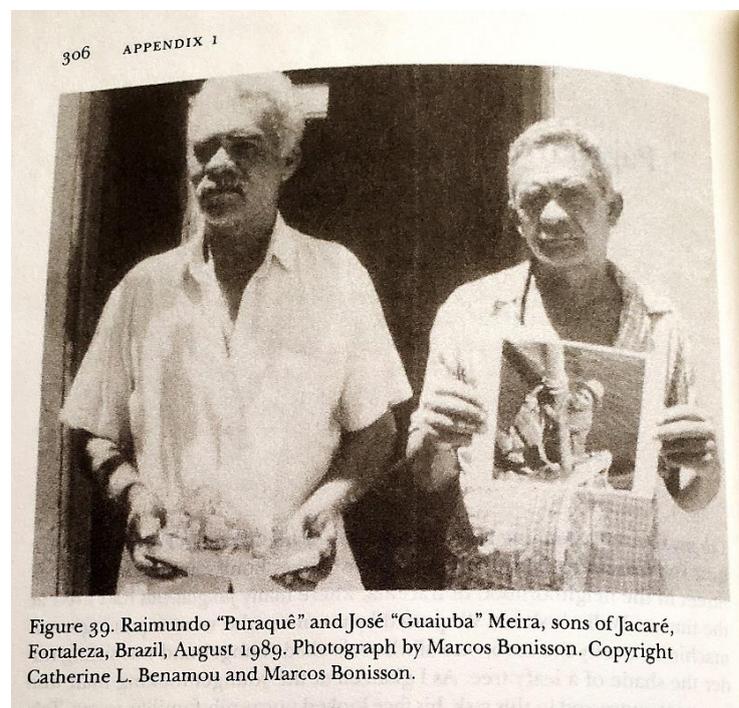


Figure 39. Raimundo "Puraquê" and José "Guaiuba" Meira, sons of Jacaré, Fortaleza, Brazil, August 1989. Photograph by Marcos Bonisson. Copyright Catherine L. Benamou and Marcos Bonisson.

Figura 27 – Fotografia de dois filhos do jangadeiro Jacaré, 2007.
Fotos: Marcos Bonisson.

Primeiramente, Welles e Sganzerla são ambos cineastas ensaístas experientes [...] ambos ocupam-se de uma arriscada exploração das fronteiras entre ficção e documentário [...] Rogério avaliou, ele mesmo, todos os veículos possíveis, do fenomenal ao metafísico, tomando eles a forma de um comentário crítico de cinema, ou mais simplesmente, de um ato convencional de invocação com um colega devoto. [...] o que talvez explique por que Rogério continuou, mesmo depois da abertura, a fazer filmes que pareciam colados, não costurados, coesos, poéticos, significando primeiramente em um eixo vertical, não prosaico [...]. *Tudo é Brasil* efetivamente explode com imagens de arquivos alçando o profundo e moderno passado do Brasil [...] *O signo do caos* marca um afastamento, uma inversão de método. Sganzerla deixa as imagens de arquivo de lado e vai além da poesia segmentada dos filmes anteriores, trazendo a primeiro plano uma diegésis alegórica, semi-ficcional.⁷⁰

Entre *Tudo é verdade*, de Welles, e *Nem tudo é verdade*, de Sganzerla, há um hiato de enigmas que perpassa um Brasil abissal que está além do “Brasil profundo”, um imenso território de elementos sobrenaturais oriundos de uma cultura intensa de mistura, mitos e magia ancestral sob o céu da via láctea, onde encantamentos pronunciados aos berros ou sussurros eram e são ditos protegidos pelo corpo das matas. Sabe-se que há poderosos sortilégios do bem e há incontáveis urucubacas do mal. Nessa trama invisível de vida que transborda e inunda coisas e seres com um líquido espesso de ubiquidade, o sobrenatural indica que feitiço é feitiço em tempo real ou no espaço sideral. Não obstante, não é raro encontrar um relato da passagem do diretor americano no Brasil, contado por ele mesmo ou por outrem que não mencione a “história do feitiço”. O próprio *It's all true: based on unfinished film by Orson Welles*, de 1993, começa com o relato de Welles sobre a tal bruxaria feita por um “macumbeiro” contratado pela produção americana de 1942 para produzir figurinos e adereços para um segmento das filmagens no Rio e que em dado momento desceu da favela para conversar e cobrar por seus serviços do próprio diretor. Welles conta que, enquanto tentava explicar ao feiticeiro, que ele chamava de *doctor*, que não havia mais dinheiro porque todos os recursos da produção teriam sido interrompidos, em uma espécie de cancelamento geral da produção do filme no Brasil, o telefone tocou e Welles pediu licença ao feiticeiro para falar com os novos executivos da RKO em outro cômodo do escritório, nessa conversa, Welles implorou aos executivos mais recursos para continuar o seu *It's all true* e saldar dívidas de produção. Tudo em vão. Produção cancelada que deixaria um filme inacabado. O diretor voltou arrasado para continuar a conversa com o *doctor*, mas o feiticeiro já havia ido embora, entretanto, deixou uma linha vermelha de lã atada a uma longa agulha espetada no roteiro do filme. Feitiço bem-feito ou com efeito radiofônico, como a voz *off* no filme de Sganzerla afirma: “A marca do vodu: a maldição do feiticeiro”.⁷¹

⁷⁰ BENAMOU, Catherine L. *Rogério Sganzerla: iconoclasta e preservacionista*. São Paulo: Mostra Rogério Sganzerla por um cinema sem limites. Sesc SP. Catálogo, 2004.

⁷¹ SGANZERLA, Rogério. *Nem tudo é verdade*. Brasil: filme em longa-metragem, 1986.

Em campo de quebranto forte, os resultados maléficis podem ser inesperados e incertos. Welles ainda conseguiu um parco recurso para filmar a parte dos jangadeiros no Rio e no Nordeste, mas, logo no início desse bloco de filmagens, um infortúnio se abateu sobre os jangadeiros, por alguma razão, decidiram filmar a jangada com os quatro jangadeiros na Barra da Tijuca, mas ninguém sabe exatamente “onde” na Barra da Tijuca. Há controvérsias sobre quem deu essa ordem. Segundo a pesquisadora Catherine Benamou, em entrevista concedida a mim, não foi Orson Welles, aliás, que chegou à praia na intenção premente de interromper as filmagens sob tais condições marítimas e assistir a uma fatalidade tomar corpo sobre o mar bravio da Barra da Tijuca, quando a lancha que rebocava a jangada até esse destino terminou por virá-la e lançar os quatro jangadeiros ao mar e o único que não se salvou foi o líder Jacaré, reconhecido como o melhor nadador dos quatro. Uma jangada é puxada por um barco a motor. Uma jangada que balança nas ondas. Situação claudicante. Jangada com uma direção final, mas um destino indeterminado. Jangada desgovernada com quatro mestres jangadeiros. As ondas atravessam a jangada que atravessa as ondas. Vagamente, o barco reboca a jangada que não vaga. Vela enrolada no único mastro. Mestre Jerônimo joga um balaio ao mar como uma divagação poética de fé sem um eu lírico. O balaio afunda. A jangada vaga, não à deriva, mas puxada por uma corda puída. A praia está perto, mas a terra está longe. Jacaré grita da proa para alguém no barco que não ouve. Um brado afásico. A jangada vagueia, ginga e vira. Ali ninguém era Ulisses, mas tudo era odisseia. Três jangadeiros sobreviveram. O corpo de Jacaré nunca foi encontrado. Iemanjá levou? O cação comeu? Moby Dick engoliu? No oceano do Rio de Janeiro, entre as ondas do fato e a neblina da ficção, uma inexorável tragédia aconteceu com a força ancestral de um anátema.

‘Tudo é Brasil’. Ele fala em português e até canta em português. [...]. De certa forma, Welles foi vítima também dessa atuação porque naquele momento desvendara uma rede de espionagem em todo o Brasil. [...]. E há muitas suspeitas sobre o que de fato ocorreu com relação ao jangadeiro Jacaré, que era norte-rio-grandense. Welles acreditava seriamente nisso. Só contaria o segredo quando estivesse pronto o filme. Talvez, por isso, o filme não tivesse sido concluído.⁷²

“Tudo é Brasil” (All is Brazil), dizia Orson Welles, que nunca mais voltou a este Rio de Janeiro que desaguou, sujou, lavou e inundou os espaços da sua memória, seja por tristeza pela morte do jangadeiro Jacaré e do seu filme inacabado por forças políticas combinadas entre Brasil e EUA, seja por preconceitos e racismos de ambos os países pelo teor das filmagens, ou, ainda, pelo receio de que uma volta ao Brasil pudesse reativar a *marca da*

⁷² SGANZERLA, Rogério. *No Rastro de Orson Welles. Tudo é Brasil*. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla. Organizadores: Helena Ignez e Mário Drumond. Joinville: Letradágua, 2005

maldade de uma mandinga bem-feita, o que alguns “pesquisadores místicos” especulam ter bagunçado sua vida e sua arte até o fim. Orson Welles tinha respeito pelo sobrenatural, talvez aprendido em sua obstinada paixão pela obra de William Shakespeare. Antes de ingressar no Labirinto (sem fio de Ariadne), para dirigir filmes em Hollywood, Welles ainda muito jovem foi ator e diretor de uma notável companhia de teatro em Nova York – Mercury Theatre, que foi fundada em 1937 por ele mesmo junto com John Houseman, que já era diretor do The Negro Theatre Unit, em Nova York, e o convidou um ano antes para encenar a famosa peça – *Voodoo Macbeth*, que, em vez de acontecer nos Highlands da gélida Escócia como na peça do bardo Shakespeare, aconteceria na tórrida ilha do Haiti contaminada de catimbó, vodu e outros cultos de transe e, em vez de ser representada na Broadway, foi encenada no Harlem, em Nova York (1936), com um elenco inteiro de negros afro-americanos se tornando um grande sucesso de público e crítica. Welles tinha vinte e um anos. Há magia nas entranhas da poética de Shakespeare. Entre as profecias de maldição proferidas em um inglês arcaico pelas três bruxas em *Macbeth*, que mais tarde Welles tornaria um filme. Em *A tempestade*, a última peça do bardo Shakespeare com todo o seu sortilégio vocabular que se condensa na poderosa magia de Próspero, o grande mago e duque deposto que se isolará em uma ilha cercado de seres mágicos e amaldiçoados como a fada Ariel e Sycorax, uma ardilosa bruxa que tem o dom da invisibilidade e é mãe do monstruoso Caliban, que tenta estuprar Miranda, filha de Prospero, e, por isso, será escravizado pelo nobre mago. Curiosamente, Welles nunca a encenou no teatro ou filmou esse fabulado poema teatral. Nota-se que o corpo da obra de Shakespeare é perpassado por espectros, poções mágicas, intrigas, venenos, segredos, maldições, profecias, paixões e todo tipo de sortilégio. Welles, como um bom mágico amador, sempre esteve atento às artes do ocultismo e aos aspectos polissêmicos da verdade. Trinta anos depois de *It's all true* (*Tudo é verdade*), o artista lançaria o seu último filme em 1973, uma derradeira obra-prima intitulada *F For Fake* (*Verdades e Mentiras*). Um filme sobre arte, ilusão, narrativas e falsificação, estrelando um grande falsificador, Elmir de Hory que dizia pintar um Modigliani melhor que o próprio Modigliani e todas as suas falsificações pelo mundo das artes eram autenticadas pelos melhores *experts*. *Monsieur* de Hory era um “falsificador verdadeiro”.

A cinemática de Sganzerla perpassa em processo de subjetivação por experiências vividas e artes práticas exercidas. Os quatro filmes que Rogério realizou a partir de uma poética-documental sobre o período em que Orson Welles esteve no Brasil se inscreve muito além de uma obsessão estética pelos filmes do cineasta americano. Essa motivação irresistível aglutina em si uma gama tão complexa de linguagens em fluxo, quase impossível de ser classificada isoladamente como uma ciência da arte que talvez se atrevesse a tentar e falhar. Camadas sobre

camadas com dobras sobre dobras como o barroco de uma catedral romana que recusa a ser terminada. Potências do tudo junto e misturado, como uma poção mágica que encanta por vapores de imagens de nitrato de prata e sons radiofônicos, todos os espectadores atentos ao rigor de um artista que jamais se rendeu a qualquer formalismo inócuo como *modus operandi* de sedução. A linha axial dos filmes de Sganzerla costura uma linguagem de estranhamento cheia de propositais solecismos audiovisuais, uma sintaxe não normativa que gera uma semântica de efeito crítico-encantatório. Os acontecimentos fílmicos sganzerlianos são tão fenômenos como uma paixão cega de amantes. Seus roteiros e as múltiplas anotações são dispositivos de trabalho que afirmam os desvios emergenciais de seus procedimentos de invenção. A partir da narrativa fragmentada do diretor, o amor do pesquisador é ressaltado. Entretanto, alguns aspectos diegéticos pinçados dessa série sganzerliana nos catapultam a um parnaso cinematográfico, a última imagem do filme *Nem tudo é verdade* (1986), é a palavra *saudade*, escrita em branco sobre um fundo azul. Em *a Linguagem de Welles* (1991), a voz de João Gilberto cantando *Valsa do adeus* sobre belíssimas imagens de um Rio de Janeiro idílico e pretérito. Ou, em *Tudo é Brasil* (1998), a edição de um extraordinário repertório audiovisual de arquivos compilados e elencados por Sganzerla ao longo dos anos, incluindo raros programas radiofônicos de Welles realizados no Rio e nos Estados Unidos. Em *O signo do caos* (2003), o ator Otávio III interpreta o Dr. Amnésio, um censor canalha que profere comentários boçais em profusão sobre cinema e arte como um cano de esgoto crítico. Em pelo menos três desses quatro filmes, há uma repetição de cenas marcadas pelo signo da sabotagem e de uma censura experimentada na carne. Personagens jogam latas de filmes ao mar, do alto de uma pedreira, ou queimam películas em diferentes situações, uma delas com filmes enrolados que flamejam em uma grande estátua de Buda, aliás, essa cena foi filmada em cores por mim no filme *O signo do caos*. A ação de queimar filmes nesse processo de fabulação é como berrar – São Jorge, salve o dragão!

De fato, se partimos do que na realidade experimentam os artistas, encontramos recorrente incidência de elementos ritualizados no seu processo criativo, dentre os quais se incluíam alguns desses deflagradores reiteradamente acionados [...]. Quando refletimos sobre a criação artística enfocando o cinema encontramos uma temporalidade específica, etapas bastante diferenciadas da confecção de filmes. Com efeito, em seus relatos autobiográficos, cineastas indicam que do desenvolvimento do roteiro até a montagem final, as experiências e impulsos criativos são muito distintos. E em cada um desses momentos podem agir de modo variável e experimentar sensações diferentes.⁷³

⁷³ DABUL, Lígia; PIRES, Bianca Salles. Set e “ação”: notas sobre processos criativos no cinema. *Revista Poiésis*, v. 12, p. 77-88, 2008.

Em confluência de alegorias, seria impossível prever onde o barroco fílmico “pós-estruturalista” de Sganzerla se colaria ao moderno “cinemático estruturalista” de Welles, mesmo quando essas definições são dispensáveis, apenas pensamentos voláteis de classificação. São duas linguagens polifônicas que já nasceram consonantes em um berçário estelar em um tempo antes do tempo. Todavia, uma coisa é previsível, Orson Welles ficaria maravilhado em conhecer os filmes de Rogério Sganzerla. Houve um encontro eventual em um elevador de Helena Ignez, Júlio Bressane e Paulo Cesar Saraceni com Orson Welles em um Festival de Cinema em Berlim para assistir a um filme e palestra de Jean-Luc Godard. Welles quando soube que eles eram brasileiros, no elevador falou calorosamente do talento de Grande Otelo com afeto e admiração. Imagino que Rogério teria ficado siderado com esse encontro se estivesse presente. Em muitas pesquisas, uma vida só não basta. Há tanto que conhecer. Há tanto que viver, o saber é sempre lacunar, senão, não seria saber, seria dissabor. Em um dia de céu azul no Arpoador, joga-se um punhado de pétalas de rosa ao vento e, quando elas atingem a areia lambida pelo mar, o ar já é tomado por um perfume de jasmim. Macumbaria de alegria, desígnios sinuosos de encantamento, mesmo em adversidades. O invisível significativo nos envolve por toda a existência como uma chuva de desejos e saudades mesclada à misteriosa matéria escura cósmica, presente em todo o universo, mas detectável apenas na interação dos campos gravitacionais. Corpos são atraídos, poéticas relacionais se esticam em dobraduras do tempo através de afinidades eletivas que confluem em espaços alegóricos esgarçados em linguagem de Sganzerla, Welles e Nós. Além de todas as incertezas de pesquisar, fabular e viver, um aspecto se destaca – *Tudo é verdade*, mesmo quando, *Nem tudo é verdade*.



Figura 28 – Orson Welles e Rogério Sganzerla. Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

6 BELAIR MON AMOUR / CUIDADO, BELAIR

São as diversas personalidades do silêncio – o silêncio não é uma abstração.

Guilherme Vaz

Se realmente não tivesse acontecido, seria impossível imaginar que a Belair, uma produtora de cinema independente fundada por três artistas amigos que, em apenas poucos meses de 1970, produziria sete fabulosos filmes no Rio de Janeiro durante uma ditadura militar sob o cruel desgoverno do general Emilio Garrastazu Médici e uma intensa censura à cultura, que um regime ultra-autoritário no direito de exercer no Brasil. Neste mesmo ano, o Futebol Arte do Brasil foi tricampeão, ganhando a tão sonhada taça Jules Rimet de ouro maciço e se tornar o primeiro time tricampeão do mundo. Anos mais tarde, a taça seria roubada e derretida por um funcionário corrupto da CBF nessa nossa surreal república da Bruzundanga. Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez fundaram a Belair, uma produtora independente no Rio em 1970. O nome foi cunhado a partir do Chevrolet Bel Air, especialmente aquele modelo bonitão de 1957 que fazia dois quilômetros com um litro de gasolina e que tinha o nome do bairro de Bel Air, fundado em 1923, no topo das colinas de Hollywood. Se o Chevrolet se destaca pela imponência de seu estilo moderno e por suas cores arrojadas, o logradouro condensa luxo e segredos em suas mansões milionárias. No entanto, é uma ação libertária de amigos que define a produtora de filmes Belair, que nunca foi registrada, clandestina até o tutano, teve a independência dos diretores e, inicialmente, como mecenas o velho Severiano Ribeiro que, em acordo com Júlio Bressane, se comprometeu a financiar dois filmes: *Cuidado, Madame* (Bressane) e, *Sem essa, Aranha* (Sganzerla) e, a partir desse acordo para dois filmes, os artistas fizeram sete.

A história do início da Belair já foi dita e interdita muitas vezes, incluindo o filme em curta-metragem *A Miss e o Dinossauro* (2005), de Helena Ignez, em que a diretora utiliza vários fragmentos de Super 8 filmados por ela, Júlio Bressane e amigos durante as filmagens da produtora, em 1970, como objeto reflexivo de um tempo de intensa invenção fílmica narrado pela bela voz de Helena e também o documentário em longa-metragem *Belair*, dirigido por Bruno Safadi e Noah Bressane, lançado em 2009. Bressane e Sganzerla são as falas predominantes desse documentário, mas outros depoimentos articulados pelos diretores apenas em sonoridade deixam uma colagem de fragmentos dos filmes realizados por Sganzerla, Bressane e Helena Ignez falar em explosão de imagens em movimento e trilhas sonoras

hipnóticas. Tudo começa no festival de Brasília, em 1969, com os dois diretores iniciando uma amizade e parceria, a partir de uma admiração mútua. Júlio, encantado por *A mulher de todos* de Rogério e este maravilhado pelo *Anjo nasceu* de Júlio. A breve Belair condensaria na união desses dois artistas uma revolução cinematográfica de ação direta sem precedentes em independência de produção fílmica. Se a Belair aconteceu de fevereiro a maio, como registra a maioria das fontes, se foi de janeiro a maio, como relata Helena Ignez no filme *A Miss e o Dinossauro* ou se foi de março a setembro, como afirmou Sganzerla à jornalista Suzana Schild, do *Jornal do Brasil* sobre os vinte anos da Belair escrita em setembro de 1990, o que realmente conta é o legado em filmes de seus artistas:

Curiosamente, a Belair nunca chegou a ser registrada. Foi uma produtora imaginária, mas com registro histórico. Entre março e setembro de 1970 produziu sete longas-metragens. Infelizmente, o sistema se voltou contra esse tipo de operação [...] A Belair, ao contrário, era extremamente audaciosa, apesar das condições políticas do país. O fato de filmar já implicava uma resistência, empunhar uma câmera era um gesto heroico. Fomos muito censurados nesses 20 anos. Primeiro, pela censura policial truculenta, que se transformou na vaidade da censura econômica e depois na crueldade da sabotagem burocrática.⁷⁴

Não obstante, a operação fílmica celular da Belair, inserida em um problemático contexto socioeconômico e um arcaico sistema de distribuição cinematográfico em plena ditadura militar, gerou um vírus que contaminou todo mundo envolvido nessa subversão cinematográfica sulcada em nitrato de prata com ideias e jorros de visadas difíceis de imaginar diante de tanta adversidade. Porém, quando quase tudo é improvável, muito se torna possível, mesmo que o giro capital esteja marcado pelo empresarial-colonial brasileiro. Naquela confluência de espaço-tempo específico, a Belair não poderia se manifestar em outro lugar que não fosse a cidade quase maravilhosa do Rio de Janeiro, a nossa Babilônia tropical, ou Gomorra para a turma da pesada. Em *Copacabana Mon Amour* de Sganzerla, uma cena inacreditável se manifesta no alto de uma favela que poderia ser o Cantagalo em Copacabana ou Morro da Babilônia, no bairro do Leme. Em voz *off*, uma genealogia ancestral é proferida por um “rapsodo” enquanto uma mulher com um vestidinho colante, vermelho cor de sangue, observa de cima o seu reino alucinado de Copacabana cercado pelo oceano atlântico em toda a sua exuberância azul. Helena Ignez é Sonia Silk, imóvel à beira de um dos abismos da favela, de costas com a sua cabeleira loura, observa o horizonte em silêncio interno dominante, enquanto a voz *off* do ator-rapsodo (Otoniel Serra), depois de cantar um ponto de Umbanda, profetiza:

⁷⁴ SGANZERLA, Rogério. *Entrevista à jornalista Suzana Schild*. Rio de Janeiro: Contracampo Revista de Cinema #58, 1990.

Nas proximidades da idade da pedra, ano setenta (70). Século de Serafim ou da fortuna mal adquirida. Fome, sede, dança. De Gomorra vieram seus antepassados bárbaros. Na primavera de mil e oitenta (1080), Nicolau de Cusa estuprou uma princesa ocidental descendente de Gengis Khan concebendo Davi e Davi gerou Dom Fernandes e Dom Fernandes gerou Jiacui e Jiacui gerou o Preto Velho Zezinho da Perna Dura e Zezinho da Perna Dura gerou Noel e Noel gerou Aristides e Aristides gerou ela, SONIA SILK – A Fera Oxigenada.⁷⁵

Em sequência desvairada, a ação pula do alto da favela para o asfalto quente de Copacabana, onde o escangalhamento sintático-fílmico só fica melhor. Sonia Silk (A Miss Prado Junior) não dá trégua, seu maior sonho era ser cantora da rádio Nacional, mas perambula a vinte a quatro quadros por segundo fazendo a vida pelo bairro balneário mais famoso do Brasil, esbanjando lascívia, prostituição, lesbianismo, conversa fiada, subversão, poses e berros por ruas com cheiro de lixo e maresia, sim, aqui também pode acontecer sinestesia, nesse caso, o audiovisual se fundir ao olfativo, além de termos uma avenida Atlântica antes do atual “calçadão”, junta-se tudo isso a um inacreditável *take* de Sonia Silk que se “ajeita” usando o vidro da janela e espelho retrovisor de um camburão da polícia militar estacionado provavelmente na Rua Prado Junior. O camburão foi alugado pela produção do filme? Claro que não! Estava ali estacionado e foi usado sem qualquer cerimônia como um objeto de cena. Sonia Silk, uma pomba gira dionisíaca que recebe todas as bacantes de uma vez, deixando o público mesmerizado, enquanto o diretor Sganzerla já tinha incorporado Baco na Copacabana-Gomorra de 1970. Tudo isso e muito mais sendo filmado em *Cinemascope* ou *Totalscope* (lente adquirida por Rogério), como relatou o diretor de fotografia Renato Laclete em sua gentil entrevista gravada pelo pesquisador e também em depoimento sobre o filme em um site:

Um filme inovador sobre todos os aspectos. Sobre o ponto de vista técnico, uma fotografia original graças ao uso único em nosso cinema de uma lente anamórfica que transforma a imagem em *cinemascope*. Mais especificamente no formato *totalscope* que na época era usado nos filmes de luta marcial de Hong-Kong. A cor, a câmera na mão com essa lente especial. Ao panoramizar essa lente, meio que entorta a perspectiva obrigando a um uso pensado, embora improvisado, dos movimentos de câmera. Tudo isso dentro da favela com personagens absolutamente marginais sob um olhar amoroso de Rogério Sganzerla, o maestro por trás dessa obra-prima de nosso cinema!⁷⁶

⁷⁵ SGANZERLA, Rogério. *Copacabana Mon Amour*. Rio de Janeiro, Filme, 1970.

⁷⁶ LACLETE, Renato. Sobre o filme *Copacabana mon amour*. Disponível em: <http://copacabanamonamour.com/laclete.html>.



Figura 29 – Helena Ignez (Sonia Silk) em *Copacabana Mon Amour*, 1970.
 Fonte: Acervo Rogério Sganzerla

Tudo ia muito bem ou quase isso, mas não há almoço grátis na infundável maçonaria da ordem e do progresso. O pai de Júlio Bressane, que era militar de alta patente, recebe um telefonema do General Silvio Frota alertando que o filho dele e Sganzerla estavam em um relatório militar relacionado a ações “subversivas e terroristas”. Júlio relata esse episódio no documentário *Belair* (2009) e conta também que foi “convidado” a conversar com o General Silvio Frota que lhe disse barbaridades descritas nesse relatório infame produzido pela boçalidade militar. O fato de que eles não perderam tempo, se mandaram do Brasil, senão, com certeza seriam presos. Embarcaram para Paris e lá revelaram e montaram os filmes *Cuidado, madame* e, *Sem essa, Aranha*.

O primeiro filme que eu vi da Belair foi *Cuidado, madame*, de Júlio Bressane, enquanto estudava artes visuais no Parque Lage (1977-1981), quando a escola ainda era dirigida pelo artista plástico Rubens Gherchman. Lembro que os filmes do evento semanal *Cineave* eram projetados no Auditório, uma ampla sala situada na ponta da piscina, a partir de quem entra pela principal escadaria da mansão e passa pela Galeria de Arte. No entanto, essa sessão do dia 15 de setembro (1977/1978) foi diferente, sobre uma plataforma de madeira que permitia alunos, visitantes e docentes atravessarem a piscina de um lado ao outro do ex *palazzo* de Gabriela Besanzoni Lage sem ter que dar a volta por ela, construção desnecessária, porque maculava a beleza arquitetônica da piscina, mas alguém teve essa ideia e junto com ela havia estendido um fio de aço de uma ponta do terraço à outra e pendurado um longo pedaço vertical de *mylar*⁷⁷ translúcido que possibilitava posicionar o projetor 16 mm no auditório e fazer uma

⁷⁷ Mylar é a marca registrada de uma forte película de poliéster que tem multiuso, incluindo tela de projeção.

rear projection na tela de *mylar*, desse modo, o público assistia aos filmes na outra extremidade da piscina e as projeções do *Cineave* podiam se alternar, dentro do auditório e ao ar livre. A imagem era projetada por trás e, não convencionalmente, tendo o público entre o projetor e a tela. Ao ar livre sob uma bela noite de céu limpo de setembro, assisti mesmerizado ao filme *Cuidado, madame*. Quatro atrizes engendram uma trama paródica e sanguinária desse “filme de cinema” em que não há homens. Homens só andando na rua, e olhe lá. Maria Gladys é *Vitorina*, uma empregada doméstica que assassina com deleite patroas abastadas da alta classe média da zona sul no Rio de Janeiro. Renata Sorrah é a sua amiguinha de beijinhos e sacanagem na cozinha. Suzana de Moraes é uma patroa linda e inclemente no trato com a sua empregada e, por isso, na trama termina esfaqueada com requintes de sadismo no alto de sua cobertura. Helena Ignez é a coringa do enredo, um misto de empregada doméstica, madame perversa e amiga de Vitorina-Maria Gladys. Um filme que poderia ser analisado sob a semiótica da luta de classes pelo viés da anarquia, não aquela teórica de Proudhon ou Bakunin, mas a prática da espanhola Federica Montseny, a afro-americana Lucy Parsons ou o radical de Macau Liu Shifu, um anarquista chinês assassino que fundou a “Sociedade dos Galos que Cantam no Escuro”. No entanto, a perspectiva aqui é outra, não é *Noir*, é à base de muita luz e canções antigas de rádio. A paródia como elemento crítico nos abriga. O filme tem a fotografia de José Fonseca e Edson Santos, suave e clara como uma luz de tarde invernal em dia de sol no Rio, um entre os muitos ardis cinematográficos do diretor dessa ironia cinematográfica sangrenta. Logo no início, o letreiro tem uma tipologia simples em tom amarelo sobre um fundo quase azul bebê, mas, com menos de sete minutos de filme, a empregada Maria Gladys já assassinou a facadas uma patroa (Ignez), que tomava sol à beira de sua piscina e vaticinou: “Quem se entregar agora, morre depois. Cuidado, Madame”, sai correndo alucinada pelo jardim com uma faca de cozinha suja de sangue cênico e não vai parar por aí, é uma *serial killer* convicta muito antes de o termo se popularizar. Maria Gladys/Vitorina gostava de matar madames. Contudo, as patroas classistas contra-atacam com seu autoritarismo e uma crueldade no trato que já veio de berço ou foi plasmado em arrivismo social, não se pode esquecer que, mesmo com tantos anseios decoloniais, essa cidade já foi capital do império e de uma república de estrutura colonial que vigora até os dias atuais. Uma das madames fulmina em fala à Vitorina, antes de ter o pescoço cortado por uma lâmina de barbear da marca *Gillette*: “Bicho a gente trata que nem bicho. Eu gosto de limpeza. Detesto

mau cheiro. Nada de rádio ou televisão quando eu não estiver em casa e não cante no banheiro. Detesto barulho”.



Figura 30 – Maria Gladys e Susana de Moraes em *Cuidado, Madame*, de Júlio Bressane, 1970.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6csIT6RAiS0>

Como quase todos os filmes produzidos pela Belair, a câmera na mão é constante, a câmera no tripé seria um “trambolho” que instauraria uma dinâmica de tropeços cinematográficos. Também, não há contracampo, nem planos de cobertura, não teria serventia nessa *Phanopeia* (poesia de imagens visuais), ali, o normativo da sintaxe cinematográfica é escangalhado propositalmente. Entretanto, há muitos planos-sequências, uma vez que os chassis das câmeras *Arri - Arriflex* comportavam, aproximadamente, cento e vinte metros de película, quatrocentos pés (400), ou seja, aproximadamente, dez minutos, o que é um bom tempo para se ganhar tempo em cenas e ações. Em *Cuidado, madame*, *Copacabana Mon Amour*, *Sem essa*, *Aranha*, entre outros, essas frases fílmicas da Belair de dez minutos justapostas são parataxes de um mundo abjeto e disjuntivo, nesse sentido, a narrativa fragmentada só acompanha o fluxo de seres em seus conflitos existenciais. Os filmes de Sganzerla e Bressane abusam das cenas de rua e suas geografias de imagético memorial, carros, arquitetura, moda, topologia citadina, enfim, no tempo fílmico da Belair, tudo era aqui e agora em 1970 e continua sendo aqui e agora, hoje, independentemente da riqueza nos detalhes dos elementos pretéritos possíveis. Uma antropologia de imagens contundente que transita em movimento. Em tempo cronológico ou atemporal, essa experiência é fenomenológica. A sanguinidade entre cinema e vida é o pulsar da proposição que coloca nossos corpos em estado de alerta máximo, como se estivéssemos dentro das cenas em partículas invisíveis, fótons das projeções que não têm massa, mas transportam energia. A partir da fruição dessas obras, mantemos o tempo endógeno de prazer e eliminamos sem o menor pudor a noção de tempo exógeno, aquele tempo das obrigações convencionadas e dos boletos que começa quando nascemos e só termina quando morremos.

Mas não resta dúvida de que uma das mais importantes reflexões sobre o tempo feitas na filosofia foi a de Santo Agostinho. Estas nos parecem estar na raiz de algumas reflexões tanto de Bergson, quanto do próprio Deleuze. Agostinho nos diz, por exemplo, que o presente só existe na medida em que se torna passado, ou seja, o presente precisa passar, precisa deixar de existir para existir. O presente não teria assim para ele “lugar”, espaço. A experiência do presente seria sempre, na verdade, da mesma maneira como Bergson vai descrevê-la mais tarde: “uma ponta de presente”, numa notável influência do filósofo norte-africano medieval em relação ao filósofo francês que trabalha no limite da crise da modernidade.⁷⁸

Embora os diferentes tempos imbricados sejam dizíveis no filme, é o aspecto risível que dinamiza a narrativa. Enquanto Gladys-Vitorina vai matando madames com facas de cozinha e lâminas de barbear, instrumentos de trabalho que ela opera com precisão, outros elementos sonoplásticos são inseridos no enredo. Há uma cena inesquecível de Maria Gladys e Renata Sorrah fazendo uma “dancinha de alegria” na cozinha ao som radiofônico de um samba famoso de Noel Rosa - *Onde está a honestidade?* (1933). Gladys tinha acabado de assassinar a madame Helena Ignez, e a alegria das personagens dançantes é contagiante. Há um longo corredor em um grande apartamento que nos separa desses corpos em êxtase. Uma lente grande angular deixa tudo basicamente focado. Naquele instante cênico, a classe oprimida venceu mais uma batalha pela ação de mulheres radicais, mas o mundo nunca saberia. Dane-se, o mundo. Essa cena de corpos dançantes lembra *Viver a Vida* de Godard e merecia ficar em loop em um grande monitor no Arsenale da Bienal de Veneza ou em uma das galerias do Fridericianum durante a Documenta de Kassel, quem sabe projetada na parede lateral de um grande edifício de uma cidade brasileira, simplesmente porque, em território expandido das artes, essa cena de cinema se presentifica em potência de revolução em espaços ampliados, sem necessidade de explicação ou mesmo uma sinopse:

A diferença entre o cinema dito de artista e o experimental ou de vanguarda, admitindo-se que exista realmente tal diferença – se dilui em uma consideração mais geral das várias experiências audiovisuais que não devem ser observadas e estudadas unicamente em sua dimensão enquanto meio, mas em confronto e integradas com outras experiências, interdisciplinarmente, tocando campos específicos de outras artes. Teríamos assim, um panorama articulado de toda pesquisa contemporânea, centrada, essencialmente, sobre a visualidade, mas não alienada da incursão em outros setores, do literário ao musical, ao gestual etc.⁷⁹

A produção cinematográfica da Belair apontou um exercício sistemático de transgressão em pleno regime de exceção. Um cinema de guerrilha consubstanciado em reação a uma conduta vedada de um sistema político-repressivo que terminou por manifestar revoltas

⁷⁸ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

⁷⁹ CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

evidentes nas práticas de um fazer fílmico independente. Uma ação bem orquestrada pela força de amizade de um grupo em consonância via os seus agentes de invenção. Ninguém pediria permissão para o que seria negado. Imperava um estado de censura e proibição. Não havia tempo a perder. O tempo de produção era exíguo e a verba, pouca, mas a ação era precisa como um golpe de uma espada *Katana* desferido pelas mãos de um experiente samurai. Em 1970, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla tinham vinte e quatro anos e com vigor inovaram alguns modos narrativos, incluindo dialógicos que foram reconhecidos décadas mais tardes em outros filmes de outros realizadores. Atualmente, quando assistimos a alguns filmes de Quentin Tarantino e ouvimos *Chit-Chats ou Jive Talk* (conversa fiada/papo-furado) proferidos com o sarcasmo de uma filosofia barata expresso em conversas desconexas, podemos lembrar em *Cuidado, madame* os incríveis diálogos banais que quase nos matam de rir por sua “profundidade epidérmica”, enquanto a empregada doméstica assassina (Gladys) e sua amiga de ilícitos (Helena Ignez) perambulam em errâncias por ruas do Rio de Janeiro justificando o porquê injustificável de matar madames da zona sul e como se dar bem na vida sem fazer esforço. Bressane vai além, mesmeriza o espectador cortando em algumas cenas o som da “conversa fiada” das duas, mas mantendo a cacofonia das ruas. O espectador, que já está hipnotizado pelo papo-furado, quer saber mais, mas a transgressão sônica da disjunção embaralha a nossa atenção e a conversa já é outra, a empregada (Gladys) diz à amiga: “*Escuta*”, mas o som das falas é cortado abruptamente, como se houvesse uma afasia repentina, mas não há, elas continuam conversando, somos nós que não podemos ouvir o que é dito. Há algo perturbador nessa operação sonoplástica, é como se houvesse um defeito na banda de som do filme e isso acontece algumas vezes em duração variada. Porém, as moças continuam caminhando, conversando e, quando o som do diálogo volta, a Rua de Copacabana já mudou e o papo brabo só ficou mais intenso. Gladys-Vitorina, a doméstica errante de vida criminosa e indagações desconcertantes, dispara: “Você me acha com cara de eletrodoméstico?”. Em contexto, embora as classes sociais sejam bem diferentes, um elemento ardil do filme é termos nessa paródia mulheres brancas, burguesas e classistas sendo assassinadas por outras mulheres brancas e pobres em pleno AI-5 de um regime repressivo. Eu só iria assistir a *Cuidado, madame* em 1977, sete anos depois de sua realização em uma sessão noturna no Parque Lage, em um país ainda sob a égide da ditadura militar.

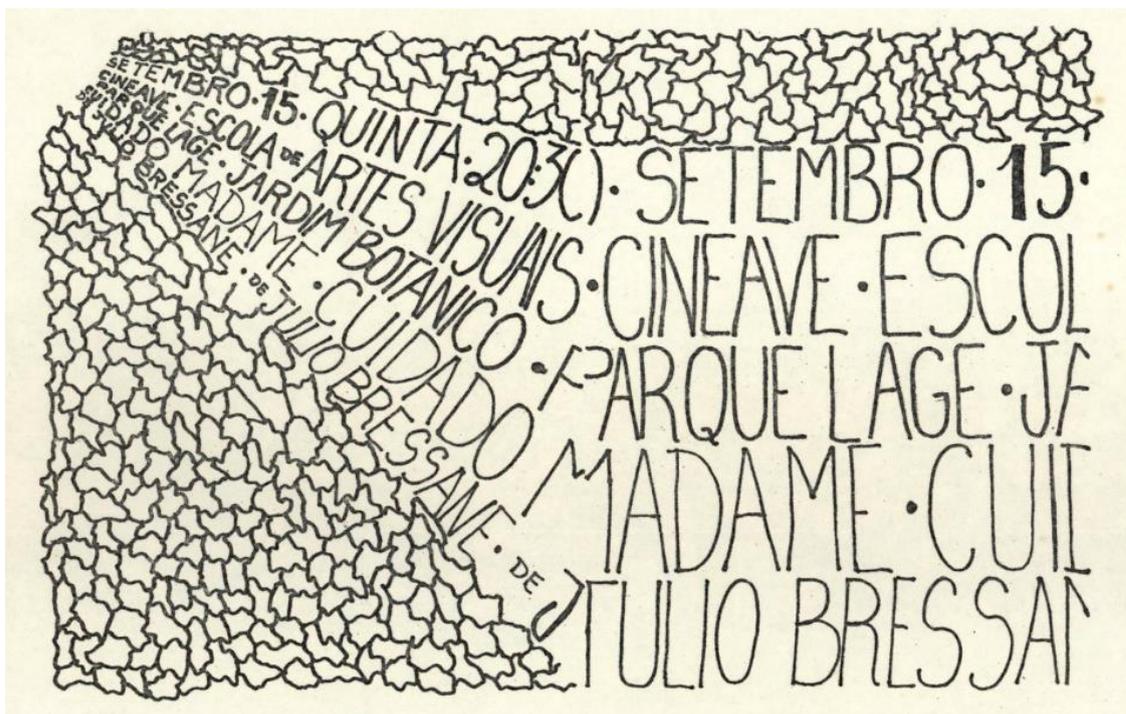


Figura 31 – Pôster de divulgação da sessão da CINEAVE – Parque Lage para a sessão do filme *Cuidado, madame*, de Júlio Bressane (1977/1978) Fonte: Arquivo EAV-Parque Lage.

A maioria dos filmes é objeto de um sujeito senciante que busca narrar uma história que embriaga os sentidos desejanter de quem assiste, independentemente de seu modo narrativo, incluindo nesse escopo conceitos de não narração e, até mesmo, antifilmes. Embora o verbo assistir seja transitivo indireto, dependendo do objeto, é possível ser transmutado em transitivo direto se esse consubstanciar sentidos no corpo de quem assiste como um choque em nervo ótico ou uma convulsão em um corpo atento. O que a Belair produziu em plena ditadura militar brasileira de 1970 foi uma fisicalidade fílmica de subversões com muitos desvios e sem pedidos de permissão. Uma produtora “clandestina” iniciada por um patrocínio para dois longas-metragens que produziria cinco outros filmes, contando com *Carnaval na lama* e sua única cópia montada, perdida por uma curadoria inconsequente em território francês, e *A Miss e o Dinossauro*, um curta-metragem dirigido e lindamente narrado por Helena Ignez que só seria finalizado em 2005, a partir dos diversos fragmentos em filmes Super 8 da turma da Belair.

Nesse contexto, outra obra que se destaca é o filme *Sem essa, Aranha* de Sganzerla, obra que tem uma alquimia combinatória tão inflamável como uma bomba de gasolina. A partir da crucial inseparabilidade entre a vida e o cinema, a proposta desse filme inclui a observação do próprio caos e das situações em seu cerne. Como ativamos aquilo que tocamos e como somos afetados pelo que nos circunda em um campo magnético proposto pelo artista Rogério Sganzerla em consonância ou dissonância experimentada com outros sujeitos que participam

dessa proposição fílmica. Como ninguém junta signos em linguagens e passa incólume, você é o que você combina. Um cinema ritual não seria suficiente para descrever essa película de profecias. As primeiras imagens do filme se inscrevem em um longo plano sequência dentro de uma concessionária de automóveis de luxo na Avenida Epitácio Pessoa, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, em pleno ano de 1970, com a favela da Catacumba em processo de remoção e o famoso Tobogã em frente à favela que adolescentes escorregavam sobre um saco de aniagem de costas para a favela e de frente para a lagoa. Até uma lenda urbana afirmar que algum perverso estava inserindo lâminas de barbear na fibra de vidro do *Super Tobogã-Lagoa*. Na dúvida, só em imaginar o estrago carnal e o sangue esguichando, minha mãe proibiu meus deslizes naquele escorrega imenso de diversão.

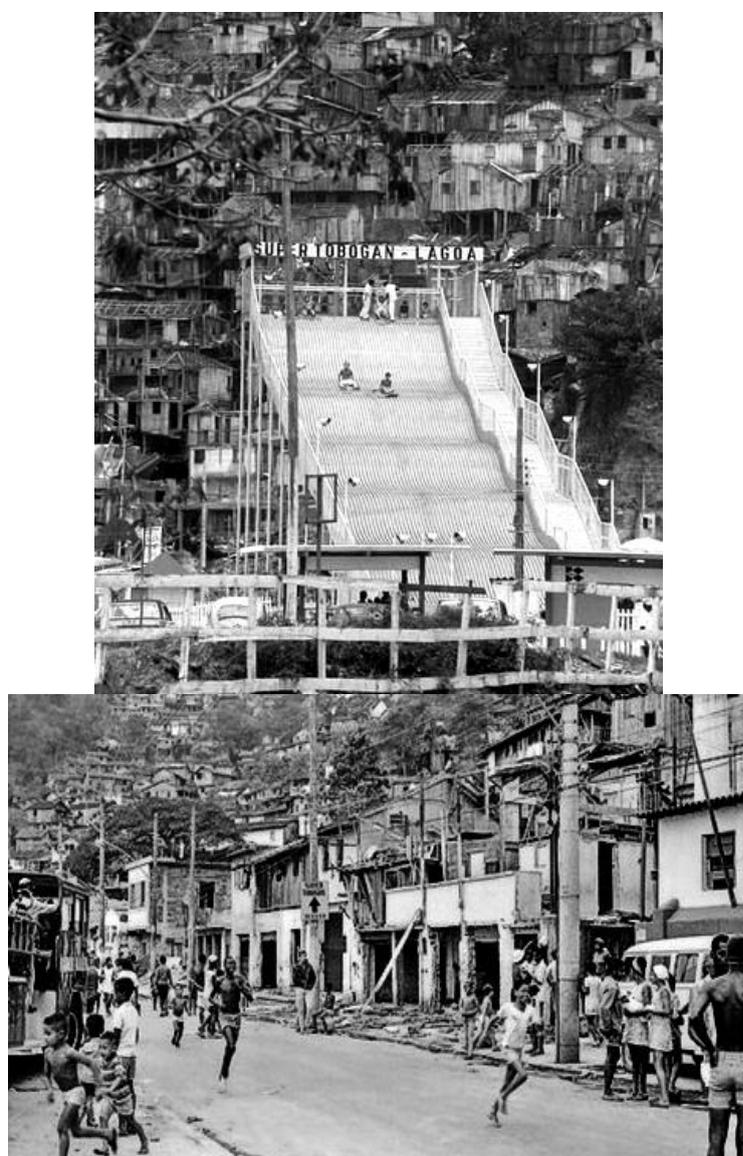


Figura 32 – Super Tobogã – Lagoa e crianças brincando na Avenida Epitácio Pessoa junto à Favela da Catacumba, 1970. Fonte: <https://diariodorio.com/historia-do-toboga-da-lagoa-rodrigo-de-freitas/>

Zé Bonitinho (Jorge Loredó) interpreta o personagem Aranha, uma mistura de milionário e místico excêntrico que já começa proferindo “Tem seis mil anos em cima de mim”, e com seus trejeitos de um galã eternamente subdesenvolvido, abusa de rodopios, retoques no topete e piscadelas para um público feminino fictício que deveria estar dentro da cena, mas nunca esteve. Há algo de ultra-paródico nesse personagem do Aranha, que, se não existisse, deveria ser inventado, mas é Jorge Loredó-Zé Bonitinho que o incorpora com toda a esquisitice performática de um calouro raquítico do *Programa do Chacrinha* depois de uma ruidosa buzina na orelha. Não há uma racionalidade narrativa, há uma selvageria poética do caos que em contradições mutantes engendram relações. O personagem Aranha é um capitalista alucinado por visões ancestrais da pré-história: “É uma visão, está tudo errado. Há seis mil anos que está tudo errado”. Em contexto temporal e geográfico, o que estava tudo errado não é explicado no filme, mas não seria preciso desenhar para compreender. À época, Sganzerla definiu em sinopse:

Um filme interrogativo cheio de perguntas sem respostas culturalistas [...] 17 planos seqüências rodados com câmera na mão e som direto em dez dias de filmagem itinerante pelo Rio elétrico dos anos 60/70, subexpondo ou não, a câmera/microfone de ‘Sem essa, Aranha’ vai em frente e se expõe como um olho no estado selvagem [...] acordar, sacudir a poeira da história e provar que é capaz de fazer algo útil e necessário, válido e consequente, não importa o quê, a qualquer momento e a bem da história – seja fundir Frantz Fanon com Tomu Uchida...misturar umbanda com zenbudismo – você sabe a que estou me referindo? [...] ‘Bel-Air’ em 1970 quando Júlio Bressane e eu rodamos e concluímos seis longas metragens em dois ou três meses de desordem criativa, muitas vezes alterando abruptamente a falta de ordem ou total desordem narrativa, numa exposição radical que pode levar à brusca revelação e fixação de uma saudável realidade altissonante.⁸⁰

Toda desordem e os aspectos paratáticos da narrativa fragmentada do filme seriam homenageados por Caetano Veloso em sua música, *Qualquer Coisa* que daria título ao seu LP do mesmo nome, lançado pela Philips Records em 1975. Fala-se que Caetano compôs a canção depois de assistir ao filme de Rogério, provavelmente em alguma sessão projetada em casa de amigos. A letra prima por rimas consonantes e sentidos dissonantes, lúcidos como o filme de Sganzerla:

Pois, sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha / Nem a sanha arranha o carro / Nem o sarro arranha a Espanha / Meça tamanha, meça tamanha / Esse papo seu já tá de manhã / Berro pelo aterro, pelo desterro / Berro por seu berro, pelo seu erro / Quero que você ganhe, que você me apanhe / Sou o seu bezerro gritando mamãe.⁸¹

⁸⁰ Sinopse do filme *Sem essa, Aranha*. SGANZERLA, Rogério. Em *Cinema do caos*. Rio de Janeiro: CCBB, 2005.

⁸¹ VELOSO, Caetano. *Qualquer coisa*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975.

Pontualmente, um filme-grito com os berros significantes de uma revolta em contexto socioeconômico ou de personagens feéricas como o da atriz Maria Gladys que berra, constantemente, de dor de barriga e fome, muita fome. Gladys berra também por uma lascívia marcada pelo signo secular de uma censura ao corpo da mulher, e mesmo quando, passa por uma tentativa de estupro no filme, o seu berro é visceral: “É preciso pecar em dobro. É preciso pecar em dobro”. Há uma lacuna audível em todo filme, por uma fome de tudo que nunca cessa pela falta de preenchimento. O espectador é hipnotizado, enquanto os personagens perdem, até o capitalista, Aranha em rompante espírita grita: “Eu sou um médium abandonado por seus espíritos”. Perdas em cascata assolaram este país naquele tempo de tanto obscurantismo sociopolítico. Sempre acreditei que não contextualizar a produção da Belair nos “anos de chumbo” seria como pesquisar vendado.

O filme *Sem essa, Aranha*, que tem rara exibição hoje em São Paulo, é ‘qualquer coisa’ na história do cinema brasileiro. Realizado num Brasil sob ditadura militar, em 1970, por Rogério Sganzerla (1946-2004), ‘Sem essa, Aranha’ já foi definido pela crítica como um ‘filme-grito’. A canção que Caetano Veloso compôs depois de assisti-lo (‘Qualquer Coisa’) tem versos que corroboram a alta voltagem do embate artístico com a conjuntura que nos 70 exilou do país diversos de seus pensadores: *‘Berro pelo aterro, pelo desterro, berro por seu berro, pelo seu erro’*. O longa não chegou a ser lançado nos cinemas, foi visto apenas no circuito de festivais e mostras.⁸²

É também inverossímil pensar no número de ações culturais radicais que aconteceram sob insana censura de um regime de exceção e, mesmo assim, ecoam em potência poética nos dias de hoje. As perdas aqui também designam desejo e, onde há desejo, há falta. Em conectividade, o Aranha (Zé Bonitinho) nesse filme, Dr. Plitz (Jô Soares) em *A mulher de todos*, Dr. Amnésio (Otávio III), em *O signo do caos*, são personagens mandatários e machistas de um mundo abjeto em narrativa inventada, cada um com o seu comportamento misógino, apenas variando em sordidez de filme para filme, bem como o advogado canalha, Sátiro Bilhar, que destila toxidade trágica, mesmo sendo paródica em nosso roteiro, *O favorito*:

6 – INT. DIA / RESTAURANTE

DR. SÁTIRO

(Acende um charuto e ameaça queimá-la por um instante, sem ser observado)

Ah é? Não tem medo? Tem certeza? Minha filha, será que você já se esqueceu da miséria? E o seu nome de guerra? Diana caçadora de dotes!

DIANA

(Enfática, olhando para o alto)

Sátiro... vai pentear essa peruca!!

⁸² ARANTES, Silvana. Mostra exhibe o “invisível” longa “Sem essa, Aranha”. São Paulo: Folha de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1602200601.htm>. Acesso em: 29 abr. 2024.

DR. SÁTIRO

(Ajeita nervosamente a peruca)

Eis o pior trocadilho da temporada. Pior que você, mercenária. Meu cavalo merece ser amado como eu mesmo.

DIANA

Você está louco!

DR. SÁTIRO

Parece que você não tem nenhum *sense of humour*.

DIANA

Bilhar, seu inglês é uma porcária. Eu tenho medo, sim... mas você morreu para mim. (DANDO AS COSTAS)

DR. SÁTIRO

O que que há com você hoje? Tá menstruada?

DIANA

Quem pode responder é o próximo páreo. (FAZ CHARME AO GIRAR SOBRE SI MESMA, ENQUANTO ELE TENTA SEGURAR SEU BRAÇO) E que vença o melhor!

DR. SÁTIRO

(Chantageando emocionalmente, com a voz embargada)

Não tem pena desse velho candidato que ainda teima em seguir adiante? Você bem sabe que eu sou teu macaco de auditório. Você era uma rainha mulata para ninguém botar defeito, mas da pior favela do Rio. Transformei-te numa gata classe A e loura...Veja o que aconteceu. É esse o pagamento que eu recebo, sua pilantra?

DIANA

Sátiro, você não passa de um mentiroso otário.

DR. SÁTIRO

(Quase chorando)

Mercenária! É muita ingratidão contra um campeonato da democracia... meu cavalo merece ser amado... como eu mesmo. Você não chega nem perto das patas do Vox. Virou o velhinho aqui de cabeça para baixo, há muito tempo não sinto uma emoção tão forte e por pouco o meu coração ia para as Calendas Gregas. E se eu abotoar o paletó a culpada será você. Será que, como diz o poeta, “casamento é bom, o que chateia é o choro do bebê”? “

A Belair passou como um bólido incandescente pelo Rio *semeando sereias*⁸³ em um jardim de girassóis e plantas carnívoras. Em tempo exíguo, a “produtora clandestina” realizou maravilhas cinemática não afeitas às exegeses ou conceitos estéreis. A fertilidade do solo fílmico não me deixa mentir, sempre foi um cinema feito para todo mundo, sem exceção. Se os artistas devaneavam e inventavam, as bestas fardadas de normativo tentavam censurar e destruir. Pode-se indagar: por que levamos tanto tempo para ter acesso a esses filmes? Não há uma resposta unívoca, mas uma penca delas. O fato é que eu só fui assistir, *Sem essa, Aranha e Cuidado, Madame* quase oito anos depois de suas realizações em sessões independentes na

⁸³ TUNGA. *Semeando Sereias*. Rio de Janeiro: Performance com foto-registros de Wilton Montenegro, 1997.

CINEAVE – Parque Lage. Em elipse dizível, um apagamento categórico nos assola faz tempo, mas, se o bicho papão volta como uma ordem de malefícios, os encantamentos resistem como uma desordem de quimeras. O Aranha, supostamente, Osmar Perez Aranha, era um golpista real que se envolveu com todo tipo de falcatura possível e tinha um golpe especial em seu repertório que era vender o mesmo terreno, automóvel ou quitinetes para vários diferentes logrados que acreditavam em sua lábia monetária com crença fidedigna. No final do filme, o Aranha é sacrificado por Helena Ignez em um matagal ermo da zona oeste do Rio, berrando como um *bezerro gritando mamãe*. Uma mata com cheiro de manguezal e pomba-gira. O filme termina, mas a trama do personagem Aranha continua sulcada em nossa memória. A Belair produziu uma atração magnética máxima em situação de total abismo. Potências híbridas convergentes abriram um portal audiovisual por meio de indeterminações da linguagem em campo aberto do improvável e, se aquela mata mágica do filme de Sganzerla que abrigou essa alegoria cinemática não era *Aruanda*, deveria estar bem perto. Lembrando para não esquecer que, a montagem de *Sem essa, Aranha* foi de Júlio Bressane e Viva Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

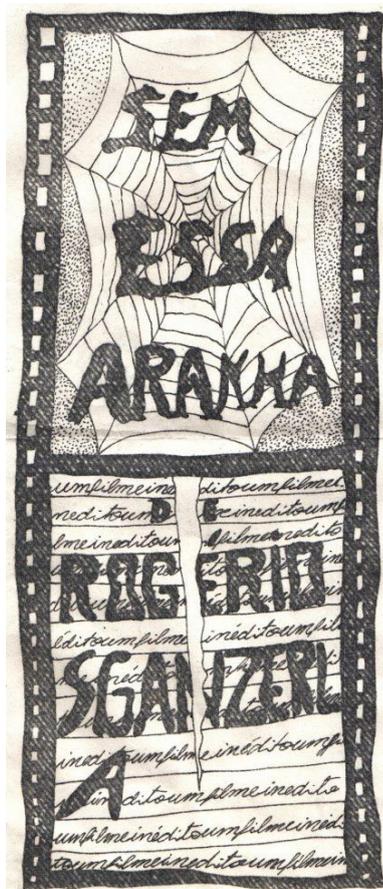


Figura 33 – Ideia – desenho de Hélio Oiticica para os letreiros do filme, 1970.
Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

7 RADIOFÔNICO / POLIFÔNICO

O pesquisador é como que um afinador de pianos: bate na mesma tecla até que ela lhe soe bem aos ouvidos.

Hélio Oiticica

SIM, eu disse sim em um final de tarde abafada de primavera carioca, quando Rogério me chamou e descemos a ladeira Ary Barroso no Bairro do Leme, onde filmávamos em um estúdio no sopé do morro da Babilônia sequências de *O signo do caos*. Tínhamos filmado o dia todo com a bela atriz Camila Pitanga, usando um negativo Kodak em cores vencido que Rogério afirmava estar ótimo. Visada do diretor. Grande parte do filme foi rodado em preto e branco, mas havia muitas cenas em cores também. Descíamos a ladeira em modo conversa fiada, comentando amenidades sobre MPB, Ari Barroso e cinema de risco, lembrando em retrospecto, parecíamos Helena Ignez e Maria Gladys no filme *Cuidado, Madame* em papo pelas ruas de Copacabana com diálogos desconectados, mas em total conexão. Ascese do significante contaminado de alegria e imaginação. No meio da ladeira, escutamos um intenso batuque de atabaque como um pulsar de macumbaria vindo do alto do morro. Rapidamente, viramos as cabeças para ver o que somente era audível, o som de tambores, antes dos morteiros e das rajadas de fúsil anunciando a chegada da aguardada, da desejada, da perigosa. Ainda não era noite, mas o brilho da cidade já havia chegado para ser vendido. Batuques antes dos morteiros e das rajadas eram novidades sem consonância, sem ligação. Já havíamos filmado no topo do morro da Babilônia, uma comunidade muito bem organizada em sua desproteção, bem lá em cima era ermo, incrível como um mundo à parte e pelo caminho antes de chegar ao cume, com alguns barracos muito humildes feitos de pedaço de tudo como uma colagem tridimensional de precários, mini chácaras de tribulação com cercas e animais, porcos, galinhas, cabritos, diferentemente, do resto da favela construída em alvenaria com as casas coladas umas nas outras com lajes multiplicadas em vielas. Com um final de tarde quase nos engolindo, éramos alvejados por diferentes sons vindos de todas as direções na principal rua de acesso à comunidade da Babilônia, um amálgama de ruídos, berros, buzinas, um intenso perfume de *marijuana* e a fala de Rogério, me contando sobre como gostaria de usar nesse filme o som do jazzista americano Charles Mingus e *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, exatamente o que ele faria na montagem final. A fascinação de Rogério por sonoridades era tão intensa quanto as suas escolhas. Rogério tinha algumas obsessões, João Gilberto, Jimi Hendrix que eu adoro também, mas, sendo mais velho, Rogério cresceu ouvindo rádio em uma cidade do interior do sul do Brasil,

eu cresci assistindo-ouvindo televisão no Rio de Janeiro e é justamente esse aspecto radiofônico, que eu penso ter estimulado, inicialmente, Rogério a um exercício experimental de produzir imagens mentais. Essa dinâmica de ouvir rádio e imaginar, a partir de sons diversos, é muito diferente do *verouvindo* TV, que é um aparelho audiovisual sincronizado. Esse pensar-sonar sganzerliano marcaria com um signo muito particular todo o corpo de sua obra por uma imensa riqueza de sonoridade, a partir de imagens acústicas de fonte radiofônica que fascinam o público e reverberam na atualidade. Um pesquisador obsessivo por sons e que adorava músicas.



Figura 34 – Série *Verouvindo* (1998 -) Foto: Marcos Bonisson.

Tomados por um intenso cruzamento de cheiros, imagens e sons, terminamos a ladeira Ari Barroso e caímos no asfalto do Leme, desembocando rapidamente na Rua Gustavo Sampaio e passando em frente ao restaurante Shirley's que, embora seja de origem espanhola, tem toda a pinta de restaurante de frutos do mar da máfia italiana em Nova York. Em minha infância acreditava, à medida do meu tamanho de criança, que aquelas enormes lagostas que estão à mostra na vitrine do Bistrô eram os maiores seres que habitavam as profundezas abissais. Quando era menino, ia muito à praia do leme com a minha mãe. Copacabana sem calçadão, com postos de salva-vidas em estilo arte decô construídos em cimento armado e vergalhões de ferro, as pistas de carros eram estreitas e os edifícios da Avenida Atlântica pareciam debruçar

sobre a faixa de areia da praia, quando havia ressaca forte, o mar inundava as garagens. O Shirley's funciona naquele mesmo endereço há mais de setenta anos, se em minha imaginação de infância os frutos do mar eram monstros marinhos a partir do submarino *Nautilus* do livro *As vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne, hoje em dia não são monstros, são iguarias que eu gostaria de devorar em uma succulenta refeição, mas o preço continua caro. Rogério sorria e concordava que aquele restaurante tinha todo o perfil de máfia italiana, onde negócios escusos eram tramados em suas poucas mesas e espaço exíguo. Copacabana *cosa nostra*. Copacabana tudo ou nada, Copacabana mafiosa, mundo de submundos de camadas etnográficas, Copacabana como uma alucinação-revelação de alguma *Erva do Diabo*⁸⁴ de um Carlos Castanheda, local da Prado Junior e um Don Juan, seu mestre indígena, do deserto de Sonora no México da Rua Viveiro de Castro em Copacabana, com seus desvios geográficos-semânticos inatingíveis. Copacabana com os seus seres marinhos de profundezas variáveis do Restaurante Shirley's da máfia italiana, mas espanhol por ascendência. Copacabana do poeta Fausto Fawcett e de sua Kátia Flávia – “Meu nome é Kátia Flávia, Godiva do Irajá, me escondi aqui em Copa”,⁸⁵ canção que se tornou internacional, ficção e real como conceitos de um caminho espiritual transmitidos pelo Xamã, Don Juan ao antropólogo Carlos Castanheda que frequentava o restaurante Shirley's na década de 1970, informação que não é verdadeira, mas poderia ser. Deslizamos pela Rua Gustavo Sampaio como uma cinemática artéria de corpos urbanos que se movimentam errantes em direção à Avenida Princesa Isabel, onde meu pai presenciou o incêndio da Boate Vogue, em 1956, e contava à família que as imagens do incêndio no edifício onde um hotel e a boate que o *high society* carioca se encontrava, não foram impressionantes como os sons gerados pelo fogo que crepitava da construção e os gritos que vinham dos cômodos de hóspedes e funcionários com o pavor de morrer queimados. O som do horror. Copacabana incendiária, Copacabana-Roma-Nero, Copacabana Suburbana, Copacabana Palace, Copacabana como uma metalinguagem de si mesma. Copacabana como uma palavra-chave de ascese para o supramundo da *deep web*. Copacabana como um mantra repetido pelo poeta Fausto Fawcett, bardo maior do bairro, uma espécie de Charles Bukowski sem crises existenciais e que, em vez de gostar de corridas de cavalos, é apaixonado pelo time do Fluminense. Encontramos Fawcett em seu *bunker* da época, o restaurante Cervantes, na Barata Ribeiro, esquina de Prado Júnior, apresentei Sganzerla a Fawcett e os dois sorriram e se

⁸⁴ CASTANHEDA, Carlos. *A erva do diabo*. São Paulo: EDIBOLSO, 1976. Livro publicado em 1968 nos EUA, a partir de uma dissertação de mestrado do antropólogo Carlos Castanheda, realizada na Universidade da Califórnia (UCLA).

⁸⁵ FAWCETT, Fausto; LAUFER, Carlos. *Kátia Flavia*. Rio de Janeiro: Canção, 1987.

cumprimentaram. Fausto colecionava “tulipas” vazias de chopes sem fim sobre o balcão, mas deixou esse tipo de colecionismo faz tempo. De repente, um sutil deslocamento de ar toma conta da porta do bar, aparecem as travestis Tonal e Nagual, altas e estupendas, Tonal era negra e usava uma curta peruca loura. Nagual era branca e usava uma longa peruca preta de gueixa Fukushima. Tonal estudava Direito na UERJ, Nagual, Letras no Fundão (UFRJ). As duas trabalhavam em inferninhos dos arredores, especialmente nas boates Cicciolina e Barbarela e, quando possível, quase impossível, por suas agendas lotadas, gostavam de conversar sobre literatura com o escritor Fausto (Autor Wolfgang Goethe) Fawcett (Atriz Farrah Fawcett), especialmente, os livros de Castanheda: *A erva do diabo*, *Uma estranha realidade*, *Viagem à Ixtlan*. Uma vez apresentadas, voltamos ao ritual antropológico de observação participativa com intensas *vibrações por simpatia e frequências de insurgência*⁸⁶ que nos perpassam no hiato das ruas de Copacabana que se esgarçavam e, como o silêncio que antecede o esporro, o som que nunca foi esquecido retorna para sugar Rogério e eu para um outro plano que vibra em frequência própria e tem a mesma vibração em ressonância.

Rogério começou a falar aos cinco anos, mais tarde que o habitual, mas escrever o seu cotidiano foi bem mais cedo que o normal. É bem possível que esse período de afasia prolongado da infância tenha ampliado a capacidade do seu aparelho auditivo e, por conseguinte, sua escuta do mundo tenha desenvolvido outras potências. Indubitavelmente, o cinema é uma arte audiovisual. Porém, a habilidade para não chamar de talento da maioria dos realizadores de combinar sons e imagens é bem duvidosa. No cinema industrial de entretenimento, essa função geralmente é designada a um especialista que pode trabalhar em parceria com o diretor ou não. No caso de Sganzerla, a dinâmica do cinema independente situou o artista em um espaço de conhecimentos múltiplos, onde trilhas e sonoplastias tornaram-se objetos de exercício experimental. Entretanto, antes de continuar refletindo sobre aspectos da sonoridade fílmica sganzerliana, farei um corte espaço-temporal para ir à praia e dar um mergulho no mar de digressões do Arpoador. Ficar submerso no oceano sem respirar por um tempo para mim é sempre salutar. O silêncio do som subaquático faz meu corpo vibrar em outras ondas de frequência e, aqui e agora, gostaria de dizer que o acaso dos meus olhos nunca esteve untado com uma cor só e se a inconspícua predominância da cor azul tem sido constante é porque contracampos de saudade me encham de ausências, o fático é que meus *blues* e a minha desordem psíquica me ensinaram já faz tempo que, em sentido indireto, será sempre a certeza da saída e a incerteza do percurso. Se o mar do Arpoador estiver verde-esmeralda

⁸⁶ TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

(acredito que sim), vou mergulhar junto ao Pontão. Sabe-se que a rocha metamórfica do Arpoador tem centenas de milhões de anos e foi formada em predominância geológica por granitos e gnaisses, mas há também mica, magnetita, quartzo e feldspato, isso afeta o tom do mar e o som submarino. Pontuo que esses *cortes* por impulsão têm sido frequentes desde o início dessa pesquisa, em 2020. Eles são dizíveis, mas subjetivos. Esse *corte* tem o número #306, embora esse número seja desordenado e aleatório. Antes de sair para mergulhar, perambulo sem sair do lugar em fluxo de consciência aguçado e me lembro de uma das muitas séries abertas realizadas por mim na topologia do Arpoador, a partir de situações específicas no início dos anos 2000, exemplo: *Contornando poças* (2001-), que consistia em caminhar pela grande rocha do Arpoador em dias depois de chuva forte, contornando poças de água da chuva (água doce) com um cordão branco ou preto, antes de evaporarem pelo calor do dia. Essas poças de chuva eram transitórias e habitavam espaços côncavos da pedra diante de um imenso oceano salgado, procedimento sem função ou finalidade. Fotos e desenhos-estudos eram feitos, a partir dessa ação poética em *situ*, sobre essa grande rocha de granito e gnaisses formada há centenas de milhões de anos, quando havia no mundo somente um continente, *Pangeia*:

Dessa forma, há 600 milhões de anos atrás, as placas tectônicas continentais Sul-Americana e Africana entraram em contato, época em que os continentes ainda eram um só, a Pangeia. Da colisão entre essas placas foi gerado o magma granítico (magma ácido) e deles foram originadas as rochas mais presentes na litologia do Rio de Janeiro, como os granitos e gnaisses. E da separação entre essas placas, que ocorreu há aproximadamente 570 milhões de anos atrás, o relevo foi se individualizando.⁸⁷

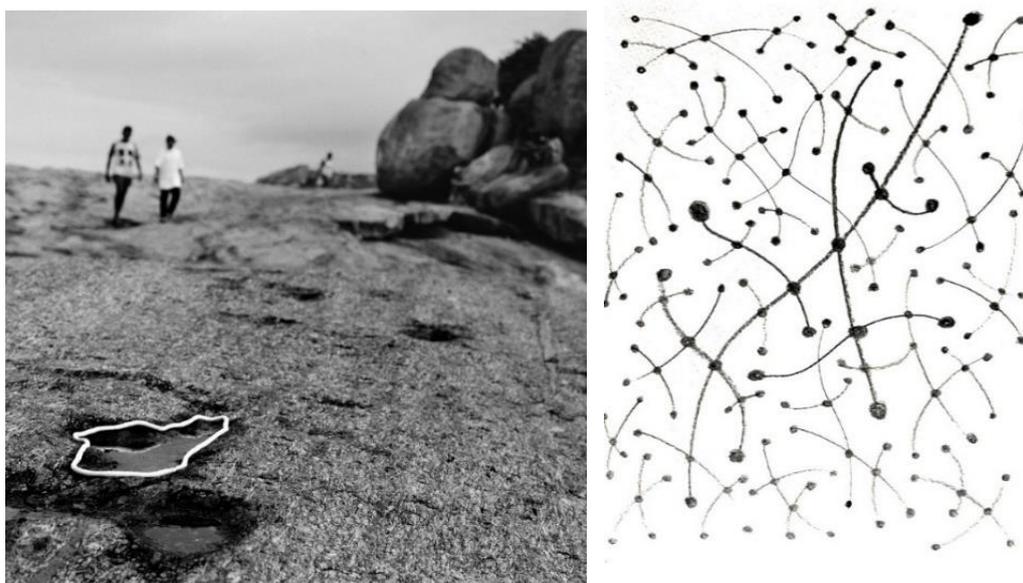


Figura 35 – Série *Contornando Poças*, (2001-). Fotografia e Estudo em desenho por Marcos Bonisson
Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.

⁸⁷ MEIRELLES, Joana. *Geologia – Arpoador*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Geologia-Arpoador/53247410.html>.

Volto do ato de mergulhar e flutuo em outra ondulação de consonância em direção ao Livro, *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*, a partir da curadoria e da organização precisa do artista e professor Franz Manata com a colaboração essencial de seu companheiro, o artista Saulo Laudares. A organização dessa exposição no CCBB e o livro derivado da mostra de sonoridades, visualidades, trilhas para filmes, escritos e entrevistas do artista sonoro-visual, Guilherme Vaz me faz mergulhar em outro oceano pela proposição da andança: “*ande para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira*”⁸⁸. Afinal, essa proposição condensa uma ação por mim exercida desde o início dessa pesquisa, incluindo a constante elipse de pesquisa-pausa e tudo que se manifesta nesse intervalo de espaço-tempo, abraçando, adjacente, o ato de sonhar com seus indecifráveis enigmas. Lembro que havia, nessa exposição do CCBB Rio, em 2016, um excerto escrito de Guilherme decalcado em uma das paredes que me deixou desconcertado em dúvida e estado de encanto: “Uma das questões que me incomodam no construtivismo brasileiro é que tudo acontece distante da geometria indígena, distante dos sertões”⁸⁹. Sobretudo, ciente de que essa geometria indígena é milenar e não apenas começou no construtivismo e suprematismo russo no início do século XX e todas as questões oriundas de seus desdobramentos dizíveis pela história da arte em tempo do devir. Guilherme Vaz e Rogério Sganzerla não trabalharam juntos, mas Guilherme fez dezenas de trilhas para filmes e foi um pesquisador arguto sobre essa fascinante relação entre imagens e sons, e também sobre os orgânicos aspectos do silêncio na arte sonora:

Vejo hoje que existem diversas espessuras e naturezas do silêncio, inteiramente distintas [...]. Uma coisa é a música experimental e outra, arte sonora, o corpo histórico das duas é inteiramente distinto, apesar das similaridades [...]. Não é meramente a presença do som que define uma obra de arte sonora, mas o silêncio [...] O silêncio na arte sonora é tão importante quanto os sons, por isso, existem silêncios na *Fração do Infinito*, essa posição clara faz parte da concepção do trabalho, mesmo em momentos em que há o som natural da floresta, muito baixo volume existe também o silêncio dos atores, parados no meio da floresta, da estrada, mesmo com o som natural quase inaudível, o silêncio dramático está presente⁹⁰.

Se um hiato na fonética da língua portuguesa se apresenta pela contiguidade de duas vogais que pertencem às sílabas distintas, em um corpo sonoro se manifesta como uma lacuna. Sganzerla e Bressane em seus filmes do breve tempo da produtora Belair experimentaram com esses hiatos desconcertantes no corpo dos diálogos, trilhas e sonoplastias, produzindo um estranho efeito de silêncio abrupto onde espectador aguarda algum tipo de som.

⁸⁸ MANATA, Franz. *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Curadoria de Franz Manata. Exposição realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil. Rio de Janeiro: EXST, 2016. p.150.

⁸⁹ *Ibidem*. p.77.

⁹⁰ *Ibidem*. p.295.

Compreendendo aqui, como sugere Guilherme Vaz, que as espessuras do silêncio são inteiramente distintas e não há um silêncio, há silêncios. Se essa intrigante união de imagens e sons vai somente surgir em linguagem das artes no lastro da invenção do cinema, nada impediu que a psique humana do passado fizesse essa combinação por pulsão ao ouvir música ou sons da natureza que existem em quase infinitude. O ato de ouvir sempre ativou o ato de imaginar, por conseguinte, formar imagens mentais e narrar. Hoje, essa simples ação de combinar imagens e sons é dada como algo automático em um mundo cada vez mais audiovisual com estímulo de múltiplas narrativas e dispositivos, porém, no passado, ouvir sons e gerar imagens psíquicas deslocadas da realidade em fabulação era agenciado por infusões que podiam produzir sensações embriagantes ou alucinógenas como o potente “absinto” ingerido por muitos poetas românticos oitocentistas, uma bebida com um altíssimo teor alcoólico consumida pura ou com anis que, eventualmente, ativava as desejadas visadas-imagéticas dos *spleens*⁹¹ poéticos. Se Sganzerla não trabalhou com Guilherme Vaz, o cineasta Júlio Bressane trabalhou desde o início de sua carreira, Guilherme fez a trilha sonora de pelo menos dez longas-metragens de Júlio Bressane que observou: “Isso é um dom que o Guilherme tem. Ele inventou uma música para o cinema, não para o cinema brasileiro, mas para o cinema. Um tipo de sonoridade. Nós fizemos esses experimentos em mais de dez longas-metragens”.⁹²

As ondas de sonoridade irradiadas pelas trilhas polifônicas dos filmes do Rogério são selecionadas e combinadas por ele mesmo. Esse agenciamento de sons se manifesta como uma colagem em campo do desvio poético tão polissêmica como a não linearidade em várias de suas narrativas fílmicas. Podemos especular que esse domínio das vibrações sonoras fundidas às imagens tenha sido sempre crucial em seu processo criativo como um corpo consubstanciado de sons, a partir de um exercício experimental de colagem audiovisual. Nessa operação complexa de conexões de imagens em movimento com músicas, ecos, hiatos, melodias, repetições, ruídos, chiados, radiofonias, tudo é incerteza até que a ressonância das partes se manifeste e, mesmo a partir desse ponto do fazer artístico, há sempre a possibilidade em fluxo de um refazer, dinâmica inequívoca da poética sganzerliana. A imagem acústica sempre foi objeto de desejo do cineasta e tem perpassado todo o corpo de sua obra, não só pelas escolhas de suas trilhas, mas também a música como tema de alguns de seus filmes: *Introdução ao som de João Gilberto – ou – João Gilberto, o Trovador do Brasil*. (1981), *Isto é Noel Rosa*

⁹¹ *Spleen* para os poetas românticos era uma potente inspiração poética. Porém, o significado de *Speen* em inglês é “baço”, o órgão do corpo humano que a ciência oitocentista acreditava regular, humores e melancolias.

⁹² *Guilherme Vaz por Júlio Bressane* no programa *Batuque dos Astros* em 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxGvoKYMU0g&t=3s>.

(1990), *Informação: H. J. Koellreuter* (2003), entre outros e, não obstante, vagando nas grandes ondas do alto-mar de sons vibrados dos filmes do artista, ressalta-se a radiofonia que, mesmo ausente em muitas películas do cineasta, afirma a sua presença pela evidente influência de vozes radiofônicas, mesmo quando não são emitidas pelas ondas de rádio. Se no seu último filme em longa-metragem, *O signo do caos* (2003), conta com a potente voz do ator Otávio III, que reverbera toda a hipocrisia do deletério personagem, Dr. Amnésio, um censor convicto de seu boçal poder. Em consonância, seu primeiro filme longa-metragem, *O bandido da luz vermelha* (1968), apresenta os incríveis locutores de rádio Hélio Aguiar e Mara Duval, que se alternaram esculpindo sons e dando vida sonora aos textos paródicos do cineasta que hipnotizavam as plateias de cinema do pretérito e hipnotiza as do presente. Seria excepcional se pudéssemos ouvir aqui e agora as altissonantes vozes revezadas na citação abaixo dos locutores Hélio e Mara que brilharam no filme, mas o texto sarcástico de Sganzerla, que tinha vinte e dois anos à época, evidencia a vibração por ressonância de diferentes fontes, no ano que o AI5 brasileiro foi instaurado:

Texto 1- Decretado hoje estado de sítio no país. O dispositivo policial reforça todos seus órgãos de segurança. Texto 2 – Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo. Texto 3 - Ninguém sabe quantos assaltos, roubos, incêndios e atentados ao pudor ele já praticou. Com 22 anos e 22 mortes ele, O Bandido Mascarado foi condenado a 167 anos, 8 meses e 2 dias de reclusão – Além de multa de 15 contos, mas se for levado novamente aos tribunais poderá pegar 480. Só se safará dos seus crimes se conseguir provar que é louco. Texto 4 – Darcy Ruth Brasil, 23 anos, dona de casa, ex-balconista, ex-manicure, ex-parteira, ex-vestibulanda de Direito [...].⁹³

Quase trinta anos depois de descermos a Ladeira Ary Barroso no Leme, em um dia quente de primavera, pensei como começou quente a primavera em 2023. Lembro que desenhei e escrevi em minha caderneta de anotações, *Mal dormido / Abafado / Com perdão*. Uma onda de calor assolou a cidade fazendo com que ela vibrasse em outra intensidade em uma canícula carioca. Saio das ondas morfélicas de uma noite mal dormida para mergulhar em ondas radiofônicas AM (Amplitude Modulada) que se propagam pelo espaço em amplitude variável, são mais antigas que as ondas FM (Frequência Modulada). Enquanto a onda FM tem um alcance menor, mas uma sonoridade com melhor qualidade, as ondas AM alcançam distâncias maiores, entretanto, estão sujeitas a uma maior interferência de ruídos e chiados. “As ondas de rádio AM e FM são um tipo de radiação eletromagnética que se situa nas ondas hertzianas, nome dado em homenagem ao físico alemão Heinrich Rudolph Hertz (1857-1894).”⁹⁴

⁹³ SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha: roteiro e direção*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

⁹⁴ Informação disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/quimica/ondas-eletromagneticas-radio.htm>.

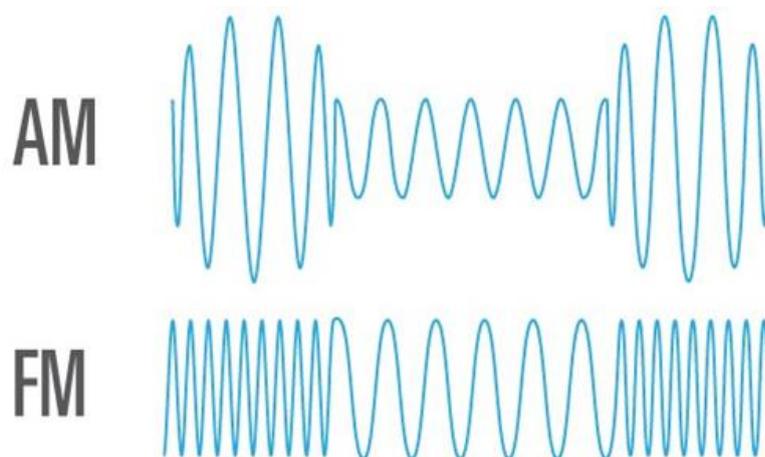


Figura 3636 – Imagens de ondas de rádio AM e FM.

Fonte: <https://agenciasertao.com/2018/05/08/entenda-diferenca-entre-as-faixas-am-e-fm/>

Inicialmente, foram as ondas radiofônicas AM que contaminaram Rogério Sganzerla com sua “rádio-ação” eletromagnética em sua infância na cidade de Joaçaba. É difícil saber exatamente o que encantava o artista ouvindo o rádio em sua casa no interior de Santa Catarina. Sua filha, a cineasta Sinai Sganzerla, me contou que Rogério tinha estudado piano por um tempo quando bem jovem, sem saber exatamente dizer com que idade. Entretanto, mais tarde na cidade de São Paulo, as vozes altissonantes dos locutores com seus timbres sensacionalistas, seus informes jornalísticos do mundo e publicidades sonoras de produtos insólitos ouvidas por todo o centro nevrálgico das ruas paulistanas na década de 1960, verves radiofônicas que tatuariam as narrativas de alguns dos mais emblemáticos filmes do cineasta. A influência da radiofonia polifônica de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, apenas adicionou o ingrediente secreto que faltava para a poção mágica da cinemática sganzerliana se tornar uma radiação audiovisual de contaminação. Por hábito corpóreo de esportes marítimos, para mim ondas são manifestações aquáticas, mesmo sabendo que há outros tipos de vibrações. Pego um desvio por vias de uma nova corrente de ar e sou conduzido por ondulações ao fascinante livro do artista e professor, Tato Taborda – *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Tato transita com pertencimento da música experimental à arte sonora por diferentes campos de saberes em cruzamento e suportes variados que se entrelaçam numa rede de escrita, imagens, sonoridades e poéticas em um intrigante fluxo de consciência, a partir de um tempo complexo de pandemia global por um vírus que foi introjetado em nosso espírito, mesmo quando não estava em nosso corpo. Um tempo de reflexão e medo que nos assolou e colocou corpos em estado de alerta máximo. Nesse sentido, a minha pesquisa se tangencia ao livro do Tato, uma vez que uma das razões que me levaram ao processo de edital para a primeira

turma de Doutorado em Estudos Contemporâneo das Artes na UFF começou em um tempo de confinamento, em 2020, em meio a uma pandemia de um vírus letal. No entanto, o livro de Tato não é sobre uma crise sanitária mundial, a partir de uma realidade fática, mas as frequências de insurgência que ativam poéticas cotidianas com ressonâncias e vibrações por simpatia, mesmo embaralhadas com intensas adversidades. As experiências sensoriais do artista são clarividentes e a sua escrita lúcida consubstanciam o que se manifesta no livro em modo luminoso, porém, minha percepção transita na decifração dessa escrita meândrica e busca o desafio de percorrer um labirinto sem fio de Ariadne, que eu penso estar manifesto nas entrelinhas do texto. O universo da sonoridade é polissêmico, e as suas ondas se propagam em frequências diversas. Há outras dimensões e contingências por toda a galáxia. Se o som não se propaga no vácuo, as vibrações insurgentes, sim. Em uma equação sonora, a imagem em movimento do som será sempre um elemento de incógnita.

Ressonância: vibração espontânea por afinidade de frequências, acústicas e de afetos; abandono irresistível do repouso de um corpo afetado pela frequência de outro, que é a sua própria frequência; devolução de afetação recebida em nova afetação, que enlaça corpos em um ciclo virtuoso [...] Como em qualquer sistema ressonante, “frequências” de ideias de um autor ressoam em outros, pondo em vibração seu pensamento, desde que essas mesmas “frequências” já os habitem em latência. [...] O princípio que instrui as relações nesses agenciamentos insurgentes, ao contrário da primeira onda, não é o do eco ou da reverberação, mas o da ressonância, da vibração por simpatia.⁹⁵

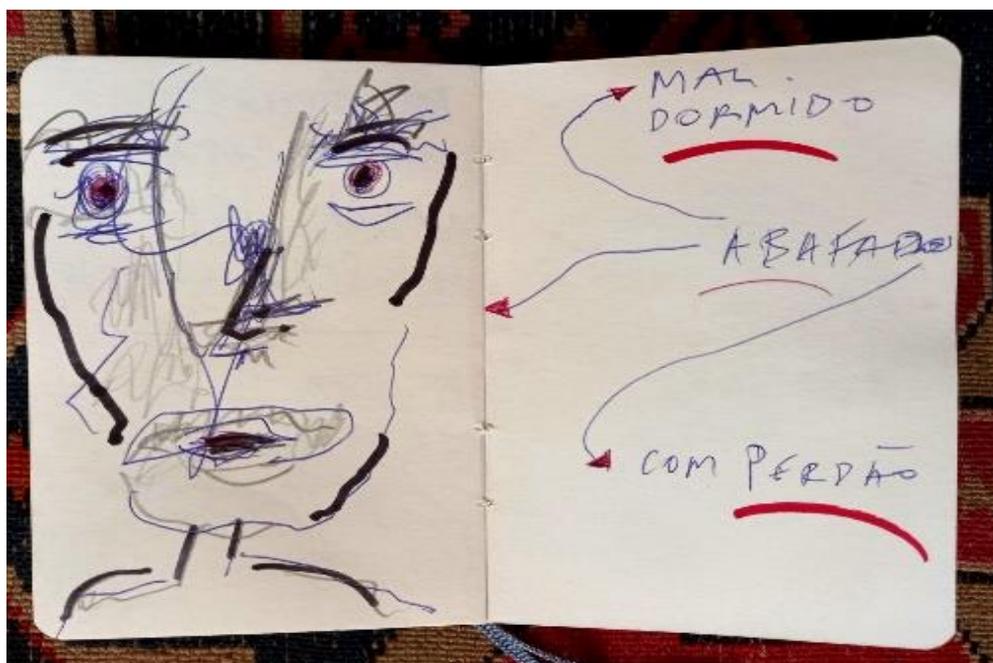


Figura 37 – Caderno de anotações de Marcos Bonisson, 2023.
Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.

⁹⁵ TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

A intensa relação audiovisual do cinema se expande para a condição espacial interina de uma sala de cinema com sua escuridão essencial e o foco de luz hipnotizante de uma tela que condensa imagens e sons que sempre promoveu no espectador um êxtase de sentidos. Nesse domínio, quanto mais admiração e prazer se injeta, mais densa a fruição estética se torna. Primordialmente, em hipótese, uma experiência cinemática é quase onírica e invoca o ato de dormir e sonhar como uma metáfora que continua a nos fascinar, mesmo na atualidade com uma miríade de dispositivos de visualização. Cinema e fotografia já nasceram imbricados com a tecnologia, essa fusão só se amplia em ondas de potência, à medida que toda a tecnologia já nasce pronta para ser substituída por alguma novidade, especialmente se houver uma demanda de mercado. Agora, vale imaginar o que essa experiência pretérita suscitava no corpo de cidadãos e cidadãs pelo mundo com orquestras produzindo sons a partir da projeção de imagens em movimento e depois da invenção do cinema falado (1925), com todos os avanços tecnológicos que vieram no lastro das narrativas audiovisuais e da indústria do entretenimento. A imersão em um ambiente escuro permitido de uma sala de cinema não significava somente o interesse por um filme específico, mas o espaço que abriga também outras experiências: segredos de amantes, espões, foras da lei, libidinagem, ou, simplesmente, gente que vai ao cinema tirar uma soneca. Seria impossível contabilizar todos os mistérios, ações e lascívia acontecidas nesse espaço específico do “escurinho do cinema” que nunca teve nada a ver com o filme projetado. Situações de corpos desejantes que nunca perderam um segundo, nem mesmo para saber qual era o título da película em cartaz. Apenas seres sob o domínio de vários sentidos que nenhuma história poderia narrar. Do cinema industrial ao cinema experimental, artistas usaram metalinguagem para fabular sobre seu suporte de criação. Nesse contexto, o espaço da sala de projeção foi sempre um dos elementos favoritos. Uma das cenas icônicas do *Bandido da luz vermelha* é o ator Paulo Vilaça (o bandido) dentro do cinema assistindo de binóculos a um filme de cowboy em total gesto de escárnio, mas, antes de a câmera enquadrá-lo, há um desfile de tipos que pareciam frequentar cinemas do centro de São Paulo, muito mais para passar tempo e outras atividades do que assistir aos filmes projetados. A escuridão do cinema sempre abrigou, além de interesses estéticos, segredos em situações diversas e todo tipo de junção de sons que o escuro permite, gemidos, sussurros, pipocas, gritos, beijos, celulares, papel amassado e tudo mais que pudermos imaginar em cacofonia dentro de uma atual “Caverna de Platão”,⁹⁶ onde você só é prisioneiro de seus desejos e escolhas.

⁹⁶ SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986.

A partir da evocação do caráter de “arte da noite e da penumbra” da música, que Rodolfo Caesar colhe do aforismo de Nietzsche, convoco a escuta além da fisiologia e a música além do acústico como instrumentos de navegação na “penumbra de cavernas obscuras” em que parece que estamos. Nesse deslocamento da matéria à metáfora incluo também o princípio da ressonância como uma bússola, um índice de aferição da qualidade vibrátil das relações que entabulamos com o mundo, um fio de Ariadne que possa nos guiar para fora do labirinto de relações mudas e dispositivos abafadores que nos atingem em ondas, inoculando nos corpos que vibram por simpatia uma certa imunidade às paixões tristes que essas ondas produzem.⁹⁷

Se a sonoridade tem múltiplas espessuras, o espaço abriga diferentes ressonâncias. No ensejo do audível e na vertente do visível, temos um incrível exercício experimental do vazio no trabalho do artista Hiroshi Sugimoto. Um fotógrafo japonês mundialmente conhecido por suas impactantes imagens em preto e branco. Uma de suas séries mais conhecidas tem o título de *Theatre*, uma série aberta iniciada em 1978. Sugimoto fez uma extensa pesquisa de antigas salas de cinema e *Drive Ins* nos Estados Unidos e, com uma câmera de grande formato, começou a fotografar essas incríveis arquiteturas. A primeira parte de seu projeto era conseguir permissão junto aos proprietários desses *Movie Theatres* em diferentes localidades dos EUA para realizar suas complicadas fotografias em procedimento analógico, ou seja, a proposta de Sugimoto era chegar a essas suntuosas salas de cinema antes de a sessão começar e montar, geralmente seu equipamento no segundo andar da plateia, a partir daí com a sala de cinema vazia, o fotógrafo fechava o diafragma de sua lente no ponto máximo, f 64 f ou f 128 e abria o seu obturador, a parte do mecanismo fotográfico de uma câmera que regula o tempo de exposição do filme e aguardava pacientemente o público do cinema chegar, se acomodar nas poltronas, o filme começar, passar, terminar, até a luz do projetor se apagar, o público se levantar, ir embora e ninguém mais estar presente na sala de projeção. Então, com toda a parcimônia de um monge zen budista, Hiroshi Sugimoto interrompe seu obturador e, por conseguinte, a exposição da chapa fotográfica. Poderia se imaginar que teríamos uma fotografia cheia de fantasmas e borrões, mas, ao contrário do cinema que registra imagens em movimento, a fotografia registra uma imagem fixa, mesmo com tudo tendo passado pela operação conjunta de seu diafragma e obturador sobre uma chapa de filme impregnada de nitrato de prata. Ao final, temos uma magnífica imagem com todos os detalhes arquitetônicos e ornamentais dessas antigas salas de cinema e ao fundo uma branquíssima tela de cinema como um inimaginável ponto de fuga rafaelita. Em Sugimoto, temos a presença pela ausência na visada de um artista do vazio transcendente. A ampliação dos espaços projetionais, bem como as mudanças das posturas espectorais, é consonante a invenção de narrativas cada vez mais contaminadas que

⁹⁷ TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

se juntam à notável celeridade da tecnologia. Meios e espaços se imbricam e se esgarçam em linguagens, à medida de nossos desejos na condição de sujeitos conectados em um mundo de tautocronia. Essa simultaneidade de comunicação é fascinante, mas suscita questões críticas de diferentes sentidos de vazio sublime que parecem se manifestar. Compreendo que nesse fluxo de polos opostos só existem preenchimentos se houver lacunas. Segundo o artista e professor Franz Manata, em recente aula proferida na EAV-Parque Lage: “todos os seres e coisas vibram e geram sons, incluindo vegetais e minerais. Emitir sons não é um privilégio humano”.⁹⁸



Figura 38 – *Movie Theatres*. Hiroshi Sugimoto, 1978.

Fonte: <https://fraenkelgallery.com/portfolios/hiroshi-sugimoto-abandoned-theaters>

A partir da invenção da Música Concreta pelo engenheiro eletrônico francês Pierre Schaeffer, em 1948, seus desdobramentos acumásticos, ou seja, um som cuja fonte não é visível, bem como as origens da música eletrônica com os artistas alemães Stockhausen, Herbe Eimert, entre outros no início da década de 1950, assim, ampliando as pesquisas de sonoridades imensamente em campos estéticos para múltiplas experimentações musicais. Nesse contexto, a própria espacialização do som se tornou uma questão que perpassou em algum ponto as obras dos compositores Edgar Varèse, Pierre Boulez e John Cage e, com isso, tornou cada vez mais

⁹⁸ Aula de Arte Sonora proferida por Franz Manata aos bolsistas do *Programa de Imersão em Artes Visuais da EAV – Parque Lage*. Projeto coordenado pelos professores, Nathanael Araújo (Doutorando em Antropologia pela UNICAMP) e Marcos Bonisson (Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes PPGCA-UFF). Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2023.

interdisciplinares as relações entre som e imagem. E, mesmo consciente da independência desses meios, é impressionante notar que, a maioria das vezes, há uma junção estética desses dois suportes, som e imagem dilatam nossa cognição. A indústria do cinema na primeira metade do século XX e a popularização da televisão na segunda metade induziram nossos sentidos a ter nas músicas das trilhas sonoras e sonoplastias dos filmes e dos programas de TV uma espécie de legenda que potencializa as narrativas das imagens em movimento. Contudo, na atualidade podemos mergulhar em ondas acústicas das artes visuais, música experimental ou arte sonora, sem sermos perpassados por um domínio específico do signo imagético.

O radiofônico/polifônico ativa os corpos em reações incontáveis e foi esgarçado na era de ouro do rádio que marcou os ouvintes com a possibilidade infinita de imaginar situações através do som e suas colagens, camadas, ruídos, vozes, sonoplastias e locuções vibrando em ressonância significativa. Em 30 de outubro de 1938, a costa leste dos Estados Unidos entrou em pânico quando grande parte de sua população ouviu pelo rádio a locução de Orson Welles, um jovem ator de vinte e três anos narrando com uma persuasiva e potente voz parte de um livro de ficção científica intitulado *Guerra dos Mundos* (1898) do famoso escritor H. G. Wells (1866-1946). A transmissão foi feita pela CBS, uma estação de rádio de grande audiência e o programa foi “encenado” ao vivo por Orson Welles e seus amigos atores da *Mercury Theatre* em um pequeno escritório da CBS, em Nova York. Ao longo de uma hora, Orson Welles e seus companheiros tornaram refém uma considerável parte da população da costa leste dos EUA com uma polifonia radiofônica inacreditável, mas totalmente crível pelos ouvintes que acreditaram que suas cidades, estados e o mundo estavam sendo invadidos por “marcianos malvados” que vieram colonizar o planeta Terra e escravizar seus habitantes. A locução hiper-real de Welles e sua orquestração ao vivo de diferentes sons e vozes causaram uma reação histórica em cadeia com pânico, fugas, acidentes de carros, suicídios, linhas telefônicas congestionadas, ataques cardíacos, hospitais lotados e prejuízos incontáveis.

1 – EXT. DIA / JÓQUEI CLUBE - PISTA DE GRAMA

Íris e recorte de binóculos em detalhe de patas de cavalos correndo. Pan segue os cavalos numa rápida sucessão até o placar. Corpo a corpo diante do placar. Fundem-se os ruídos de patas com a voz do locutor.

LOCUTOR

(em off, metralhando)

Já se acham na pista os animais de raça. Foi dada a largada. Pata Negra na ponta, um bom cavalo de raça Pata Negra, apostas febris na arena e foge Pata Negra na ponta desafia a imaginação e outras... patas, o olho não mente e a pupila do campeão leva o prêmio com a condução sempre segura de um mestre sempre na sua melhor forma...

Da torre, o movimento febril das apostas aos resultados, páreo seguido lateralmente. *Travelling* lateral com bastante figuração inicial: apostando, assistindo e alguns discutindo no movimento completo do saguão visto em plano seqüência inicial.

LOCUTOR

(em off, metralhando)

Na ponta, Ponte Preta para em segundo Serra Pelada, seguida de Dorval, Charuto na ponta agora mantendo meio corpo de vantagem para em segundo Serra Pelada para em terceiro Brotinho... avança por fora Fogo Gay. O movimento de apostas é recorde brasileiro... um prêmio de 25 milhões...

2 - EXT. DIA / FACHADA DO JÓQUEI

Carrão preto de onde saltam Dr. Sátiro Bilhar e João Coruja, nervosos. Imponentes, entram no saguão depois de entregar a chave ao guardador. Dupla desigual.

NARRADOR

(em off)

Eis o Dr. Sátiro Bilhar. Político sem cargo, formado em direito...mas advocacia para ele é apenas um pretexto. Seguido com fidelidade canina por João Coruja, um assessor ambicioso e disposto a tudo para subir na vida.

3 - INT. DIA / SALÃO DE APOSTAS

Salão repleto de apostadores, pules rasgadas no chão. Burburinho em off.

LOCUTOR

(em off)

Carreira emocionante pelo miolo da raia. A perícia dos jóqueis e a felicidade no percurso entram como fatores decisivos para a obtenção de tão almejada vitória... seria mais um salto para a glória. Uma estrela caiu do céu e reaparece depois de uma cura milagrosa, já que a égua de muita raça luta de igual para igual...

DR. SÁTIRO BILHAR

Mas mancou no seu último compromisso, levando do jóquei uma chicotada na perna. E no páreo anterior chegou atrás de tudo.

TIPO APOSTADOR

Cuidado com as barbadas, Doutor Sátiro.

LOCUTOR

(em off)

Fogo Gay ataca os ponteiros na entrada da reta final e assume a ponta já a 300 metros da chegada. Ambos merecem o favoritismo e disso não há a menor dúvida, não nos surpreendeu a jeitosa corredora lutando pelo triunfo sensacional. Meteu as patas pra valer. Atropelada fulminante de reta... Fogo Gay cruza a reta final. Completa o campo entre os que podem ser apontados como bons azares.

Se por um lado, naquele inesquecível outono de 1938, Orson Welles teve que justificar com temor à justiça americana as consequências inimagináveis do seu programa de rádio *fake news* misturado com literatura de ficção científica, por outro lado foi convidado para trabalhar em Hollywood por seu talento multifacetado.

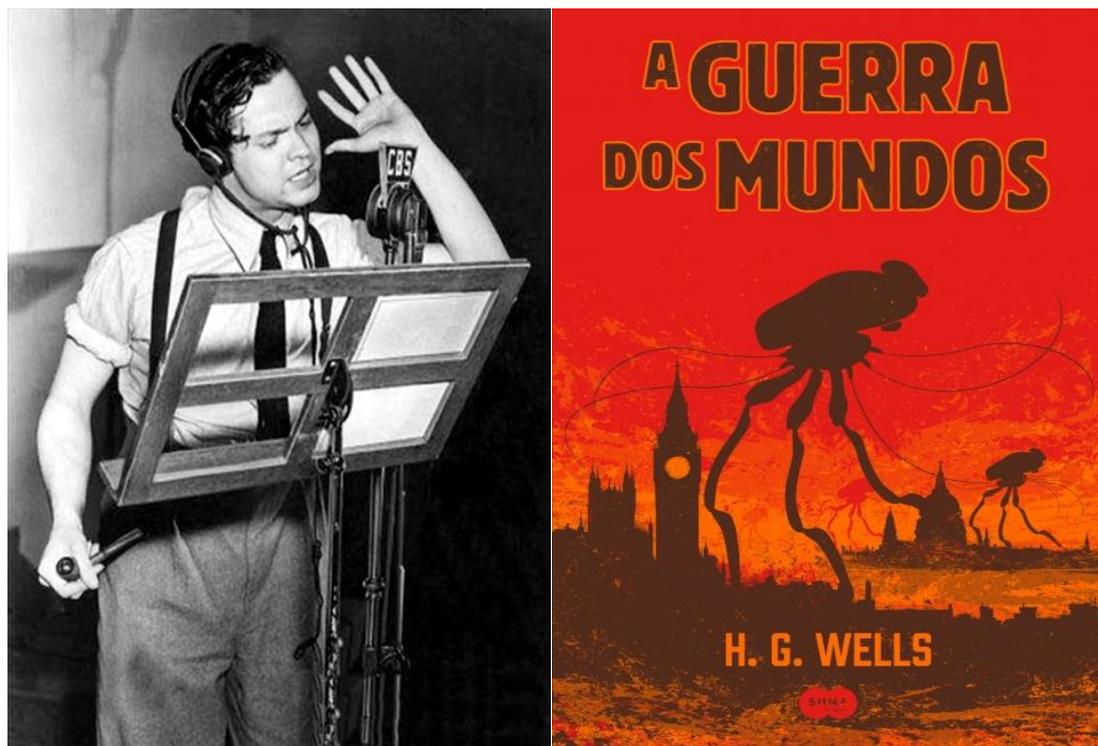


Figura 39 – Orson Welles narrando na Rádio CBS, a partir do livro de H. G. Wells, 1938.
Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

O autofalante foi um dos vários dispositivos revolucionários inventados no século XX, não somente aquele que amplia a voz em uso nas ruas para avisos diversos, mas todos os autofalantes que estão embutidos nos dispositivos e aparelhos de emissão sonora. A ampliação do volume radiofônico da locução de Welles em alguns logradouros da costa leste foi ouvida por gente que não tinha rádio, mas escutava a narração ampliada por autofalantes naquele momento utilizados como utilidade pública. O estilo de narrar sensacionalista dos repórteres de rádio emprestou ao texto adaptado de H. G. Wells uma veracidade assustadora e Orson Welles já praticamente começou a sua performance radiofônica de *fake news* anunciando “estamos sendo invadidos”, ou seja, invadidos por marcianos, alienígenas de outro planeta. Em contexto geopolítico, para um americano em 1938, nada poderia ser mais aterrorizante.

Em pan giroscópico, meus olhos transitaram externamente tentando enquadrar Rogério, que estava em pé na esquina da Barata Ribeiro com a Rua Prado Junior, olhando em direção do mar, minha visada câmera-ciclope retornou ao restaurante Cervantes, enquanto Fausto Fawcett conversava com o nosso pequeno grupo. Rogério adentrou meu campo de visão pelo lado esquerdo sorrindo e nos comunicou que iria para casa, eu disse que o acompanharia na caminhada e me despedi também de Fausto e do grupo. Rogério morava com a família na Rua Ramon Castilla, perto do shopping Rio Sul, nesse sentido, teríamos que atravessar o Túnel Novo com seus dois grandes túneis em direções opostas, um unindo Botafogo a Copacabana e

outro em sentido inverso, uma vez que já estávamos na Avenida Princesa Isabel, em Copacabana, sugeri que atravessássemos o túnel com o fluxo em direção a Botafogo para não termos os faróis dos carros em contraluz. Rogério sorriu dessa observação simples, mas pertinente e adentramos o túnel em direção a Botafogo com as luzes dos carros em nossas costas e um forte cheiro de maresia pairando no ar. Apressamos os passos e quase não falamos por conta do barulho ensurdecedor dos carros que passavam ao nosso lado, enquanto minha mente inventava frases soltas sem nexos: o ciclope piscou / a imagem fervilha, o som borbulha e, quando saímos do túnel, pensei no conto “Funes, O Memorioso”, de Jorge Luís Borges. Quando passamos em frente à igreja de Santa Teresinha com a sua cor rosada, eu contei a Rogério que meus pais tinham se casado naquela igreja. Anos mais tarde, durante o final das filmagens de *O signo do caos*, sugeri a Rogério filmarmos uma cena com Djin sua filha mais nova que tinha dezesseis anos à época e estava estrelando como atriz no filme, na cena dentro desse mesmo túnel que havíamos caminhado, ela estaria sentada no banco de trás de um automóvel *Karmanguia* conversível do cineasta Ivan Cardoso e guiado por ele mesmo, enquanto eu, encolhido no banco da frente ao lado do motorista, filmaria com uma câmera *Arriflex* na mão em filme preto e branco, ela sentada acima de nós gesticulando e iluminada somente pelas luzes do túnel que passavam sobre as nossas cabeças, Rogério a princípio achou perigoso, mas foi a própria Djin que deu força e nós filmamos essa “cena de cinema”, uma das minhas favoritas do filme, uma total alquimia de imagens em movimento com o nitrato de prata do filme sendo “queimado” pelas luzes de um túnel do Rio de Janeiro. Em frente ao antigo Canecão (Casa de Shows), Rogério virou à direita e eu atravessei as pistas e peguei um ônibus circular para casa.

Os atravessamentos psicogeográficos desse relato de percepções sonoras no corpo da obra de Rogério Sganzerla evidenciam a potência do processo em contraponto à finalidade, tanto dessa pesquisa como na poética fílmica do artista. Há um *sonhário* em andamento aqui, não aquele caderno na tradição surrealista da escrita automática que se anotava lembranças de sonhos logo ao despertar, mas como o de Vânia Medeiros e Beatriz Cruz em seu *Sonhário de experimentações entre corpo, cidade e o mundo onírico*.⁹⁹ Meu “Sonhário” nessa pesquisa se manifesta acordado ou dormindo, mas sempre desarticulando os artifícios de um tempo cronológico de funções. O tempo endógeno do sujeito Sganzerla transformou o caráter fático das narrativas radiofônicas-polifônicas, em seu filme *Tudo é Brasil* (1998), em um campo experimental de deambulação, onde o espectador é inserido em um mundo onírico de

⁹⁹ MEDEIROS, Vania; CRUZ, Beatriz. *Sonhário*. Práticas artísticas e corporais transformadas em Zine em uma Oficina realizada no SESC Consolação SP, entre maio e junho de 2021. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/sonhario>. São Paulo, 2021.

radiofonias e sons diversos. A potência significativa da imagem acústica dissolve o significado de verdades inequívocas da colagem de vozes jornalísticas do filme. Há muitos fragmentos no filme de falas radiofônicas do próprio Welles que era um mestre dessa arte sonora. A sua voz era altissonante em timbre, dicção e tom, desde muito jovem em trabalhos de locuções radiofônicas, já quando vivia e trabalhava na Europa, também se tornaria interessado na poética sonora do Letrismo do poeta romeno Isidore Isou e também da Internacional Letrista com Guy Debord. A clareza e o inteligível da voz de Welles iria entrevistar com imagens e sons poetas Letristas em uma livraria parisiense¹⁰⁰ em 1955 performatizando seus poemas fonéticos ininteligíveis, com estalos de língua, tosses estilizadas e invenção de vocábulos únicos na melhor tradição dos dadaístas do Cabaret Voltaire, de 1916. Dos relatos, a partir da minhas psicografias, passando por minhas pausas com números aleatórios, nem sempre mencionados, até o meu “Sonhário”, desperto com vislumbres que essa pesquisa condensa, ressalto que há sons que perpassam essas linhas e entrelinhas desde o começo dessa escrita, não à toa esse capítulo que fala das sonoridades dos filmes de Sganzerla afirma também o caráter intencional do *verbivocovisual* desta pesquisa. Por isso, dos vários filmes que Rogério dirigiu, entre curtas, longas e vídeos, a invenção sonora sempre esteve operante, bem como a subjetividade acústica tem estado presente nesta tese em diferentes modos significantes. Nesse sentido, essa escrita do sujeito hibridizada aqui às sonoridades, outros meios e metas é consonante também em campo ampliado à *escrevivência* da escritora e ensaísta Conceição Evaristo por sua *escrevivência* de invenção e luta:

Tentando recuperar o processo de elaboração dos trabalhos monográficos, percebo que a escolha do gênero memorial vem também acoplada para algumas estudantes da ideia de *escrevivência*, aqui entendida como possibilidade de interferência em primeira pessoa. Dessa forma, o texto não é mais “nosso” nem esconde a autoria atrás de uma terceira pessoa do singular, basta recordar quantas vezes escrevi *o presente artigo pretende* na tentativa de espremer uma neutralidade. Mas, na conjuntura atual o texto é meu, e conseqüentemente de todos os estudantes que assumem a responsabilidade da autoria, por isso a necessidade de ampliar, nesse contexto, os usos. Quando Conceição Evaristo se debruça sobre esse conceito, alguns caminhos vão se delineando.¹⁰¹

O primeiro filme dirigido por Rogério Sganzerla aos vinte anos, em 1966, foi um curta-metragem em preto e branco de 11 minutos intitulado *Documentário*, que de cinema documental tinha somente uma ideia-desvio. Rogério tinha vinte anos e o filme foi realizado

¹⁰⁰ Orson Welles entrevista o poeta Letrista Isidore Isou. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=220374912423378> Paris, 1955.

¹⁰¹ FELISBERTO, Fernanda. *Escrevivência como rota de escrita acadêmica*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado (Org.), *Escrevivência: a escrita de nós*. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Editora MINA Comunicação e Arte, 2020.

em uma ação conjunta com outros dois amigos, cada um fez um curta-metragem: Andrea Tonacci (*Olho no Olho*) e Otoniel Santos Pereira (*O Pedestre*). Andrea Tonacci, cineasta e grande amigo de Rogério, registrou:

Os três filmes (*Documentário*, *O pedestre*, *Olho no Olho*) são como um só momento, foram feitos com a mesma câmera Bolex-Paillard 16 mm, cada um escreveu e dirigiu o seu, Rogério montou os três e eu fiz a fotografia e câmera dos três. Que eu saiba desde o Festival JB nunca foram exibidos juntos novamente.¹⁰²

Trata-se da errância citadina de dois jovens aficionados por cinema (Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães), que acontece nas ruas do centro de São Paulo, tem como sonoridade frontal os ruídos da cidade e o diálogo ininterrupto sobre filmes e um tédio juvenil pela falta de dinheiro e perspectiva de vida. O som é dublado e nesse percurso permite ao diretor usar as falas em *off* ou mesmo deixar em silêncio uma cena em que eles conversam logo no começo sem sabermos o que dizem. A câmera na mão é crua, sem firulas, como afirmasse um cinema falado em metalinguagem que desejasse falar muito mais que o tempo concedido de um curta-metragem. A falta do cruzamento do eixo de abscissa e do eixo de ordenada confunde os espectadores porque é exatamente o estado incerto de espírito dos protagonistas e talvez do diretor.

SIM, é a última palavra no romance *Ulisses*, de James Joyce publicado em 1922, “Sim e o arrastei para baixo sobre mim para que ele pudesse sentir meus seios todo perfume, sim e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim eu quero Sim”.¹⁰³ Um advérbio de afirmação, aceitação ou acordo proferido por Molly Bloom, a companheira de Leopold Bloom, o protagonista do romance. O SIM de uma mulher como a última palavra de um livro revolucionário com mais de 800 páginas que se passa em apenas um dia ou como o canto encantatório das sereias que nunca ninguém soube o que elas cantavam e dominou os desejos dos marinheiros de *Odisseus* (Ulisses) na *Odisseia* de Homero, marinheiros amarrados a nave para não sucumbirem ao som da sedução mortal das sereias. Rogério e a sua paixão pelos sons da linguagem do irlandês James Joyce. Rogério e a sua companheira de toda vida, Helena, homônimo da bela espartana que na mitologia seria sequestrada pelo príncipe Paris de Troia e deflagraria uma grande guerra entre gregos e troianos e geraria um extraordinário poema épico, *Ilíada*, escrito por Homero com mais de quinze mil versos. O SIM como um mantra e o NÃO também, reflexos verbais da inequívoca dualidade da comunicação e condição humana, desde os primórdios de todas as linguagens articuladas, orais ou verbais. SIM como um vocábulo

¹⁰² TONACCI, Andrea. *Retrospectiva Rogério Sganzerla: Cinema do Caos*. Rio de Janeiro: catálogo da mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

¹⁰³ JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

invertido de MIS – Meta Imagem Som. No Livro *Lennon Remembers: The Rolling Stone Interviews*¹⁰⁴, de Jann Wenner, editor da *Revista Rolling Stones*, é contado que, em 1966, John Lennon, por sugestão de amigos, foi ver o trabalho da artista Yoko Ono, *Pinturas e objetos não terminados*” na Indica Gallery, em Londres, que era dirigida por um de seus conhecidos, John Dunbar. No livro, Lennon relata:

[Era] uma escada que dava para um quadro pendurado no teto. Parecia uma tela preta com uma corrente com uma luneta pendurada no final. Isso estava perto da porta de entrada, contou o músico. Eu subi a escada, olhei pela luneta e em letras minúsculas está escrito ‘sim’. Então foi positivo. Me senti aliviado. É um grande alívio quando você sobe a escada e olha através da luneta e não diz ‘não’ ou ‘foda-se’ ou algo assim, diz ‘sim’.¹⁰⁵



Figura 40 – Obra de Yoko Ono. Indica Gallery. Londres, 1966.

Fonte: <https://rollingstone.com.br/noticia/ha-54-anos-john-lennon-conheceu-yoko-ono-relembre-primeiro-encontro-do-casal/>

Se John Lennon sentiu-se aliviado por ler um SIM (YES) no trabalho de Yoko Ono, em vez de um NÃO, podemos refletir em contexto sobre o antagonismo desses dois advérbios, a partir da barbárie do nosso claudicante processo civilizatório. SIM e toda a sua força de um fonema vocálico nasal da língua portuguesa. Em especulação, sabemos que, para se criar um portal entre dimensões, abarcando o da linguagem, seria necessária uma imensurável quantidade de energia e, nesse vácuo entre dimensões, pode-se presumir que tudo seja sugado

¹⁰⁴ WENNER, Jann. *Lennon Remembers: The Rolling Stone Interviews*. EUA: Fawcett Popular Library, 1971.

¹⁰⁵ LENNON, John. Disponível em: <https://amauryjr.blog.bol.uol.com.br/2021/06/13/como-se-conheceram-john-lennon-e-yoko-ono/?cmpid=copiaecola>.

como em um buraco negro incluindo o tempo. Em giro espiral, o único prognóstico certo seria o da incerteza, uma vez que o passado, o futuro e o presente foram reduzidos a partículas subatômicas do multiverso, abrigo dos espectros intocáveis, mas audíveis como a prosa de Clarisse Lispector, o violão de João Gilberto ou a guitarra de Jimi Hendrix. Em dobradura de tempo, voltamos a 2002, precisamente à cidade de Nova York, quando Rogério e eu colaborávamos com Helena em seu filme *a Reinvenção da Rua* (27 min./2003). Estávamos em NYC para entrevistar o artista Vito Acconci, entre tempos da pesquisa e filmagem, gravei com a minha mini DV um depoimento de Sganzerla encostado na parede de tijolos do Café WHA?, um espaço de música ao vivo na esquina *da MacDougal Street com Minetta Lane* no Greenwich Village, em Manhattan. Hendrix tocou ali várias vezes no começo de sua carreira como Jimmy James and the Blue Flames em 1966:

Aqui nasceu o maior som do planeta, a estreia de Jimi Hendrix. O Jimi Hendrix pode ser considerado uma divindade não só do som, como da própria humanidade e foi aqui que ele começou com um conjunto pequeno, mas já com um talentosíssimo sistema de espiral musical que jamais foi igualado.¹⁰⁶

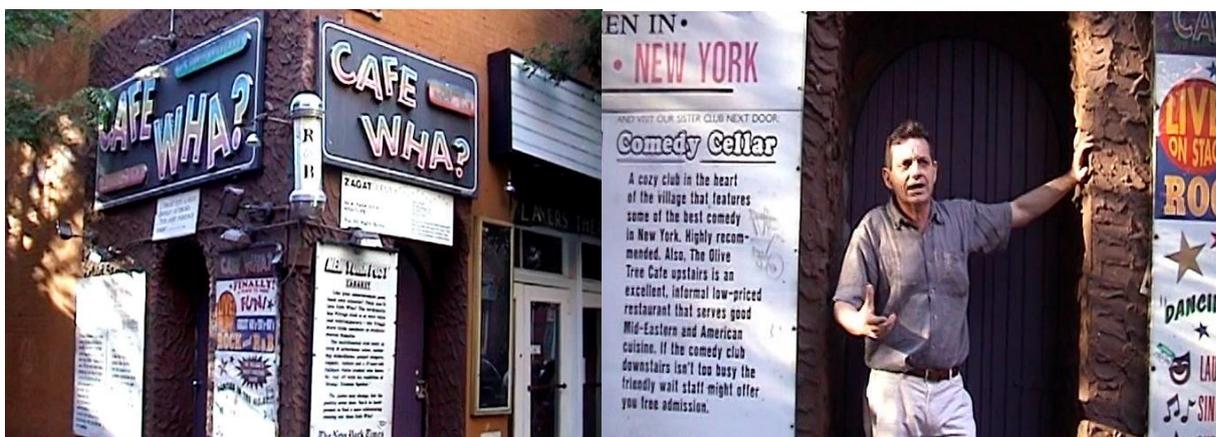


Figura 41 – Rogério Sganzerla fala sobre Jimi Hendrix. Café Wha?, Nova York, 2002.

Fonte: Vídeo de Marcos Bonisson.

Com gás hélio na alma, nos tornamos mais leves do que o ar e nessa atmosfera o som da fala se transforma, mas não falha, manifesta com precisão o rigor do jovem diretor Sganzerla que, em sua primeira experiência fílmica, foi mais fonético que imagético. Lembrando que o tempo não para porque o espaço não permite e, naqueles 11 minutos do curta-metragem *Documentário*, de 1966, o filme começa com os dois protagonistas andando e não sabemos de onde eles vêm, e termina com eles caminhando sem que saibamos ao certo para onde vão, há apenas uma sugestão implícita, uma sala de cinema. A narrativa de Joyce e o seu *stream of*

¹⁰⁶ SGANZERLA, Rogério. Depoimento gravado em Vídeo por Marcos Bonisson. Café Wha? Nova York, 2002.

consciousness (fluxo de consciência) sem pontuação na cabeça de seu personagem Leopold Bloom no livro *Ulisses*, que acontece em um tempo ficcionado de 24 horas, precisamente no dia 16 de junho de 1904, com vários solilóquios em errância pelas ruas de Dublin, na Irlanda. O filme *Documentário* de Sganzerla se passa em três horas, das 15h às 18h, no centro de São Paulo com diálogos misturados a outras falas e sons. Após essa experiência inicial, todos os filmes de Sganzerla que vieram, em suas quase quatro décadas de produção cinematográfica, vão dançar com as sonoridades polifônicas da vida na sutil tentação do som como um SIM.



Figura 42 – *Documentário*. Primeiro filme de Rogério Sganzerla. (11 min/São Paulo, 1966)
Fonte: Acervo Rogério Sganzerla.

8 *CUT-UPS: SGANZERLA EM NITRATO DE PRATA*

Chegamos à hipótese de que talvez a terceira pessoa agisse como uma primeira pessoa disfarçada.

Julio Cortázar

A ideia deste foto-capítulo¹⁰⁷ sempre foi luminosa como Aldebarã, aquela estrela gigante de cor alaranjada, localizada na constelação de Taurus e quase cinquenta vezes maior que o nosso sol. Este foto-capítulo há muito desejado referencia-se em algumas incríveis fotobiografias vistas em livros, a partir de toda a potência significativa que um determinado bloco de imagens pode condensar e no meu pequeno-grande acervo imantado de fotografias analógicas de Rogério Sganzerla, mas essencialmente por essa coleção de fotografias feita em negativo preto branco ao longo dos últimos quinze anos de convívio com o artista ter uma importância afetiva e de informação densa no corpo desta pesquisa. A seleção dessas fotos ressignifica a própria noção de conjunto das imagens, a partir de um campo relacional. Uma vez que, desde o falecimento do artista, em 2004, muitas dessas fotos têm sido usadas em livros, catálogos e mostras no Brasil e no mundo sobre a obra do artista, aqui na pesquisa, essas fotografias se tornam um outro espectro de imagem, essa combinação se presentifica e amplifica o escopo de sentidos, a partir da dinâmica da tese, de seu magnetismo e do contexto do tempo e situações em que foram feitas, assim, inferindo a essa constelação imagética um outro desígnio.

Corte # 621. Atravessamos a Baixada Fluminense sob uma chuva torrencial e um céu assustador com densas nuvens em cinza plúmbeo. Fomos visitar uma amiga em Secretário, na região serrana, e fugir por uns dias da canícula do Rio de Janeiro, nesse começo de 2024. Nas curvas da serra, a chuva já tinha virado chuveiro e era possível ver pequenos pedaços de azul em espaços brancos de nuvem. Nossa amiga que dirigia observou a beleza das quaresmeiras da mata atlântica nessa época do ano, seguimos subindo com o cheiro da mata invadindo o interior do carro e eu mirando a copa das árvores, através do vidro lateral, observando aquele tecido verde como uma pele que naquela parte da estrada bloqueava o céu, lembrei-me do filme *Praia da saudade* (2023), de Sinai Sganzerla, que eu tinha visto na noite anterior na Sala 3 da Estação NET Botafogo. Em um dado momento do filme, a ativista indígena

¹⁰⁷ Todas as fotografias de Rogério Sganzerla deste capítulo são de minha autoria. A imagem em que eu estou retratado sozinho é de Rogério Sganzerla e aquelas em que estamos juntos foram tiradas por amigos com as minhas câmeras, bem como os negativos que as originaram são de meu acervo pessoal. Todas as fotografias foram feitas entre 1988 e 2002.

Sonia Guajajara diz que “é preciso plantar uma floresta na mente das pessoas” e eu complementei internamente, “uma Mata Atlântica mental plena de quaresmeiras”. Enquanto eu mirava o sol tentando romper em fragmento aquela cúpula verde, um raio de sol vazou o bloqueio das folhas e atingiu meus olhos através do vidro frontal do carro e lembrei que, desde os dezessete anos, quando adquiri a minha primeira câmera Super 8, uma *Canon 514 XL* comprada em Nova York por meu amigo Cazuzza, antes de se tornar cantor de uma famosa banda de *rock and roll*. A gentileza de comprá-la e trazê-la em sua bagagem foi pontual. Naquela época, várias filmagens iniciais com os rolinhos Super 8 de 50 pés (3 minutos) no Parque Lage tem *takes do* sol vazando entre a folhagem da mata e produzindo uma explosão de luz nos fotogramas do filme. Uma luz estourada pelo sol direto na lente que sempre me fascinou e possível de ser uma passagem para outro plano fílmico em fluxo narrativo. Um corte, um recorte, um quase *Cut-Up*¹⁰⁸, assim como o escritor e artista William Burroughs designou seu processo de trabalho em várias de suas obras. Nessa pesquisa, referências e visadas se manifestam tudo em seu tempo não linear. Quando dentro do carro aquele raio de sol estourou sua luz em minha face, sem conexão aparente, a constelação espectral dos retratos de Sganzerla baixou na serra e com ele toda a força de influência que os *Cut-Ups de Burroughs* tiveram em minhas práticas artísticas, desde que eu tomei contato com os livros do autor: *Junky* (1949) e *Naked Lunch* (Almoço Nu/1959) e mais tarde em Nova York, *The Ticket That Exploded* (O Ticket que Explodiu/1962). No entanto, aquela luz que me cegou em claridade foi como uma revelação como a magnífica pintura *A conversão de São Paulo a caminho de Damasco* (230 cm x 175 cm/1601), de Caravaggio, na Igreja Santa Maria del Popolo, em Roma, que eu tive a oportunidade de ver em 2019. A pintura apresenta a queda de São Paulo de seu cavalo a caminho de Damasco. Em narrativa visual, Caravaggio estabelece uma relação triádica de São Paulo que se encontra no chão, de braços abertos, depois da queda, olhando fixo para o céu, um cavalo impávido com a pata direita levantada e um cavaleiro que parece mais preocupado com o cavalo do que com o próprio centurião romano, Saulo (São Paulo), que naquele instante descobre em epifania que não mais perseguiria os fiéis cristãos e passaria a pregar a palavra do messias. Caravaggio comprime todos os seres em um espaço mínimo de enquadramento

¹⁰⁸ *Cut-Up*: procedimento estético inventado pelo escritor e artista William Burroughs (EUA / 1914-1997), mas o próprio Burroughs atribuía a criação ao seu amigo pintor Brion Gysin (Inglaterra / 1916-1986). O fato é que através da obra de Burroughs artistas do mundo inteiro têm sido influenciados por esse procedimento, independentemente do suporte utilizado pelo artista. *Cut-Up* é um recorte de texto, imagem ou som, a partir de dada seleção e combinação por colagem ou montagem e, desse modo, ressignificando o contexto do significado original da parte recortada. Os Dadaístas do Cabaret Voltaire já experimentavam com essa técnica, originalmente, o poeta Tristan Tzara (Romênia / 1907-1963). Em Burroughs, o *Cut-Up* é essencialmente um método de escrita e ele vai além da linguagem ao afirmar que *Life is a Cut-Up / A Vida é um Cut-Up*. Entrevista com o artista disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=967065340630833>.

retangular vertical e não há qualquer indício deísta nessa imagem, tudo é carnal, apenas o divino da pintura do homem Caravaggio que escolhe pintar o momento da conversão de São Paulo. Um primor hipotético de *Cut-Up* pictórico diretamente do Barroco romano do século XVI, como se fossem figuras-ideias recortadas e combinadas na tela *chiaroscuro* banhadas pela luz tenebrista de Caravaggio. A luz do céu que cega momentaneamente São Paulo em sua revelação fica por conta da minha experiência com o sol da serra que vazou pela cobertura da mata atlântica, através de uma quaresmeira, e acertou em cheio a minha visão.

A premissa fulcral do escritor William Burroughs quando ele proclama “*Life is a cut-up*”¹⁰⁹ (a vida é um cut-up) não é afirmar a clivagem de arte e vida como substantivos diametralmente opostos, mas exatamente fundi-los. Para Burroughs, a coincidência não existe e muito menos o inexorável destino, todos os acontecimentos estão interligados por uma rede sináptica de acontecimentos combinados, mas não planejados, a observação do sujeito atento promove a linguagem significativa por combinações ativadas e, nesse sentido, em um fluxo de nanossegundos ou dezenas de horas, a fenomenologia da vida como um *cut-up* se manifesta mesmo em modo inefável. Dessa operação e de seus elementos incertos, a única certeza é a morte e, mesmo aí, pode ser compreendida em metáfora como um *cut-up* se pensarmos em diferentes práticas espirituais. Contudo, no método de escrita de Burroughs, todo esse corta, recorta e o ressignificar de fragmentos variados, visa uma narrativa não linear, mas inteligível. O aspecto sintático-semântico dessa operação é crucial para que a narrativa flua, a partir da seleção e da combinação nessa colagem metonímica de partes pelo todo. Um filme é quase um *cut-up* em si mesmo e alguns são totalmente *cut-ups*, a partir do agenciamento de arquivos diverso de outrem, articulados em uma operação de colagem e ressignificação das partes em função de um todo narrativo. E, se alguém indagar o porquê de o *cut-up* só ser mencionado a essa altura do texto, a resposta é simples, é porque ele tem estado junto, colado e inserido na pesquisa desde o começo, mas somente neste foto-capítulo se tornou manifesto de menção verbal. *Cut-Up*:

6 – INT. DIA / RESTAURANTE

DR. SÁTIRO

(acende um charuto, reflexivo)

Vou pensar no assunto...

JOÃO CORUJA

Mas quanto custa esta parada?

¹⁰⁹ BURROUGHS, William, Seward. *William S. Burroughs sobre o seu método de escrita em Cut-Up*. Vídeo Entrevista. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=967065340630833>.

QUASÍMODO

(abre a boca, mostra os dentes e sorri)

O preço da minha nova dentadura. (COME PIPOCA E A BOCA EM RICTUS SE CONTRAI)

DR. SÁTIRO

(regateia o preço)

Só se for nacional...

QUASÍMODO

Negativo! Tem que ser de acrílico e importada, doutor.

JOÃO CORUJA

Quem não arrisca não petisca...

DR. SÁTIRO

Mas que dentadura acrílica é essa, Quasímodo?

JOÃO CORUJA

Coisa de primeiro mundo.

DR. SÁTIRO

Certo... magistral! Mas olhe lá, não aceito rabo preso.

JOÃO CORUJA

E sem amadorismo, quase...

QUASÍMODO

Fique tranquilo, doutor. O páreo é nosso e a sua eleição já está garantida. Sei o valor de um Grande Prêmio.

DR. SÁTIRO

Elogio em boca própria é vitupério.

QUASÍMODO

Mas na minha (MOSTRANDO) só entra acrílico com raio laser. Tenha a bondade! É mais cara, mas vale a pena.

DR. SÁTIRO

Ok! *Placê* não vale. Só serve vencedor. Se não der o Vox, quem dança é a sua dentadura a laser.

Porém, sem nenhuma intenção em definir um complexo sistema de produção de linguagem, o próprio Burroughs foi pontual em revelar aspectos de suas experiências de vida e linguagem no lastro do tempo, à medida que pulsavam para serem ditas em um contexto de suas práticas de vida e arte, ou mesmo, a própria consciência do limite da razão, ou seja, o científico não dá conta desse campo de experiências. Se uma *Science Fiction* expandida estava presente em sua literatura desde o início da década de 1950, a “magia” à la Burroughs será misturada nesse caldo espesso de uma alquimia espectral e esculpida em contexto do seu próprio trabalho a partir da década de 1970.

No universo mágico não há coincidências e não há acidentes. Nada acontece a menos que alguém queira que isso aconteça. O dogma da ciência é que a vontade não pode afetar forças externas, e acho isso ridículo. É tão ruim quanto a igreja. Meu ponto de vista é exatamente o contrário do ponto de vista científico. Eu acredito que se você encontrar alguém na rua é por uma razão. Entre as pessoas primitivas dizem que se alguém foi mordido por uma cobra, ele foi assassinado. Eu acredito [...] Como a palavra “magia” tende a causar pensamentos confusos, gostaria de dizer exatamente o que quero dizer com “mágica” e a interpretação mágica da chamada realidade. A suposição subjacente da magia é a afirmação da “vontade” como força motora primária neste universo - a profunda convicção de que nada acontece a menos que alguém ou algum ser queira que isso aconteça. Para mim, isso sempre pareceu evidente. Do ponto de vista da magia, nenhuma morte, nenhuma doença, nenhum infortúnio, acidente, guerra ou tumulto é acidental. Não há acidentes no mundo da magia.¹¹⁰

Seria pertinente não criar analogias com o que Burroughs expressa por magia em seu cotidiano com o estilo do Realismo Mágico de uma dada produção literária na América Latina. Nesse sentido, acredito que, na atualidade, os *cut-ups* de William Burroughs têm muito mais a ver e se conectam por linhas invisíveis com o trabalho de artistas atuais do que o Realismo Mágico com toda a sua força na literatura de Gabriel Garcia Marques e outros. Invoco aqui o espectro dos *cut-ups* da linguagem de Burroughs como invoco em *cut-ups* espectros imagéticos de Rogério Sganzerla neste foto-capítulo. Definir o termo “espectro” para além de um substantivo masculino na língua portuguesa é sempre um desafio. Desde que, *Hamlet*, o príncipe da Dinamarca, viu e falou com o espectro de seu pai já falecido no topo do castelo dinamarquês de *Helsingor* na peça-poema *Hamlet*, de William Shakespeare, tudo ficou mais complexo e abstrato. Não obstante, aqui podemos dizer que o espectral sganzerliano em nitrato de prata seria da ordem ou desordem de minhas lembranças, algumas tão diáfanas como os próprios espectros. Em metáfora, conversar com espectros é sempre um ato divinatório e polissêmico. Espectros se comunicam conosco por meio de enigmas, bem como em sonhos e no espaço-tempo das experiências oníricas, tudo é possível, até mesmo o impossível. Porém, nesta pesquisa, meu designo para espectro não é espiritual, é alegórico, especulativo. Nesse sentido, no pódio dos objetos miméticos, a fotografia ocupa um lugar de destaque e, nesse mesmo pódio, um livro específico da ensaísta e escritora, Susan Sontag se posiciona no lugar mais alto por suas reflexões visionárias e poéticas sobre o mundo imagem da fotografia. O atualíssimo livro, *Sobre fotografia*¹¹¹, publicado em 1977 em Nova York com o título original de *On Photography*, com seus sete capítulos que se tornariam sensíveis paradigmas ao longo das últimas décadas como reflexão e citação para inúmeras artigos publicados e teses em

¹¹⁰ BURROUGHS, William, Seward. Conversação com Stephen Davis. Rock Magic, *Crawdaddy Magazine*, 1975. Publicada em LZ ‘75: *The Lost Chronicles on Led Zeppelin’s*, 1975. USA: Penguin Publishing Group, 2010. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/William_S._Burroughs.

¹¹¹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

universidades do mundo todo. Um desses ensaios emblemáticos intitulado *Na caverna de Platão*, que relaciona a alegoria filosófica do mito da caverna inscrita no *Livro VII da República* de Platão com a galáxia da imagem fotográfica, tornou-se pedra angular de uma miríade de reflexões sobre verdades e ilusões do universo fotográfico com a sua aparente capacidade de plasmar em modo substantivo a realidade de coisas e seres presentes nesse mundo e no além. Lembrando que, desde os primórdios da fotografia, como os daguerreotypes que capturavam imagens em pequenas placas de cobre revestidas com nitrato de prata, reveladas com vapor de mercúrio e fixadas com hipossulfito de sódio, suscitaram a ambígua crença dessas imagens elusivas na magia e na ciência, a partir de seu fenômeno de materialização. As sombras que os prisioneiros observam no fundo da Caverna de Platão, a partir de uma fogueira e de seres que se movimentam em frente a essa fogueira. nunca são vistas pelos prisioneiros, mas são tomadas como reais porque esses espectros são a única visão do mundo que eles pensam ser real. Susan Sontag, em seu brilhante ensaio, não se detém na parte filosófica do mito da caverna, mas sim em sua relação com a complexidade meândrica da produção fotográfica através dos séculos com uma verve alegórica e um conhecimento técnico admirável do meio fotográfico.

Corte # 711. Em relação não direta, mas tangencial a Sganzerla que, no labirinto das conexões improváveis, há sempre um portal espectral que ativa uma ligação. Em 2022, concomitantemente à pesquisa do PPGCA, lancei pela *Piscina Pública Edições* de São Paulo o livro intitulado *Espectra*, um trabalho que começou a ser pensado a partir dos dois anos denominados de pandemia, originada por um vírus designado por Covid-19. Vale mencionar que esse livro não é somente sobre a pandemia global e o desgoverno brutal que nos assolou entre 1998 e 2022, mas seleções e combinações estéticas feitas em tempo de intensa adversidade e questões tão diversas como *cut-ups*, leituras e isolamento humano podem inferir em um processo de escolha e combinação de modo tão abstrato. Uma publicação de espectros e aspectos fantasmáticos que se conectam a este foto-capítulo por poéticas e amizade. Em suma, o livro *Espectra* é uma coletânea de três séries fotográficas, uma no Brasil e duas em Nova York, a partir de um recorte específico de tempo (1977-1987). Nessa época, eu ainda não conhecia pessoalmente Rogério Sganzerla. O link para a visualização do livro no site da editora encontra-se na nota de rodapé.

O título inicialmente seria *Spectrum*. Mas resolvi torná-lo um substantivo feminino, porque, de algum modo, remete a uma situação de potência e mistério. A principal coisa a ser dita sobre *Espectra* é o porquê da escolha dessas três séries específicas e desse período, que vai de 1977 a 1987. As ordens não são só racionais, elas são ordens da desordem. Ordens do caos. Na pandemia, tive experiências sensoriais muito intensas, em um tempo muito complexo de vida (2020-2022) onde isso afetava o seu corpo, sua alma, sua psique e, obviamente, afetava toda a ideia de linguagem como

nós a entendemos. No caso específico dessas três séries, acho que elas entram em confluência a partir de certas experiências de sonhos, visões e de leituras — principalmente do poeta anarquista Hakim Bey — e de olhar em retrospecto a potência do trabalho de William Burroughs na minha formação, além das influências de Hélio Oiticica e Rogério Sganzerla, a partir de como eu seleciono e combino certas situações no meu trabalho, quase tudo se transforma em processo de colagem.¹¹²

É fático que a fotografia sempre afirmou a natureza visível, mas também flertou com o mundo invisível. No final do século XIX, a moda de fotografias de espíritos/espectros em torno das mesas falantes começou em Paris e se alastrou rapidamente para outras capitais europeias e nas Américas. Charlatões da ectoplasmia passaram a produzir registros de aparições espectrais via uma *tromperie* (truqueria) inimaginável. Uma prática exatamente oposta àquela que afirmava o dispositivo fotográfico como um produtor inequívoco de registros reais do mundo. Independentemente se espectros ectoplásmicos existem e podem ser registrados por algum tipo de aparelho lenticular, aparições fantasmáticas em torno de mesas falantes com espíritos, naquele contexto, não passavam de ardis operados em conluio entre falsos médiuns e fotógrafos inescrupulosos, uma súcia que enganava por dinheiro seres desejosos da comprovação que entes queridos continuavam a existir no além do mundo real visível. A crença em um plano espiritual é tão ancestral quanto a pré-história, e as práticas dessa comunicação perpassam todos os povos desde tempos imemoriais. Agora, um registro-relíquia bidimensional de uma aparição espectral de um ente conhecido só poderia ser concebido e fabulado a partir da invenção da fotografia e o fervor inabalável nos poderes da moderna tecnologia, ou seja, um brinde que somente a modernidade poderia oferecer a um fiel crente. No lastro do tempo e na passagem dos processos analógicos para os digitais, esse território de escrutinar o mundo invisível só ficou melhor ou pior dependendo de quem o escrutina. Susan Sontag em seu *mundo imagem*.¹¹³ sempre soube que não há poética sem elementos míticos, sobrenaturais ou inventados. Da *Odisseia* de Homero, na antiga Grécia ou o corpo da obra de William Shakespeare, na Inglaterra do século XVI, até os dias atuais, poéticas em qualquer suporte operam com múltiplos elementos ficcionados. Na atualidade, em linguagem das artes, o irreal do real é factual. A noção da “vida imitando a arte” é apenas um chiste. Para quem declarou várias vezes que “o cinema não me interessa, mas a profecia”,¹¹⁴ Sganzerla afirmava a sua relação mediúnica e oracular com os signos ocultos em um cotidiano repleto de mistérios e de complexa simbologia divinatória. Com toda a carnalidade evidente e mundanidade cidadina à

¹¹² BONISSON, Marcos. *Spectra*. São Paulo: Piscina Pública Edições, 2022. O livro foi lançado inicialmente em plataforma digital. (ISBN 978-65-994169-4-1). Disponível em: <https://piscinapublica.com/espectra>.

¹¹³ Termo cunhado pela própria Susan Sontag e título de um dos ensaios no seu livro: *Sobre fotografia*.

¹¹⁴ SGANZERLA, Rogério. *Filme em questão*. CONTRACAMPO-Revista de Cinema # 58. 2001. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/art_dossiebandidoquestao.htm.

flor da pele, é dizível nos longas-metragens como *Copacabana Mon Amour*, onde a participação do famoso Sacerdote Baiano do Candomblé Joãozinho da Gomeia (1914-1971) e pontos de terreiro tocados por atabaques ao longo do filme dão a tônica do incorporado diretor, já em *Sem essa, Aranha*, o protagonista, Jorge Loredo, o Aranha, parece uma bola de cristal ambulante, como um vidente tomado por espíritos que só fala em modo profético. Os exemplos são muitos, mas um curta-metragem chama atenção por sua pesquisa específica: *Ritos populares – Umbanda no Brasil* (18 min. Cor, 16 mm, 1977), ou seja, uma cinemática mística marcada pelos signos do oculto. À parte que me toca, tenho sido um andarilho ecumênico, de minha primeira comunhão, a honra de ter os búzios jogados por *Mãe Menininha do Gantois* (Maria Escolástica da Conceição Nazaré 1894–1986) e a revelação de sua fala de que eu sou filho de Oxóssi, nascido empelicado com Oxalá, por isso, eu sempre deveria usar as guias dos dois orixás por proteção e respeito, uma azul mais grossa e outra branca, mais fina, o que eu fiz por muitos anos. Minha vivência extra-sensorial e rituais de diferentes práticas espirituais me acompanham há muito tempo, nesta terra em que eu caminho, nas folhas em que eu toco, nos mares em que eu mergulho, nos sonhos que eu sonho e no chão invisível que eu piso no além do dizível. Os espectros imagéticos de Rogério Sganzerla deste foto-capítulo são elementos dialógicos de um plano *suprasensorial* transferível e pessoal, onde a mediação do pensamento verbal talvez possa falhar, mas não o fenômeno.

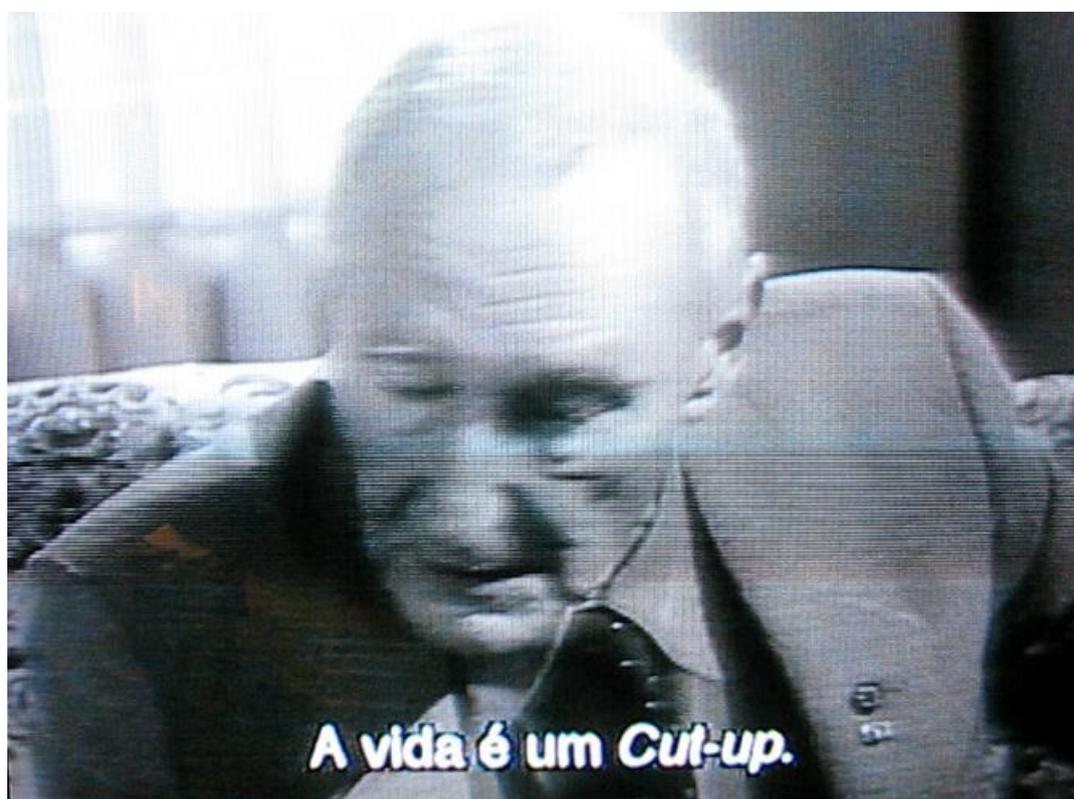


Figura 43 – *The Cut-ups*. Direção: Anthony Balch / William Burroughs (18'45"/ 1966)
Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=czTN5FNSpTU>.













En esta ciudad /
por un momento /
para el mundo /
para el mundo

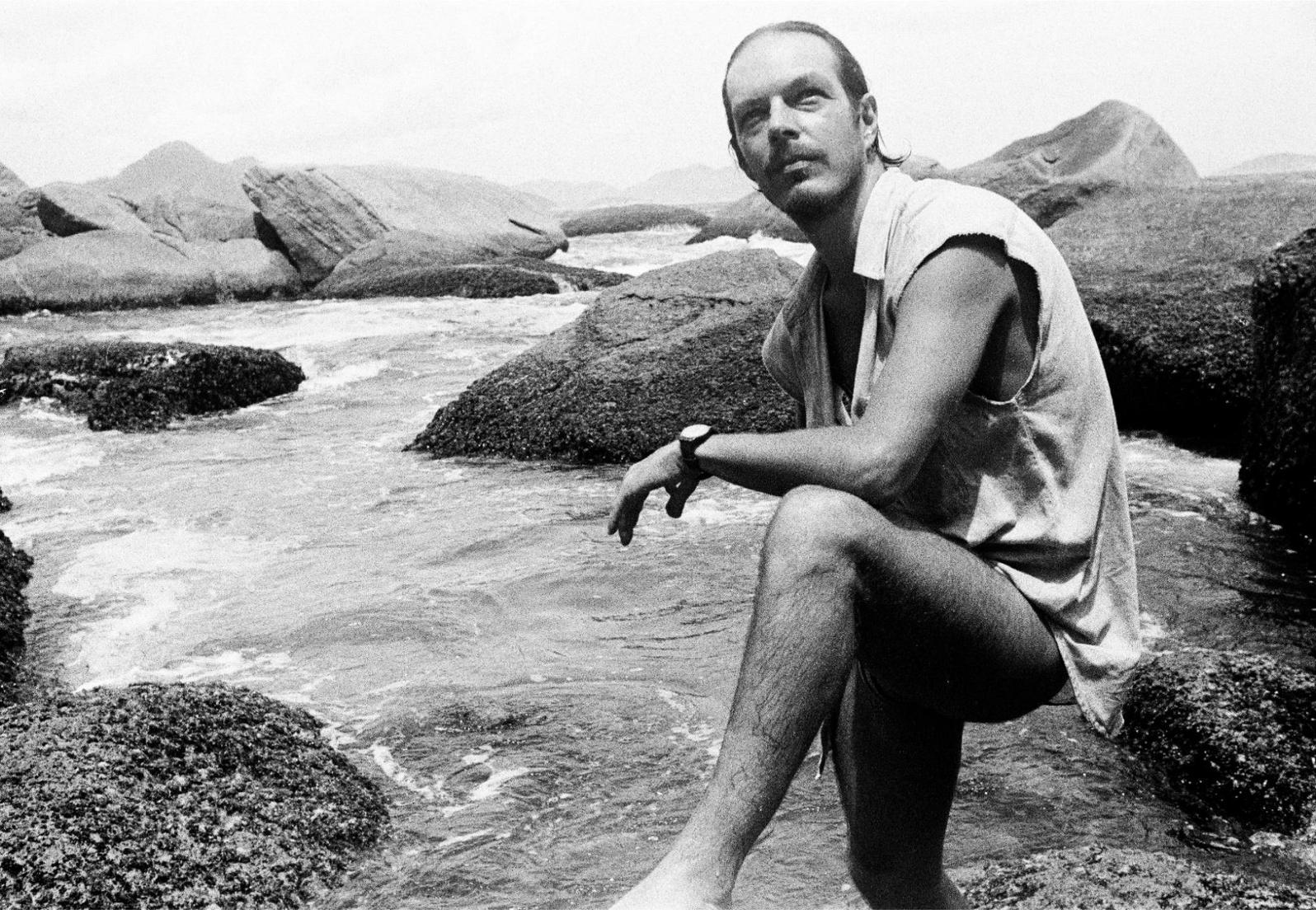






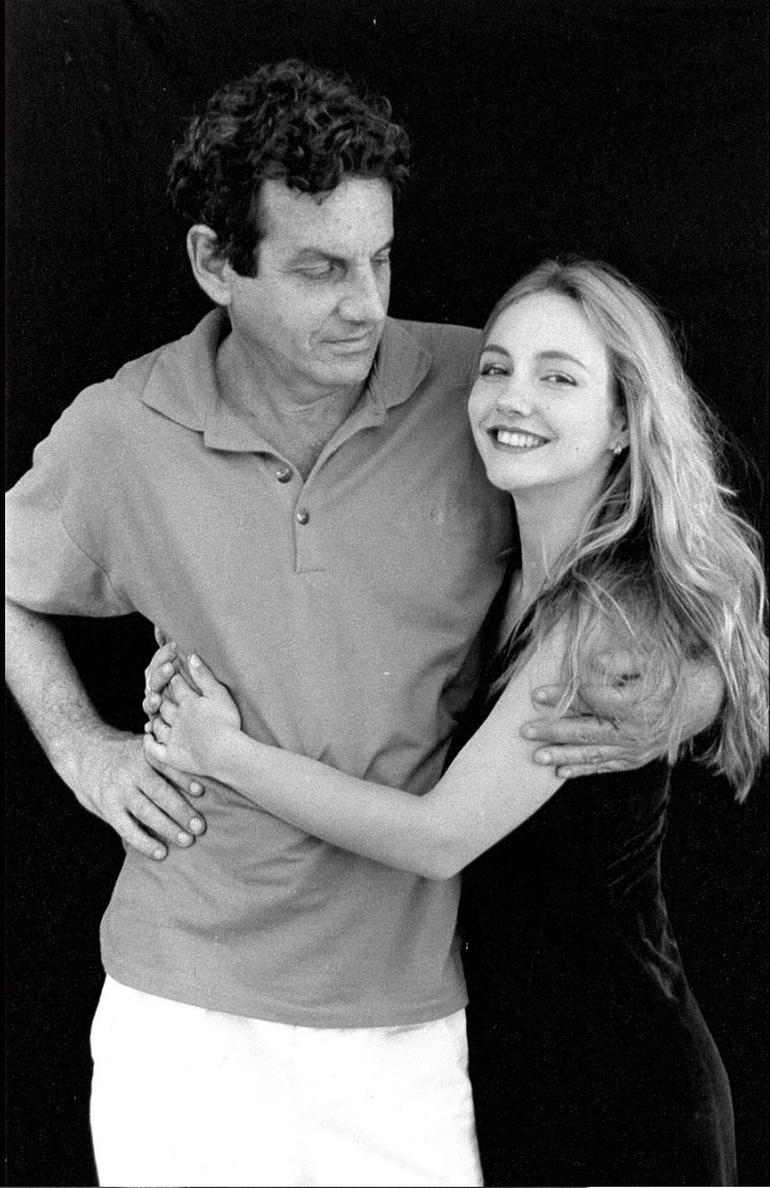




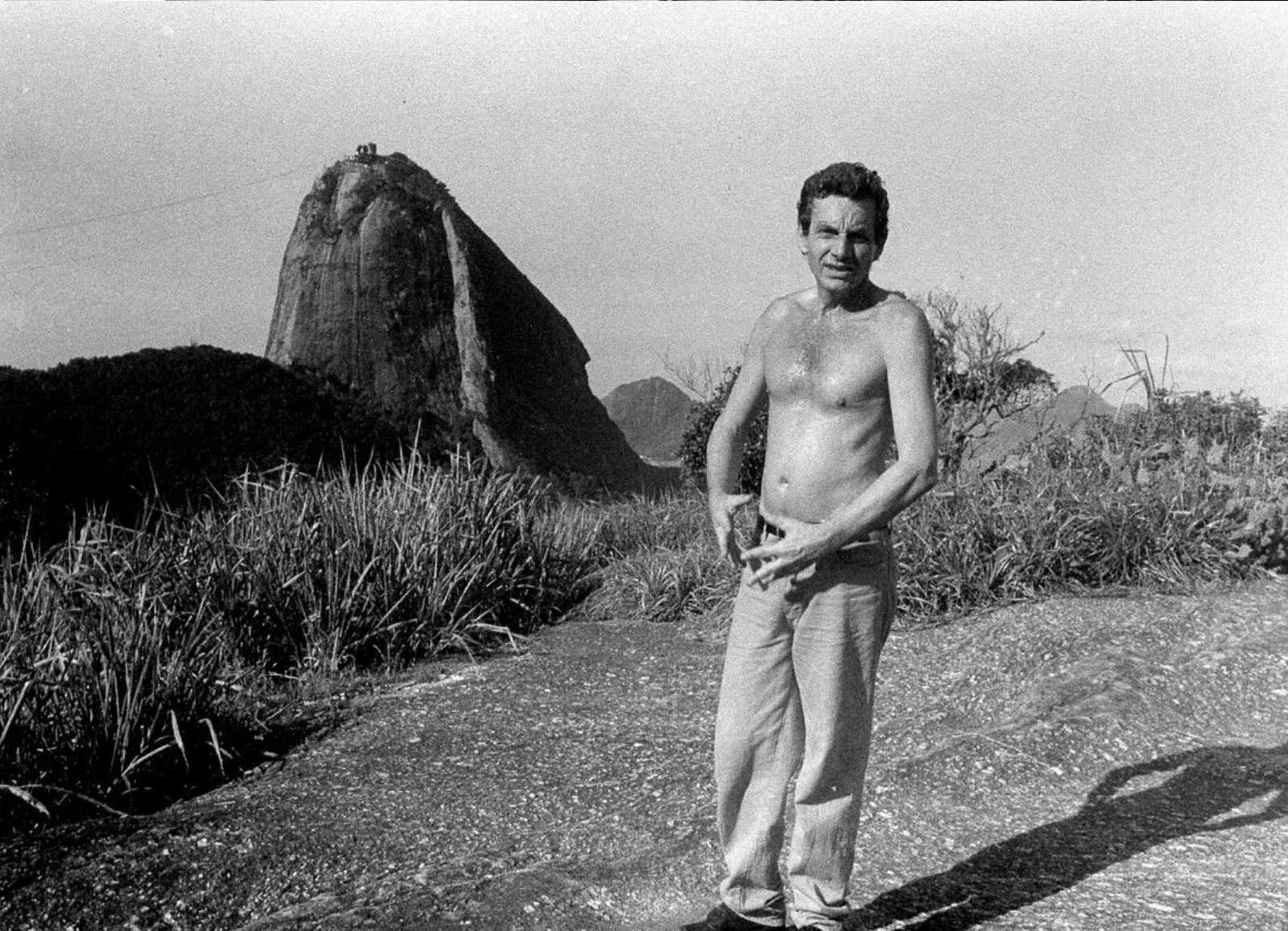


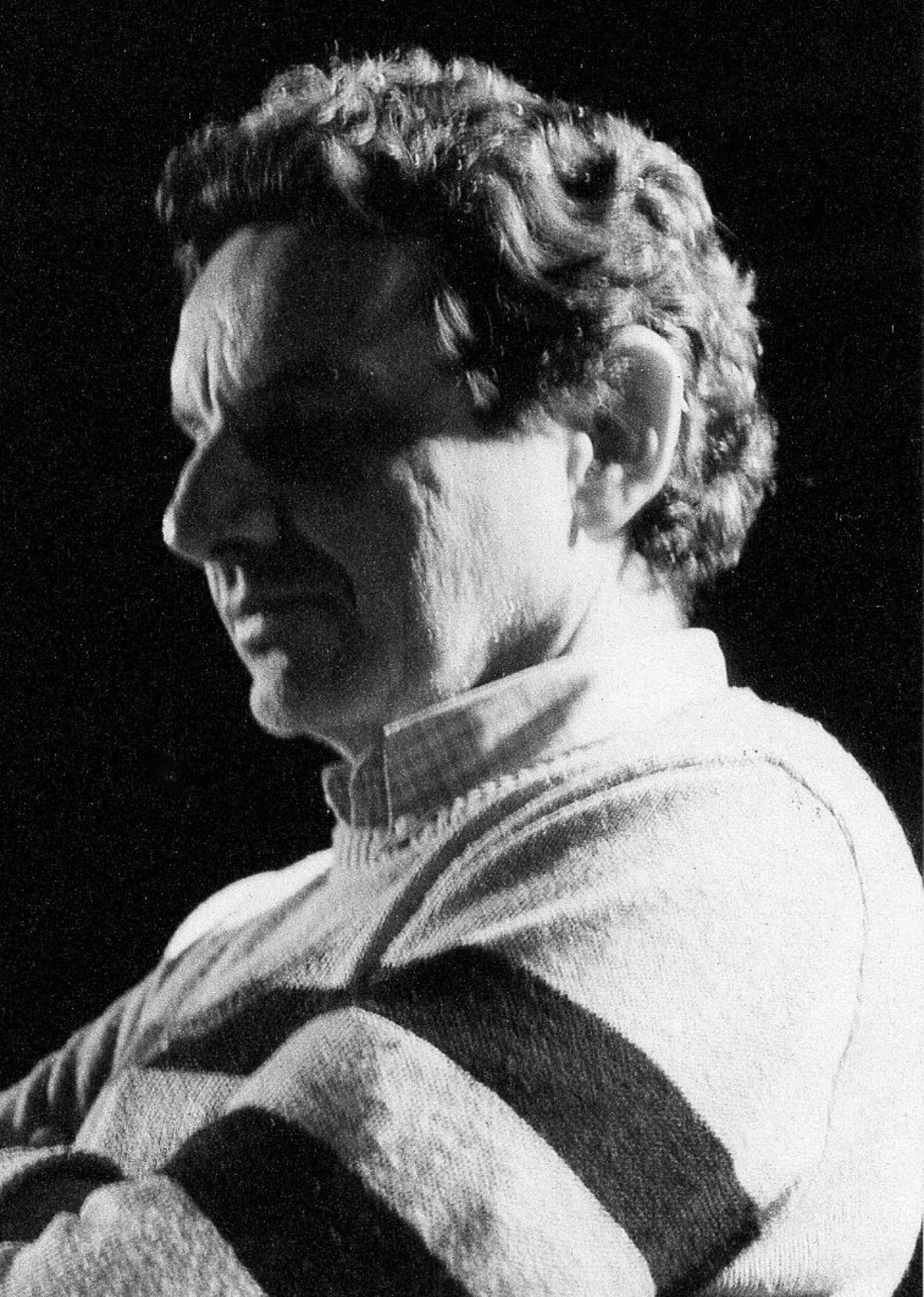














9 HELENA IGNEZ: FALA ABERTA

Helena Ignez é uma atriz e diretora que tem trabalhado com cinema e teatro por mais de sessenta anos. Seu talento e seu vigor no meio cinematográfico são incontestes e notórios. Helena foi companheira de Rogério por trinta e cinco anos, até o seu falecimento, em 2004. Tiveram duas filhas: Sinai e Djin Sganzerla, ambas são cineastas. Previamente, Helena Ignez foi casada com o diretor Glauber Rocha por três anos (1959-1961) e tiveram uma filha, também cineasta, Paloma Rocha. Helena foi a atriz do primeiro filme de Glauber, um curta-metragem intitulado *O pátio* (1959). Sua filmografia premiada como atriz e diretora é extensa e icônica. Gravei o depoimento a seguir três vezes, em fevereiro de 2024, uma vez em modo remoto e outras duas presenciais em seu apartamento de São Paulo, onde estive com um dileto amigo em comum, o ensaísta e tradutor Steve Berg. Em fluxo, o depoimento, que é uma fonte transbordante de experiências e informações para a pesquisa, se tornou um crucial capítulo da tese através da fala aberta da artista:

“Querida pedir um pouco de silêncio e que a voz esteja bem. Boa tarde a esses queridíssimos amigos, Marcos Bonisson e Steve Berg, pessoas que eu tenho a honra de ter amizade e é isso. Vamos em frente. Você sabe que tem um pedaço de seu corpo aqui, eu acho que é exatamente isso, três fotos suas enormes do Rogério aqui na parede. Maravilhosas, você vai gostar de ver. Fotos gigantescas, Marcos. Foi da mostra do Itaú dos *iconoclastas*. Fotos lindíssimas. Maravilha, viu, deixa eu te dizer uma coisa, quando eu falo nesse filme que eu quero fazer, eu imagino você, uma espécie de fiações de luz, sabe? Uma luz etérea que vem por fora e aquelas fiações, sabe? Deixei no Rio, mas seus dois livros estão na minha cabeça, porque os filamentos de luz vieram após seu livro. E você está criando, Marcos. Isso aí é um trabalho seu, de criação, está entendendo? E eu estou jogando, estou jogando material para você criar da maneira que você quiser.

“Acho que foi encantador esse conhecimento, Rogério indo aonde eu morava no Rio e me convidando para fazer *O bandido da luz vermelha* e me levou uma crítica que eu já conhecia sobre *O padre e a moça*, ele elogiava o filme e também me elogiava especialmente. Era uma crítica linda. Essa foi a primeira vez que eu conversei com Rogério e, antes, eu o tinha visto numa festa da Helena Costa, filha de Lucio Costa (arquiteto), animadíssima. Françoise Hardy, cantora e compositora francesa, estava lá também, e Rogério foi convidado como um menino genial da crítica brasileira, muito jovem, mais jovem do que eu, que já era jovem. Então, era aquele menino que escrevia nos melhores jornais do país que estava lá dançando e foi muito engraçado porque ele bebeu um pouco, sabe caindo um pouco assim e, nesse dia, apenas nos

cumprimentamos e depois ele foi especialmente em minha casa e fez esse convite e foi assim que eu conheci Rogério. Meu grande amor. Durante as filmagens do *Bandido*, ele gostou da minha atuação primeiríssima no filme e me deu um grande abraço, mas um abraço normal que a gente dá aos atores quando eles brilham e a gente está satisfeito, mas para mim foi também um abraço muito especial, eu achei que estaria perdida de mim mesma com aquele amor que imediatamente eu senti. *O bandido da luz vermelha* é uma ópera bufa genial sobre essas megalópoles chamada São Paulo. O início de um novo cinema. A trilha genial fina, sua abertura, com Hendrix pela primeira vez no Brasil. Foi um escândalo, as guitarras elétricas foram consideradas de direita (risos). É o começo de uma performance cinematográfica. É uma valorização do ator muito grande, eu vim com toda essa força na cabeça de fazer isso e aí encontrei, então foi uma grande festa, mas dolorosa porque nós estávamos em plena ditadura. Havia uma situação totalmente negativa do cinema novo em relação ao filme e muito em eu estar fazendo um outro cinema que não era o cinema novo. Já havia um outro revolucionário do cinema que trouxe o cinema para a cidade, enquanto Glauber tinha trazido para o campo, mas, até então, não tinha existido um outro que fosse tão significativo quanto Rogério no *Bandido da luz vermelha*. Então, foi difícil, foi perigoso em relações humanas e foi isso tudo o *Bandido*, foi a satisfação de fazer aquele filme extraordinário que todos nós sabíamos, a equipe inteira sabia que nós estávamos fazendo uma coisa nunca vista. Então foi isso, o *Bandido* e *A mulher de todos* (1969), sou eu mesma, não é? Exatamente isso, foi um título que eu acho, sem me ofender, que eu fui a mulher de todos. Hoje, não sou a mulher de ninguém. É isso, uma revolução. Rogério era angustiado e Rogério era um gênio, aquela pessoa que sofre horrivelmente pelas qualidades que tem. Ele se distancia dos outros pelas qualidades que tem. É uma coisa que eu jamais gostaria de ser. Entendeu? Sobre o cinema novo, algumas coisas, Rogério gostava, outras não. No início, Glauber se hospedava em casa de Rogério. Agora mesmo nós mandamos o *Bandido da luz vermelha* de novo para Nova York e quatro filmes dele foram vendidos agora para RAI da Itália. Rogério foi condecorado pelo *Histoire du Cinema* em *Locarno*. Recebeu uma crítica extraordinária. Então, estamos falando de uma pessoa fabulosa e trágica, porque morreu aos cinquenta e sete anos no auge, quando iria desenvolver ainda mais essa obra na maturidade, ele morreu. Rogério me ensinou a ver ele mesmo, apesar de ele dizer que eu não o conhecia, que eu não sabia quem ele era, mas eu sempre soube e, se eu o tratava como um filho, ele não gostava, porque ele não queria esse tipo de dependência amorosa (risos), mas, ao mesmo tempo, eu sabia, sim, quem era ele. Existiu uma dupla braba entre mim e Rogério. Eu acho que sim. Eu cheguei a essa conclusão agora, Marcos, a gente aprende é conversando. Uma dupla escandalosamente harmônica como dupla cinematográfica. Porque

isso surgiu no *Bandido* e virou uma performance brasileira. Havia um amor enorme. Ele tinha uma fala no filme (*Abismo/1977*) que eu tenho certeza que era para nós – *Amor aqui é mato*. Não é lindo? *Amor aqui é mato* (risos).

“Aos poucos, Rogério está pipocando no mundo inteiro, essa é a verdade. Recusamos a *Netflix*, porque eram cinco anos de exclusividade, não valia a pena. Ele achava que não iríamos ter isso que a gente tem, a crítica, a consagração dele e esse cinema que estoura em todo o mundo. Houve uma mostra de Rogério Sganzerla em Nova York, antes, bem antes da pandemia. Um cinema pequeno, lotado todos os dias por meninos. O curador tinha trinta e três anos. Disse que o cinema dele é o “tchan” do cinema de vanguarda da garotada do cinema. Pô! Isso é maravilhoso, não é? E um desses meninos me escreveu dizendo que queria conhecer os meus filmes, esse rapaz era de Porto Rico, que tinha visto os filmes dele em Nova York. Sobre a internacionalização da obra de Rogério, eu também acho, está pipocando, está começando. A gente vê que é isso? E ao mesmo tempo nós tivemos completamente duros com essa recusa de participar dessa nojeira que foi a aceitação da ditadura por parte de companheiros. O negócio foi difícil, não foi fácil, não. E uma fidelidade minha também a não sei o quê, que era tão radical quanto a dele em outro tipo de fidelidade ou a mesma de formas diferentes. Então a gente podia ter se danado. Eu acho que Rogério foi extremamente prejudicado pelo *status quo* e eu, como tinha essa obsessão por longevidade, de saúde, consegui me manter. Quer dizer, desde o começo com o meu *Tai Chi Chuan*, mas ele não tinha isso, não tinha. Ele tinha todo um complexo, extremamente diferente. Era neurótico. Nunca conheci um gênio que não fosse neurótico. Estou louca pra conhecer um gênio que não seja neurótico. Ailton Krenak deve ser (risos).



Figura 44 – Depoimento de Helena Ignez em seu apartamento em São Paulo com o escritor e tradutor Steve Berg. Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.

“Saímos do Brasil em 1970 à época da ditadura militar, inicialmente para Londres, que foi uma grande festa. Londres. Fortíssima, trágica também, porque, na verdade, eu queria estar no Brasil. Nós queríamos estar no Brasil, não em exílio. Por isso que a gente saiu do Brasil, porque o pai do Júlio Bressane falou isso, assim, vão queimar seus filmes e vocês vão sumir. E houve um desregramento de sentidos. De Londres fomos à ilha de Wight ver o festival de música e Jimi Hendrix que Rogério filmou, filmou um pouco. Sim, com essa câmera (sobre uma estante do apartamento). Estávamos pertíssimos do palco, segunda fila, com uma turma muito interessante, mais louca impossível, extremamente louca. Eu também estava com uma filha de dez anos, Paloma Rocha, não é? Que participava de tudo, subia nos palcos, está entendendo? Era uma loucura absoluta total. Estávamos com Gil, Caetano, Moreno (baterista) e uma turma para lá de louca e, como tocavam fora de hora, tocavam bateria à noite e a polícia vinha à noite e queria pegar todo mundo, todo mundo pra lá de louco e nus (risos), para variar, Rogério não gostou nada de eu tomar banho nua e ainda por cima saí na *Manchete*, acho que foi na *Revista Manchete* ou na *Revista Cruzeiro*, na ilha de Wight, à vontade com os hippies locais, tudo nu. Ai, foi muito engraçado (risos). E, claro, que Hendrix foi absolutamente genial, mas estava velho, com cabelos brancos, aos 27 anos, muitos cabelos brancos e alquebrado. Ele morreu dois meses depois. Hendrix foi maravilhoso. E Gil, queridíssimo, tinha acabado de compor uma música (Mr. Sganzerla) para o *Copacabana Mon Amou* que as pessoas adoravam, o filme fez muito sucesso, e aí fomos pra Europa, tudo louco, cada um mais louco do que o outro e depois para a África, que era um grande sonho, fomos para o Marrocos. Todo mundo queria ver Fela Kuti (cantor, músico e compositor nigeriano. 1938–1997) e nós vimos. Era uma turma grande, mas metade do grupo deu para trás. Eu segui com Rogério e eles foram depois no ônibus amarelo do Júlio Bressane. Eles foram muito mais protegidos. E eu fui com o Lee Jaffe (artista norte-americano), meu amigo íntimo, até hoje nos falamos, amigo do Hélio Oiticica, Lee Jaffe, que é avô da neta da Maria Gladys (atriz). Fomos nós e o Lee com uma namorada inglesa, ficamos um tempo grande juntos, depois, eles voltaram e nós seguimos. Foi uma viagem grande, muito sofrida, na verdade, que marcou uma relação extremamente dolorosa. Foi quase insuportável, tanto para mim como para Rogério. E assim começou um casamento, que nunca foi fácil. Um casamento que durou trinta e cinco anos.

“Uma viagem extraordinária, nós atravessamos o Saara, Mali, Niger, as pessoas espantadíssimas comigo, porque eles achavam que as mulheres não poderiam atravessar o deserto como eu atravessei, em cima da boleia de um caminhão, por causa do útero, do ovário, mexe demais. Então eles me achavam quase uma heroína. Eu e o Rogério naquele caminhão pelo Saara inteiro, durante duas semanas. Aí eu me lembro, quando eu acordei no Niger. Eu vi

as pessoas mais bonitas do mundo. Não estou exagerando, não. Eram pessoas de quase dois metros de altura, homens e mulheres extremamente belos, com panos amarrados aqui. Eles olhando pra gente, nós estávamos dormindo na boleia, do caminhão. Eles vieram olhar as novidades. Fomos maravilhosamente bem tratados. Depois, estivemos com os Tuaregues. Aliás, fomos com essa tribo. Uma mulher belíssima rindo, assim, uma coisa maravilhosa. Está entendendo? O deserto é incrível, insubstituível. Você não pode imaginar o que seja o deserto. Te joga para fora da Terra. Tem um poder extraordinário. Em África ficamos um tempo longo, quase um ano atravessando e aí fomos para Salvador, quer dizer outro isolamento. O que Sinai Sganzerla mostra naqueles filmes lindíssimos que ela recolheu de Rogério.¹¹⁵



Figura 45 – Câmera 16 mm de Rogério Sganzerla que filmou Jimi Hendrix no festival da Ilha de Wight e cenas no deserto do Saara em África. Fonte: Acervo Helena Ignez.

“Morávamos em Ondina, antes do Rio Vermelho. Era deslumbrante, nós íamos para o mar, pular das pedras para o mar e pulávamos de pontes, também, sabe esse estilo? Queria tudo, menos teatro, nem cinema. Distante, quando eu via alguém desse meio que eu conhecia, eu atravessava a rua. Eu era uma outra pessoa. Fiquei grávida lá. Eu nunca mais vi praias tão bonitas como em Salvador nos anos de 1970, em uma cidade maravilhosa. Nós viemos para o

¹¹⁵ Extratos (8 min. / 2019) é um curta-metragem de Sinai Sganzerla com imagens filmadas por Rogério Sganzerla entre o período de 1970 até 1972 nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador, Londres, Marrakech, Rabat e a região do deserto do Saara.

Rio, foi a época do *Abismo* (filme de 1977). Nós já estávamos no Rio, e a ditadura ainda estava horrorosa. Não aparecia nenhum tipo de trabalho, estávamos muito duros. Eu tinha comprado em 1964 um apartamento no Rio. Era meu. Vendi o apartamento para ele fazer *O abismo*. Isso foi depois do nascimento do *Djin* (1977), no Rio de Janeiro. Pensando bem, a segunda fase na Bahia foi uma divisão. A *Sinai* nasceu na Bahia (1972), ficou até uns quatro ou cinco anos. E aí a gente já tinha alguma coisa no Rio. Devia ter sido algum filme que eu não estou lembrando agora de Rogério, e da minha parte não, não teve, mas em 1973 houve uma coisa definitiva, foi o meu último filme. Esse agora eu abandonei o cinema. Não quero mais. Foi um filme aqui em São Paulo, em Ilha Grande, dirigido por um dos assistentes de Walter, Hugo Khouri (cineasta), entendendo que eu fui com *Sinai* pequena e Rogério, diziam que Rogério tinha se tornado babá. Tratavam assim. E a Lilian Lemmertz, aquela atriz genial que dividiu o filme comigo, completamente bêbada. Eu disse, não vou ficar assim, não. Foi quando eu cortei. Pá! Vou para os afetos, para o amor. Sim, essa foi uma escolha minha e teve essa fase que eu desisti completamente e fomos para a Bahia. Rogério também, aí começou Orson Welles, ele ficou dez anos pesquisando Orson Welles e depois saiu o filme *Nem tudo é verdade* (1986), feito na Bahia com um fotógrafo baiano muito bom. E houve uma grande pesquisa também no DIMAS, que é o departamento de cinema da Bahia (Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia), que era praticamente vizinha de nossa casa. Uma pesquisa enorme, como eu já falei, muitos anos, tipo dez anos com descobertas extraordinárias. Ali tem muita coisa fotográfica, absolutamente original, descobertas nos jornais, e eu não fazia cinema já há algum tempo também. Rogério me chamou para fazer esse personagem com Arrigo Barnabé, eu adorei. Lembro-me muitíssimo de uma cena que nós fizemos no hotel da Bahia, lá na rua Chile, hotel antigo onde o Wells tinha sido hospedado. Procuramos o mesmo quarto de Welles. Acho o filme lindíssimo e significa um certo retorno, mas, na verdade, ele nunca parou, tinha curtas também nesse período e também foi um filme muito bem-sucedido internacionalmente, foi muito apreciado. Houve contatos internacionais, como o diretor de fotografia do Welles aqui no Brasil do *Tudo é verdade* (*It's all true*/1942), Fanton, George Fanton que adorava o filme.

“Então, querido, eu conheci Rogério pesquisando. Ele frequentava a Biblioteca Mário de Andrade (SP) desde menino e, durante todo o tempo entendendo, foi pesquisador mesmo. De verdade e na Bahia, o método dele era sair às oito horas da manhã, ficava até meio-dia, depois de duas até seis. Era esse o método dele de pesquisa. Obcecado com as coisas dele e escrevendo, porque a gente vivia de artigos. Rogério conhecia Shakespeare profundamente e, para você conhecer Shakespeare profundamente, você tem que ser um pesquisador. Rogério fez uma adaptação de *Trono manchado de sangue* (filme de Akira Kurosawa/1957, a partir de

Macbeth, de William Shakespeare). Esse roteiro estava sumido, mas nós temos uma cópia. O Felipe Bragança (cineasta formado na UFF) procurou muito tempo e não encontrou, agora apareceu. É um Shakespeare no Nordeste, no cangaço, que eu iria fazer com o Gilberto Gil. Dois velhos falando a história do cangaço.

“Então, eu acho que você teria que perguntar também a relação dessas crianças com o Koellreutter, até porque eu não tinha nem vinte anos, quando eu comecei sendo aluna dele. Exatamente nesse período, eu uma vez vi no Pelourinho o Raul Seixas de longe, uma coisa aberta, ele era ainda mais menino do que eu. Ele deveria ter uns dezessete anos, ele estava começando, era o Raulzinho e seus Panteras. Nós vimos, eu e Glauber, e comentamos alguma coisa nesse sentido de Raul ser legal e também depois de uma festa na Faculdade de Direito, que era exatamente nesse período da Escola de Teatro de Koellreutter, onde estava também João Gilberto e foi João que lembrou, inclusive, essa ocasião que ele me viu pela primeira vez. Ele me viu dançando e era Raul e seus Panteras que tocavam. Era uma coisa de universidade, de meninada, de grêmio universitário da Faculdade de Direito. Então, isso era uma verdadeira baianada, né? (risos) E com a Escola de Teatro surgiram figuras magníficas que iluminaram profundamente a cultura baiana em nossas cabeças. E fomos realmente alunos jovens, meninos, de Koellreutter e das teorias musicais dele. Eu era aluna de História da Música, porque a minha escola principal era o Teatro. E, adicionalmente, estudava Música com ele, que era História da Música e Dança, que também era a segunda atividade. Primeiro, o Teatro, a fala, a voz, o teatro tradicional. Imagine, eu só posso dizer, imagine, influências, isso abriu as nossas cabeças, abriu o pensamento. É uma música que abre o pensamento. Essa música dodecafônica, ela muda, ela contagia, você nunca mais será o mesmo se a ouvir. E aí também foi quando surgiu o *Pátio* de Glauber, em que ele usa uma das músicas que nós estudávamos, a *Sinfonia para um homem só*, (1950) dos compositores franceses Pierre Henry e Pierre Schaeffe.¹¹⁶ Quer dizer, um luxo, né? Dois meninos baianos que conheceram o que havia de mais adiantado no mundo sendo feito na hora. O que mais a gente pode dizer sobre Koellreutter é que surgiram realmente pessoas fantásticas, como Tom Zé e músicos extraordinários. E, no meu caso, sim, foi uma atriz que foi influenciada por ele, sem a menor dúvida, exatamente por esses espaços musicais que a teoria dele causa. Essa abertura, os silêncios. Rogério gostava muito de Koellreutter e Rogério sempre valorizou muito a minha formação, sempre valorizou o meu início de vida artística com Glauber. Sempre valorizou, e muito. Isso que eu lhe falei de ser uma menina em Salvador, estudando concretismo, o que acontecia em São Paulo e em outras gerações. Então, era isso.

¹¹⁶ Os compositores e músicos franceses, Pierre Henry e Pierre Schaeffe são considerados pioneiros da música concreta (musique concrète), música eletroacústica e outras experiências sonoras.

Koellreutter era uma conversa. Ele gostava de saber. E gostava muito de Koellreutter, sem dúvida. Essa relação com você deve ter sido definitiva também, porque foi feito e o filme é magnífico. É outro filme também que termina muito bem, né, Marcos, você lembra? Quero rever Koellreutter. Cheio de contradições elegantes. Isso não é só um documentário. É um ensaio, é muito ensaístico o cinema de Rogério. Essa característica. Ele também está no filme, sempre. Eu acho lindo. Eu acho que quem pode falar de Koellreutter também é você. Eu posso falar do entorno desse momento e dos nossos pontos em comuns. Imagine, trinta e cinco anos juntos. Duas pessoas muito imprevisíveis, de uma certa forma, porque tinham pontos muito fortes, contatos que, eu poderia dizer, cármicos. Eu conheci o concretismo muito cedo, muito antes de Rogério. Eu acho que foi nessa época que o Rogério também conheceu. Na Bahia, Glauber e eu recebíamos o Suplemento Literário do Jornal do Brasil, Glauber, antes de mim já fazia isso, o suplemento que era totalmente dominado pelo concretismo, pelo pensamento artístico extraordinário e eu amava, claro, mas eu imagino que nesse mesmo período, não em 1958, que Rogério seria criança demais, eu já tinha dezoito anos, ele teria onze. Então, está na formação, sim. Na formação do pensamento literário de como organizar palavras. E também é próxima do Zen, do *Haiku* (Hai Kai), como ele se referia. É isso que eu vejo, acho importantíssimo e também acho os Irmãos de Campos e o concretismo muito importantes para a paginação, para a visão de um jornal, por exemplo, como ele era paginado nesse período também. O Glauber era ligado e trabalhava em jornal, fazia paginação, então o concretismo foi vital nesse movimento que é anterior um pouco a Rogério.

“Em relação ao Taoísmo e Arte, eu vinha de outra história. Eu vinha de um templo *Hare Krishna*. Era só o que me interessava. Que arte? Que se foda a arte. Eu queria viver. Naquele contexto, eu via aquele caminho do nosso meio como extremamente negativo. Se eu quisesse permanecer naquele mundo, naquele momento, eu iria me perder, seria uma velha infeliz. Então, eu fui obcecada. Eu já estava num templo *Hare Krishna*, vivendo como uma monja, acordando, às quatro e meia da manhã, só dizendo, *Hare Krishna*, o meu nome era *Lilavan*.¹¹⁷ Não era brincadeira, eu era extremamente radical. As pessoas pensaram que eu tinha pirado e, ao mesmo tempo, eu vi no Taoísmo uma coisa doce. Mas, como eu sou movida a paixão, eu me apaixonei por Cheng, um grande mestre do Tao. Ele me aceitava como tal, como o *Hare Krishna*. Ele gostava de mim, ele disse que tinha carinho por mim, mas eu achava que ele me detestava. Cheng era insuportável, era o homem mais terrível do mundo, mas era uma paixão extraordinária. Morreu com quarenta e dois anos, um mestre de longevidade. Então, haja

¹¹⁷ Em sânscrito, significa a que tem os passatempos, as diversões de Krishna.

contradição, né? Eu jamais seria aluna de outro taoísta. Sou uma mestra de *Tai Chi Chuan*, mas minha religiosidade não é taoísta. Eu jamais orei para os santos taoístas. Nunca, jamais, entendeu? Quando eu rezo, é pra Jesus, estou muito interessada no vazio. Esse vazio que o Zen apresenta e que eu nunca entendi. E agora, lendo *Byung-Chul Han*¹¹⁸, eu entendi o que é o vazio. Não, não entendi, mas começando, percebendo o que nós somos realmente, tudo é vazio, tudo é vazio. Um dia o Cheng falou para mim, ele ainda é saudável, e me disse que aquela longevidade que ele falava não era essa da terra.

“Como Rogério dizia: “desejei fazer mais filmes do que fiz”. *Copacabana Mon Amour* é um filme magnífico. Tem várias histórias dele, inclusive, quando voltou a ser *Copacabana Mon Amour* com uma nova cópia no ano 2000. E o sucesso que ele faz quando ele chega. Em qualquer lugar, em qualquer festival, é uma obra-prima. Com interpretação magnífica dos atores, Otoniel Serra, o Guará e eu mesma. É onde eu falo: “*Tenho Pavor da Velhice*”. São filmes impossíveis de a gente dizer duas palavras sobre eles. Também, Joazinho da Golmeia, por exemplo, esse filme é histórico, sabe para quê? Para umbanda no Brasil. Eu saindo daqui para pegar um táxi para ir ao Sesc ou algum lugar, um Uber. Quando eu cheguei no carro, o rapaz, o motorista falou, Helena Ignez? A atriz? Eu falei, sou. Aí, ele falou assim: “*um dos filmes mais maravilhosos do cinema brasileiro, Copacabana Mon Amour*”. Ele era de Umbanda. Ele disse que aquele filme é precioso. E tem um filme do Rogério *Umbanda no Brasil (Ritos Populares – Umbanda no Brasil – 1977.)* Aí, ele começou a falar e disse que por *Umbanda no Brasil*, ele foi ver o *Bandido da Luz Vermelha*. Ele era um garoto. Perguntei: que idade você tem? Ele disse que tinha trinta e quatro anos e que era estudante e motorista de Uber. Então é um filme que tem muitas abordagens. E tem essa coisa em que Rogério era umbandista, era onde ele melhor se entendia e fez um filme maravilhoso esse *Umbanda no Brasil* com Mata e Silva¹¹⁹, o maior teórico da Umbanda no Brasil. Ele confiou em Rogério, ele também teve uma história comigo, ele disse: “*você respira, respira*”, e aí disse o nome de um santo, mas eu esqueci, era um santo velho. O que eu acho é que os filmes são observações intelectuais, que eu teria que dar, enquanto, do outro jeito, são emocionais, mas, como eu sou atriz dos filmes também, é onde entra a minha essencialidade. *Fora do baralho* sobrou aqueles pedacinhos mínimos que você viu no filme da Sinai Sganzerla (*Extratos/2019*) e no meu também tem um pedaço (filme da Belair). Foi completamente perdido no Rio de Janeiro, acabaram os negativos,

¹¹⁸ Byung-Chul Han é um filósofo sul-coreano radicado na Alemanha que estuda distúrbios recorrentes na sociedade capitalista atual, entre outros pensamentos e pesquisas.

¹¹⁹ Woodrow Wilson da Mata e Silva, umbandista, pesquisador, militante e escritor que, entre vários títulos, publicou o livro – *Umbanda do Brasil* em 1969.

foi feito em 16 mm. É belíssimo, né? Mas foi perdido, não havia como conservar. Talvez se ache alguma coisa do filme *Carnaval na lama* (*Carnaval na lama* (Betty Bomba, a exibicionista/1970) que foi entregue inteiro à Catherine Davi.¹²⁰ Depois, não houve mais possibilidades de se remontar o filme, que era a única cópia que tinha. Um absurdo e desapareceu inteira. Foi uma “francesada” dela, né? (risos) Ela se defendeu, mas não se responsabilizou, não acompanhou a cópia. Talvez tenha sido queimada, quem sabe? Ela foi insuportável. Ela foi irresponsável. Disse que não sabia onde estava a cópia e mandou para o Brasil e ficou com essa onda ter caído nas mãos dos militares, mas nada, ficou tudo no ar. Rogério nunca engoliu isso, nunca engoliu. São coisas estranhas que acontecem, ouviu, Marcos?

“No *Abismo* isso fica claríssimo, ele volta à tradição. Ele volta às origens do que seria o Brasil? Que o Egito seria neto do Brasil. Essa ancestralidade que hoje está se descobrindo. E se falando no Brasil, isso já vinha dos anos de 1970. Quando ele fez o *Abismo*, ele já dizia isso, essa preciosidade que é a América. Essa ancestralidade extraordinária que nós temos, que é o futuro, esse futuro é a ancestralidade. *O Abismo* (Filme/1977) dele eu fiquei fora, *Abismo* eu iria fazer, mas estava grávida de Djin, enjoada, comecei a enjoar e fui para a Bahia e Sinai ficou com o Rogério e acompanhou ainda algumas filmagens com o Rogério. Pois é, Norma Bengell era nossa amiga, tinha chegado da Europa e queria fazer um filme especificamente com o Rogério. Eu achei ótimo. Só que eu vendi um apartamento no Leblon, na Venâncio Flores, entrei com uma parte na produção e ela entrou com os 35 mm. Ela entrou com os filmes que não eram baratos, mas também não era um apartamento no Leblon. O *Abismo* é isso, uau! Vulcânico é um momento terrível. 76/77/78, foi uma barra pesadíssima. Porque você não tinha mais companheiros, eles estavam todos já muito bem estabilizados na televisão, na publicidade que tinha começado com os militares intensíssima também, né? E a gente estava completamente deslocada, foi difícil. Difícil e impressionante, né? Eu imagino que as pessoas podiam achar. Porque não tinha nada a ver com elas. E *Abismo* teve esse prêmio maravilhoso, junto com o Kubrick e o Godard, foram esses os dois companheiros dele nesse ano, nessa amostra do Roberto Turigliatto, que foi um fã dele, desde muitos anos, os anos finais dos de 1970/1980. Rogério já tinha ido Locarno com outros filmes. Então agora vem essa consagração com *Abismo*, que talvez, eu acho, o melhor de todos, se existe isso, esse filme é um escândalo, mas os outros também (risos).

¹²⁰ Mostra acontecida no Museu *Jeu de Paume* em Paris sobre cinema brasileiro organizada pela curadora francesa, Catherine Davi. A cópia do filme *Carnaval na Lama* supostamente foi levada para o Museu *d’Orsay* e nunca mais encontrada. Catherine Davi foi curadora da Documenta de Kassel X em 1997.

“Então, aí eu fui a uma taróloga chamada Sara Feres, que era uma mulher assistente do Flávio Império (cenógrafo, arquiteto e artista plástico), era de um alto nível intelectual e muito amiga do Sérgio Mamberti (ator), que eu era madrinha de casamento dele. Aí fui a essa Sarah Feres e ela contou a minha vida, o que iria ser, da produtora (Mercúrio Filmes) que eu iria conseguir tudo que queria, que eu iria reunir toda a família e a obra de Rogério que iria estar tudo como está hoje, que é isso que eu estou vivendo hoje, um momento de uma cúpula, vendo as minhas filhas, Djin está fazendo um filme, agora, tá filmando inclusive hoje, e minhas filhas aqui, nada fácil, nada fácil. Existem conflitos enormes também, mas é isso com a obra de Rogério em cima e partindo de baixo esses raios que sustentam, porque existe muito trabalho na Mercúrio. Muito trabalho.

“Nós somos opostos, eu e Rogério. Ele gostava muito de dizer isso. Ele nasceu em Santa Catarina. Um buraco, né? Naquela região dele, interior de Santa Catarina, com um avião do pai dele e do irmão. Já eu nasci na Bahia, sou uma nordestina. Nós éramos totalmente opostos, mas eu tinha absoluta certeza, e ele também, que jamais poderíamos viver com outra pessoa. Isso já dava um tipo de coisa na gente, está entendendo? Uma fixação. Como contei ao Marcos, uma vez, eu disse ao Rogério, então: “fica com outra mulher” e ele dizia: “não gosto que me deem ordens”. Uma criança, né? (risos). Uma vez eu briguei com o Rogério, ele me enlouqueceu tanto, mais tanto e nós estávamos com as crianças no carro, ele guiando o carro, que eu saí do carro, peguei a blusa e abri, fiquei assim com os peitos de fora na estrada (risos), enlouquecida e eu devia enlouquecer ele também. Éramos opostos, nem chocolate que ele adorava, eu não suporto, só em bolo (risos), tem a ver com um misticismo profundo. Era essa a nossa relação. Felizes? Não sei se essa é a palavra. Foi uma relação absolutamente extraordinária, mas muito dolorosa. Ele se foi, não aguentou a barra. Ele tinha horror à velhice e tinha amigos velhos. O meu oposto, eu estou ótima na velhice e sou muito apegada à palavra, viu?

“É, sim, foi composta, né. Ele disse e isso também fica claro porque o Caetano falou que o *Sem essa, Aranha* (título do filme de Rogério Sganzerla e que se tornou um verso da canção “Qualquer coisa”, de Caetano Veloso) era um dos melhores filmes que ele conhecia, que ele gostava, então, houve sim, “*esse carro que arranha a Espanha*” que quase nos matou, foi um acidente, um rebanho atravessava a estrada e, num desviar, houve esse problema. Então é isso, Caetano, esse grande músico genial fez se referindo ao filme. Em Berlim 1966/1967, subimos o elevador juntos com Orson Welles, eu, Júlio Bressane e Paulo César Sarraceni. E aí teve aquela conversa de elevador, não sei quem puxou na hora. Teve aquela história e Orson Welles falou, claro, claro. Grande Otelo, ele perguntou pelo Grande Otelo e disse que Otelo era

o maior ator do mundo pra gente. Aí chegamos lá em cima, sabe o que é que era? Uma palestra de Godard, mas os filmes dele são melhores que a personalidade.

“*Reinvenção da Rua*¹²¹ foi meu primeiro filme e o último filme que Rogério montou. Eu achei ele muito apressado, ele pegou o filme e eu falei, mas por que essa pressa toda, Rogério? Ele não respondeu nada, sorriu para variar e o filme ficou com uma montagem genial, ainda tinha sua fotografia linda em Nova York, aqui em São Paulo era uma outra fotografia, eu não sabia para que lado ir, era uma aventura, não é? E ele recolheu tudo num filme. Ele gostou do filme, se não ele não faria aquilo, seja lá quem fosse. Era o começo do tempo de São Paulo e foi daqui que *Reinvenção da rua* nasceu, de um jornal de Rogério que tinha a história do *Vito Acconci*. Ele me deu, mas não sabia do artigo, foi uma coincidência. Mas sabe como foi a história de *Vito Acconci*. Quando que ele foi contratado para vir para o Brasil pelo Sesc e fez essa instalação, que, quando foi desmanchada, me deu essa revolta, porque era uma instalação ótima, foi a indignação, uma indignação mais cristã do que social e evidentemente artística, porque eu tive ideias luminosas para começar a fazer o primeiro filme da minha vida, com sessenta e três anos, telefonei para a pessoa certa e consegui filmar o que eu queria e fui com você para Nova York. Então foi extremamente bem-sucedido e foi editado por Rogério. Foi o último trabalho dele de edição junto com *O signo do caos* que ele estava finalizando. Disseram que havia tido um estupro ali, depois a gente teve certeza de que o estupro era de um militar, de um soldado, não era de uma pessoa dali. *Vito Acconci* fez uma coisa maravilhosa que as pessoas da rua diziam à gente, é o que nos interessa, tem banheiro, tem pia para lavar roupa dos filhos, tem uma biblioteca, e isso foi fechado da noite para o dia.



Figura 46 – Vito Acconci, *Equipamento para moradores de rua*, viaduto do Largo do Glicério, São Paulo, 2002. Fonte: Arquivo Arte/Cidade.

¹²¹ *Reinvenção da Rua* é o primeiro filme dirigido por Helena Ignez. Um média-metragem (32 min / 2003). O filme é uma homenagem ao artista americano, Vito Acconci e a sua obra feita para evento Arte Cidade intitulada: *Equipamento para Moradores de Rua*. São Paulo, 2002.

“O filme *Fakir*¹²² também tem uma historinha meio “kármica”, vamos dizer assim. Foi trazido na estreia de *Ralé*,¹²³ no Rio de Janeiro, por Ney Matogrosso com uma dedicatória dos dois autores do livro, de cara, quando eu abri e vi as fotos, fiquei encantada, evidentemente, com aquela qualidade inacreditavelmente *kitch* dessa arte terrível, que o Brasil foi um dos mais fortes do mundo. Também na França houve o fakirismo. Extremamente fotogênica, interrogativa, você não entende como se chega àquilo. Porque “fakir” significa pobre. Desde o nome original até esse segmento, que no Brasil foi um sucesso. Esse filme também teve um sucesso grande fora do Brasil, na Turquia, foi uma pena que eu não pude ir, e passou em quatro cidades. Istambul e mais três cidades. Sim, foi um visual e uma recordação da infância, longínqua, de eu ir com meu pai, que é meu ídolo, meu pai é meu ídolo também, andando pela rua Chile em Salvador, em 1950. Meu pai me levando pela cidade de Salvador dessa época e entrando num lugar que seria um galpão, com muita gente em volta e nós nos aproximamos de uma urna, e quem estava ali era o Silk, simplesmente um dos maiores faquires do mundo. E de que meu pai era fã (risos). Meu pai me levou, levou a criança para ver um homem deitado naquele estado. Claro que sempre tem um teatro, mas chegava mesmo a coisas inacreditáveis. Também tinha apresentações que ele comia, parece, algum garçom amigo vinha e trazia refeição para ele (risos). Mas ele jejuava muito de verdade. Eu achei uma coisa inacreditável. Tinha essas histórias. E estava mesmo acabado. E era lindíssimo, um Jesus Cristo. Magérrimo, só osso, a cara dele, os cabelos que nem Jesus Cristo. Eram todos altamente religiosos, mediúnicos e todas as coisas possíveis. Ele era belíssimo, fazendo aquela cara que eu nunca mais esqueci (risos). Aquela é a minha vida. Aí abro um livro e tem aquilo. Isso aí é um recado que o Ney Matogrosso me trouxe (risos). É um filme otimamente montado por essa pessoa com quem eu trabalho a vida inteira, que se chama Sergio Gag. Ele é jovem, começou comigo e tem uma produtora. Eu chamaria o filme também de ensaio. Tem minha presença conversando com o fotógrafo, dirigindo e tem um final, que foi o mesmo final que eu repeti. Não sei se você se lembra. É a mesma coisa, enfiando uma coisa na vagina. Só que ela era trans. Ela tinha uma vagina bem especial. Mas ela enfiava aquela história (objeto de exame ginecológico). Então, eu fiz essa associação. Ela é uma mulher *trans* famosíssima. Quer dizer, a mãe era famosíssima. Ela era amiga desse pessoal ligado ao faquirismo. E faz essa cena. Essa cena, inclusive, com o

¹²² *Fakir* (2019) é um documentário/ensaio em longa-metragem de Helena Ignez que opera, a partir de vasta pesquisa iconográfica, jornalística, musical e percorre décadas do faquirismo no Brasil de faquires e faquiresas com referências internacionais, ampliando o tema também para o naturismo e o “pitonismo” como se nomeava nas décadas de 1950/1960.

¹²³ *Ralé* (2015). Longa-metragem de Helena Ignez

Inácio Araújo, que sempre gosta de todos os filmes e gostou também desse, mas logo me perguntou. Por que aquele final? O que é que aquilo tem a ver com faquirismo? É uma nova forma de faquirismo. Você usar seu corpo daquela maneira é como eles usam e como essa moça usou. E é muito bonito e o *Fakir* é extremamente bem-sucedido. Eu tenho que ver de novo. Viu, Marcos? É uma gente muito estranha. Inacreditável. Foi uma surpresa para mim. E aquele faquir maravilhoso do filme que mora no circo, é Bolsonaroista (risos). Sem romantismos.



Figura 47 – *Fakir*. Documentário em longa-metragem de Helena Ignez, 2019.
Fonte: Acervo Helena Ignez.

“*Canção de Baal* foi meu primeiro longa-metragem e surgiu com minhas origens profundas do cinema. Muitos planos estudados de câmera. Foi muito da minha origem cinematográfica. Engraçado que foi o filme mais premiado que eu tive. Eu tive o prêmio do Júri

no Festival de Gramado, o prêmio especial do Júri, da crítica, também o Fábio Del Duque ganhou com a cenografia. Isso não é fácil. Então, meus estudos na escola de teatro, *Brecht* na veia, mas tem esse aspecto que eu gostei do que você falou, *orgástico*, porque todos os meus filmes são marcados pela influência mútua, e eu vou dizer mútua, sei lá, pela influência do Zé Celso é o *Uzyna Uzona* (Teatro Oficina) como disseram lá no Rio de Janeiro, Helena é muito *Uzyna Uzona*, muito Zé Celso. Zé Celso na veia, misturado, tentando ser o melhor cinema possível. E realmente esse filme foi, surpreendentemente, bem. Ele foi para a Cannes e teve uma crítica maravilhosa em Cannes e as pessoas diziam ali, que maravilha, ainda se faz cinema assim. Ficavam encantados. Muito, muito, muito estudioso. Tentando ser *Brecht* no cinema. Olha que ousadia. E os “brechtianos” gostavam do filme. Eu encontrei no Festival do Kleber Mendonça, em Pernambuco, um professor alemão de Berlim de teatro e que adora *Canção de Baal* e usa nas aulas dele. Eu quase desmaiei. O Kleber já tinha me contado, mas aí eu conheci o homem pessoalmente, jovem também, cinquenta anos. Então é isso, *Canção de Baal*, não vejo influência nenhuma de ser humano nenhum. O primeiro filme é muito difícil mentir. Muito difícil. Tem uma qualidade especial o primeiro filme. Eu acho isso, sem dúvida meu melhor filme, mas não sei, também posso estar sendo ingrata, o *Ralé* (2015) é bom, *A moça do calendário* (2018) é bom e o *Alegria é a prova dos nove* (2023) também é bom (risos), que foi um miniedital significativo que eu recebi, tipo um prêmio, mas apresentando um roteiro e um desejo enorme de fazer. Eu me associei de novo com Michelle Mattalon, que está presente em noventa por cento dos meus filmes fazendo a minha produção. Pois é, eu acho que foi essa coisa de botar o bloco na rua de se divertir de curtir. De falar de coisas que ninguém fala, como o orgasmo feminino. Então foi isso, brincar, repetir, botar meu bloco na rua, é isso a *Alegria é a prova dos nove*. Procurar fazer o mais bem feito possível. Procurei ter bons câmeras, foram quatro bons câmeras. Mas foi uma produção difícil no meio da pandemia, trabalhando com meu “muso”, que é o Ney Matogrosso. Também continuando com Djin (Sganzerla), que faz o personagem Jarda, o protagonista jovem. Também um grande prazer trabalhar com André Guerreiro, acho que eu gosto tanto de André que eu às vezes o chamo de Rogério (risos). André, com quem eu tenho trabalhado muito em teatro, com ele dirigindo e eu dirigindo em cinema e ultimamente com ele dirigindo cinema também. Então, a gente tem uma família, né? E eu não ando com tanta vontade mais de fazer as coisas assim que eu acho que já fiz. E tenho especialmente um desejo, um pequeno desejo de fazer uma obra-prima. Vamos ver se isso é possível. Se não, está bom.”



Figura 48 – Helena e Rogério em Nova York na 23th em Manhattan perto do Hotel Chelsea, durante as filmagens do filme, *Reinvenção da Rua* de Helena Ignez, 2002. Foto: Arquivo Marcos Bonisson.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Ortografia é uma Tangerina.

Pintado em uma parede da Sorbonne. Paris, maio de 1968.

É sempre um desafio, a partir de um tempo previamente estabelecido, finalizar um objeto de pesquisa que não termina para o pesquisador. Do mesmo modo que este estudo sobre a produção fílmica de Rogério Sganzerla não foi iniciado quando esse doutorado começou, em 2020, ele já estava sendo cogitado em pensamentos e anotações, desde o fim do meu Mestrado no PPGCA, enquanto eu ainda pesquisava (2011-2013) em diferentes vertentes, *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)*, com ênfase na intensa comunicação epistolar do artista em centenas de missivas, entre Nova York e Brasil. Pesquisas são objetos de comutação, algumas se esvanecem e são esquecidas por seus autores, outras se desdobram em intrigantes aspectos de si mesmas e continuam como uma estrela-guia pelo resto de nossas vidas, emanando conhecimento. Essa é uma escrita de artista em diferentes conotações. A própria dinâmica deste texto, bem como a filmografia de Rogério, indaga mais que responde e, nesse caso específico, elementos contingentes desse processo ao longo de quatro anos de pesquisa determinaram núcleos de mudança e informação.

Em tese, esta pesquisa vai continuar, não só em junção de novos conhecimentos, mas em prospecção direta na eventual publicação de um livro de texto e imagens, a possível difusão de alguns destes capítulos em artigos para revistas selecionadas e a realização de um filme a partir do nosso roteiro inédito inserido em fragmentos no texto desta pesquisa. Com singeleza e atenção, penso nesta tese e na minha dissertação como um possível *Paideuma*.¹²⁴ Se o tempo é contínuo, a vida como nós a compreendemos é marcada pela finitude. Nesse contexto, não há um único vocábulo dessa escrita de riscos, cortes e digressões que não tenha a consciência da sua volatilidade, assim, condensando em si todas as escolhas e combinações que houver em chances no mundo-linguagem.

¹²⁴ *Paideuma* em sentido etimológico vem de *Paideia*, termo da Grécia antiga que significava, formação e educação em sentido interdisciplinar da sociedade grega clássica. Na atualidade, *Paideuma* foi um termo usado pelo etnólogo e pensador alemão, Leo Frobenius (1873-1938), “deixar o leitor sentir empatia pela alma ou, do modo como utilizo o termo principal deste livro, o *Paideuma* da essência da cultura. (Leo Frobenius, *Paideuma - Umriss einer Kultur und Seelenlehre*, 1921). Para o poeta, ensaísta e tradutor, Ezra Pound (1885-1972) é, “o emaranhado ou complexo das ideias arraigadas de qualquer período”. (Ezra Pound. *Guide to Kulchur*, 1938) ou, “a organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos” (Augusto de Campos. *As antenas de Ezra Pound*. In Ezra Pound. *O ABC da Literatura*, 2014). Disponível em: <https://www.paideuma.org/>.

Os oito capítulos tatuados no corpo textual desta pesquisa estão impregnados de múltiplas leituras, sonhos, referências, citações, revoluções e situações cotidianas que se mesclaram a esse objeto de estudo durante esses últimos quatro anos. Observo que o meu desejo sempre foi desmedido em relação a este trabalho, mesmo não tendo a escrita como profissão, refiro-me aqui a um relato, um ensaio, uma escrita experimental e a minha profunda empatia por uma *Poética do Devaneio*, lembrando o belo título de um potente livro de Gaston Bachelard, mas não sou da fenomenologia, falta-me a intencionalidade de Husserl, a compreensão da estrutura consciente, a ontologia de Merleau-Ponty e, certamente, o método, elemento essencial para esse tento filosófico. Apenas mergulho em situações de contingência como uma grande onda repentina em dia de calmaria. Ou o desejo de que o fenômeno seja tão sublime como uma explosão de um sol no espaço sideral. Porém, indago, qual seria o método para dizer a poética cinemática de Sganzerla? O único método, se é possível chamá-lo assim, que eu encontrei nesse processo e me saudou, ainda que com uma certa desconfiança, foi o do devaneio, junto às associações, aos fragmentos e digressões que se inscreveram até aqui. Talvez, o meu método seja por nomeação um *antimétodo* em conectividade eletiva ao filme *O signo do caos* que Sganzerla nomeou de um *antifilme* em grandes letras pretas em fundo branco logo no início da projeção. O fático é que todas as informações desta tese se manifestaram em consonância ao tempo endógeno do pesquisador e da sua escrita, afirmando a autonomia do dito e do interdito como essencial, sem ser mitigado por nenhum elemento exógeno de inocuidade.

O devaneio sacraliza o seu objeto. Do familiar amado ao sagrado pessoal, não há mais que um passo. Logo o objeto é um amuleto, ajuda-nos e protege-nos no caminho da vida. [...]. De todo modo, visto não sermos instruídos nos problemas da linguística, não temos a pretensão, neste livro de lazer, de instruir o leitor. Não é a partir de um saber que se pode verdadeiramente sonhar, sonhar um devaneio sem censura. Não tenho outra finalidade, no presente capítulo, senão a de apresentar um “caso” – o meu caso pessoal –, o caso de um sonhador de palavras.¹²⁵

Roteiros, roteiros, roteiros. Cada vez penso mais em roteiros para não serem filmados ou itinerários para me perder, libertar o objeto da escrita de roteiros de sua funcionalidade e *logos* de uma narrativa com começo, meio e fim, não necessariamente nessa ordem, aliás, a desordem desse quadro sinótico se tornou um objeto evidente, a partir do desenvolvimento da linguagem cinematográfica com todos os seus desvios temporais manifestado por imagens em movimento. Se a literatura romanesca mundial nunca esteve muito interessada em perturbar a flecha móvel do tempo das narrativas, a partir de sua lógica de nascimento, vida e morte de personagens, talvez seja porque, especialmente os escritores dos

¹²⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

séculos XVIII e XIX sob a égide de uma “ciência da arte” não desejassem perder tempo travando uma batalha inglória contra a conhecida perenidade física dos seres, obedecendo ao dogma ancestral que, de todas coisas incertas da vida, a única certa é a morte. Porém, alguns escritores como Marcel Proust investiram contra a linearidade cronal das narrativas, usando como protagonista a própria proximidade de suas vivências, com personagens fabulados, ou não, no caso de Proust, em uma classe no topo da hierarquia social francesa da *Belle Époque*. O escritor escrutinou aspectos profundos da condição humana e suas vaidades capitais frente à sua inevitável transitoriedade, inserindo o leitor em seu transbordante fluxo de consciência de um tempo diverso, isso muito antes de o cinema de entretenimento usar e abusar de *flashbacks* e prospecções futurísticas. Proust escreveu o seu romance *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*) entre 1908 e 1922 e publicou de 1913 a 1927, sendo que os três últimos volumes foram póstumos. Sete volumes em mais de 3.500 páginas, Proust não só narra no pretérito, mas fala do futuro, a partir do que seria exatamente o seu presente. Sempre pensei nesse artista como um grande roteirista da atualidade.

O que é um roteiro? Um guia, um projeto para um filme? Uma planta baixa ou diagrama? Uma série de imagens, cenas e sequências enfileiradas com diálogo e descrições, como uma penca de peras? O cenário de um sonho? Uma coleção de ideias? O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. [...] O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. Se o roteiro é uma história contada em imagens, então o que todas as histórias têm em comum? Um início, um meio e um fim, ainda que nem sempre nessa ordem.¹²⁶

Continuo imaginando roteiros como um objeto de escrita, mas extirpado de sua finalidade essencial de uma história escrita, nesse caso poderia ser um desenho, uma colagem, um objeto ou um conjunto de imagem em movimento desconexo, ou mesmo inverter a ordem conhecida e fazer um filme que fosse um roteiro para um texto verbal. Sganzerla tinha uma habilidade notável para contar histórias em roteiros, campo, contracampo, planos-sequências, montagem, diálogos e falas inesquecíveis. Um grande dialoguista do cinema brasileiro e reconhecido como tal, quando leio rindo algumas de nossas conversas como referências no roteiro do *Favorito* nas falas de Sátiro Bilhar ou Quasímodo e esse nome próprio não é mera coincidência, é proposital com o nome do *Corcunda de Notre Dame* do romance (1831) de Victor Hugo. O termo Quasímodo pode significar também, alguém muito feio e deformado. Se a deformidade do corcunda é física no romance de Vitor Hugo, no nosso roteiro, a anomalia é de caráter. O aspecto deletério da índole e da conduta desses personagens só é desviado do foco

¹²⁶ FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

do espectador pelas trapalhadas que eles cometem em seus atos ilícitos, mas tudo em vão, o fracasso sem perdão os assombra e toda a incompetência do crime imperfeito vai derrotá-los naquela verdejante pista de grama do Jockey Clube do Rio de Janeiro.

Cerca Trova (buscar-encontrar / pesquisar-encontrar), em sentido direto do italiano, foi muitas vezes o elemento que norteou esta pesquisa em aspectos de dúvida com o que era conhecido e também o que não era. Buscar é movediço, encontrar é conotativo, mas outras informações ampliaram a cartografia do corpo da obra de Sganzerla. Entre tantas, onde estará a única cópia existente do longa-metragem *Carnaval na lama*, que foi emprestada à curadora internacional Catherine Davi para uma mostra de cinema brasileiro e nunca mais foi devolvida? Embora as diversas indagações da família tenham sempre recebido resposta evasivas, tanto da curadora como das instituições, a Galeria Nacional do *Jeu de Paume* onde os filmes inicialmente foram apresentados e mais recentemente do *Musée d'Orsay*, para onde o *Jeu de Paume* afirma ter transferido todo o seu acervo cinematográfico, espaço onde a família e o pesquisador que vos relata acreditam que a única cópia existente em película 35 mm esteja, porém, nomeada com outro título e junto com centenas de outros filmes estrangeiros, se é que ela ainda existe. *Cerca Trova*, por acaso, como um texto do cineasta Júlio Bressane em homenagem ao seu amigo Rogério Sganzerla, descoberto em um catálogo onde ele afirma a enfática relação de Sganzerla com a literatura de James Joyce e o poeta Augusto de Campos, o que pontualmente respaldou minha especulação de sua poética cinematográfica emaranhada ao termo joyceano – *verbivocovisual*. Mesmo um *Cerca Trova* da história da arte que me orientou em momentos desta tese, como o afresco da *Batalha de Marciano* (década de 1570) entre os reinos de Siena e Florença com a vitória dos Florentinos pintado pelo artista e historiador do século XVI Giorgio Vasari que se encontra no *Palazzo Vecchio* em Florença. Em 1975, o professor Maurizio Seracini fazia suas pesquisas e descobriu entre os muitos soldados dos dois exércitos, um que carregava bem ao fundo do enorme afresco uma pequena flâmula verde com o escrito em branco, *Cerca Trova* (procurar/encontrar), tomou esse dado como uma pista inequívoca deixada por Vasari de que a obra perdida de Leonardo Da Vinci o afresco da *Batalha de Anghiari* (1505), estaria ali atrás, sabendo da profunda admiração que Giorgio Vasari tinha por Leonardo Da Vinci, acreditou que haveria uma segunda parede atrás daquela, mas nada de fato foi encontrado. Só sabemos dessa obra pelos escritos e estudos de Da Vinci. Longe de terminar,

a saga continua pela busca dessa grande obra secular. *Cerca Trova* de Vasari ou *Rosebud* de Welles são metáforas de enigmas que me fascinaram no exercício desta pesquisa.



Figura 49 – Giorgio Vasari. Batalha de Marciano. Palazzo Vecchio. Florença. Década de 1570.
 Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giorgio-Vasari/759703/A-Batalha-de-Marciano-em-Val-di-Chiana,-1570-1571.html>.

Relatos nem sempre contam diretamente o que aconteceu, mas o que é lembrado pelos agentes do acontecimento. Para quem lê ou ouve, geralmente, o importante é o aspecto verossímil do que é relatado, não importando que o acontecido foi há dois dias ou há um milênio. Entretanto, a forma não se conforma nem nas memórias das histórias que escolhemos contar. Relatos são também teóricos e poéticos em seus múltiplos solfejos. No *Mahabharata*, não colocamos em dúvida o célebre diálogo entre Lorde Krishina, uma divindade suprema incorporada, e condutor de uma biga imantada de quatro cavalos, junto ao nobre arqueiro Arjuna e seus dilemas existenciais, enquanto tomam parte em uma batalha fratricida de proporção épica. Também nos fascina que a sagacidade humana de Ulisses vença a força bruta do Ciclope Polifemo, que comia sem cerimônia seus marinheiros em uma caverna junto ao vulcão Etna na *Odisseia*, de Homero. Contudo, muitos gostariam de provas cabais da veracidade do relato oral do artista Artur Barrio em sua obra *4 dias 4 noites* (1978). Até hoje, há controvérsias se o que Barrio relatou é verídico ou não em sua totalidade, uma vez que a obra se inscreve como uma “ação” e não há registros fotográficos ou fílmicos. Embora exista um *caderno-livro* de 1978 no acervo do MAM-RJ com algumas anotações que instigou curiosidade e investigação. No entanto, o artista em entrevista definiu com pertencimento:

O *4 dias e 4 noites* é um trabalho que não tem registro. Minha ideia era fazer um caderno-livro logo depois, só que peguei uma pneumonia [...] Mas o caderno-livro do *4 dias 4 noites* ficou em branco [...] Agora, nessa caminhada dos *4 dias 4 noites*, foi uma tal avalanche de percepções, que eu não consegui situar nada tão claramente, tal e qual. A coisa redundou num fragmento, num farrapo qualquer.¹²⁷

Tempo, tempo, tempo, impossível não percebê-lo aqui no eterno agora ou na deterioração carnal de nossos corpos e na tessitura de tudo que insiste em claudicar a cada nano segundo à frente. Se a invenção do relógio organizou o *logos* da flecha móvel como uma imagem inequívoca do tempo sucessivo que nunca para, a invenção da fotografia determinou o seu *pathos* como um encanto supremo de sua fantasmagoria. O tempo é uma invenção. Não há um tempo, há muitos. A física quântica e newtoniano nos atualiza sobre esse enigma com equações matemáticas para iniciados. Mesmo na condição de substantivo, o tempo nos fantasmaliza, não somente como fascínio, mas como uma ilusão permanente de uma sucessão de prazos até a morte. Um hábito cronal sem fim, seja em sua constante mensuração de falta ou perda de tempo. O francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), um dos pioneiros da fotografia, antes de lançar oficialmente seu invento em parceria com Nicéphore Niépce (1765-1833), fez um daguerreotipo fenomenal, uma imagem de sua janela em 1938 do *Boulevard du Temple* fantasmática, apesar do intenso trânsito de seres naquela hora, pessoas caminhando, carruagens passando, uma explosão de vida no Bulevar do Tempo na de Paris. Porém, todos se esvaneceram como fantasmas sugados para uma outra dimensão, apenas duas minúsculas figuras podem ser percebidas na esquina do *boulevard* por suas silhuetas, um rapaz agachado que engraxa os sapatos de um homem em pé e os edifícios em perspectivas junto com seus telhados de uma arquitetura oitocentista. Essa foi a primeira imagem fotográfica que apresentou a figura de seres humanos inseridos em sua bidimensionalidade. A operação maquinica que agenciou a criação dessa imagem, teve pelo menos 15 minutos de duração com a câmera de daguerreotipo montada sobre um tripé. Nesse tempo, tudo que está em movimento se esvanece, se fantasmaliza em invisibilidade, apenas a imobilidade de coisas e seres conquista aderência da visibilidade nessa histórica imagem elusiva. Exatamente como nas fotografias de cinemas do artista Hiroshi Sugimoto mencionadas no capítulo sete deste texto. Não é um truque, apenas mais um *ghost in the machine* (fantasma na máquina) que significa também um argumento filosófico contrário à lógica dualista de sistemas diversos desenvolvida pelo filósofo britânico, Gilbert Ryle (1900-1976) autor também da expressão.

¹²⁷ BARRIO, Artur. Entrevista sobre o trabalho “4 dias 4 noites” (1970) concedida a: Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Glória Ferreira. Rio de Janeiro, 20 de julho de 2001.



Figura 50 – Louis Jacques Mandé Daguerre, (1787–1857). Daguerreotipo. Boulevard du Temple, 1938. Fonte: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm.

Corte # 621. Flashback para o ano de 1993, filme de lembrança, mas sem nostalgia com Sganzerla, Jorge Salomão e eu dentro de uma Chevrolet Marajó cruzando a ponte Rio-Niterói. Enquanto eu acelerava o carro em um final de tarde com uma vista espetacular da Baía de Guanabara e um lusco-fusco nos abraçando, ríamos de uma história contada por Jorge sobre as peripécias de Hélio Oiticica em Nova York nos anos de 1970. Rumávamos em direção à Galeria do Cine Arte Uff em Icaraí para a abertura da minha exposição intitulada *Kinolooks*. Rogério mencionou o excelente cinema que havia naquele mesmo prédio na Rua Miguel de Frias, número 9 e, a beleza da arquitetura *Art Déco* que abrigou o Hotel Balneário Cassino Icaraí até 1946, quando o presidente Dutra decretou que todos os cassinos do país fossem fechados e, a partir de 1967, passou a funcionar a Reitoria da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao chegarmos à orla de Icaraí, perguntei se eles tinham conhecido o trampolim de concreto que havia naquela praia, ambos tinham chegado ao Rio no final dos anos de 1960, depois de o trampolim ser demolido em 1964. Rogério vindo de São Paulo e Jorge da Bahia, mas todos nós conhecíamos por fotos aquela incrível construção de diversão pública.

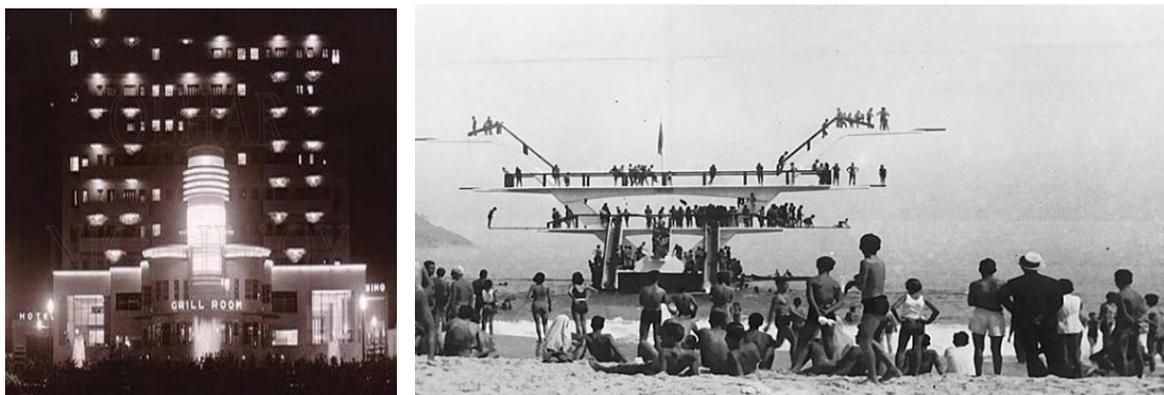


Figura 51 – Hotel Balneário Cassino Icarahy e Trampolim da Praia de Icarai

Fonte: https://bafafa.com.br/turismo/historias-do-rio/trampolim-da-praia-de-icarai-construido-em-1937-e-demolido-em-1964#google_vignette

O trabalho exposto na galeria do Cine Arte UFF consistia em uma série de fotos feitas em Nova York entre 1985 e 1987 que consistia em andanças, pedaladas e errâncias pelas ruas de Manhattan e a escolha aleatória de algum cinema de rua dos muitos que existiam à época na cidade. Os filmes projetados não tinham a menor importância, filme de Hollywood, filme pornô, filme de kung-fu, filme pra cachorro, a onda era a ação de perambular por Manhattan em variadas horas do dia e fazer fotos por impulso de projeções a vinte e quatro quadros por segundos, junto ao trânsito em salas de cinema, antes de geralmente me expulsarem pelo barulho importuno dos *click-clacks* de câmeras analógicas de filme preto e branco, Kodak TRX 400 asas puxados para 1600 ou 3200 asas, utilizado em diferentes cinemas que não existem mais, bem como os meus dois amigos que já se foram. A exposição era uma seleção dessas imagens ampliadas e ressignificadas a partir de seus contextos originais (filmes). Lembrando que Rogério escreveu o texto da exposição, e a abertura seguiu repleta de surpresas noite adentro na Pizzaria Gruta di Capri, à época ainda bem perto do Cine Arte UFF.

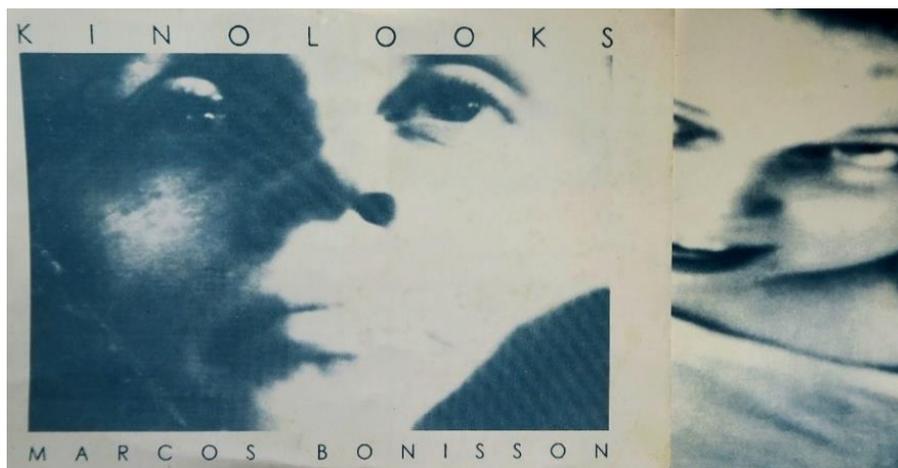


Figura 52 – Kinolooks (NYC / 1985-1987). Folder da exposição. Cine Arte UFF, Icarai, 1993
Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.



Figura 53 – Exposição Kinolooks, Rogério e eu, Cine Arte UFF, 1993.
Fonte: Arquivo Marcos Bonisson.

A premissa da tese volta a ativar a minha máquina de subjetivação através do cinemático sganzerliano que consubstancia os sentidos gerais e conecta outras digressões nesta reta final de escrita. Em um célere hiato de tempo, decidi nadar, dessa vez em uma piscina, em um final de tarde quente de maio, trocando meu amor pelo mar por água com muito cloro. Enquanto me movimentava com os meus óculos de natação alternando os estilos *crawl* e *peito*, comecei a filmar mentalmente contando os ladrilhos da minha raia, 1740 ladrilhos de borda a borda. Milhares de ladrilhos vedam esse espaço retangular para a água não vazar, ladrilhos brancos e comuns de 15x15 cm. Entre braçadas, penso em minhas leituras nos últimos quatro anos e os dois livros que agora releio: *Último Round* (Júlio Cortázar, 1969) e *Fragmentos* (Heráclito, VI a.C.), um presente de aniversário dado por Rogério na década de 1990. Há quatro anos leio, intensamente, como um elemento arterial desse longo processo de pesquisa. Nesse

contexto, mental penetro um túnel do tempo em espiral mental e aterrisso sobre um chão de pedras soltas na cidade de Paris, em 1968, com o escritor argentino Júlio Cortázar (1914-1984), nascido na Bélgica, criado na Argentina e que passou os seus últimos trinta anos de vida em Paris, os dois pequenos tomos do livro *Último Round I e II* usam e abusam dos *faits divers* (fatos diversos) como uma técnica de colagem com citações, contos, poemas, fotografias, ensaios, recortes de jornal, comentários, ilustrações, referências, assuntos e elementos tão variados como uma poção mágica daquelas que te encantam sem antídoto para fazer você voltar ao mundo normativo. Júlio Cortázar, aos 54 anos, no meio daquelas intensas manifestações, já era um escritor reconhecido por seus livros e por sua escrita de invenção, *Bestiário* (1951); *Histórias de Cronópios* (1962); *O jogo da amarelinha* (1963) e outros. Foi, provavelmente, um dos primeiros artistas que perceberam e compilaram versos e frases extraordinárias pintadas em modo anárquico, nos muros das universidades, fábricas e instituições francesas no revolucionário maio de 1968 na Paris povoada por cronópios de Cortázar: *Exagerar já é um começo de invenção; Basta de tomar chá: Tome o poder; Sejam realistas: Peçam o impossível; É proibido proibir.*

Como isto só vai durar um dia, como isto só vai durar um tempo ou dois, como isto e todo o resto se acaba, queira ou não o estado, ou o indivíduo (esse pequeno Estado) Isto se acaba porque já está nascendo o tempo aberto o tempo esponja [...] Chegamos à hipótese de que talvez a terceira pessoa agisse como uma primeira pessoa disfarçada [...] Por mais paradoxal que pareça, a narração em primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez a melhor solução para o problema, porque *narração e ação* ali são uma coisa só [...] Talvez por isso, nos meus relatos em terceira pessoa quase sempre não procurei me afastar de uma narração *stricto sensu*, sem esses distanciamentos que equivalem a um juízo sobre o que está acontecendo.¹²⁸

DR. SÁTIRO

(mordendo pules e outros papéis)

Não chore que não vale a pena chorar pelo leite derramado. Pelo pouco que se vive não se deve ter ilusões. Afinal, nós deveríamos rir de tudo, até de nós mesmos. Rir sem parar, ria sim, ria até não poder mais.

QUASÍMODO

Mas como eu vou rir sem a minha dentadura de acrílico?

DR. SÁTIRO

Isto é com você e a polícia. Ainda posso fazer você engolir todos os seus poucos dentes.

Plonge vertical em câmera alta: vendo a dupla caída no saguão. O riso histérico deles se transforma em choro convulsivo, logo substituído por uma crise de soluço intermitente. Dr. Sátiro não para de soluçar até o soluço final, depois de morder mais pules. Finalmente, todos se reúnem em torno do Dr.

¹²⁸ CORTÁZAR, Julio. *Último Round (I e II)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

Sátiro, caído no chão e chutado por todos. **Câmera:** Mostra detalhe – pessoas abraçam o jóquei e o cavalo vencedor. Zé do Prado abraça Minigênio e Diana recebe um chupão do garoto enquanto o velho turfista apostador põe dinheiro na mão do treinador. Finalmente, Diana aproxima-se do animal que emite um gemido vitorioso, emoldurado por um bouquet de flores na sequência final. Diana cai nos braços de um torcedor que lhe dá um repelão. Na última imagem, a fotografia se transforma em estátua equestre. Serpentinhas e confetes caem dos céus e tudo se transforma em sonho vivido ao vivo e em cores.

Música conclusiva.

Final

Vivaz, a primeira coisa que eu notei ao abrir aquele presente que me foi ofertado por Rogério no Restaurante Real Astória (RA) do Baixo Leblon, por ocasião de meu aniversário, em 1993, é que era um pequeno embrulho mal-ajambrado de 10 x 18 cm, que continha um livro usado de um pensador pré-socrático que eu sempre admirei, Heráclito. Um tomo da Coleção Diagrama da Editora Tempo Brasileiro¹²⁹ com tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. A parte mais inusitada é que Rogério já havia sublinhado a lápis os fragmentos que ele mais apreciava, um desses fragmentos heraclíticos foi usado como epígrafe em um dos capítulos desta tese. Em fusão de digressão, encontrei em uma estante um folder de divulgação que Rogério me deu do filme *Abismo* (1977), Jimi Hendrix está na capa e há escritos de Sganzerla sobre o filme, mas o achado mais surpreendente estava na parte interna, um pedaço de película em cores com menos de um segundo de duração, se pudesse ser projetado, um plano fixo em negativo em cores da Pedra da Gávea que não foi usado na montagem final do filme, um dos objetos-relíquias de uma relação de amizade que também ativou sentidos simbólicos desta longa pesquisa com a sua pulsante esperança de um paideuma aberto à polissemia, que acaba aqui nesse átimo, mas não termina e quiçá continuará em outros tempos, pensamentos e ações.

¹²⁹ HERÁCLITO. *Fragmentos*. Coleção Diagrama. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1980.

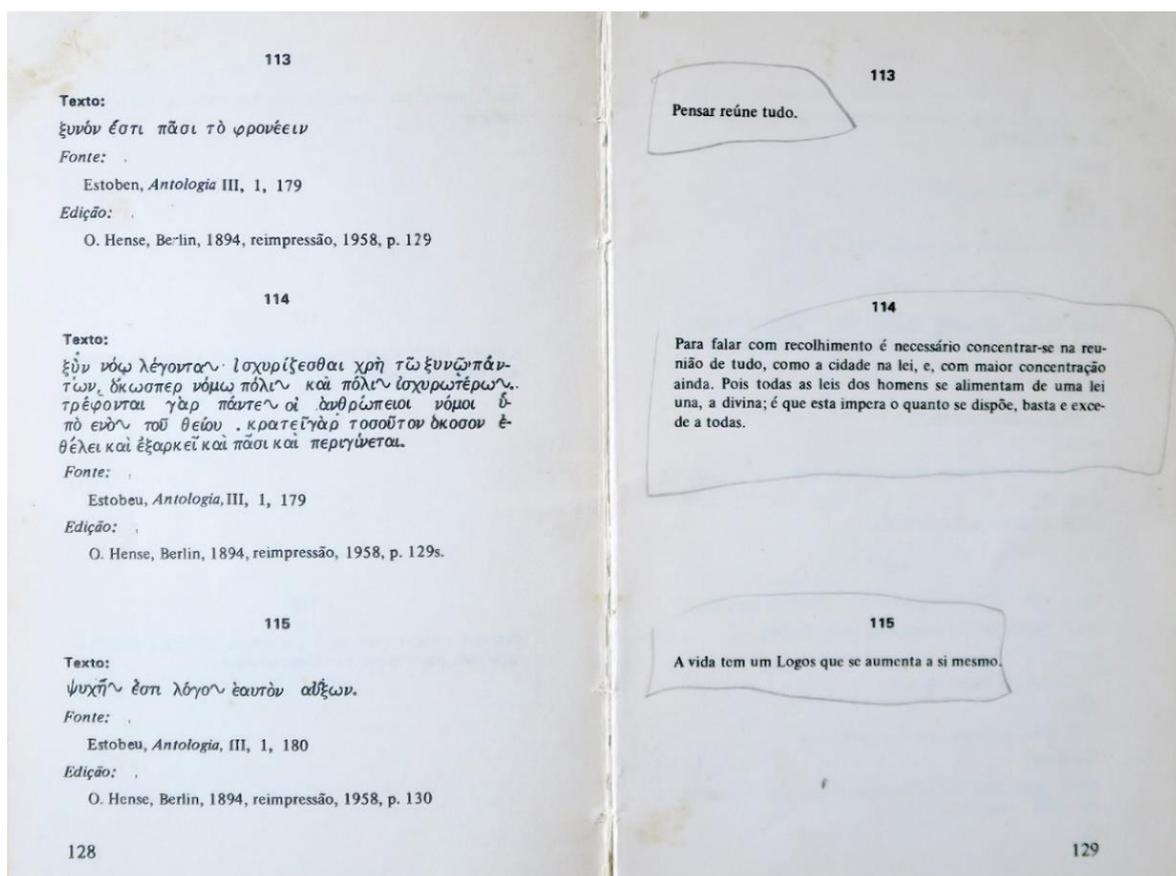


Figura 54 – Páginas marcadas por Sganzerla. Heráclito. Coleção Diagrama, 1980.

Fonte: Arquivo Marcos Bonisson

11 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928.
- ARANTES, Silvana. Mostra exhibe o “invisível” longa “Sem essa, Aranha”. São Paulo: Folha de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1602200601.htm>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.
- BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- BARROS, Nayhid. *A vida é a vida: notas sobre Vivre Sa Vie de Jean-Luc Godard*. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/a-vida-e-a-vida/>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- BENAMOU, Catherine L. *Rogério Sganzerla: iconoclasta e preservacionista*. São Paulo: Mostra Rogério Sganzerla por um cinema sem limites. Sesc-SP. Catálogo, 2004.
- BENAMOU, Catherine. *It's All true: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Los Angeles: University of California Press, EUA, 2007.
- BENTES, Ivana. *Movimentos improváveis*. Rio de Janeiro: Catálogo do CCBB, 2003.
- BERG, Steve. *Zonk! Crash! Boom! Orson, Oswald, Noel e João na Sganzerlândia ou Tamanho não é documento ou Um Pouco de Loucura Previne Um Excesso de Tolice*. São Paulo: Itaú Cultural. Catálogo – Ocupação Rogério Sganzerla. 2010.
- BEY, Hakim. *CAOS terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Rio de Janeiro: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York: experiência em campo ampliado*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal Fluminense, PPGCA, Rio de Janeiro, 2013.
- BONISSON, Marcos. Áudio entrevista de Hélio Oiticica concedida ao jornalista Alfredo Herkenhoff, 1978. In: *Héliophonia*, Vídeo, 17 minutos, 2002.
- BRESSANE, Julio. *O signo Sganzerla*. São Paulo: Catálogo: Mostra Sesc SP, 2004.
- BRET, Guy. *Hélio Oiticica: catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1996.
- BUCHMANN, Sabeth; HINDERER, Max Jorge. *Helio Oiticica and Neville D'Almeida: Block-Experiments in Cosmococa – Program in Progress*. Londres: After All Books, 2013.
- CALLOU, Hermano. *Revista ARS*, São Paulo: USP, n. 43, p. 28-55, 2021.

- CAMPOS, Haroldo. *Isto não é um livro de viagem: 16 fragmentos de Galáxia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.
- CANUTO, Roberta. *Encontros: Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococas – Program in Progress: Heterotopia de guerra. In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 204-205.
- COSTA, Luiz Claudio da. O cinema expandido de Andy Warhol. *Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFF*, Rio de Janeiro, 2008.
- DABUL, Lígia; PIRES, Bianca. Set e “ação”: notas sobre processos criativos no cinema. *Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFF*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 77-88, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- ECO, Humberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *A literatura contra o efêmero*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 18 de fevereiro de 2004. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/lidiamariademelo/a-literatura-contra-o-efmero-umberto-eco-i>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FLORES, Lívia. Cinema sem filme é isso. *Revista do PPGA da EBA*, Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, n. 29, 2015.
- GIL, Gilberto. *Mr. Sganzerla*. Londres: letra e música. Rio de Janeiro: Universal Music. Álbum Copacabana Mon Amour, 1970.
- GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

- HÁRAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomas. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Organização e tradução. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 37.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri-Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: Editora EDUFBA, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- KOTHE, Flávio. *Para ler Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.
- LACLETTE, Renato. Sobre o filme *Copacabana mon amour*. Disponível em: <http://copacabanamonamour.com/laclette.html>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- LISPECTOR, Clarisse. *A cidade sitiada*: Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1948.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminura, 2003.
- MACIEL, Kátia. *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- MATA, João da. Anarquismo da vida cotidiana e subjetividades libertárias. In: FERREIRA, José Maria Carvalho; MATA, João da; ALMEIDA, Juniele Rebêlo de. (Org.) *Anarquia e Anarquismos*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2021.
- MCSHINE, Kynaston. *Arquivo Projeto HO*. Nova York: Rio de Janeiro: Telex enviado, 1970.
- MALLARMÉ, Stéphanne. *Um lance de dados*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.
- MANNING, Erin. O que as coisas fazem quando se moldam: o caminho do anarquismo. In: RIBEIRO, Walmeri; BRIONE, Héctor (Org.). *Arte: novos modos de habitar/viver*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 140.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- NICHOLS, Charles. *Rimbaud na África*: Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A (Orelha de Livro), 2007.
- NOGUEIRA, Ana Claudia Pinheiro Dias. *Bouvard e Pécuchet de Gustave Flaubert: a antecipação de técnicas estéticas vanguardistas na literatura do século XIX*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/28073/1/BouvardP%C3%A9cuchetGustave_Nogueira_2019.pdf. Acesso em: 29 abr. 2024.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição *Information*. Nova York: MOMA, 1970.
- OITICICA, Hélio. *Arquivo Projeto HO*. Rio de Janeiro: Jornal O Correio da Manhã, 1970.

PARENTE, André. *Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição*. Rio de Janeiro: Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFF, 2008, p.26.

PELBART, Peter Pál. *Poéticas da Alteridade*. São Paulo: Revista Bordas, PUC-SP, 2004-2011.

PIGNATARI, Décio. Tempo: Invenção e Inversão. In: ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo S.A, 2002. p. 26.

PIZZINI, Joel. *Pré-Ocupação de um visionário*. São Paulo: Itaú Cultural. Catálogo – Ocupação Rogério Sganzerla, 2010.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2002.

RASIA, Régis Orlando. *Poéticas da presença e mise-en-presença nos filmes de Rogério Sganzerla*. Tese (Doutorado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2018.

RIVERA, Tânia. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROQUE, Daniel Salomão. *Carnaval, cinema e morte: como foi a passagem de Orson Welles pelo Rio de Janeiro há 80 anos*. São Paulo: BBC News Brasil, 7 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-61313945>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SGANZERLA, Rogério. *Novos contos*. Joaçaba, Santa Catarina: Primeira edição, 1954.

SGANZERLA, Rogério. *Mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites*. São Paulo: Catálogo Sesc SP / CINESESC, 2004.

SGANZERLA, Rogério. Texto Manifesto – Cinema Fora da Lei. In: *Tudo é Brasil*. Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária. Santa Catarina: Editora Letra D'água, 2005. p. 39-40.

SGANZERLA, Rogério. *Perigo Negro, 1970. Cinema do Caos*. Rio de Janeiro: Mostra CCBB, 2005.

SGANZERLA, Rogério. *Cinema do Caos*. Rio de Janeiro: catálogo da mostra no CCBB, 2005, p.42.

SGANZERLA, Rogério. Sem essa, Aranha. In: *Cinema do Caos*: Rio de Janeiro: CCBB, 2005. (Sinopse do Filme).

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

SGANZERLA, Rogério; BONISSON, Marcos. *O favorito: por um cavalo chamado carioca*. Rio de Janeiro, 1999. (Roteiro inédito).

SGANZERLA, Rogério. *Carnaval na Lama, 1970: cinema do caos*. Rio de Janeiro: Mostra CCBB, 2005.

SGANZERLA, Rogério. *Entrevista à jornalista Suzana Schild*. Rio de Janeiro: Contracampo Revista de Cinema #58, 1990.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986.

TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

VELOSO, Caetano. *Qualquer coisa*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975.

VERGARA, L. G. Pragmatismo utópico: Labor Textil / coincidentia oppositorum. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 481-515, 2022.

XAVIER, Ismail. *O grande artista e sua condição: a espiral barroca de Rogério*. Mostra Rogério Sganzerla: por um cinema sem limites. São Paulo: Catálogo, SESC SP, 2004.

APÊNDICE A – FILMOGRAFIA DE ROGÉRIO SGANZERLA

Longas-metragens

O bandido da luz vermelha

(1968, Brasil, 92 min, 35 mm, p&b)

Elenco: Paulo Villaça, Helena Ignez, Pagano Sobrinho, Luiz Linhares, Sérgio

Mamberti, Sônia Braga, Maurice Capovilla, Itala Nande, Ezequiel Neves

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Rogério Sganzerla, José da Costa Cordeiro e José Alberto Reis

Cinematografia: Carlos Ebert e Peter Overbeck

Montagem: Sylvio Rinoldi

A mulher de todos

(1969, Brasil, 87 min, 35 mm, cor/p&b)

Elenco: Helena Ignez, Jô Soares, Stênio Garcia, Paulo Villaça, Antonio Pitanga e

José Agripino de Paula

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Alfredo Palácios, Antonio Pólo Galante e Rogério Sganzerla

Cinematografia: Osvaldo Cruz e Kemeny

Roteiro: Rogério Sganzerla

Direção de arte: Andrea Tonacci

Assistente de direção: Helena Solberg

Montagem: Franklin Pereira

Carnaval na lama (Betty Bomba, a Exibicionista)

(1970, Brasil, 90 min, 35 mm, p&b/cor)

Elenco: Jorge Mautner, Antonio Bivar e Helena Ignez

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

Cinematografia: Edson Santos

Montagem: Amaury Alves e Elyseu Visconti

Copacabana moun amour

(1970, Brasil, 96 min, 35 mm, cor)

Elenco: Helena Ignez, Liliam Lemmertz, Otoniel Serra, Paulo Villaça, Joãozinho da Gomeia e Guará Rodrigues

Roteiro: Rogério Sganzerla

Cinematografia: Renato Laclete

Produção: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

Assistência de Direção: Guará Rodrigues

Montagem: Mair Tavares

Assistente de montagem: Gilberto Santeiro

Música: Gilberto Gil

Sem essa, Aranha

(1970, Brasil, 96 min, 16 mm, cor)

Elenco: Helena Ignez, Jorge Loredo, Luiz Gonzaga, Maria Gladys, Moreira da Silva e Aparecida

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

Cinematografia: Edson Santos

Câmera: José Antonio Ventura

Assistência de Direção: Ivan Cardoso

Montagem: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

Fora do baralho

(1971, Marrocos-Inglaterra, 93 min, 16 mm, cor)

Elenco: Rogério Sganzerla e Helena Ignez

Abismo

(1977, Brasil, 80 min, 35 mm, cor)

Elenco: José Mojica Marins, Wilson Grey, Jorge Loredó, Norma Bengell, Edson Machado, Satã

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Norma Bengell e Rogério Sganzerla

Cinematografia: Renato Laclete

Assistente de produção: Ivan Cardoso

Montagem: Rogério Sganzerla

Música: Jimi Hendrix

Nem tudo é verdade

(1985, Brasil, 95 min, 35 mm, cor/p&b)

Elenco: Arrigo Barnabé, Grande Otelo, Helena Ignez, Nina de Pádua, Mariana de Moraes, Otávio Terceiro, Mário Cravo, Nonato Freire

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Rogério Sganzerla

Cinematografia: Edson Batista, Victor Diniz, Carlos Ebert, José Medeiros, Edson Santos e Afonso Viana

Montagem: Severino Dadá e Denise Fontoura

Música: João Gilberto

Tudo é Brasil

(1998, Brasil, 82 min, 35 mm, cor/p&b)

Elenco: Robert Wilse, Richard Wilson, Ray Ventura, João Gilberto

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Rogério Sganzerla e Rojer Madruga

Montagem: Sylvio Rinoldi e Mair Tavares

Música: João Gilberto

O signo do caos

(2003, Brasil, 80 min, 35 mm, cor/p&b)

Elenco: Otávio Terceiro, Sálvio Padro, Helena Ignez, Camila Pitanga, Guaracy Rodrigues, Giovana Gold, Djin Sganzerla, Freddy Ribeiro

Roteiro: Rogério Sganzerla

Produção: Rogério Sganzerla

Cinematografia: Marcos Bonisson e Nélio Ferreira

Câmera: Luís Abramo, Marcos Bonisson e Rojer Madruga

Montagem: Sylvio Rinoldi e Rogério Sganzerla

Curtas e médias-metragens

Documentário

(1966, Brasil, 11 min, 16 mm, p&b)

Elenco: Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães

Fotografia: Andrea Tonacci

Roteiro: Rogério Sganzerla

Montagem: Rogério Sganzerla

Quadrinhos no Brasil

(1969, Brasil, 7 min, 35 mm, cor/pb)

Roteiro: Rogério Sganzerla e Álvaro Moya

Montagem: Rogério Sganzerla

Histórias em quadrinhos

(1969, Brasil, 7 min, 35 mm, cor/pb)

Roteiro: Rogério Sganzerla e Álvaro Moya

Montagem: Rogério Sganzerla

Viagem e descrição do Rio Guanabara por ocasião da França Antártica

(Villegaignon)

(1976, Brasil, 17 min, 16 mm, cor)

Roteiro: Rogério Sganzerla

Elenco: Paulo Villaça

Produção: Wilson Monteiro Filho

Cinematografia: Paulo Sérgio

Montagem: Ramón Alvarado

Mudança de Hendrix

(16mm. Cor e PB, 53 min, 1977)

Roteiro e montagem: Rogério Sganzerla

Ritos populares, umbanda no Brasil

(16 mm. Cor. 18 min, 1977-1986)

Roteiro e montagem: Rogério Sganzerla

Noel por Noel

(1981, Brasil, 10 min, 35 mm, cor)

Roteiro e montagem: Rogério Sganzerla

Brasil

(1981, Brasil, 12 min, 35 mm, cor)

Elenco: João Gilberto, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil

O petróleo jorrou na Bahia

(1981, Brasil, 9 min, 16 mm, cor)

Roteiro e montagem: Rogério Sganzerla

Irani

(1983, Brasil, 8 min, 16 mm, cor)

Anônimo e incomum

(Vídeo, cor, 13 min, 1990)

Elenco: Antonio Manuel e Helena Ignez

Fotografia e Câmera: Marcos Bonisson

Isto é Noel

(Brasil, 1990, 43 min, 35 mm, cor)

Elenco: João Braga

A linguagem de Orson Welles

(1991, 15 min, 35 mm, cor/p&b)

Elenco: John Huston, Edmar Morel, Grande Otelo

Montagem: Severino Dadá

Música: João Gilberto

Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista

(Vídeo, cor, 1991)

Fotografia e Câmera: Marcos Bonisson

América, o grande acerto de Vespúcio

(1991, 27 min, cor)

Câmera: Carlos Otavio Jubé.

Perigo negro

(1993, 27 min, 35 mm, cor)

Elenco: Antonio Abujamra, Helena Ignez, Abrahão Farc, Ana Maria Magalhães,

Paloma Rocha, Guará Rodrigues

Produção: Bayard Tonelli

Cinematografia: Nélcio Ferreira

Montagem: Sylvio Rinoldi

B2

(35 mm, PB, 11 min. 2002)

Elenco: Gal Costa, Jards Macalé, Lanny Gordin, Helena Ignez e Paulo Villaça

Montagem: Rogério Sganzerla e Sylvio Rinoldi

Informação H. J. Koellreutter

(Vídeo, cor, 18 min, 2003)

Elenco: H. J. Koellreuter

Fotografia e Câmera:: Marcos Bonisson

Montagem: Marina Dias Weis