

## O OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O BRASIL NOS DOCUMENTÁRIOS DE ROGÉRIO SGANZERLA

Régis Orlando Rasia\*

**Resumo:** Com base nos materiais de composição de alguns documentários de Rogério Sganzerla serão analisadas a crítica e a percepção do diretor acerca do olhar estrangeiro lançado sobre o Brasil. Sganzerla faz uma espécie de retrospectiva por imagens que constroem o país através de textos e a iconografia das narrativas de viagem, comuns nos primeiros anos da colonização das Américas.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla, Cinema brasileiro, Olhar estrangeiro, História.

**Resumen:** La cuestión central en las películas de Rogério Sganzerla es la construcción de la identidad de Brasil y de lo brasileño que se ha producido históricamente mediante las imágenes del “Otro” sobre nuestra cultura, más específicamente a través de la mirada extranjera. El presente texto examinará la relación de miradas lanzadas sobre Brasil, basándose en los materiales de composición de algunas películas del mencionado director brasileño.

Palavras clave: Rogério Sganzerla, cine brasileiro, mirada extranjera, Historia.

**Abstract:** The core question of the documentaries by Rogério Sganzerla is the construction of the Brazilian identity which has been historically engendered through the look from “Others” over our culture, namely by the look from the foreigner. Rogério Sganzerla’s films will be analyzed considering the director’s critical perception on the foreign look over Brazil.

Keywords: Rogério Sganzerla, Brazilian cinema, look from the foreigner, History.

**Résumé:** La construction de l’identité du Brésil et du brésilien est reliée historiquement par des images de “l’autre” sur notre culture, notamment à travers des regards étrangers. Cette question est centrale dans les films de Rogério Sganzerla. Ainsi, cet article examine les regards lancés sur le Brésil en se basant sur des éléments qui entrent dans la composition de certains films du réalisateur brésilien.

Mots-clés: Rogério Sganzerla, cinéma brésilien, regards étrangers, Histoire.

---

\* Doutorando. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, 13083-970, Brasil. E-mail: regisrasia@bol.com.br

Submissão do artigo: 19 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 20 de agosto de 2014.

Rogério Sganzerla dedicou grande parte da sua carreira ao resgate da passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942. Serão analisados neste artigo três documentários: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991) e *Tudo é Brasil* (1997). Acrescenta-se o documentário: *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica* (1976). Este último contribuirá para o levantamento das questões intertextuais a respeito dos demais filmes recortados. Leva-se em conta na composição deste corpus filmico a utilização e a diversidade de materiais de arquivos que foram reapropriados nas narrativas.

Para a compreensão destes materiais faz-se necessário conhecer a história, as questões estéticas e políticas envolvidas. Sendo assim, outro audiovisual ajudará a entender a abordagem preterida no artigo, trata-se da série documental intitulada *O Brasil no olhar dos viajantes*<sup>1</sup> (2013-2014) dirigida por João Carlos Fontoura. Apresentada como um panorama histórico a série conta com a perspectiva de teóricos, pesquisadores e estudiosos sobre o assunto.

Como uma breve história do percurso cine biográfico do diretor ele se tornou reconhecido no Brasil e no mundo com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* em 1968. No mesmo ano “rompe” com o Cinema Novo e passa a ser conhecido como um dos principais nomes do *Cinema Marginal* brasileiro. Em 1969 fez *A mulher de todos*, em 1970 realizou *Copacabana mon amour* e *Sem essa aranha* frutos da experiência com a produtora independente *Belair* em sociedade com Júlio Bressane e Helena Ignez. O projeto da produtora seria interrompido com a explosão do AI5, em pleno coagir da ditadura militar no Brasil em 1968. Como consequência

---

1) Com quatro episódios, a série foi veiculada pela TV Senado. De caráter mais didático (voz over e relato de especialistas) tem uma abordagem muito parecida com a de Sganzerla, porém com uma narrativa mais descritiva.

destes eventos Sganzerla vai para o exílio na Europa junto com Bressane e Helena Ignez.

As obras que compõem esta análise foram realizadas após o retorno do exílio na Europa. Pode-se dizer também que estes filmes são de outra fase da produção do diretor quando ele combinava encenação, materiais de arquivo e se aproximava da estilística documental. *Viagem e Descrição...* por exemplo é um ponto de virada estilístico, realizado em 1976, bastante tempo longe do cinema é com esta obra que Sganzerla retomou a produção justamente com documentários. Ele usa também diferentes materiais de composição (além da imagem câmera) e de forma peculiar aborda o olhar estrangeiro.

A dinâmica do cinema experimental e independente é significativa para Sganzerla, pois reverbera na sua estilística o filme ensaio por ele teorizado.<sup>2</sup> Suas obras contêm em sua narrativa teses, conceitos e elaborações de pensamento sob a articulação imagética e sonora do cinema. Portanto, com o avançar da década de 80 predominaria a estilística do documental na realização cinematográfica, filmes que não seriam documentários tradicionais/formais, mas *ensaios*, fabulações que contam uma história como se fosse a História misturando em suas narrativas: pinturas, arquivos provenientes dos cinejornais, poesia, reflexões sobre a MPB, citações de poetas e músicos com encenação dos personagens sejam eles reais (pois fizeram parte da história) ou ficcionais (que reconstróem a história através de recortes históricos). Esta mescla de arquivos e encenações pode ser verificada nos filmes *Nem tudo é verdade e Viagem e descrição...*

---

2) SGANZERLA, Rogério (2010). "Cinema impuro?" in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos*. Vol.1. Santa Catarina: UFSC pp.58-63. Sganzerla decorre sobre a noção de ensaio, para ele "(...) uma interessante classificação do cinema". O texto é movido pelas reflexões de Raymond Bellour sobre cinema-ensaio.

Como característica do filme-ensaio as questões pertinentes ao documentário devem ser relativizadas,<sup>3</sup> ele opera num registro que desafia os pressupostos da ficção convencional modificando, embaralhando os gêneros cinematográficos. Sganzerla não pretendia compor seus filmes ou simplesmente reconstruir as passagens históricas do Brasil sobre as dicotomias realidade e não realidade, ficção e documentário. Entram nos seus filmes experiências e um complexo jogo de indiscernibilidade dos domínios tendo também a história como aporte para seus regimes de fabulações. Para o diretor o Brasil foi inventado, cabe ao cinema (outro dispositivo de invenção) recompor estas imagens atípicas de um colonialismo persistente<sup>4</sup> e de negações de elementos da cultura brasileira.

Os modos de composição dos materiais nestas narrativas trazem em seu caráter as colagens, performances e fabulações dos eventos históricos. Sganzerla não constrói o sentido em suas narrativas documentais de forma canônica (voz *over* clássica, lógica articulada, relato de especialistas etc.). São filmes em que o senso se dá aberto para o espectador baseando-se no repertório constituído. Apesar de o sentido ser aberto, o diretor deixa “pistas” significativas das origens dos materiais reapropriados em suas narrativas.

Mais do que símbolos nestes filmes recortados para a análise Sganzerla retoma uma série de matrizes narrativas, imagens do pensamento que fizeram parte do cenário cultural do Brasil desde o seu descobrimento. Não se trata do olhar do brasileiro sobre o Brasil e sim do olhar de um

---

3) SGANZERLA, Rogério (2001). “Passagem ao relativo” in *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, pp. 21-25. No artigo Sganzerla fala que a relativização pode ser apreendida como “passagem harmoniosa”, “ficção é documentário e este é ficção; fundem-se harmoniosamente gêneros e até estilos diferentes”.

4) SGANZERLA, Rogério (2010). “Uma situação colonial” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos* Vol.2. Santa Catarina: UFSC pp.58-60.

“outro”, o desconhecido sobre nós que tanto significou para a história, para a construção da identidade do Brasil e do brasileiro. No olhar do viajante, junto da alteridade, vem à tona uma imagem estereotipada ou reducionista do selvagem, do bárbaro que persiste, resiste e insiste sobre nossa cultura. Esta seria uma condição histórica, arqueológica e mental a ser resgatada pelo diretor. Welles, outro estrangeiro é o ponto de contato no processo de criação de Sganzerla servindo de intercessor para relevar o olhar.

### **Daquilo que foi contado de 1500 para cá, nem tudo é verdade**

Imagem como um sinônimo de conceito, não deve ficar restrita a visualidade. É o caso da imagem-mental do estrangeiro sobre o Brasil e que, em grande parte, construiu a própria identidade do Brasil e do brasileiro. Nos ensaios filmicos de Sganzerla claramente há uma noção de imagens inventadas, elas são verbais – através dos relatos de viagem com o filme *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica*; imagens pictóricas e iconográficas – a partir das pinturas e mapas que surgem em *Tudo é Brasil* - e de imagens no cinema que culminaria com a passagem de Orson Welles pelo Brasil, especificamente com *Nem tudo é verdade e Linguagem de Orson Welles*.

Segundo Benedict Anderson apud Stuart Hall (2005, p.51) a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”, dessa forma produzem “sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar”. Ainda para Stuart Hall (2005: 50), “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Esses sentidos “[...] estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação,

memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.

Mariza Veloso Motta Santos<sup>5</sup> comenta que a América-Latina tem obsessão pelo tema da identidade. Isso decorre da nossa identidade ter sido enquadrada e definida pelo outro estrangeiro desde o nosso nascimento. O europeu trouxe o enorme poder simbólico, o poder de nomear e foi este “outro” que nos definiu desde o princípio como superior, como civilizado em oposição a nós, os bárbaros, os canibais incivilizados e mestiços. Sganzerla aciona às antigas narrativas de viagens, isto não se dá por acaso, pois elas colaboraram para a construção de estórias sobre a identidade nacional.

Segundo Stuart Hall (2005: 52) “há sempre a narrativa da nação”. Sganzerla se apropria de parte destas narrativas para entender como são contadas e recontadas tais histórias nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas narrativas, como explica o teórico “fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”.

Para Sganzerla (1981: 46) o Brasil é “ainda, uma capitania hereditária com suas taras e aberrações” [...] “Capitanias hereditárias nunca funcionaram nessa semicolônia, mas também não deixam de existir”. Entre as relações de tensões nação-Estado é o colonialismo, ou melhor, o “colonialismo persistente” em vias de atualização com o contexto de Sganzerla que estão colocados nos ciclos da história do Brasil desde a descoberta passando ao Brasil Colônia, do idealismo eurocêntrico no seu período Imperial chegando ao Governo Vargas, cuja propaganda

---

5) Cf. Entrevista da pesquisadora no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

nacionalista se cruza com a vinda de Welles para o Brasil e sua intenção de filmar *Its All true* em 1942.

Um pensamento de Sganzerla é chave para pensar a arqueologia dos olhares estrangeiros. Em um de seus artigos o diretor aponta caminhos para essa inflexão do que ele chama de “invenção do Brasil”.

História do equivocado Brasil de 1500 para cá, pela razão ocidental e a usura d’além mar. *A cavalaria marítima de D. Manuel que deu na invenção do Brasil (não digo descoberta)* [grifo meu] foi – em última análise – o fruto final capitalista mercenário e expansionista das Cruzadas [...] Aonde o agressor branco do norte vem policiar o universo perseguindo pelas regiões primitivas, os tesouros da terra; para onde os brancos – como no Vietnã – não foram chamados, mas estavam lá assassinando populações em nome da Cruz ou de uma razão que os levava a se julgarem os legisladores da ordem ou do progresso regressivo, na marcha à ré histórica empreendida de 1964 a 1924... Não param aí. (Sganzerla, 1980: 34).

Como se percebe nos filmes de Sganzerla, a história equivocada/inventada do Brasil decorre do olhar estrangeiros, das “imagens coloniais” do então chamado etnocentrismo. O contraponto seria Welles, outro estrangeiro com imagens no cinema tentaria (já que o projeto não se realizou) fazer um “raio x” de nossa cultura. É a partir do olhar estrangeiro de Welles e de outros viajantes imersos em nossa cultura que Sganzerla constrói seus filmes. Como um intercessor o diretor norte-americano colabora na percepção de elementos de nossa cultura.

Voltando-se então aos filmes recortados para análise uma indagação abre o filme *Nem tudo é verdade* (1986). Com uma foto posada do diretor norte-americano ao lado do busto de Shakespeare ouve-se a voz *over* de Arrigo Barnabé, ator que representa Welles no filme: “o que aconteceu em 1564? Nasceu Shakespeare. Pausa. E em 1570? Shakespeare tinha seis

anos...”. Qual a relevância da informação na abertura deste filme? Além do óbvio, o nascimento do dramaturgo em 1564 e em 1570 completaria seis anos de idade. Mais adiante a mesma *voz over* desvia o questionamento feito.

O interessante desta pergunta é que as informações e a explicação destas datas nos são negadas. Mas então! O que aconteceu em 1570? Sganzerla inicia o filme de 1986 transportando o espectador a dinâmica de verticalização (ou estratos arqueológicos) da história para o que vem acontecendo desde 1500. Transições e eventos que se ligam às narrativas como construção arqueológica das crises. Estas questões estão desmembradas durante a narrativa do próprio filme de 1986, mas também de forma intertextual, já que *Viagem e descrição...*, antecipou estas questões.

A fotografia e o cinema são de meados e do fim do século 18, respectivamente. Sendo assim, para ilustrar as crises por intermédio das imagens os vestígios que encontramos nos ensaios filmicos de Sganzerla vão além da imagem em movimento do cinema. São materiais pictóricos e verbais que antecedem ao registro fotográfico, dessa forma a relação dos múltiplos materiais na narrativa (pinturas, relatos de viagem) ampliam e reprocessam a pergunta/enigma feita em *Nem tudo é verdade*.

Sganzerla vai atrás justamente de imagens pitorescas, o olhar da alteridade sobre a nossa paisagem e cultura, o choque com o exótico, a exploração do indígena e a longa história da escravidão. Construindo suas narrativas com diferentes materiais, cartografias, pinturas e xilogravuras nos olhares estrangeiros sobre o Brasil o que se vê é que a cada novo olhar há um novo (re) descobrimento do Brasil a partir das construções identitárias, crises como ele definiu “marcha à ré histórica”.



Segundo Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira<sup>6</sup> é o olhar que nos designou desde o princípio, lançado pelo outro como um espelho, como reflexo. Ao mesmo tempo este olhar possui um poder de dominação, discriminação, classificação e de organização da realidade. Ele forma um quadro e forma também uma grade feita de valores e de conceitos que preexistem. Para Maria Angélica essa seria a razão que o olhar ainda tenha tanta repercussão sobre a autoimagem que os brasileiros fazem de si mesmos. Sganzerla absorve as questões do olhar lançado pelo estrangeiro no decorrer da história. O que se vê em seus filmes é uma montagem que torna o tempo histórico dilatado lançando o espectador a todo instante a períodos chave da construção deste olhar.

### **Entre narrativas de viagens e a descrição, o olhar estrangeiro como reflexo**

*Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica (1976)* vem ao primeiro plano através do relato do viajante. Logo na abertura do filme o diretor coloca as inscrições: “Projeto original de R. Sganzerla baseado em ‘Viagem à Terra do Brasil’ de JEAN DE LÉRY”. Em 1556 a pedido de Villegagnon vieram onze calvinistas, entre eles, o missionário Jean de Léry. A França Antártica foi conquistada pelos portugueses em 1567, em seu lugar criaram a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.<sup>7</sup>

O filme de Sganzerla aborda a trajetória do aventureiro Nicolas Durand de Villegagnon representado por Villaça (o bandido da luz

---

6) Cf. Entrevista da pesquisadora no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

7) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

vermelha no filme de 1968) como uma forma de fabulação para a câmera. O ator adapta em uma espécie de monólogo o texto de Jean de Léry montado com ilustrações e gravuras que acompanham o livro do missionário. A invenção do Brasil é entendida aqui pelo olhar do viajante que nos olha, conta histórias sobre o Brasil e cria imagens-narrativas do lugar de forma pitoresca.

Sganzerla adensa aspectos intertextuais e atravessa os relatos com múltiplos materiais de base. Entre os materiais do filme uma série de gravuras sobre o Brasil retirados de três autores: Hans Staden e seu livro *Duas viagens ao Brasil* de 1557; *Cosmografia Universal* de André Thévet publicado em 1575 e *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* de 1578 do missionário Jean de Léry. Este último foi utilizado por Sganzerla para grande parte da adaptação do diálogo de Paulo Villaça.

Tanto o livro utilizado para a atuação do ator como os desenhos misturam realidade e fantasia, um exemplo disso são as xilogravuras de Léry intitulada *De L'ámerique*. Nela podem ser vistos demônios à beira da praia a atacar os homens, monstros com traços humanos e bestiais, mares envoltos de mitos e seres do imaginário. A banda de imagem é povoada por movimentos de ilustrações com a técnica *Table Top*.<sup>8</sup> Vê-se no rastreamento do *table top* um bicho preguiça desproporcional e imagens de navios lançados ao mar envoltos de mitos já que para os europeus o novo mundo era povoado por seres fantásticos. Em uma gravura inserida no filme: *Caravela e os peixes voadores dos mares tropicais* (Gravura do

---

8) Antes da tecnologia digital o *table top* tratava-se de uma técnica simples chamada de mesa de animação. A técnica é recorrente na estilística de composição de vários documentários de Sganzerla. Consiste em uma superfície (mesa) plana, iluminada por luzes, sobre esta superfície era colocada a fotografia. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa com liberdade para subir e descer o que permitia fazer os movimentos de *zoom*, mergulhar, recortar ou rastrear a imagem. A varredura nas imagens é interessante para o transporte do estático das gravuras para o movimento do cinema.

*século XVI*) demonstra-se claramente a fabulação dos navegadores sobre elementos fantásticos, mitos, lendas, relatos bíblicos e a existência de dragões, animais monstruosos e gigantes que rondavam as Américas. Imagens comuns nas narrativas de viagens da época.

Com *Viagem e descrição...* em 1976 Sganzerla não estaria apenas retomando a produção de filmes, ele também inicia o *ciclo arqueológico dos olhares estrangeiros sobre o Brasil*. No filme o que se vê é a presença do elemento conquistador ansioso por implantar uma colônia francesa em terras do Rio de Janeiro. Sganzerla reconstrói historicamente o *Forte Coligny* e os fatos da época com movimentos *table top* sobre elementos pictóricos dos mapas antigos (como “*Terra Brasilia*” de Pedro Reinel e Lopo Homem Atlas Miller, 1519). O “Mundo Novo” povoado de bárbaros e canibais é na verdade fruto de imagens pitorescas como define Amancio (2000, p. 21): “obras de literatura imaginativa e imagens de um real que se alimenta de franjas da fantasia”. Sganzerla com seu filme visa costurar e montar as imagens dos relatos. Nesta montagem vem à tona o olhar Europeu inventado/imaginado por intermédio das narrativas fantásticas como consequências do deslumbre dos aspectos da fauna e da flora brasileira.

Desde Colombo o novo continente seria ilustrado com imagens destas narrativas. *Viagem e descrição...* se baseia nestes primeiros relatos de exploradores que narravam seus feitos em livros e gravuras. Este gênero tomou conta da Europa no século XV e XVI descritas como cartas, diários de navegações. Acompanhando o progresso das técnicas de impressão que se difundiam na Europa, este gênero literário foi publicado em livros e folhetins e viraram atração no velho mundo. As imagens incitavam a imaginação dos leitores ajudando a traduzir para o velho mundo cheio de conflitos e privações, tendo como contraponto o novo mundo, cheio de virtudes naturais habitado por gente selvagem, nua e exótica atormentada

por demônios bárbaros que cultivavam o espantoso hábito de comer gente. Fora o moralismo da época algumas histórias eram tão cheias de fantasias e imprecisões que podiam se encaixar facilmente em ficções científicas hoje. De alguma forma, estas narrativas na época ajudaram a construir o imaginário europeu sobre o Brasil.<sup>9</sup>

Na pesquisa<sup>10</sup> de Tunico Amancio sobre o olhar estrangeiro no cinema, o teórico relaciona os olhares lançados a terra “longínqua”, “distante” e “exótica” mostra que na realidade estes olhares referentes se parecem estanque. Muitas imagens ainda fazem parte do imaginário dos estrangeiros até os dias atuais. Tunico Amancio, por exemplo (2000: pp. 21-29) chama de “*Primeiras narrativas: A protocena*” a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha em maio de 1500. Imagens que reanimam o Brasil pelos olhos de outrem. “É na qualidade de texto de primeiro espelhamento de uma cultura frente à outra que o documento apresenta determinadas imagens, figuras ou matrizes, que se verão em outras representações inscritas no imaginário ocidental” (Amancio, 2000: 21).

São estas “imagens” não só visuais, mas reconstruções, invenções a partir das diferentes narrativas (pictóricas ou verbais) de viagens que vêm a compor as Américas no primeiro século após o descobrimento. O relato do viajante para Sganzerla demonstra um legado cultural pouco factível e representa a forma como fomos assimilados durante o processo de construção da imagem e da identidade do Brasil. O que mudou do contexto colonial até hoje? Para Sganzerla, nada. No olhar do viajante a história do Brasil foi feita de retrocessos, de representações pitorescas, como os filmes parecem mostrar.

---

9) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

10) AMANCIO, Tunico (2000), *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*, Rio de Janeiro: Intertexto.

*Viagem e descrição...* foi captado na Ilha das Cabras, mesmo local onde foi construído o forte da França Antártica na época. Como atravessamento histórico o filme traz um monólogo singular do ator Paulo Villaça, em parte feito de tomadas internas dentro de uma igreja (haja visto os vitrais) além de externas a beira do mar. Em vários momentos ao narrar os textos a *voz off* do ator se desloca da diegese da cena quando então a banda de imagens passa a ser povoada por gravuras da época. Sendo assim, o passado e o presente se cruzam, o relato e as gravuras como documento se integram a fabulação e atuação do ator a fim de que se criem imagens da época na cabeça do espectador.

Veem-se antigas cartografias do livro de Jean Léry, xilogravuras como *Índios Tupinambás, Família de índios do Brasil, Morte, Maracá e Mapa*. São vistas também as famosas imagens do ritual antropofágico relatado por Hans Staden além de gravuras do livro de André Thévet feitas por Theodore de Bry como *Banquets et danses des Sauvages*. No fim do filme é possível ver as inscrições da entrada do forte: “Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Villegagnon”. Por fim, o ator conclui com o trecho de *Dos Canibais* (1972) publicado em 1580 na coletânea ensaios de Montaigne quando se refere aos índios: “Está tudo muito bem, mas, bom Deus, eles não usam cuecas! [calças seria o correto]”.

Mais um “cartógrafo” até 1600 é inserido na narrativa intertextual de Sganzerla. Michel de Montaigne cuja visão e narrativa do Brasil se ligam às cartas de Léry e Thevét<sup>11</sup>. Em entrevista<sup>12</sup> após a exibição do filme *Tudo é Brasil* na França, Sganzerla citaria o ensaísta conectando

---

11) Como se sabe Montaigne não esteve no Brasil, como ele relata: “Durante muito tempo tive a meu lado um homem que permanecera dez ou doze anos nessa parte do Novo Mundo descoberto neste século, no lugar em que tomou pé Villegaignon e a que deu o nome de ‘França Antártica’...” (MONTAIGNE, 1972: 104).

12) SGANZERLA, Rogério. Entrevistado por Rodrigo Modenesi. Paris, França. 31/03/2000.

alguns pontos (encontros) com seu filme recém-exibido: “Eu gosto muito do Michel de Montaigne. Li toda a obra dele, os ensaios” [...] “Eu soube que [ele] era também o livro de cabeceira do Orson Welles, os *Ensaio*”. No que diz respeito ao humanista e ensaísta há em Sganzerla intento a arqueologia da própria antropofagia de Oswald. *Dos Canibais* (1972) de Montaigne estaria ligado diretamente aos olhares estrangeiros e, por conseguinte aos construtos da visão modernista de antropofagia 1928. Como se sabe, Oswald de Andrade toma como base o pensamento do ensaísta francês para compor seu manifesto antropofágico.

Segundo Montaigne (1972: 106) a respeito dos ameríndios “esses povos não me parecem, pois, merecer o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva”. O novo mundo serviu de atualização para o velho mundo. Montaigne usou as Américas para fazer uma crítica ao antigo mundo e a desigualdade entre os homens europeus. No filme *Nem tudo é verdade*, por exemplo, durante surto de Welles representado por Arrigo dentro do quarto de hotel acompanhado de atriz vestida de índia, por diversas vezes o discurso pronunciado pelo ator se aproxima da discussão sobre ética e humanismo de Montaigne. Há o embate entre clássico e moderno com Arrigo-Welles lançando da janela objetos como a imagem fotográfica de David de Michelangelo, papagaio, gaiola, pandeiro, garrafa de whisky entre outros.

Como cita Montaigne (1972: 105) “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra”. Em 1942 durante a passagem de Welles pelo Brasil, aspectos da cultura como o carnaval e da raça miscigenada brasileira produziram imagens para os conservadores americanos (reforçada pela elite brasileira) de negros batucando, negros

pulando, enfim “dos bárbaros”. Há um subtexto nas narrativas de Sganzerla acerca do questionamento: bárbaro ou um homem civilizado? Por meio de Montaigne, Sganzerla se liga a outro ensaísta: Welles, agora por intermédio de imagens no cinema.

### **A passagem de Welles em 1942, o estrangeiro conecta os pontos**

A respeito de Welles, a vinda do diretor para o Brasil foi parte de um projeto maior baseado em política, tendo por trás o *Comitê de Assuntos Interamericanos* dirigido por Nelson Rockefeller e a *Mercury Productions*, quando Welles buscava então realizar um filme intitulado *It's all true* e que se integraria a cultura das Américas. Em 1942 o diretor veio ao Brasil captar imagens, por causa de uma série de eventos contrários à realização ele não termina sua obra. O projeto sai do conhecimento do público sendo esquecido por décadas. Em meados dos anos 80 grande parte destes materiais foi encontrada em um estúdio americano. Por fim, este encontro se cruza com os interesses de Rogério Sganzerla. A realização de *It's all true*, como constatou o diretor e outros pesquisadores<sup>13</sup> sobre o projeto pan-americano de Welles foi dificultada pelos estúdios de Hollywood e pelo próprio estado brasileiro, no caso o DIP (Departamento de imprensa e propaganda) ligado ao ditador na época Getúlio Vargas.

Assim como em *Viagem e descrição...*, os filmes wellesianos possuem alguns intercessores do olhar estrangeiro (além do diretor norte-americano). É o caso da série de imagens da selva, do exótico e da fauna exuberante vistas através de pinturas e tornam a pensar o Brasil imaginado. Muitas delas derivam algumas distorções e invenções claramente frutos

---

13) BENAMOU, Catherine (2007). *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*, Berkley: University of California Press.

da imaginação do europeu e seu olhar redutor. É peculiar a representação que Sganzerla recorta em seus filmes a partir das figuras pictóricas.

Welles um estrangeiro conectaria alguns pontos e redescobriria o Brasil para os brasileiros. Nos primeiros dez minutos de *Tudo é Brasil* verifica-se a forma de composição de materiais de arquivo no documentário tendo como relação de olhares estrangeiros. Ouve-se Welles em uma das suas experiências radiofônicas o programa *Hello Americans*: “à espera de um navio quando vi este mapa”. Neste diálogo Sganzerla formula o seu “olhar” através de uma espécie de subjetiva feita com a técnica *table top*. Veem-se então os olhares estrangeiros sobre a nossa paisagem pictórica. Na banda de imagem é visto o mapa da América do Sul antigo (do Brasil colônia), o enquadramento da imagem movimenta-se em *zoom out*. Ouvem-se com tambores imagens de arquivo que vai do mapa do Brasil especificamente da região norte a revelar jangadas na praia. Corte para desenhos a mão lê-se “Brazil” junto com um coqueiro. Sganzerla faz aqui um mapeamento e formalização do espaço geográfico (em um sketch) por onde Welles passou e como memória-eras (nos lançando a vários períodos) do mundo observou.

Em *Tudo é Brasil* somos lançados à idade/períodos. No início do filme, por exemplo, vê-se o soldadinho de chumbo perseguido por um rato, há então um corte, passa-se a ver uma pintura de indígenas em atividades laborais com a terra (cartografia semelhante ao mapa *Terra Brasilis*), *zoom out* revela os demais elementos do mapa com inscrições antigas. Conforme vai sendo aberto o enquadramento abaixo se lê as inscrições: “*Mundus Novus*”, descrição de Américo Vespúcio à sua viagem para América do Sul em 1501-1502. Como se sabe a concepção cartográfica na época era peculiar, mapas antigos recebiam inscrições pictóricas para representar também a geografia do lugar. Nestas inserções de mapas ao “estilo antigo/colonial”, prática comum das atividades dos



Cosmógrafos (um destes cosmógrafos é André Thévet), encontram-se elementos pitorescos, aspectos do seu povo, fauna, flora e elementos da cultura da região. Alguns mapas mesclam aspectos geográficos com desenhos, rudimentos que mostram feras, dragões frutos do imaginário sobre o “mundo novo” que fora descoberto. O que Sganzerla reitera é a fabulação (lembança e imaginação), o Brasil pitoresco peculiar destes mapas ao misturar geografia, cartografia, imaginação e invenção, elementos característicos para representar a América fabulada.

Ativador do pensamento na criação de Sganzerla, Welles é uma espécie de intercessor/mediador de visões estrangeiras que compreendem o Brasil. O diretor norte-americano estabelece a lógica de imersão sobre nossa cultura, nos vê de perto com olhar curioso em vias de transformação em “outro” perde sua identidade como se ouve na fala de Helena Ignez em *Nem tudo é verdade* se referindo a Welles: “Deixou de ser Americano e não consegue ser brasileiro. Perdeu a identidade”. Na banda de imagens é vista uma jangada (de papel) virando na praia.

Um dos fatores que atrai a atenção de Sganzerla sobre Welles vai além do seu filme *Cidadão Kane* (1941). É o olhar de alteridade lançado pelo norte-americano sobre nosso país. A respeito desta incorporação de estados e de identidades pode-se pensar o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* dentro desta concepção de “tornar-se outro” ao passo que seria o curta-metragem na verdade uma *Linguagem de Sganzerla*, ou seja, o brasileiro se reapropriou de Welles engolindo e absorvendo o estrangeiro através de materiais de arquivo.

Outro período pode ser encontrado no recorte de Sganzerla. São imagens de um Brasil Imperial escravocrata. Referem-se às ilustrações do Brasil através dos quadros de Jean-Baptiste Debret. Famoso por relatar o Brasil, Debret era professor de pintura histórica. Viria na famosa Missão artística francesa que posteriormente daria origem a *Academia*

*Imperial das Belas Artes*. Debret era um destes pintores que com os seus traços neoclássicos retratou com detalhes históricos únicos o Brasil de então. Da corte portuguesa no país à corte instalada pelo proclamador da independência Dom Pedro I nada passou despercebido na obra do Francês. Quando retornou à França publicou entre 1834 e 1839 *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, livro que documentava os aspectos do homem, da natureza e da sociedade brasileira<sup>14</sup>.

As obras de Debret são inseridas em sequencias distintas na narrativa de *Tudo é Brasil: O caboclo, Passeio de uma família abastada, Loja de Barbeiros, O colar de ferro, A punição de fugitivos e Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul*. Em *Nem tudo é verdade* Sganzerla prenuncia e dá as indicações da fonte consultada quando se vê em um dos frames do filme a imagem ilustrada por um Rei gordo e barbudo (Welles?) com óculos escuros. Na folha da esquerda (aparentando ser um livro ou tirinhas de jornais) lê-se a informação que é sonogada e fornecida parcialmente: “... *pittoresques et des Voyage ...*”. Obviamente remete a Debret.

Com Debret somos lançados a outro período nas narrativas de Sganzerla, àquele retratado pelo pintor e desenhista das cenas brasileiras da primeira metade do século XIX. Traz a paisagem humana viva de uma colônia que ainda não rompera com as amarras econômicas sustentada pela escravidão dos negros africanos e dos indígenas nativos. As imagens de Debret são um recorte observacional sobre os costumes populares das ruas que dramatiza os contrastes no Brasil e denunciam a crueldade da civilização escravocrata em uma espécie de crônica urbana das ruas do Rio de Janeiro<sup>15</sup>.

---

14) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

15) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

Estas imagens estão ressignificadas por Sganzerla. Em outro momento, antes de desencadear parte das obras de Debret ouve-se um dos diálogos radiofônicos de *Tudo é Brasil*. Voz masculina que acompanha o diretor norte-americano na transmissão provavelmente de uma das pessoas que esteve ao seu lado no Brasil: “que tal os arranha-céus do Rio?” Welles indaga e ironiza a visão do seu interlocutor: “Isso é novidade lá?” Interlocutor diz: “Contrastes?” Welles afirma: “Os contrastes, sim”. O interlocutor continua a sua fala: “Da cobertura dos edifícios avistamos os morros, súbito nos deparamos com a selva carioca”. Por que afinal o Brasil não deveria ter arranha-céus? O que o interlocutor se refere neste diálogo é uma imagem “crua” e estereotipada do país selvagem visto como contraponto do urbano e do moderno. Ao fim desta fala, Sganzerla por completar a ironia coloca um filme de arquivo bastante afetado pelo tempo (filme ortocromático) de casa com arquitetura do período colonial.

A ironia ilustra o que cita Stam apud Holanda (2001: 177) comparando Welles como uma espécie de advogado. “[...] o show [transmissões radiofônicas de Welles] sobre o Brasil tem muita crítica sutil e discreta ao etnocentrismo norte-americano”. Stam fala da ironia com que ele narrava à conquista de Colombo. Chegaria a ser “quase antropofágico” insinuando que os canibais deveriam mesmo deglutir o inimigo, dessa forma, se entende por que razão (ao menos para Sganzerla) Welles lê Montaigne.

Em outra passagem pela obra de Debret, Sganzerla expõe o Brasil exótico durante o intervalo em que se vê a obra *Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul* ouve-se então a sua narração como uma memória-mundo com a câmera/mesa a vaguar pela obra buscando por elementos na floresta, conforme o trecho da fala de Welles em transmissão radiofônica:

Evocava velhos tempos de outrora, quando aqui chegaram nossos antepassados, há mais de 400 anos. Como se sentiria o velho lobo do mar. Ao contemplar paragens tão remotas? Arrebatado em pleno fim de mundo? Atracar em pântanos, desbravar florestas enfrentar o gentio. Um fascínio agia poderosamente sobre si, não havia pecado. Abominação! Atração transfigurada pela paixão [...]

A fala de Welles combinada com a obra de Debret ilustra a ideia da subjetiva que “explora” com *table top* a selva. O que se vê é uma dinâmica de movimentos com câmera/mesa que passeia pelos quatro cantos da imagem do pintor. Evocando Joaquim de Sousa Andrade, cita Sganzerla (1980: 34) sob o agenciamento do olhar estrangeiro: “na trama do drama. O guesa errante perambulava o fundo da selva, o fundo das coisas – nossas”. Uma câmera errante é o que se pode entender com o vaguear do olhar sobre o quadro do pintor. A técnica do *table top* ganha forma de uma visão exploratória e curiosa sobre a fauna de nosso país. A sincronia do que é visto com o que é ouvido serve como indicação de uma memória-mundo de Welles que atravessa e atualiza as imagens do início do século XIX. Evoca uma memória percebe-se o olhar curioso sobre o Brasil derivado do rastreamento da imagem.

A motivação de Sganzerla em resgatar a figura de Welles estaria no entusiasmo do diretor norte-americano frente a nossa cultura. Àquilo que Firmino Holanda (2001: 45) chamou de “contaminação” brasileira em um americano “aos poucos ele [Welles] foi se contaminando senão pelas festas, mas ao menos pelo sentido cultural da música brasileira”. Esta contaminação visava à fuga dos olhares moralistas, preconceituosos e estereotipados sempre lançados sobre o Brasil. Conforme Tunico Amancio (2000: 55) a década de 1940 se instalava no cinema e nos meios uma “intensa divulgação massiva à criação de uma determinada relação de alteridade, uma visão dos latino-americanos que se sustentaria pelas

décadas seguintes”. O argumento maior de Welles na época era vir ao país dar algum respaldo artístico superando os deslizes das produções que abordavam o sul das Américas. O diretor norte-americano tentava desviar-se dos clichês e estereótipos tão recorrentes à representação do brasileiro no cinema que se dispôs a desmontar o estereótipo hollywoodiano do negro e do latino-americano conectando a história desses povos à cultura negra dos EUA, manifestou um afeto pela representação do popular como ele encontrara no Brasil. Welles associaria o Samba com o Jazz, elegeria Grande Otelo um grande ator e filmaria as favelas. Tudo isso gerou a ira dos estúdios norte-americanos associado ao conservadorismo da elite brasileira sob o controle do DIP, a defesa era que estas imagens não serviam de propaganda para o Brasil na época.

Welles é então uma figura central na filmografia de Sganzerla. “Com fama de arrojado, o enviado formal da política da boa vizinhança [Welles] inventa o neorrealismo e o cinema experimental entre nós” (Sganzerla, 2007: 173). Em *Nem tudo é verdade* ouve-se este mesmo trecho citado na voz de Arrigo Barnabé: “Ele quis fazer filme sociológico antes do neorrealismo, cinema verdade e do cinema moderno demasiado revolucionário para a RKO, ali começaram as rupturas e distratos”. Ele teria vindo a contragosto, nada sabia do samba, mas com o tempo no país pode ser visto nas fotografias dos três filmes wellesianos de Sganzerla agitado pelo carnaval e “coberto de confetes”, expressão usada por ele para assumir sua integração com a festa. Essa visão atraiu Sganzerla, o fato de Welles não se deixar também dobrar-se pela política ufanista e tendências impostas pelo DIP.

Segundo Sganzerla apud Holanda (2001: 165) “vê como ele se relacionou com o tema, com o Brasil. Primeiro fisicamente se aproximando do povo, dos pescadores, do pessoal das escolas de samba, do Mercado Modelo da Bahia, inventou o samba-em-Berlim, cachaça com Coca-Cola”.

Esta aproximação do diretor norte-americano com o Brasil, Sganzerla reproduz na fala de Arrigo com um drink em sua mão: “Aqui estou eu ávido para conhecer de perto, bem de perto o povo que deveria ser meu povo, as coisas que deveriam ser minhas coisas, para ver também o que é que a Baiana tem [pausa] o guaraná e o grande Amazonas”.

Entendido como um intercessor, Welles seria uma espécie de ativador da imagem da cultura brasileira e do Brasil de 1940. Como um mediador do debate, Sganzerla não faz seus filmes somente tendo como abordagem única e exclusiva sobre Welles, mas constrói suas narrativas a partir do diretor norte-americano que servirá de base para pensar as tensões no Brasil em relação à cultura popular e a identidade nacional na época. Welles, neste contexto, povoa a filmografia de Sganzerla não por razões de ser o melhor cineasta do mundo ou a fama proporcionada por *Cidadão Kane* (1941), mas por sua transformação e incorporação de nossa cultura. Ele situa o seu debate na representação e no olhar do estrangeiro sobre o país.

## **Conclusão**

As imagens como representação das sociedades humanas das culturas sempre existirão, pois estamos tratando de uma sociedade mediada por elas. O posicionamento dos filmes analisados aqui é incisivo: mostrar que o Brasil serve a curiosidade do mundo europeu e norte-americano. O Brasil que sempre implicou o olhar do viajante de projeções utópicas, imagens que são construídas muitas vezes de “dentro” de nosso país, porém distorcidas e consumidas do lado de fora respondem a curiosidade desta terra como objeto da imaginação em diversas narrativas. Dessa forma, os filmes de Sganzerla recaem na relação colonizador/colonizado.

Ao entender que a produção de imagens jamais será gratuita e que, desde sempre são fabricadas para determinados usos, a dimensão do olhar nos faz questionar com que finalidade é que são concebidas estas imagens.

Por meio dos filmes de Sganzerla foi feita esta verificação das imagens inventadas pelo “outro” estrangeiro. Para Tunico Amancio (2000: 39-40) “se é de interesse categorizar o olhar estrangeiro, decididamente é necessário recorrer à figura do viajante porque a viagem é o lugar por excelência onde são postas em questão as ideias pré-concebidas”. Rica de significações a palavra “estrangeiro” suscita alguém que opta por conhecer outro lugar e/ou cultura, como figura externa, ou “de fora”, torna-se o personagem principal nesta abordagem analítica dos filmes de Sganzerla. Na viagem, o olhar percebe uma singularidade, identifica a alteridade e estabelece uma diferença.

Conforme Pedro Corrêa do Lago,<sup>16</sup> os relatos dos viajantes tiveram uma função inicial de revelar o Brasil para o Europeu. Estes relatos hoje em dia tem uma função muito mais importante, pois tentam revelar o nosso passado para nós mesmos. Da mesma forma, comenta Paulo Knauss de Mendonça<sup>17</sup>, todos nós, de algum modo continuamos vivendo dessa iconografia dos viajantes. Apesar dos relatos terem sido feitos por estrangeiros, em geral por viajantes e não por homens da terra ou nativos, na ausência de outras imagens estas se tornaram a nossa auto representação.

O estrangeiro participa da construção do olhar, o outro representado é usado como baliza para entender a identidade e a própria representação. Há então a necessidade de verificar “o que vê esse viajante, ou melhor, que

---

16) Cf. Relato do pesquisador no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

17) Cf. Relato do pesquisador no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

mecanismos determinam o seu olhar” (Amancio, 2000: 39). Sganzerla em uma arqueologia dos olhares estrangeiros faz exatamente essa verificação refletindo a construção de imagens pictóricas, narrativas de viagens ou filmes que representam o Brasil e o brasileiro.

O Brasil e as Américas historicamente se transformaram no centro de inúmeros registros, construções imagéticas, fundamentalmente simbólicas por parte do observador estrangeiro. Seria curiosidade ou colonialismo? Muito embora o “eu” brasileiro fosse obrigado a se entender e se reconhecer na representação imposta por este “outro”, as imagens-narrativas são vistas como invenções e se deram por representações em viagens, pinturas, cartografias e, mais recentemente através do cinema.

Se as imagens do Brasil em grande parte são inventadas por estrangeiros, qual seria a razão de Sganzerla dar tanta relevância em sua filmografia a Orson Welles? A lembrar-se da fala de Helena Ignez em *Nem tudo é verdade* em sua passagem pelo Brasil, Welles não era nem brasileiro e nem norte-americano, ele havia perdido a sua identidade. O estrangeiro é um intercessor, ora colonizador, ora revelador de uma identidade. É a transformação e a imersão de Welles em nossa cultura, ou seja, o “outro” estrangeiro como revelador da identidade do “eu” brasileiro que motiva Sganzerla no resgate da passagem do diretor norte-americano pelo país em 1942. O diretor norte-americano conecta os pontos dos olhares estrangeiros lançados sobre a cultura brasileira, mergulha em nossas coisas e é esta “invasão de brasilidade” como transformação do “eu” que motiva o resgate fílmico por parte do diretor brasileiro.

Por bem ou por mal, o Brasil aparece como uma invenção nas narrativas de Sganzerla e que a todo instante é descoberto/inventado por alguém não sendo descoberto apenas por Pedro Álvares Cabral e sim por todos aqueles que munidos de câmeras, pincéis e imaginação constroem uma imagem do país. Sganzerla coloca na história as diferentes narrativas



imaginadas por vezes equivocadas e produzidas pela tripla figura: viajante, estrangeiro e colonizador. Sendo assim ele procura descolonizar o olhar e enfatiza a invenção ao perder a sua identidade e “tornar-se outro”, como bem fez o Orson Welles em sua passagem pelo Brasil.

### **Referências bibliográficas**

- AMANCIO, Tunico (2000), *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*, Rio de Janeiro: Intertexto.
- BENAMOU, Catherine (2007), *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*, Berkley: University of California Press.
- HOLANDA, Firmino (2001), *Orson Welles no Ceará*, Fortaleza: Demócrito Rocha.
- MONTAIGNE, Michel (1972), *Ensaaios*, Trad. Sérgio Milliet, São Paulo: Abril Cultural.
- RASIA, Régis Orlando (2012), “Cinema-ensaio: análise do processo criativo de Rogério Sganzerla” in Carla Conceição da Silva Paiva, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (Ed.) *Processos criativos em multimeios: tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia*, Campinas: UNICAMP pp. 215-228.
- MODENESI, Rodrigo (2000), “Entrevista com Rogério Sganzerla”. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm> Consultado em 23/05/2011.
- SGANZERLA, Rogério (2007), “Sganzerla esmiúça o fracasso de Orson Welles” in Roberta Canuto (ed.), *Rogério Sganzerla: Encontros*, Rio de Janeiro: Beco do Azogue, pp. 166-175.

- SGANZERLA, Rogério (2010), “Do enlatamento culturalista” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos* Vol.2. Santa Catarina: UFSC pp.46-48.
- SGANZERLA, Rogério (2010), “Uma situação colonial” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos* Vol.2. Santa Catarina: UFSC pp.58-60.
- SGANZERLA, Rogério (2010), “Cinema impuro?” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos*. Vol.1. Santa Catarina: UFSC pp.58-63.
- SGANZERLA, Rogério (2001), “Passagem ao relativo” in *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, pp. 21-25.
- SGANZERLA, Rogério (1980), “Sono das Nações” in *Folha de S. Paulo*, 11 Janeiro, p.34.
- HALL, Stuart (2005), “A identidade cultural na pós-modernidade”, Rio de Janeiro: Ed: DP&A.

### **Filmografia**

- A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla.
- Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles.
- Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla.
- It's all true* (1942), de Orson Welles.
- Linguagem de Orson Welles* (1991), de Rogério Sganzerla.
- Nem tudo é verdade* (1986), de Rogério Sganzerla.
- O Brasil no olhar dos viajantes* (2012-2014), de João Carlos Fontoura.
- O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.
- Sem essa aranha* (1970), de Rogério Sganzerla.
- Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla.

Régis Orlando Rasia

---

### **Filmografia**

*Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica* (1976), de Rogério Sganzerla.