



**UESB**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL  
DO SUDOESTE DA BAHIA



**XIII Colóquio Nacional  
VI Colóquio Internacional  
DO MUSEU PEDAGÓGICO - UESB**  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

**15 a 18  
outubro  
2019**

## O NIILISMO NAS IMAGENS DE *BRASIL* (1981) DE ROGÉRIO SGANZERLA

Danilo Moraes Lobo

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Brasil  
Endereço eletrônico: dmoraes.lobo@gmail.com

Auterives Maciel Júnior

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Brasil  
Endereço eletrônico: autermaciel@gmail.com

Milene de Cássia Silveira Gusmão

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Brasil  
Endereço eletrônico: mcsgusmao@gmail.com

### INTRODUÇÃO

A partir do curta-metragem *Brasil* (1981) de Rogério Sganzerla pretende-se avaliar a construção de imagens idílicas sobre um país e seu povo, por meio de um jogo de signos óticos e sonoros, no qual o diretor subverte o cinema verdade e produz uma verdade do cinema, de modo a apresentar o que chamamos aqui de niilismo imagético. A escolha dessa produção foi feita em virtude de a considerarmos como uma espécie de filme-ensaio, onde já vislumbramos conter elementos que problematizam a construção de um ideal de país ancorado em valores niilistas, e que será aprofundado na tetralogia fílmica que Sganzerla dedica à vinda do cineasta Orson Welles ao Brasil na década de 1940, composta pelos seguintes filmes: *Nem tudo é verdade (Welles No Brasil)* (1986); *Linguagem de Orson Welles* (1990); *Tudo é Brasil* (1997); *Signo do Caos* (2003). Esse país apresentado se imagina cordial, sedutor e amoroso, capaz de abrigar a diversidade sociocultural que o compõe. Em certo sentido é um Brasil unido e festivo que celebra também a sua origem na Bahia, como lugar mágico e santo, bem como de afeto e acolhimento, exaltada também pela sua música, seus poetas e cantores. Importa para os propósitos dessa análise, avaliar as expressões de um niilismo imagético que consideramos presente nesse filme-ensaio, dado que o Brasil é aqui apresentado sob configurações idílicas que desconsideram tensões, opressões, diferenças e combates próprios à história do país. Ressaltamos que essa opção aparenta afastar-se do que predomina na filmografia de Sganzerla, já que no geral seus filmes se lançam contra uma imagem idealizada de Brasil e do seu povo, expondo justamente uma estética que ficou conhecida como marginal. Nos perguntamos aqui como Sganzerla se propõe a



pensar sobre o Brasil com esse curta-metragem, ao mesclar fontes documentais e ficcionais, problematizando a produção cinematográfica que aspira a uma verdade generalizada sobre a formação de um país e de um povo.

## **METODOLOGIA**

Partiremos das considerações de Gilles Deleuze em sua obra *Imagem-Tempo* (1985) e *Nietzsche a Filosofia* (1962) de Nietzsche para uma avaliação dos valores que o curta expõe na sua descrição, narração e narrativa. Considerando as postulações sobre o regime cristalino de imagem, conforme Deleuze, cumpre destacar que sob este regime a forma do verdadeiro é destronada em favor de uma imagem direta do tempo. As condições para que isso ocorra são apresentadas no capítulo intitulado “As potências do falso”, no qual Deleuze as explicita a partir das três instâncias citadas acima. Deste modo, quanto à descrição cristalina, a mesma traz a indiscernibilidade entre real e imaginário, de forma que os signos óticos e sonoros puros deixam de pressupor uma realidade em favor da construção de uma realidade própria do cinema. Por sua vez a narração irá pontuar a indecidibilidade entre o falso e o verdadeiro, vinculada à construção cênica não representacional, impossibilitando estabelecer um critério de julgamento moral acerca de uma verdade sobre o que é apresentado, tornando-se assim falsificante. Por fim, a narrativa ao estabelecer um jogo entre objetivo e subjetivo, não se compromete em afirmar um homem verídico, mas sim o artista criador. Tomando como referência o cinema verdade, no qual essa instância está mais voltada para a construção dos personagens, a alternativa sobre que é real ou fictício sobre estes é ultrapassada, já que a câmera não opera diferenciações entre essas instâncias, conforme aponta Deleuze<sup>1</sup>. Dessa forma, as três instâncias se interpenetram na construção da potência do falso, libertando a vida tanto das aparências quanto da verdade, abrindo espaço para se pensar o niilismo cinematográfico. Isto porque o cinema experimenta essa luta com imagens que destroem ou reforçam clichês, onde se anunciam experiências de ausência de sentido, nas quais colocam o espectador em devir ao se deparar com coisas que estão perdendo sentido e/ou onde elas pedem um novo sentido<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, 2013, p. 185)

<sup>2</sup> Sobre o niilismo no cinema, nos esclarece Rodrigo Guéron: “Por isso, as imagens do niilismo, as situações do niilismo, ou seja, as “forças que enfraquecem” a vida, e os agentes da impotência da vida que aí se anunciam, acabam exercendo para os filmes e seus personagens uma função revitalizadora. É diante dessa negatividade, dessa presença



## DISCUSSÃO E RESULTADOS

O curta-metragem *Brasil* (1981) é realizado para homenagear o cantor João Gilberto e o lançamento do seu álbum *Brasil* do mesmo ano, sendo que este conta ainda com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia. O filme é composto por imagens de filmes do próprio Sganzerla, do Orson Welles e imagens documentais. No filme são exibidas ainda imagens de personalidades destacadas na cultura brasileira, tais como: Grande Otelo, Vinícius de Moraes, Ary Barroso, dentre outros. Observamos que Sganzerla opta por compor imagens do Brasil, a partir de referências vinculadas aos meios musical, popular e cinematográfico. A conjunção executada é um ensaio que constrói a princípio, a imagem de um Brasil agregador e conciliador em suas múltiplas dimensões da cultura, até mesmo em suas relações com o Estados Unidos. As imagens iniciais do filme, ao som de *Aquarela do Brasil* cantada por João Gilberto, Caetano e Gil, mostram jangadeiros em preparativos para uma viagem a bordo de uma jangada, bem como imagens do Rio de Janeiro, o que remete a travessia que foi realizada em 1941 para o encontro com o Presidente Getúlio Vargas e que chegou a ser noticiada pela Revista Time, chamando a atenção de Orson Welles. Na primeira metade do curta podemos observar planos curtos do mar, dos jangadeiros, da cidade do Rio de Janeiro, da chegada de Orson Welles, bem como do carnaval. Observamos aqui uma montagem de imagens documentais, cujos signos óticos coadunam muitas vezes com o signo sonoro (*Aquarela do Brasil*), de modo a construir um mosaico ficcional correspondente à pintura de um país. Nesse sentido, Sganzerla mesmo se utilizando de fatos documentados historicamente, articula-os à visão idílica da *Aquarela*, expressando já aqui um processo de falsificação que atinge e põe em questão a descrição fílmica, tornando indiscernível o que é real e imaginário sobre o Brasil. O relato documental por si, da travessia dos jangadeiros e seu encontro com Vargas, bem como a chegada de Orson Welles não compõe nada de extraordinário, a partir de um olhar que se limite a registrar apenas a verdade dos fatos. No entanto, no curta adquire uma outra potencialidade, dado que os encontros se mostram significativos para a produção de outros sentidos de Brasil, uma vez que a montagem da primeira parte mostra um país orgulhoso de suas belezas naturais, da sua ginga e

---

da morte, que os personagens têm de se afirmar ou não (GUÉRON, 2011, p. 198).



musicalidade que são expressas também na jornada heroica dos jangadeiros e seu encontro com o presidente. Isso e o carnaval fascinam Orson Welles, o que aproxima o olhar estrangeiro de um cineasta que se dispõe a vir ao Brasil para registrar essa cultura vibrante. O cinema precisa ver e exibir esse Brasil de alguma forma, sobretudo esse que se põe a fabular sobre si próprio, encantado com sem próprio jeito de ser e que adquire uma voz própria sobre o sentido da sua cultura. A transição para a segunda parte do curta se dá pela inserção de um trecho do desenho animado Zé Carioca, o qual é expressão da malandragem, receptividade e figura como uma espécie de guia turístico orientado pelo olhar americano. Logo em seguida a exibição dos bastidores da gravação do disco Brasil de João Gilberto, com a presença de Caetano, Gil e Bethânia. A trilha sonora dessa parte é composta por três músicas: Bahia com H, No tabuleiro da baiana e Cordeiro de Nanã. Observamos que aqui a variação acontece mais com os signos sonoros do que com os óticos, visto que o predominante aqui agora são os planos sequências dos bastidores da gravação, e ao final, rapidamente aparecem imagens de uma festa de carnaval com a presença de Grande Otelo. As músicas remetem agora a uma Bahia idílica, mágica, acolhedora, sedutora e com vários encantos. Vemos no estúdio os baianos João Gilberto, Caetano, Gil e Bethânia ensaiando e conversando. Sganzerla subverte aqui mais uma vez a forma documental, uma vez que não traz testemunhos e não realiza nenhuma entrevista. O que conduz a narrativa é o signo sonoro que não se sincroniza com os gestos, as danças e as movimentações labiais dos personagens. Em que pese eles serem reais, não figuram enquanto indivíduos a terem suas vidas documentadas, atuando apenas enquanto personagens subordinados à potência ficcional que Sganzerla imprime à narrativa, fugindo, portanto, ao modelo representacional. Os personagens atuam como intercessores do próprio cineasta na apresentação de imagens nihilistas sobre o país. A subversão do documentário se dá por dentro do próprio cinema verdade, de modo a tornar indecível o verdadeiro e o falso na narração, liberando então a aparência do império da verdade: “a paixão se torna elemento essencial desse cinema porque, de modo inverso da ação, ela ataca narrativas falsificantes a descrições puras” (DELEUZE, 2013, p. 167).

## CONCLUSÃO

A ruptura com as definições claras entre ficção e realidade, verdade e falsidade, realizadas por Sganzerla, torna possível inferir que ele realiza um pseudo-documentário,



destituído de qualquer função verídica, mas imbuído de um poder criador: “não um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2013, p. 183). Por não trazer meios, situações e personagens reais nem fazer uso do modo de ver dessas personagens, tanto acerca da situação, quanto seu meio, leva-nos a pensar numa quebra de identidade entre cineasta, personagem e público que o desloca inclusive de uma condição de repórter. O uso das imagens objetivas e subjetivas decompõe e recompõe imagens de um país inventado. Com isso seus signos se preocupam menos em representar um real e mais em apresentar as forças que dão sentido e valor às imagens, promovendo uma possível apresentação do niilismo como sua função fabuladora. Significa dizer que o curta-metragem *Brasil* (1981) se apresenta enquanto ensaio cinematográfico, cuja plasticidade imagética pinta uma aquarela de país, com seus aspectos ideais e niilistas que serão aprofundados e matizados nas obras da tetralogia posterior que terá como mote a vinda de Orson Welles ao país e o encontro do olhar estrangeiro e colonizador com a diversidade cultural brasileira. Esse niilismo se manifesta quando o diretor põe em crise a noção de verdade, construindo uma imagem idílica, longe da existente, colocando inclusive o passado como aquilo que não necessariamente é verdadeiro, já que sobrepõe tempos na narrativa em seu jogo imagético e mescla imagens reais com ficcionais. A construção de um pseudodocumentário explicita os processos de construção de uma ficção de país, e que apresenta sintomaticamente uma visão romantizada sobre si mesmo. Nesse sentido, o niilismo age aqui como a negação de um mundo atravessado por contradições, disputas, tensões em favor da ideia de um outro mundo fictício. O valor de nada se sobrepõe, portanto, à vida, conforme nos aponta Deleuze: “A depreciação supõe sempre uma ficção: é por ficção que se falseia e se deprecia, é por ficção que se opõe alguma coisa à vida. A vida inteira se torna então irreal, é representada como aparência, assume em seu conjunto um valor de nada” (DELEUZE, 2018, p. 189).

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Imagens de Brasil; Sganzerla; Niilismo; Potência do Falso.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a Filosofia*. São Paulo: n-1 edições, 2018.



**UESB**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL  
DO SUDOESTE DA BAHIA



**XIII Colóquio Nacional  
VI Colóquio Internacional  
DO MUSEU PEDAGÓGICO - UESB**  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

**15 a 18  
outubro  
2019**

GUERON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.  
SGANZERLA, Rogério. **Brasil**, 1981, 13 min., p&B e cor. Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas.



**DISTOPIA, BARBÁRIE E CONTRAOFENSIVAS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO**