



## IMAGENS E RITMOS AFRO-BRASILEIROS EM ORSON WELLES E WALDO FRANK

Roniere Menezes (CEFET-MG)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe-se a estabelecer reflexões a respeito do filme *It's all true*, de Orson Welles (1993), e do livro *South american journey* (1943), de Waldo Frank, buscando ressaltar a importância de arquivos de imagens e sons afro-brasileiros na concepção criativa dos autores. Os dois trabalhos são realizados no Brasil, em 1942, período da II Guerra Mundial e relacionados ao projeto político intitulado “Política da Boa Vizinhança”. Conceitos relativos às noções de comunidade, memória e arquivo embasam as reflexões.

**Palavras-chave:** Orson Welles; Waldo Frank; Política da Boa Vizinhança; cultura popular

### Política da boa vizinhança

Em 1940, o presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, estabeleceu o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA) e nomeou Nelson Rockefeller como o chefe da agência. Os trabalhos de arte e literatura promovidos pela agência tinham por objetivo incrementar os laços culturais entre os EUA e a América Latina. Despontam, como exemplo, nesse sentido, a imagem e a voz de Carmen Miranda e as músicas de Ary Barroso, como “Aquarela do Brasil”, presente no filme *Alô amigos*, de Walt Disney, de 1942. Getúlio Vargas enxerga o projeto intitulado “Política da boa vizinhança”, proposta por Roosevelt e Rockefeller, como estratégia para o fortalecimento do Brasil na América Latina. A ideia seria tornar o país o líder regional do continente do Sul, em diálogo mais potente com os Estados Unidos, líder do continente do Norte.

Dentro do projeto da “Política da Boa Vizinhança”, vêm ao Brasil, entre outros, o cineasta Orson Welles, o escritor Waldo Frank e a fotógrafa Genevieve Naylor. Para os Estados Unidos, seguem Carmen Miranda, o Bando da Lua, Villa Lobos, Ari Barroso, Cecília Meireles, Érico Veríssimo e Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.

Orson Welles e Waldo Frank geram problemas com a política norte-americana e brasileira, pois fogem aos roteiros previamente definidos sobre o que deveria ser registrado no Brasil. Esperava-se dos viajantes norte-americanos a produção de trabalhos que mostrassem – principalmente ao público norte-americano – um país

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura no Posling/CEFET-MG. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG com pós-doutorado em Estudos Culturais pela UFRJ. Contato: roniere.menezes@uol.com.br



dotado de bens culturais e naturais, habitado por um povo alegre e acolhedor, que contava com cidades modernas e abria caminhos para o desenvolvimento industrial.

Notamos, nas criações dos autores estrangeiros, a forte presença de imagens relativas à sociabilidade, à coletividade. Parece-nos ser nesse lugar da convivência cotidiana, da criação popular – principalmente afro-brasileira – em espaços públicos, a instância que gera os circuitos estéticos e conceituais mais inovadores nas criações do cineasta e do escritor norte-americanos a serem tratados. Segundo Peter Pál Pelbart, “a comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância.” (PELBART, 2003, p. 33)

Cumpramos ressaltar que os autores, muitas vezes de modo idealizado, distante da violenta realidade brasileira, e mesmo de forma ingênua – no caso de Waldo Frank –, viam na convivência inter-racial aqui existente uma espécie de “democracia racial”, ideia aventada por Gilberto Freyre (2002). O sonho de uma comunidade que portasse a noção convivência entre várias raças pairava no olhar de Welles, Frank e de diversos artistas e intelectuais naquele momento histórico ligado à Segunda Guerra. Nota-se nas proposições dos estrangeiros, uma resistência ao nazifascismo e à sua máquina racista. Torna-se importante lembrar que, nos Estados Unidos, a segregação racial institucionalizada refletia-se nas divisões espaciais da *color line* e nas ações da Ku Klux Klan.

Para Waldo Frank, “Democracia racial é o primeiro elemento, na formação de uma nova cultura mundial” (FRANK, 1943, p. 355). O escritor socialista imaginava que o Brasil poderia ensinar esse modelo social ao mundo, começando pela América do Norte. Obviamente, a proposição apresenta-se equivocada, em se tratando do disfarçado racismo presente no contrato social do país latino-americano.

O cineasta e o intelectual revelam uma percepção da crise da civilização europeia e norte-americana; demonstram forte desconfiança nos caminhos do capitalismo mundial, no crescimento do materialismo, na ênfase dos países hegemônicos no consumo como critério central da própria ideia de humanidade. A guerra simbolizaria o resultado desse caminho. Os artistas buscavam redescobrir, em sintonia com antropólogos que viajaram a terras pouco conhecidas, no início do século XX, espaços onde haveria maior integração entre os homens, a natureza e a produção cultural. O



deslocamento espacial funcionaria como abertura para outras concepções socioculturais, fomentando a formulação de novas modalidades artísticas. A cultura afro-brasileira, que, dentro dos padrões político-sociais vigentes, precisava ser “camuflada”, termina por constituir aspecto central das produções de Welles e Frank. Temas concernentes ao samba e ao cotidiano popular direcionam os trabalhos dos autores.

O DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, trabalhava duramente na fiscalização e censura de publicações ligadas à imprensa, literatura e cultura, nos anos 1940. Durante a Ditadura Vargas, o órgão exercia total controle na divulgação de imagens populares, de imagens da cultura afro-brasileira para o exterior, revelando racismo, preconceito e influência do arianismo na área executiva do governo. Segundo Michel Foucault:

A verdade não existe fora do poder ou sem o poder. (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros (...). (FOUCAULT, 2005, p. 12)

Seguindo na mesma direção, Jacques Derrida assegura: “O arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência. Não há arquivo sem violência. (...)” (DERRIDA, 2012, p. 130)

Em nossos estudos, notamos que a produção artístico-cultural afro-brasileira ou referente à cultura afro-brasileira revela-se forte forma de resistência político-cultural no período da II Guerra Mundial e da Ditadura Vargas. Os textos estudados apresentam contrapontos entre uma perspectiva hegemônica, racista e preconceituosa, e outra aberta a valores da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, a valores humanistas universais.

### **Arquivos populares afro-brasileiros**

A não finalização do filme *It's all true* pode funcionar como alegoria dos constantes adiamentos de projetos relacionados valorização da cultura popular e à redistribuição de renda no Brasil. Cumpre lembrar que muito material filmado por Welles, em 1942, está desaparecido ou mesmo perdido para sempre. O filme que conhecemos foi produzido em 1993, a partir de rolos encontrados em meados dos anos 1980, em arquivo, nos Estados Unidos.

O livro *South american journey*, de Waldo Frank, deveria contar com o apoio do governo brasileiro para sua tradução no país, mas devido a críticas às desigualdades



sociais, à ditadura Vargas, à ênfase – assim como em *It's all true* – na cultura afro-brasileira como um dos aspectos mais representativos do país, nunca recebeu apoio para ser traduzido em Português. Conhecemos apenas a edição norte-americana, de 1943.

A presença, no filme *It's all true* e no livro *South american journey*, de sambistas, batuqueiros, pescadores, ribeirinhos, homens e mulheres comuns pode ser vista como forma de acolhimento e afeto pela alteridade, modo de hospitalidade tão ausente naqueles anos de guerra.

Sabemos que a função do arquivo é reunir o saber, materializá-lo, repeti-lo, divulgá-lo. A “Política da Boa vizinhança” produz – ao lado de arquivos oficiais – arquivos menos estereotipados. Negar, esconder, destruir arquivos de letras, imagens e ritmos brasileiros, considerar essa produção incômoda, demonstra não apenas os objetivos políticos e comerciais. Nesse sentido deve-se lembrar que uma das preocupações da empresa cinematográfica norte-americana – RKO, de propriedade de Nelson Rockefeller – com o filme de Orson Welles era que as imagens de negros e favelas não criariam empatia com o público consumidor de cinema nos Estados Unidos.

Um memorando do Rockefeller Committee dirigido à RKO recomenda que *It's all true* evite “qualquer referência à miscigenação”, sugerindo que seria importante “omitir seqüências do filme nas quais mulatos ou mestiços apareçam de forma conspícua.” (SIQUEIRA, 2010, p. 192)

Lynne Shores, gerente de produção e opositor de Welles dentro de sua equipe de filmagem, conspira, com agentes do DIP, contra a continuação das filmagens de *It's all true*, por conta da obsessão de Welles em filmar pessoas negras. Em carta a Alfredo Pessoa, Shores escreve:

(...) eu ainda me vejo incapaz de controlar a tendência do Sr. Welles para utilizar nossas câmeras em assuntos que não me parecem estar de acordo com os desejos do governo brasileiro e, estou certo, acham-se em desarmonia com os sentimentos de nossos executivos de Hollywood. O assunto a que me refiro é a contínua exploração do negro e do elemento da classe baixa em torno do e no Rio (...). (STAM, 2008, p. 193)

A tentativa de impedir a veiculação de imagens do corpo e da multidão negra e mestiça, o desprezo por certas crenças religiosas, o gesto de tapar ouvidos para as sonoridades produzidas pelo homem comum demonstra, além de racismo, a desconsideração por saberes periféricos, a negação de traços que são essenciais na



música e no futebol do país e terminaram por consolidar a imagem do Brasil no exterior. Jacques Rancière avalia: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (RANCIÈRE, 2005, p. 59)

Segundo Antonio Pedro Tota, a elite brasileira não gostaria de ver imagens de negros exportadas como representativas do Brasil. O filme *Os três cavalheiros* mostram a Bahia, duetos entre Aurora Miranda e Pato Donald, mas nenhuma figura negra aparece. Tratando da questão, escreve Tota: “Talvez a ausência de negros e mulatos nos filmes de Disney sobre o Brasil tenha agradado à elite brasileira, vítima do complexo de pertencer a um país de negros e mestiços.” (TOTA, 2000, p. 138)

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (RJ), Grande Otelo sugere que o Itamaraty também não desejava ver a imagem do negro brasileiro exportada pelo cinema (OTELO, 1967). Jacques Derrida contribui com nossas reflexões quando assinala:

Essa filtragem do arquivo é uma coisa aterrorizante porque ela não diz respeito apenas aos documentos públicos (...), ela diz respeito, por exemplo, às obras de arte. Há obras que sobrevivem, outras que não sobrevivem. Há obras que vão para os museus, há aquelas que são esquecidas, que se destroem.” (DERRIDA, 2012, p. 133)

Imagens de espaços de encontros de comunidades negras, como a Praça 11, e de lugares periféricos como a Favela da Saúde, do Cantagalo, da Praia do Pinto, a Favela Humaytá criam tensões com imagens oficiais de divulgação do país produzidas por órgãos estatais naquele período – por exemplo a revista *Travel in Brazil*, editada pelo DIP – e terminam por revelar que alguma coisa resta no projeto um tanto purista e homogêneo de construção de uma nação moderna. As síncopes presentes nas batidas de tambores metaforizam o elemento incapturável da cultura negra, a perverter o ritmo contínuo da modernidade político-econômica ocidental.

O filme de Welles, o livro de Frank – e as fotografias de Naylor, tratadas em outro ensaio – terminam por desvelar o que se queria esconder, recalcar. Nesse sentido vale lembrar as proibições do governo Vargas a expressões culturais e religiosas de origem afro-brasileiras.



## Orson Welles

Orson Welles chega ao Brasil antes do carnaval de 1942 com a intenção de filmar dois episódios de *It's all true*. Em 1941, o cineasta havia visto uma reportagem na revista *Time* sobre a travessia que quatro jangadeiros fizeram da cidade de Fortaleza, no Ceará, até a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, para solicitar ao presidente da república, Getúlio Vargas, a extensão de direitos previdenciários aos pescadores. O grupo, composto por Manuel Olímpio Meira (Jacaré), Raimundo Correia Lima (Tatá), Jerônimo André de Souza e Manuel Pereira da Silva (Mané Preto) viajaram 2.500 Km durante dois meses e foram recebidos por Vargas que assumiu compromisso de proteger essa classe trabalhadora na nova lei trabalhista.

O filme *It's all true* inicia-se com uma cena de baile de carnaval em um clube, onde se ouve o samba “Nega do cabelo duro”, de Rubens Soares e David Nasser. O filme mescla cenas do carnaval carioca em clube, na Cinédia – onde foi montado cenário imitando a Praça 11 – e cenas e carnaval de rua.

Há um momento de densidade lírica nas imagens do Rio de Janeiro, quando as câmeras sobem o morro e filmam a favela, mostrando o espaço simples, a vida de lavadeiras, crianças e demais moradores em suas interações cotidianas. Ouve-se a canção “Ave Maria do morro”. A música de Herivelto Martins, utilizada na montagem de 1993, foi composta em 1943, um ano após as filmagens de Welles que tinha o compositor como assistente de direção. A canção trata daqueles que “vivem pertinho do céu” e apresenta cenário bucólico, com capela e aparente tranquilidade, mas podemos observar, nas tomadas, o esgoto correndo por entre ruas e habitações precárias.

Durante as filmagens da segunda parte do filme, intitulada “Quatro homens em uma jangada”, ao reencenarem a chegada da jangada à Bahia da Guanabara no ano anterior, a embarcação vira no mar e Jacaré, líder do grupo, morre afogado. Welles, que já causava desgosto e preocupações à equipe de Rockefeller e ao Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas – inclusive pela aproximação com Jacaré, considerado comunista –, recebeu ordens para finalizar o trabalho. Mas insiste em concluir o filme. Viaja ao Ceará onde roda, com nativos de uma aldeia de pescadores, a saga dos heróis do mar.

Parece-nos que ao imaginar e filmar a narrativa de um jovem pescador cearense, passando pelo namoro, pelo casamento, até a morte no mar, com cena grandiosa de



enterro onde uma multidão de nordestinos acompanha o cortejo, Welles quis – a partir do ritual ficcional – ajudar amigos e familiares a enterrar o corpo ausente de Jacaré, corpo que não havia aparecido após o afogamento, no Rio de Janeiro. Desse modo, procura finalizar o processo de luto, tentando de certo modo saldar uma “dívida” que contraíra com a comunidade.

Logo no início de “Quatro homens em uma jangada”, os pescadores, após cortarem grossos troncos de árvore, começam a construir uma embarcação. Ouvimos ritmos e timbres do serrote, do martelo, do machado, da lixa, etc. O ritmo contínuo devagar vai se transformando em melodia, com a entrada de sons de acordeon, flauta e outros instrumentos. A música surge do trabalho coletivo, da vida comunitária existentes em espaços marginais de um país tropical. Sentimos falta, no desenrolar das cenas, da canção praieira de Caymmi que havia sido gravada, originalmente, para o filme: “O mar”. Aliás, a música instrumental utilizada nessa parte do filme recebe críticas por não seguir o planejamento inicial feito por Welles e não estabelecer relações intrínsecas com o espaço nordestino.

Na praia de Iracema, a tecnologia moderna ainda não chegou. O homem vive em harmonia com a natureza. A ideia de posse parece não existir. A casa é construída coletivamente, com barro, madeira e cipó, e coberta com folhas de coqueiro. As mulheres usam bilro para tecer, a madeira da jangada vem da natureza, o “balaio” colocado na jangada é tecido com cipó. A interação homem-técnica, no entanto, não elimina a relação dos trabalhadores com a sabedoria tradicional utilizada, por exemplo, na construção e na condução da jangada. A força, a destreza, a habilidade do homem comum aparecem nas telas de Welles, assim como os rostos em contra-plongée adiantam filmes do Cinema Novo e do Neo-realismo italiano. Em um mundo em guerra, rostos esquecidos pelo projeto ganancioso da civilização ganham preponderância. Os figurantes tomam lugar central na epopeia de Welles.

Ao final do filme, aparecem novamente cenas do carnaval carioca, no estúdio da Cinédia. Ouvimos a execução de “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, dessa vez como trilha sonora. No início, a música é cantada por Grande Otelo e Peri Ribeiro, durante entrevista. Agora ouvimos o samba em diálogo com cenas da multidão dançante. Os diversos ritmos presentes na película acentuam os “climas”, as cadências da própria estrutura narrativa almejada pelo diretor. No epílogo, ouvimos, em *off*, Orson



Welles e Carmen Miranda conversarem, em programa de rádio dirigido ao público norte-americano. Eles apresentam instrumentos percussivos ligados ao samba, com suas batidas e seus timbres particulares. Após as descrições de cada instrumento, são executados coletivamente, pelos ritmistas, os compassos iniciais de “Aquarela do Brasil”.

Vale lembrar que este samba traz, como exemplo maior de sua expressão, o ritmo sincopado, “quebrado”. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente*, assinala que, após diversas décadas recalcado, o paradigma rítmico do Estácio, a partir dos anos 30 do século XX, consegue trazer para o samba um ritmo contramétrico de forte tonalidade africana. Segundo Sandroni,

Em 1939 (...), o compositor Ary Barroso exprimiu em seu emblema sonoro, de maneira especialmente feliz, esta identidade repensada, através da introdução de seu célebre samba “Aquarela do Brasil”: o paradigma do Estácio em pessoa, tocado por uma orquestra ocidental completa... e sem hesitações rítmicas.” (SANDRONI, 2001, p. 222)


Torna-se importante salientar que o famoso “samba-exaltação” de Ari Barroso, associado ao projeto nacionalista dos anos 1930-1940, guarda, paradoxalmente, em suas entranhas, elementos singulares da rítmica afro-brasileira.

### **Waldo Frank**

Waldo Frank chega ao Brasil no mês de abril de 1942. Era grande amigo de Charles Chaplin e Ernest Hemingway. Judeu de perfil socialista, mostrava-se um intelectual bastante eclético. Associava ensinamentos de Karl Marx, velho testamento, sabedorias espirituais hinduístas e defesa de direitos dos negros. No Brasil, encantou-se com o *melting pot*, com a culinária, com a beleza das mulheres e com a música popular; entristeceu-se com as divisões econômico-sociais, com a pobreza. Frank chegou a suspeitar da existência de uma *color line* no Brasil. Depois acabou acreditando que, ao contrário dos Estados Unidos, a separação no Brasil era mais econômica, uma *dollar line*. (Cf. TOTA, 2000, p.160)

Waldo Frank conhece Vinicius de Moraes em um coquetel oferecido pelo editor José Olympio. Vinicius consegue tirar Frank do jantar e levá-lo à Lapa, à zona do Mangue. Era dia de São Sebastião. Nesse lugar, o escritor estrangeiro toma contato inicialmente com a convivência de raças no Brasil, o que irá direcionar todo o seu discurso em *South american journey*. Frank escreve sobre a experiência:





Ao cair a noite, as ruas que desembocavam na Praça da República estavam tomadas por uma massa de homens e mulheres, crianças, mães carregando seus filhos, todos em fila e, sem o auxílio de nenhum policial, caminhando pacientemente em direção à igreja.” (TOTA, 2000, p. 164)

Para Frank, no Brasil era possível perceber a convivência de diferentes classes, raças, sexos e idades nas pessoas que beijavam a fita de São Jorge. Na leitura de Tota, essa experiência com a religiosidade popular confirmava, para Frank, o “caráter democrático do santo” (TOTA, 2000, p.164).

Durante um jantar na casa do poeta negro Jorge de Lima, Frank fortalece sua visão de “democracia racial brasileira”: “The different-colored skins, to all seeming, harmonize, as in a home of ours, different-colored eyes or hair. Nothing unnatural in this happy, Christian family – unless thinking make it so.” (FRANK, 1943, p. 41)

No Rio de Janeiro, Frank é convidado por Orson Welles para visitar o local onde estava sendo filmado *It's all true*. No local, estabelece contato marcante com a cultura popular afro-brasileira. Waldo Frank observa:

Eu poderia ficar eternamente ouvindo música popular brasileira. Ela é incrivelmente bela e profunda. Sua superfície é feita de mel, pétalas suaves (...). Suas raízes são complexas como um corpo orgânico, e escuras como uma tragédia. A música brasileira não é africana ou negra. Ela é brasileira. Seus componentes – africanos, portugueses e índios – estão organicamente fundidos em um corpo. (FRANK, 1943, p. 42-43. In: TOTA, 2000, p. 168)

Vinicius de Moraes acompanha o escritor por incursões por favelas cariocas e pela viagem que o Frank faz pelo Norte e Nordeste. Ao apresentar o Brasil, como cicerone – um ano antes de ingressar no Itamaraty –, ao autor estrangeiro, Vinicius também é apresentado ao país. Sobre uma batucada ouvida na Bahia, relata Frank ter seguido, com Vinicius, por um beco de casas de adobe que ficavam depois de um barranco próximo a colinas e vales. Eles entraram em uma casa singela, onde um pequeno grupo de jovens dá início à apresentação: “They are all dark, *pardos or pretos*. They all sing. Two play the *cuica* (...). Three play *tamborines* (...). One plays the *agögö* (...). An one plays the *aguë* (...) the calabash, which the Portuguese call *piano de cuia*. They sing sambas and batucadas.” (FRANK, 1943, p. 330)

Os versos cantados traziam vínculos metalinguísticos com o gênero musical, faziam referências, com humor, à vida cotidiana e a vivências amorosas. O autor assinala que a vitalidade e peculiaridade da música brasileira vem de acentos rítmicos



internos e de sutis variações (Cf. FRANK, 1943, p. 331-332). Didi-Huberman vê a representação popular, por meio de imagens, como o próprio povo, pois estas apresentam elementos múltiplos, heterogêneos e complexos que lembram a síncope musical. (HUBERMAN, 2013, p. 82)

Waldo Frank reserva importantes partes do livro para tratar dos desníveis sociais do Brasil e mesmo para criticar a figura do ditador Getúlio Vargas, a quem chama de “o menos brasileiro dos brasileiros” (FRANK, 1943, p. 343). Se, por um lado, o escritor demonstra desinformação quanto aos verdadeiros parâmetros de convivência inter-racial brasileira, por outro lado, tece agudas reflexões sobre as mazelas do país, criticando posturas moralistas, violentas, conservadoras e mesmo superficiais presentes em diversas instâncias sociais. Para Frank:

Brazil is the land, not only of Aleijadinho, the candomblé and the samba; Brazil is also, as we have seen, the land of the priest who wanted Aleijadinho's “blasphemous” sculptures removed from the churches; of the police ban of the *macumba*, and of smart young ladies in Belém singing “The Bonnie Braes of Loch Lomond”. (FRANK, 1943, p. 343)

### **Arquivistas anarquistas**

Ao lado da questão negra, mestiça, a música popular direciona as “narrativas” tanto de *South american journey* como de *It's all true*. Welles e Frank são tomados pelo “espírito” desse gênero de música tropical. Em 1928, Mário de Andrade assinalara que a música popular “é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1962, p. 24). Deve-se, no entanto, notar que o popular, no novo contexto, não era apenas o tradicional mas também o já imerso na rede da chamada “Indústria cultural”.

A grande presença do espaço público no filme de Orson Welles e no livro de Waldo Frank corrobora a crença dos autores na existência de uma experiência comunitária democrática e heterogênea no país, questão problemática, como ressaltamos, devido ao lugar central da escravidão e de seus reflexos na formação histórico-social brasileira. De todo modo, sem eliminar os paradoxos, essa ideia comunitária relacionada convivências entre diferenças, presente no filme de Welles, no livro de Frank e mesmo nas fotografias de Genevieve Naylor, continham fagulhas críticas direcionadas a diversas modalidades de exclusão e discriminação existentes naquele contexto histórico-social.



Figuras populares, corpos negros, mestiços, criações afro-brasileiras são as estrelas das produções dos “embaixadores culturais” estrangeiros. O lugar dado aos “figurantes”, às chamadas pessoas do povo, no filme e, podemos pensar, mesmo no livro, reforça a perspectiva acolhedora e desconstrutora do cineasta e do escritor. Segundo Didi-Huberman,

L'une des grandes vertus politiques du cinéma d'archives remontées (...) consiste à *remonter l'histoire à la recherche des visages perdus*, je veux dire les visages qui ont peut-être aujourd'hui perdu leur nom, qui s'offrent à nous dans l'impouvoir et la mutité, mais qui n'ont rien perdu de leur force lorsqu'on les regarde se mouvoir dans la lumière tremblante de pellicules abîmées par le temps. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 148)

Poderíamos, nesse sentido, ver o filme e ler o livro a partir desse lugar dos rostos, corpos, sonoridades e trabalhos de homens e mulheres comuns em busca de cidadania e não do estrelato; algo que inverte, inclusive, a lógica mítica do cinema hollywoodiano. Percebemos existir, na criação do diretor e escritor, uma potência “anarquista” (Cf. MARQUES, 2015, p. 122). No ensaio “Memória literária arquivada”, Reinaldo Marques escreve sobre o pesquisador arquivista anarquista. Imagem que acreditamos associar-se perfeitamente bem ao trabalho realizado pelo cineasta e escritor norte-americanos que desafiaram ordens e normas relativas ao que pode, ou não, ser representado, arquivado. Escreve Reinaldo Marques:

para lidar de forma crítica com os arquivos literários, o pesquisador e comparatista deve atuar como um arquivista anarquista, lendo o arquivo a contrapelo. Nesse sentido, o pesquisador busca desconstruir a ordem estabelecida no arquivo, contestando a intencionalidade que o erigiu. (MARQUES, 2008, p. 117)

Os trabalhos dos autores aqui tratados desfocam a história político-cultural do país, apresentando “restos” que sinalizam a “desconstrução” de arquivos oficiais ligados às relações diplomáticas existentes, no início dos anos 1940, entre Estados Unidos e Brasil. Os arquivos estatais e empresariais almejavam recalcar a imagem do corpo negro e mestiço, seus saberes, suas invenções. Welles e Frank, artistas “anarquistas” contribuíram para ampliar nossa visão do Brasil e nossa compreensão do mundo.

### **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.



- DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In \_\_\_\_\_. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'oeil de L'Histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges et alii. *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris: La Fabrique, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e Organização: Roberto Machado. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- FRANK, Waldo. *South american journey*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. In: In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002, p.121-645.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. In: *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 18, p-105-120, jul./dez. 2008.
- OTELO, Grande. Depoimento ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 26 de maio de 1967. CD 440.2, faixa 4.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34: 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 2001.
- SIQUEIRA, Sérvulo. *Orson Welles no Brasil: Fragmentos de um botão de rosa tropical*. Rio de Janeiro: Sérvulo Antonio Peres Siqueira, 2010.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Trad.: Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WILSON, Richard, KROHN, Bill and MEISEL, Myron. *It's all true*. Paramount (1993).