

IT'S ALL TRUE: UMA MEMÓRIA EM CONSTRUÇÃO*

Juliana Santos**

Bastante já se escreveu sobre a odisséia de “It’s all true”, sobretudo entre nós, mas é relativamente curta, além de fragmentada, a memória do dia-a-dia de Welles no Brasil. Folha de S. Paulo, 8 de fevereiro de 1992.

Desde que as primeiras filmagens de *It’s all true* foram realizadas no Brasil por Orson Welles, em 1942, até sua montagem e lançamento, em 1993, observa-se – particularmente no meio cinematográfico e na imprensa – o registro das falas de diversos personagens, que revelam inúmeras preocupações, expressando o propósito de (re)lembrar e divulgar fatos sobre o filme. O emaranhado de falas e vivências do presente se confunde com experiências e reminiscências do passado. Isso suscita a necessidade de entendermos essa dinâmica conflituosa, que envolve o ato de relembrar as memórias dos sujeitos sociais e as práticas de análise dessa memória, ou seja, a história, que aqui entendemos como um instrumento através do qual, como nos sugere Pierre Nora:

Interrogar uma tradição, por mais venerável que ela seja, é não mais se reconhecer como seu único portador (...) interrogando-se sobre seus meios materiais e conceituais, sobre os procedimentos de sua própria produção e as etapas sociais de sua difusão, sobre sua própria constituição em tradição.¹

Muitas são as versões acerca da presença de Welles no Brasil. Os fatos que marcaram os mais de cinquenta anos dessa história (desde o início da produção do filme e imediato cancelamento, nos anos 1940, até o seu lançamento, cinco décadas depois) não aparecem, nesta pesquisa, como simples reprodução das informações coletadas nas fontes (jornais, revistas, entrevistas e as próprias imagens). Não se trata, aqui, de uma história da memória do filme, nem tampouco tencionamos provar hipóteses, apontando vítimas e culpados de um possível boicote que teria ocasionado o cancelamento de sua montagem em 1942:

buscamos nesta pesquisa *interpretar* práticas e discursos, suas dimensões políticas, além dos sentidos de *It's all true* para uma memória-histórica que vem sendo continuamente (re)atualizada.

A historiografia contemporânea, ao se debruçar sobre o estudo do cinema como fonte, observa o movimento das imagens como um registro que contém diversas formas de pensar uma época, assim como as estratégias e objetivos que os sujeitos envolvidos nesse processo empreendem na prática cinematográfica. Tal percepção permite compreender que esses mesmos sujeitos sociais, dentro e fora das telas, são providos de uma consciência política e atitudes que expressam uma experiência social, uma maneira de se posicionar diante da sociedade.

Entender o cinema como representação de uma prática social significa rejeitar a noção de clivagem entre idéia e ação. A análise desse *modus faciendi* auxilia a apreensão da elaboração do filme como documento/objeto: como as suas falas são divulgadas e como uma realidade social é construída, pensada e dada a ler. No caso particular desta pesquisa, através das leituras percebidas no documentário *It's all true*,² entendemos as representações que os grupos criam de si e para os outros, entrelaçadas com a concepção que apresentamos do campo mental e material de cada sujeito. Debate-se aqui, a necessidade de aliar discurso à prática, produção a apropriação, refutando do conhecimento histórico noções de cultura condicionadas a um reflexo ideológico e econômico.³

As práticas e os saberes percebidos nos diversos processos que envolvem o filme lançam elementos para pensarmos os referenciais formadores de uma cultura cinematográfica, da cultura do cotidiano de Welles e seus protagonistas no Brasil, assim como de uma cultura institucional. Trata-se do entendimento do modo como as idéias se entrelaçam com os indicadores materiais para produzir não só uma cultura, mas *culturas* em torno de *It's all true* e de sua história. É a partir desse desafio que estamos discutindo as condições históricas de produção desse filme, levantando questões sociais colocadas hoje, no presente, e decompondo, assim, o processo de fixação de sua memória, como produto de um tempo, uma produção cultural que se reconhece no presente, por meio de uma ação criativa de Hollywood de vislumbrar as mais variadas imagens do Brasil.

O jovem radialista e ator Orson Welles ganhou destaque pela primeira vez na mídia logo após ter causado uma onda de terror nos Estados Unidos. Na noite de 30 de outubro de 1938, dos estúdios da CBS em Nova York, ele anunciou em primeira mão o ataque dos marcianos à Terra. O pânico foi geral. Era, no entanto, uma transmissão adaptada do conto "Guerra dos Mundos", de W. G. Wells. Esse fato foi o bastante para garantir ao jovem ator um contrato em Hollywood.

No lançamento de seu primeiro filme, *Cidadão Kane* (EUA), em 1941, os jornais chamaram a atenção para a crítica ao monopólio da informação trazida pelo filme, através do personagem principal, o todo-poderoso Charles Foster Kane, vivido pelo próprio Welles. Esse personagem possibilitou a interpretação de que ali se fazia uma referência ao magnata das telecomunicações William Randolph Hearst, dono de inúmeras redes de cinema, rádios e jornais nos Estados Unidos.

Gilles Deleuze, ao debater a relação entre imagem/tempo em *Cidadão Kane*, destaca a maneira pela qual o diretor utilizou os recursos técnicos para evidenciar uma multitemporalidade. Deleuze chama atenção para uso da palavra *Rosebud*, como um recurso para remontar às lembranças da infância do personagem central, Kane. Esse dispositivo, durante todo o filme, cumpriu “uma função de memorização”, de rompimento com o tempo cronológico na narrativa filmica. “[Em *Cidadão Kane*] O tempo saía de seus eixos, revertia sua relação de dependência com o movimento, a temporalidade se mostrava por si mesma e pela primeira vez, mas sob a forma de uma coexistência de grandes regiões por explorar”.⁴

Na opinião quase geral dos críticos de cinema, o erro de Welles teria sido o seu “perfeito” e “insuperável” *Cidadão Kane*, por meio do qual todos os seus outros filmes deveriam estar no mesmo nível. De fato, esse filme foi responsável pelo lançamento do diretor em Hollywood, constituindo-se em uma obra revolucionária na história do cinema, pela inovação na linguagem técnica e na narrativa temporal, pelo que é considerado ainda hoje por muitos críticos e cineastas o melhor filme já produzido.

Orson Welles seduziu e ainda seduz, no mundo inteiro, uma legião de fãs encantados por sua vida e obra. No Brasil, por exemplo, desde os primeiros alardes acerca da retomada do projeto de *It's all true*, na década de 1980, que observamos, principalmente através da imprensa, a divulgação e promoção de festivais expondo a produção do diretor. Além de seus filmes mais conhecidos, *Cidadão Kane* (1941), *Soberba* (1942), *A dama de Shangai* (1948), *A marca da maldade* (1958), *O processo* (1962), *Verdades e mentiras* (1973), entre outros, Welles tem uma lista de filmes que deixou inconclusos: *It's all true*, *Mercador de Veneza*, *Don Quixote*, *O outro lado do vento*.⁵

Em 1985 foram encontrados, por Bill Khron, nos estúdios da Paramount Pictures, os copíões contendo algumas imagens realizadas por Welles, e que certamente comporiam *It's all true*. A imprensa, sobretudo na França, Brasil e Estados Unidos, estampou com entusiasmo o reaparecimento dessas cenas, que não foram editadas em 1942 e eram tidas

como desaparecidas.⁶ E, finalmente, com a possibilidade da tão esperada montagem e edição do filme cogitava-se, inclusive, que o próprio Welles “retomasse o trabalho”, sugestão de Fred Chandler, o diretor da Paramount, à revista francesa *Cahiers du Cinema*.⁷

Em 10 de outubro de 1985, contudo, Orson Welles morreu em sua residência, aos 80 anos, vitimado por um fulminante ataque cardíaco. Nesse momento, seu nome e obra retornaram ao cenário de Hollywood. Diversas homenagens lhe foram feitas e ele reaparecia no “mundo do cinema” e na imprensa sendo tachado de grande charlatão a gênio do cinema moderno.

Em quase uma década, após 1985, a Paramount se colocou no encargo de articular autoridades políticas, particularmente norte-americanas e brasileiras, para angariar apoio à finalização da obra. Fez parte do projeto o Ministério da Cultura da França, que arcou com o financiamento, e o American Film Institute, que fez o trabalho de recuperação das imagens. Mas coube a Richard Wilson, assistente de Welles nas filmagens do Brasil, e Bill Khron, que encontrou os copiões na Paramount, além da professora Catherine Benamou (que comandou uma pesquisa no Brasil, na década de 1990, para arrolar documentos escritos e visuais e entrevistas de pessoas que participaram das filmagens no ano de 1942), concretizarem a missão de editar e contar a “verdadeira” história de *It's all true* em um documentário que leva o mesmo título e com quase cem minutos de duração.

Durante as filmagens, em 1942, um dos objetivos planejados era promover um maior intercâmbio cultural e político entre Brasil e Estados Unidos. Este último, em princípios da década de 1940, havia criado o Office for Coordination of Relations between the Americans, responsável por promover na América Latina “atividades comerciais, culturais e de comunicação” e que articulou com o governo brasileiro a realização de *It's all true*.⁸ Orson Welles veio ao Brasil, de comum acordo com a RKO Pictures – o estúdio responsável pelas filmagens –, o Office e o Departamento de Turismo do Brasil, para focalizar, através de suas câmeras, as festividades carnavalescas do Rio de Janeiro e um episódio baseado na viagem de quatro jangadeiros cearenses, em 1941, pelo litoral brasileiro. Todavia, durante a montagem do filme, nas décadas de 1980 e 90, não existia mais a preocupação do governo norte-americano de agradar à diplomacia brasileira com um filme “tupiniquim” nas telas de Hollywood. Os interesses sem dúvida eram outros!!!

As imagens hoje acessíveis de *It's all true* são resultantes de um processo de montagem que envolveu escolhas técnicas e políticas que partiram de uma demanda social não necessariamente colocada no contexto em que Welles realizou as filmagens. Em entrevista para a imprensa brasileira, a coordenadora da pesquisa histórica do documentário, Catherine Benamou, afirma que parte da bilheteria da exibição realizada no ano de 1993 no Brasil deveria ser “em prol da colônia de pescadores do Mucuripe, que merece tratamento e

homenagens especiais”.⁹ Com o surgimento de outras questões políticas e diplomáticas, os modos de ação dos sujeitos envolvidos nesse projeto se modificaram; nesse sentido, conforme sugere Walter Benjamin, “o material montado interrompe o contexto no qual é montado”.¹⁰

O processo de montagem e decomposição das imagens do documentário, lançado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1993, procurou explicar a estrutura do argumento técnico, tentando preservar os princípios de edição empregados por Orson Welles na maioria de seus filmes. O documentário inicia-se com as cenas do episódio “Meu amigo Bonito”, filmado no México antes de Welles vir ao Brasil e que também faria parte do projeto *It's all true* de 1942. Era uma história baseada num conto de Robert Flaherty, que falava da relação afetuosa entre crianças e animais naquele país.¹¹

As cenas montadas do episódio mexicano procuraram manter uma seqüência em torno de um roteiro que respeitasse as intenções de Welles mas, ao mesmo tempo, proporcionasse uma certa lógica àquela história. No começo, vemos uma procissão de crianças vestidas de anjos, cujo plano inicial é focalizado na imagem da Virgem Maria. A procissão chega à igreja. A montagem privilegia as cenas dos animais sendo consagrados antes de serem sacrificados. O centro do episódio é a amizade entre um menino, interpretado pelo ator Jesús Vásquez, e um touro, que seria sacrificado na arena segundo uma tradição de um vilarejo mexicano.

O documentário não mostra essas imagens, que certamente seriam o clímax do filme, mas apresenta uma narrativa em torno do significado desse costume no México. A maneira como esse fato é abordado expressa um certo tom de repulsa para com aquele “ritual” de sacrifício de animais. O próprio Welles destacou, em entrevista a Peter Bogdanovich, que aquela “história toda é uma grande maluquice, só que é verdadeira e já aconteceu pelo menos umas quarenta vezes nos últimos cem anos”.¹² De fato, era objetivo de Welles retratar “histórias verdadeiras” sobre a América Latina, mesmo que essas histórias, em sua opinião, expressassem costumes “excêntricos” dos países vizinhos.

Logo após a exibição das cenas de “Bonito”, o documentário se divide em três grandes momentos. Primeiramente, com o intuito de revelar a “verdadeira” história do filme – que apareceu em diversas falas como um mosaico, um quebra-cabeça (o que não seria diferente, pois estamos tratando de versões acerca de um acontecimento) –, Richard Wilson, Grande Otelo e Peri Ribeiro debatem os motivos que teriam ocasionado o cancelamento da montagem em 1942. Em opinião quase uníssona, concordam com o fato de Welles ter dado ênfase ao Carnaval do Rio, mostrando seus principais protagonistas, negros e foliões, o que,

segundo eles, teria evidenciado o preconceito e o racismo das autoridades brasileiras e dos dirigentes da RKO. Na montagem do documentário, são editados cerca de cinco minutos de cenas no Rio de Janeiro, intercaladas com fotos de 1942.

O episódio do Carnaval do Rio, segundo o crítico de cinema Alex Viany, seguiria um roteiro, partindo da história “de um menino de cinco anos (Peri Ribeiro) perdido na multidão; a outra de um jovem sambista (Grande Otelo), desesperado com o fim da Praça XI”.¹³ Welles filmou um número considerável de cenas do Carnaval de rua em fevereiro, construiu cenários, encenou bailes e gastou muito dinheiro em reformas de salões para reconstituir o Carnaval do Cassino da Urca. Por outro lado, o Carnaval de rua apareceria no filme com o objetivo de discutir a Praça Onze como um espaço de concentração e sociabilidade dos foliões que descem o morro para desfilar nos blocos carnavalescos.

Em meados da década de 1940, o governo municipal do Rio de Janeiro tinha um projeto para derrubar a Praça Onze e construir uma grande avenida, para onde, certamente, os desfiles dos blocos carnavalescos do morro também seriam deslocados. No ano de 1942, com o início das obras na Praça e a transferência dos desfiles para a Avenida Rio Branco, Grande Otelo e Herivelto Martins compõem em parceria o samba intitulado *Praça Onze*. Esse samba, junto com *Amélia*, de Mário Lago, foram os campeões do carnaval daquele ano e fariam parte da trilha sonora do filme de Welles.

Ao retratar no filme essa composição e roteiro: a derrubada da Praça Onze e o significado social que esse espaço tinha para a cidade, possibilita-se pensar em lugares de resistência, para se contrapor aos projetos pensados pelas instituições acerca de uma nova configuração urbana no Rio de Janeiro, que tinha como objetivo também regular e normatizar as chamadas “classes perigosas”, compostas em sua maioria por pessoas do morro, sambistas, “baianos”, as “tias” dos terreiros, entre outros.¹⁴

Se não fossem as entrevistas e as notícias dos jornais e revistas da época e de quando o filme foi montado, em 1993, seria difícil imaginar o episódio de “Carnaval”. De fato, ficaram sobre *It's all true* muitas polêmicas acerca do que teria sido registrado pelas câmeras de Welles.

No desfecho do documentário, optou-se pela exibição de “Quatro homens numa jangada”, filmado por Orson Welles em 1942 nas cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza, Recife e Salvador. O episódio foi baseado na história de Tatá, Jerônimo, Manoel Preto e Jacaré – que, em 1941, realizaram numa pequena jangada um longo percurso através do litoral brasileiro, saindo de Fortaleza em direção ao Rio de Janeiro para exigir do governo de Getúlio Vargas direitos trabalhistas para a categoria.

O *script* desse episódio começa com a pergunta “*What is a jangada?*” (O que é uma jangada?). As cenas mostram a comunidade envolvida no processo de fabricação da janga-

da, da pintura da vela, fazendo referência ao seu protetor, São Pedro, e à Colônia Z-I da Praia de Iracema, em Fortaleza, enquanto as mulheres seguem costurando e no trabalho de rendeiras.

As seqüências do roteiro acompanham a história de amor entre uma moça e um jovem pescador, logo após o casamento, a morte do jovem que se afoga quando vai pescar, depois, o enterro nas dunas. Um jangadeiro discursa no velório e, com outros três, resolve partir numa pequena jangada para o Rio de Janeiro, seguindo exatamente o que propõe o *script*: “Reunião e decisão” / “Partida” / “A viagem” / “A chegada”. Welles filmou cenas de igrejas do período colonial no Recife e em Salvador, para destacar a religião como um elemento de conforto e proteção durante a viagem.¹⁵

Ao final do filme, sem revelar o motivo da viagem dos quatro pescadores, Welles, em texto *off*, considera que “para os jangadeiros de Fortaleza, esse foi o primeiro passo para a sua longa jornada para pertencer à nação brasileira”. Vale destacar que a conquista da cidadania naquele momento político era a expressão de um projeto do Estado Novo de inclusão dos indivíduos em uma concepção ideológica, identificada com uma relação rigorosa, em que o trabalhador se torna cidadão para estar a serviço da construção do progresso do Estado Nacional.¹⁶

O documentário também reproduz entrevistas realizadas com os parentes e amigos dos quatro jangadeiros de Fortaleza e com Francisca Moreira, que fazia o par romântico da colônia de pescadores, encontrada viva pela equipe de pesquisa do filme. Foi narrado, também, o evento que envolveu a morte do jangadeiro Jacaré, que, durante a reconstituição da chegada da jangada São Pedro ao Rio de Janeiro, em 19 de maio de 1942, morreu afogado após a jangada ter sido jogada contra as ondas na Barra da Tijuca.

No decorrer da pesquisa, estamos lançando um olhar especificamente sobre as filmagens e os fatos que marcaram a presença de Welles, sobretudo nas cidades de Fortaleza e Rio de Janeiro. Em linhas gerais, a problematização das imagens vem mostrando a produção de um discurso que trata das contradições de um Brasil que busca alcançar ares de modernidade, segundo um projeto político. Viemos pensando os elementos do cotidiano de homens e mulheres, representados em *It's all true*, vivendo em espaços inicialmente contraditórios (segundo o filme) – o arcaico, visto através da cidade de Fortaleza, e o moderno, no Rio de Janeiro, então capital da República.

Constatamos essa dicotomia no *script* inicial do episódio cearense, que, como vimos, inicia-se com as filmagens do cotidiano de uma pequena vila de pescadores na praia do Mucuripe, em Fortaleza, passando pelas cidades do Recife e de Salvador até a chegada ao Rio de Janeiro, destino final da aventura dos quatro jangadeiros. Entendemos que se está

evocando, aqui, uma espécie de evolução urbana do Brasil. Essa é uma das possibilidades de releitura das imagens criadas sobre esses espaços, que permitem adentrar no “olhar estrangeiro” de Orson Welles e de seus objetivos políticos.

Os encontros e reencontros proporcionados pela retomada de *It's all true*, nas décadas de 80 e 90, ajudaram não só a reviver, mas a compreender um passado e os interesses políticos e sociais que fizeram com que cada indivíduo se mobilizasse para concluir aquela produção. São fatos que vão além de simples registros de memórias individuais sobrepostas; foi a procura de informações, depoimentos, lendas e especulações sobre a presença de Welles no Brasil que constituiu a formação de laços afetivos em torno de comunidades (cineastas, pesquisadores, imprensa, jangadeiros, artistas, boêmios...) que, partindo de lugares sociais distintos, estiveram ligadas pela construção da história do filme.

A moldura na qual o criador, o artista, insere a sua obra está provida de códigos próprios de sua cultura, assim como a forma que produz e pensa a realidade que será retratada. Quais foram os referenciais que ajudaram a focar as imagens construídas através do olhar de Welles em 1942 e dos produtores do documentário de 1993? Decerto, o que foi focalizado pelas câmeras de Bill Khron não foi o mesmo arquitetado e filmado por Welles quando esteve no Brasil. O entendimento que cada diretor teve do país revelou uma experiência social diferenciada, se partirmos do lugar onde estava inserido cada um, bem como das estratégias políticas para a realização de cada projeto.

Falamos, nessa ocasião, de uma memória que foi sendo construída constantemente em várias temporalidades, quando a história do filme entrecruzou-se com a história de vida das pessoas e dos diversos lugares onde o diretor esteve: Fortaleza, Rio de Janeiro, São Luís, Recife, Salvador, Ouro Preto. Diante das preocupações do presente, os vários sujeitos evocaram um passado que interagiu com as lembranças dessas diversas coletividades distintas, mas que estão unidas pelo projeto de *It's all true*.

Recebido em agosto/2003; aprovado em setembro/2003

Notas

* Esta nota de pesquisa foi desenvolvida como parte do trabalho de mestrado em andamento, cujo título é “*It's all true: as imagens do Brasil (1942-93)*”.

** Mestranda no Programa de Estudos Pós-graduados em História Social da PUC-SP, sob orientação da professora doutora Estefânia K. C. Fraga.

¹ Parte desse estudo de Pierre Nora foi traduzida no Brasil pela professora Yara Aun Khoury, com o título “Entre memória e história – a problemática dos lugares” e publicada pela revista *Projeto História*, do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, EDUC, v. 10, 1993, p. 11.

² *It's all true*, EUA/FRA, 1993.

³ CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, pp. 16-17.

⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 129-130.

⁵ SAADA, Nicolas. Orson Welles aux rythmes du Brésil. Paris, *Cahiers du Cinema*, n. 475, p. 42, jan. 1994.

⁶ Várias declarações foram reproduzidas pela imprensa, dando conta de que as tomadas referentes ao Carnaval foram, em sua maioria, eliminadas, principalmente as imagens do ator brasileiro Grande Otelo, “para evitar cobranças de direitos autorais. Ele não tinha sequer contrato”. Numa das tentativas de montagem do filme, feita por Tony Pellegrino, “os negativos deterioravam-se e foram jogados ao mar”. Cf.: *Folha de S. Paulo*, 28 de setembro de 1985.

⁷ KHRON, Bill. A la recherche du film fantôme. Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1985, p. 31.

⁸ Acerca da formação e atuação do Office no Brasil, TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 51.

⁹ Jornal *O Povo*, 5 de abril de 1994, Fortaleza.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia, técnica, arte e política. Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, v. I, 1985, p. 133.

¹¹ O roteiro começou a ser filmado no final do ano de 1941, pelo diretor Norman Foster, no México, sob a supervisão de Welles. A história do episódio mexicano, bem como as polêmicas acerca de *It's all true*, podem ser acompanhadas nos artigos “It's all true”, de Charles Higham, e “It's not quite true”, de Richard Wilson, ambos publicados pela revista inglesa *Sight and Sound*, na primavera e outono de 1970, respectivamente.

¹² BOGDANOVICH, Peter e WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. São Paulo, Globo, 1995, p. 207.

¹³ VIANY, Alex. “O carnaval de Orson Welles”. *Jornal do Brasil*, 23 de fevereiro de 1974.

¹⁴ Sobre esse assunto, VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, pp. 207-228.

¹⁵ HOLANDA, Firmino. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2001, p. 105.

¹⁶ LENHARO, Alcir. *A sacralização da política*. Campinas, Papirus, 1986, p. 127.