

# Tourada Panamericana

O filme que Sganzerla fez sobre o filme que Orson Welles não fez.  
Texto de Orlando Senna.

*It's All True*  
*Nem Tudo é Verdade*

um filme sobre um filme que (a) ninguém viu  
(b) balançou o Brasil  
(c) assustou Hollywood  
(d) mudou o destino de um gênio do Cinema

Plaza de toros, cinco de la tarde, Mexico City. Orson Wells masca a ponta do charuto havana, observa o bailado do homem e do miúra na arena e o movimento da equipe de Norman Foster atrás dos anteparos de madeira. Um metro e 85 centímetros de altura, 100 quilos, 26 anos, mágico amador, manchete em todos os jornais do mundo com exceção dos jornais norte-americanos, onde sua fama se difunde por outros meios. Quatro anos atrás causara pânico, dito involuntário, em Nova Iorque e cidades vizinhas com uma emissão de rádio. Botou no ar *A Guerra dos Mundos* de H.G. Wells com tamanho realismo e garra que os ouvintes acreditaram na invasão dos extraterrestres. Muitos chegaram a vê-los, juram. E todos trataram de cair fora do perímetro urbano de vez, estouro da boiada, mortos e feridos, centenas de acidentes, o primeiro grande engarrafamento da História.

Todo mundo já sabia quem era o engraçadinho. Aliás, o fenômeno. Garoto prodígio de Kenosha, Wisconsin, aos 15 anos era cenógrafo e figurinista em Chicago, ganhou bolsa de pintura na Irlanda e lá, em Dublin, surgiu como ator, uma revelação na Europa. Aos 18 era um frenesi em Nova York, um Romeu jamais visto, jamais igualado, um assombro, a crítica lambendo-lhe os pés. Aos 20 anos tinha o seu próprio Mercury Theatre onde monta espetáculos de ilusionismo e libera geral o impulso transformador impondo sua visão de mundo e suas próprias nuances nos textos de Shaw, Buechner e Shakespeare, muito Shakespeare. É o Wonder Boy, novo gênio da ribalta.

Hollywood fingia indiferença com relação ao sofisticado teatro nova-iorquino, ao jovem ator coqueluche da Costa Leste e às suas inovações. Mas não podia ignorar o animal capaz de aterrorizar a população apenas com a voz. Deitada na grana dos Rockfeller, a RKO-Radio bancou o cara, contrato milionário de roteirista/diretor/ator, produção em aberto, tratamento de *superstar*. A RKO espe-

rava um grande filme. Mas não supunha o desbunde que foi *Cidadão Kane*, obra-prima absoluta, salto inesperado porque muito grande da arte fílmica, uma nova articulação audiovisual, o desenrolar da trama interrompido a cada instante para que as informações se concluam e somem ou conflitem. O personagem abordado em várias perspectivas, multiplicidade de toques, níveis e planos nos quais a famosa profundidade-de-campo é apenas um aspecto fotodramático de todo o enredamento de encaixes e transparências. Quem é realmente o poderoso Charles Foster Kane, ou quem foi — já que o filme começa com a sua morte — o que o atormentava e dava prazer, isto era uma conclusão individual de cada espectador naquele tenso ano de 40. O que era de todos era o espanto de participar de uma necrópsia luminosa, do bisturi na alma atormentada de um herói americano que encarnava o próprio país, mais que um personagem: o próprio capitalismo em expansão.

*Cidadão Kane*, pulsante, o preto-e-branco potencializado em escalas progressivas, movimentos de câmera reciclando e implodindo a gramática clássica, obsessivos, fugantes, lentos e incontáveis até a revelação e o corte — um compasso de montagem expressando a cada momento a busca da verdade em uma floresta de fraudes. O requinte cenográfico para cada manifestação interior, psicanálise, antipsicanálise. As descobertas de Eisenstein, Murnau, Clair, Thomas Ince, Mário Peixoto e Griffith redimensionadas em um fluxo plástico/sonoro de sacudir o coração. O som: a palavra, a música de Bernard Hermann, os ruídos — inédita integração como elemento de conjugação e impacto no totum-filme, pela primeira vez um componente entranhado na inteira concepção da mescla audiovisual. Inclusive como detonador das rupturas de tempo, no ir-e-vir dos *flashbacks* circulares. Um filme assim, estonteante, os teóricos superfissurados, os cineastas com a cuca pegando fogo, o público inquieto querendo ver, a indústria em reunião permanente. Para sempre na História.

A RKO supunha ainda menos que o seu Garoto Maravilha pudesse retratar/ficcionar com uma agudeza tão perfurante, com uma precisão e clareza (porque multifacetada) tão chocantes o senhor William Randolph Hearst, miliardário, dono da maior cadeia de jornais do mundo. Em seu castelo de Xanadu, rondando o mistério rosebud,



*O jovem Orson Welles em ação no Rio.*



Hearst/Kane morre pouco a pouco asfixiando-se na sua própria mutilação moral, na corrupção de sua vida, na perversa manipulação das pessoas, na angústia da pureza para sempre perdida. Mister Hearst tremeu, bufou e retaliou com a violência que só um Hearst/Kane sab(e)ia empregar. A imprensa fechada para a obra-prima, os investidores retraídos, pressionados, a RKO se pergunta: vale a pena entestar o todo-poderoso dono dos jornais para continuar bancando o Wonder Boy e suas audácias? E seria mesmo uma revolução na arte/indústria ou apenas uma bomba acionada no interior dos estúdios e cofres da empresa?

Por via das dúvidas e porque Rockefeller sentia-se tão ou mais poderoso do que Hearst e não admitia desafios desta ordem, embora tremesse nas bases, a RKO deu andamento ao contrato e o provocador desaforado (aliás, o fenômeno) filmou em cima da bucha outro roteiro seu — *The Magnificent Amberson/Soberba*, a derrocada de uma grande família americana. A ação é desfechada no século passado, um clã tradicionalista e rico do Sul em decadência, esvaindo-se em egoísmo, insensibilidade, histeria, hipocrisia e autocomiseração, confrontada com uma família do Norte com muito vigor, ativa e ambiciosa. A aristocracia rural cede lugar à burguesia industrial e é de novo um retrato cru da América, antes como agora, o câncer americano (como diria Glauber muito depois) que rói por dentro do esplendor de Hollywood, Wall Street e White House. Wonder Boy escancara a tragédia americana, a avareza da sociedade, a guerra interna e surda (a Segunda Guerra já estronda na Europa). Desta vez não há um herói ou anti-herói ou bandido, é uma visão de conjunto, não há personagem central, nem o próprio Wonder Boy está em cena a não ser a voz. Ah, a Voz! Quem ou viu se lembra: aquele tom de impiedade e ternura ao mesmo tempo, raio X, como um American God cheio de amor pelo país mas absolutamente justo como devem ser os deuses. Preto-e-branco, barroco, mordaz, cáustico.

E escreve outro roteiro, *Journey Into Fear*, onde é ator, produtor e supervisor. A direção é do amigo Norman Foster mas ele controla tudo por telefone, centenas de sugestões, faz a cabeça de Foster e da equipe. É uma primeira experiência em cores. Os dois projetos ainda estão por finalizar quando põe em andamento um terceiro: *It's All True*, um grande painel da América Latina em três episódios, locações na Argentina, Brasil, Cuba, México e Peru.

Hollywood boquiaberta, Broadway idem: como pode fazer tanta coisa ao mesmo tempo? — e ainda viver um banheiro e tórrido romance com Rita Hayworth?

Na plaza de toros, janeiro de 42, Orson Welles masca a ponta do havana e pensa: “um filme só é bom quando a câmera é um olho na cabeça do poeta/uma câmera é uma cidade mecânica, o que conta é a poesia/tudo que é vivo deriva da capacidade de que a câmera tem de ver, a câmera é um conduto das mensagens de um outro mundo, um mundo que não é o nosso e que nos introduz no seio do grande segredo/não fico em êxtase perante a arte: fico em êxtase perante a função humana, tudo o que fazemos com as nossas mãos, os nossos sentidos/não há arte domesticada”. Já está decidido, não tem mais perrepes: embarca amanhã para o Brasil, a sorte está lançada. O Robert Wise levará os copiões de *The Magnificent Amberson* para o Rio e lá terminarão a montagem. Norman Foster fará o episódio da tourada no México e Rita ficará em Beverly Hills, a equipe seguirá logo depois. O Brasil é a coisa mais importante agora, depois que leu na *Time* a reportagem sobre o pescador *Jacaré* e seus companheiros, que haviam feito o percurso Fortaleza—Rio em uma jangada. Duas mil milhas de mares bravios, tubarões e sereias! Isto pode ser um grande filme, *Four Fishermen on a Raft*.

#### Luz vermelha

- Alô. É o Rogério Sganzerla. Tudo em cima?
- Viva a Nova República. Como é?
- Vamos ver. Já vale a celebração nacional.
- Você viu as metáforas do grande teatro popular em Brasília?
- Incrível! O povo em cima do Congresso, de mãos dadas, aquela bandeira enorme abrigando as pessoas...
- É um país maior do que a imaginação.
- Muito além... (Rogério Sganzerla na outra ponta do fio discorre e opina sobre o Brasil 85, graduação democrática, tancredance & rock com a mesma tranqüila paixão do garoto explodindo no Ano de Fogo de 68. Voz grave pausada pregando a revolução vertical, o virar ao avesso os códigos de comportamento, pensamento e ação, superar as amarras sociais e estéticas para inventar uma postura virgem perante o mundo. Olhos verdes pacíficos, o garoto de Joaçaba, Santa Catarina, está em São Paulo

para expressar um aspecto desta nova ética: a sua manifestação cinematográfica. É o que basta para a glória — o ter conseguido. Atrás da voz plácida barítono, além do olhar esmeralda a ebulição capaz de gerar um filme que mexeu com toda uma geração, a disposição à polêmica e uma santa fúria iconoclasta. Contracultura: *O Bandido da Luz Vermelha*, tradução poética, desbragada, preto-e-branco doceamargo de um caso policial verídico, um assaltante que fazia amor com suas vítimas mulheres, carinho e brutalidade. Tensão, tesão, ousadia, loucura. Enigma: o Brasil se estraçalhando.

(Meu filme é panfletário, sensacionalista, selvagem, mal-comportado, musical, documentário, policial, comédia, chanchada, ficção científica, faroeste sobre o Terceiro Mundo — dizia ele no fragor do bate-boca, as passeatas, a resistência popular, o AI-5 piritando bravo e *O Bandido da Luz Vermelha* deixando a tela para entrar na História. Antes fizera *Documentário*, premiado em festivais amadores, e escrevia textos bonitos e duros contra o que era convencional, e tudo era convencional porque ele tinha 18 anos, sabia que era bom e uma nova ética é inteiramente isenta. *O Bandido* é um choque: produção barata, filmagem e edição em poucos dias, a trilha sonora acavalandando os ruídos da metrópole, gritos/tiros/noticiário radiofônico/bolerões injetando-se na imagem rebelde, fluindo no visual esrachado, suburbano, empoeirado. Cinema Sujo, Marginal, Maldito, Underground? Não, é brasileiro demais: é Udigrudi. Os intelectuais e a moçada querem um nome para a nova tendência que se espalha pipocando pelo Rio de Júlio Bressane/*O Anjo Nasceu/Matou a Família e Foi ao Cinema* e Luiz Rosemberg/*Assuntina das Américas*, nas Minas Gerais de Neville d'Almeida/*Jardim de Guerra*, na Bahia de Álvaro Guimarães/*Caveira my Friend* e André Luís Oliveira/*Meteorango Kid* em milhares de super-8 em todo o país.

(Em 68 Glauber faz *Câncer*, 16 milímetros, preto-e-branco, como se fizesse o primeiro filme de sua vida, como se voltasse ao tempo de *O Pátio* com a energia do Ano em poucos dias mas só montará depois, em Cuba. Reage à artilharia demolidora de Sganzerla com a sua própria linha de fogo, aqueles mísseis que todos conhecem — Abaixo o Cinema Novo!/O Cinema Novo nunca morrerá, é um instrumento de libertação dos povos colonizados!/Cinema não é instrumento, Cinema é em si, uni-

verso de glorificação do Homem!/Você é filho do Cinema Novo, bicho!/Abaixo a Família!/Você é um curta-metragem meu! Eu sou Glauber, eu sou a Revolução!/Você é a Revolução, eu sou o Cinema! E amo a mulher que você ama, a Revolução e o Cinema amam a Beleza!

(Quando *Câncer* pôde ser visto, anos mais tarde, revelou-se aquele instante de sedução pelo filho que esbravejava na garoa e no gás lacrimogêneo de São Paulo, afogado na estética da fome mas longe da luz atlântica, exigindo um Deus e Diabo na Terra da Chuva, um Exu faiscando na inversão térmica, na Boca do Lixo, um cartão-postal do crepúsculo de Cubatão. *Câncer* é udigrudi, do jeito que as coisas são em Glauber: vórtice, redemunho. Filme romântico/desvairado/antigramatical. Anos depois, fim dos 70, eles conversaram em um táxi, manhã ensolarada, sobre ideologia, metafísica e cinema. Disse Glauber: “o desespero de *Ivan o Terrível* é o mesmo do *Cidadão Kane*... Esquizofrenia... A União Soviética é arcaica e zoroástrica, os Estados Unidos são protestantes freudianos... No Brasil somos herdeiros destas utopias, o enfarte soviético e o câncer americano”. Falaram também sobre Helena Inês (a Beleza), mãe de Paloma, filha de Glauber, e de Sinai e Djin, filhas de Rogério.

(De que é feita a História? De que argamassa? Os compêndios cinematográficos referem-se à tendência detonada por Sganzerla como um cinema de autor, brilhante, niilista, irracional que existiu como uma estrela Nova, ou estrela Temporária, aqueles que emitem luz com grande intensidade, refulgem mais que as outras no céu e desaparecem, fugazes e deslumbrantes. Meia-verdade, no sentido de que é isto mesmo mas foi assim também com a Chanchada, o Cinema Novo, Nouvelle Vague, Free Cinema, Avant-Garde, Expressionismo alemão, Documentarismo inglês, Neo-realismo, Cinema-Olho, escolas, tendências ocidentais, orientais, nacionais, cada descoberta de um jeito novo de fazer cinema fulgura em certo momento histórico com a potência de uma Nova de primeira grandeza, no momento certo, necessário, na confluência do inconsciente coletivo. E depois deixa-se esvaír em seu próprio rastro de luz, multiplicando-se em infinitas e indelévels vertências em todo o cinema que se faz no planeta. Explosões inovadoras não criam gêneros, estilos, modas. Criam jatos luminosos projetados para o futuro.

(Quanto a Sganzerla, herói de 68, ei-lo cruzando os negros verões dos anos 70 com a personalidade do artista maior, aquele que cria linguagem, que se expressa como um bateador de maravilhas em território desconhecido. Um inventor apaixonado pelas inesgotáveis possibilidades do ângulo, da fusão, da banda sonora na busca e achado de emoções inéditas, ou de surpreender as emoções eternas e renováveis por um flanco insuspeitado. Helena Inês é a atriz de *O Bandido* (como fora de *O Pátio*, 10 anos antes) e também de *A Mulher de Todos*, o segundo longa de Sganzerla, 69. Um filme para Helena (guerra de Tróia) Inês (teatro de Coimbra), declaração de amor e despojamento, um filme para o Brasil naquele Ano do Medo, do Espanto, do engatilhar de armas. E depois *Copacabana Meu Amor. Carnaval na Lama. Sem Essa, Aranha. Fora do Baralho. Abismo*. Cineasta radical, fora do sistema pseudoindustrial, fora do eixo Rio-São Paulo, vivendo na Bahia, escrevendo artigos para a *Folha de S. Paulo*, criando novas técnicas e práticas de produção cinematográfica.

(Não é um tagarela ao telefone, prefere o papo cara-a-cara. Está com 38 anos, uma dúzia de filmes no costado, tremenda cultura audiovisual, musical e literária. No início dos 80 entregou-se à paixão pela música popular e realizou *Brasil* com seu amigo João Gilberto e *Noel por Noel*, parceria mediúnica com o feiticeiro de Vila Isabel. Em 82 voltou a Santa Catarina, terras da infância, para fazer *Irani*, sobre a Guerra do Contestado: cineasta ativo, mantendo um ritmo de trabalho que poucos conseguem abaixo do equador, um filme a cada 15 meses durante 17 anos, produtor independente. No janeiro festivo de 85, inflação anual a 250%, estamos falando sobre seu último projeto, em fase de edição: *Nem Tudo É Verdade*, sobre a presença de Orson Welles no Brasil, em 42, e a tempestade política e ideológica que o impediu de terminar *It's All True/Tudo é Verdade*, através do qual pretendia desvendar a alma brasileira e latino-americana).

— Quería que você visse o que já está montado e com alguma sonorização, aí a gente podia levar um bico sobre essa matéria...

— Falado. Quando?

— Tenho moviola marcada no sábado pela manhã, Skylight...

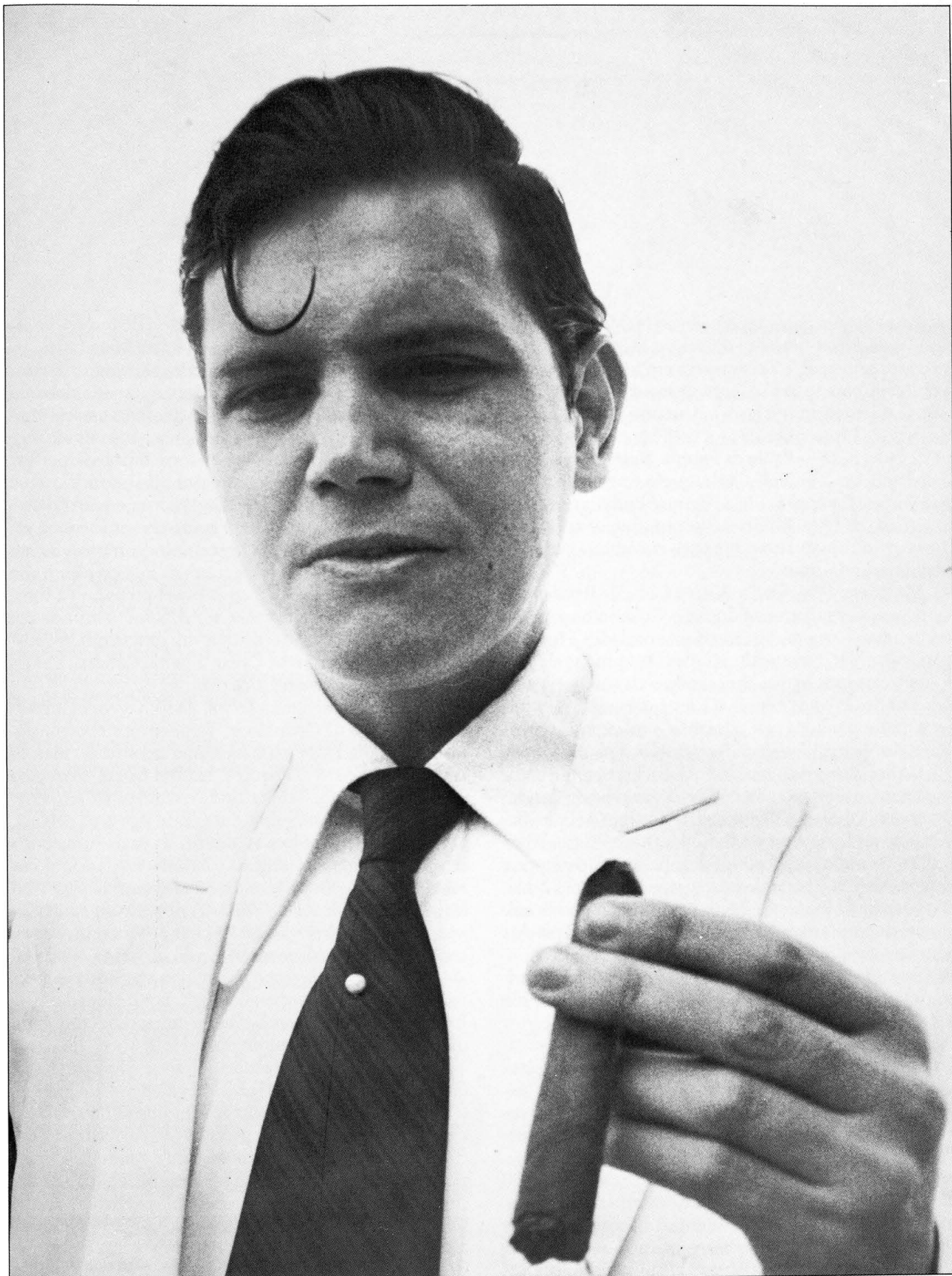
## O encontro

O copião e as pistas de som correm sinuosos entre roldanas, grifas e células fotoelétricas da moviola, o editor Severino Dadá no comando da máquina. Dadá é um parceiro metuculoso, engenhoso, sensível e bem humorado na composição de *Nem Tudo É Verdade*. Mais nordestino é difícil, a começar pelo nome, pelo caso de amor com Maria do Socorro e a fluir pelo temperamento solar, pela pontaria da crítica e pelo prazer da gozação, pelos versos de cordel, pelo jeito especial de resolver a vida e pela biografia de andanças. Um cangaceiro pilotando o sonho, cavaleiro das luzes. Montador preferido de Nelson Pereira dos Santos, Olney São Paulo e outros cobras, e da geração inquieta de Octávio Bezerra/*América/Beco sem Número*, Severino Dadá afia seus olhos supertreinados nos detalhes de cada tomada, de cada junção, aproveitando o horário extra para dar uma geral, sentir a cadência dos cortes, o grau de evasão ou conflito de cada um deles. Sganzerla fala sobre a competência de Dadá e sobre o exercício de montagem em um filme onde antigos cinejornais somam-se a cenas de ficção, a um docudrama onde Arrigo Barnabé é Orson Welles e Helena Inês é Matilde, a intérprete brasileira.

O rascunho do filme desenrola-se na tela da moviola: o cinejornal do Departamento de Imprensa e Propaganda, o poderoso e rude DIP do Estado Novo, mostra Welles chegando ao Rio, dando entrevistas, bonito e glorioso em seu terno de linho branco. Queixo apoiado na mão, Sganzerla pensa: “ver e ouvir com olhos e ouvidos livres/a televisão não alcança nem os joelhos da sociedade, quanto mais o sexo/a verdade só pode ser desvendada pelo cinema/a História é um bom roteiro na mão de gente burra/o cinema moderno é simplesmente uma questão de respiração ou batida do coração generoso em suas distâncias e durações criativas entre ator e autor, personagem e cenário, plano-seqüência e montagem por atração” — e, enquanto pensa, explica algumas lacunas no copião, cenas que ainda não foram incluídas.

O jangadeiro cearense *Jacaré* e seus companheiros fizeram a travessia Fortaleza—Rio para reivindicar melhores condições de trabalho para os pescadores. Orson Welles expôs o projeto do filme a *Jacaré*, uma reconstituição da viagem, uma ficção/documentário. Mas, por sugestão da RKO, iniciou imediatamente um filme sobre o Carnaval,





*Arrigo Barnabé no papel do jovem Orson Welles*

roteiro escrito em parceria com Herivelto Martins. O menino Peri Ribeiro, filho de Herivelto e Dalva de Oliveira, era o ator principal, o personagem em torno do qual giravam as escolas de samba, os passistas, as pastoras (entre as quais Clementina de Jesus), Anselmo Duarte, Haroldo Barbosa, Chico Alves, Heitor dos Prazeres e toda a turma de Noel Rosa — Paulo da Portela, Bide, Marçal, Russo do Pandeiro. E Grande Otelo, que já tinha feito filmes com Wallace Downey e Lulu de Barros e brilhava nos shows do Cassino da Urca. Welles deslumbrou-se com Grande Otelo, gritou aos quatro cantos que encontrara no Brasil o maior ator do mundo.

Manchete: “De cidadão Kane a Cidadão Brasileiro”. Corta para o ministro da Educação Gustavo Capanema recebendo o cineasta, cercado de autoridades e intelectuais, entre eles seu secretário Carlos Drummond de Andrade. Corta para Vargas almoçando com seus ministros, todos rindo (15 anos depois Welles enfrentaria com poderes paranormais, na pele de Hank Quinlan, um inimigo chamado Vargas, *Touch of Evil/A Marca da Maldade*).

Welles filmando, seguido por jornalistas, terno branco, charuto na boca, cara redonda. Mas a cena é colorida! Quem pinta é Arrigo/Welles com o jaquetão de linho batido pelo vento na varanda do Copacabana Palace, Wonder Boy posando para fotos, acalanhado pela intérprete Helena/Matilde e botando falação para o mundo: “quero fazer um filme brasileiro. Meus pais moraram no Brasil, escapei de ser brasileiro. Ah, sou carioca! O Brasil produz o melhor uísque falsificado do mundo”.

Severino Dadá aperta um botão, a imagem pára e volta, Arrigo/Welles anda de costas, o cangaceiro manipula o tempo. Arrigo Barnabé tem algo de Welles, em certos ângulos até se parece e Sganzerla me responde que escolheu o compositor justamente pela semelhança. O Clara Crocodilo, o Tubarão Voador, filho de Bach e Angela Maria, este poeta que flagra a nossa realidade em flashes refinados e brutos, popular/erudito, dualidade que mescla e supera os gêneros musicais como Sganzerla curte e mistura os cinematográficos. Arrigo Barnabé ator. E outras surpresas: Grande Otelo faz um depoimento e ao mesmo tempo interpreta a cena acontecida há mais de 40 anos ali mesmo no Copacabana Palace, quando o ator chegou atrasado para uma filmagem e perdeu a condução. Ote-

lo pede o impossível ao romper a cadeia do tempo, ancorado em uma locação inesquecível. Corta, material de arquivo, aparecem Osvald de Andrade, Mesquitinha, Alex Viany. E quem é o grandalhão? Sganzerla sorri vitorioso — esse aí é John Ford com sua farda de almirante, ele mesmo, tinha acabado de fazer *How Green Was My Valley* e veio ao Brasil em missão política logo depois da partida de Welles e queria saber o que tinha acontecido, o que o Orson andou aprontando. Dadá conta a piada do fazendeiro brasileiro que disse “como era verde o meu vale” e o industrial americano comentou “como vale o meu verde”. Os Estados Unidos lutavam na Europa há um ano e abriam a frente do Pacífico, o Brasil preparava a Força Expedicionária para juntar-se aos Aliados, o mundo em conflito, primeira reação nuclear em cadeia na Universidade de Chicago. Aí está: Dólar, Guerra, Cinema, o enigma do/s filme/s começa a clarear.

Aparece o jangadeiro *Jacarê*. As filmagens eram realizadas na baía de Guanabara, Welles o mestre do ilusionismo. No dia 19 de maio há muita neblina no mar, os jangadeiros e parte da equipe, em um barco, saem para os trabalhos do dia. Welles ainda está no carro, em terra, quando pressente que está acontecendo algo lá na neblina. Um acidente estúpido a 50 metros da praia, uma onda inesperada virando a jangada e *Jacarê* sendo atingido na cabeça por um dos paus, morte (cinco anos depois Welles falaria do acidente em *The Lady from Shanghai/A Dama de Xangai*, o ter sentido “o cheiro” quando aconteceu). A morte de *Jacarê* tocou fundo no artista, a vida fazia o filme, tragédia tropical, uma nova história começa na imagem do cadáver molhado do herói jangadeiro. A RKO suspende o projeto. Welles assume a produção, manda Rockefeller tomar, esculhamba Hollywood, dá nome aos bois, diz que está fazendo o grande filme de sua vida. Wonder Boy contra Hearst, Rockefeller e, de quebra, o DIP. A favor dos povos aliados em luta contra o nazismo. Dívidas, ameaçado de perder o Mercury Theatre, enrolando pernas com Carmem Miranda, Marlene, a intérprete e ninguém sabe quantas mulatas, bebendo tudo que tinha direito, filmando nas ruas do Rio, Bahia, Recife, Olinda, Fortaleza, Ouro Preto, viajando pelo Nordeste até acabar todo o gás, ter de pegar uma grana emprestada com a Rita para poder voltar, pirado. Havia muitas guerras.

Olé

— Orson Welles intuiu o futuro Cinema Novo! — acabou o tempo da moviola, estamos no botequim tomando cerveja, Sganzerla retoma o assunto depois de outros papos. — Intuição! Não precisa ser brasileiro pra isso. 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 na Bahia, inventou o samba-em-Berlim, cachaça com coca-cola. Falava espanhol misturado com palavras inglesas, depois se expressava em portunhol numa boa.

— E aquela intérprete?

— Matilde Kastrup. Não consegui encontrá-la. Ele viajou pelo Brasil, conversava com as pessoas na rua. E como ele se relacionou com o tema ao nível do cinema, da filmagem, uma jogada de exteriores, semidocumental, rodado em 16 e 35 milímetros. Quando a RKO caiu fora ele ficou com um equipamento reduzido e, na medida de Hollywood, com uma produção apertada. Vendeu apartamento, vendeu os livros, os quadros, o carro, tudo. A partir deste momento o nível da produção deve ter assumido uma importância muito grande na criação do filme.

— Na Bahia ele andou filmando câmera-na-mão. Dizem que foi expulso da igreja de São Francisco por um padre porque estava deitado no chão, rolando pelo piso da igreja com uma 16, procurando ângulo.

— Isso aí. E veja o que ele abordava: escola de samba, pescadores, a mestiçagem baiana, favelas. Acho que *It's All True* seria um filme parecido com *Rio Zona Norte e Barravento*. Pura intuição! Ele podia filmar em cores e filmava em preto-e-branco. Welles influenciou todo o Cinema, a todos nós. E esta relação especial com o Brasil resultou em uma troca de influências bem mais íntima do que na relação de Welles com a linguagem universal do cinema. Aqui ele chegou até à transa da produção, se abraçaram.

— Aquilo dele dizer “sou carioca” parece com a emoção do Hemingway quando teve início a ruptura Estado Unidos-Cuba, gritando no aeroporto de Havana: “eu não sou ianque”.

— É por aí. Welles e Hemingway se conheciam.

— Devem ter se encontrado naquela tourada do México em 42. E a relação dele com Chaplin? Parece ter sido bem próxima...

— O argumento de *Monsieur Verdoux* é de Welles. Ele escreveu pra ele mesmo fazer, *The Landru Story*, mas foi depois do *It's All True* e não conseguiu produção, passou pro Chaplin.

— E Chaplin abandonou o personagem de Carlitos pra fazer o filme e logo depois teve de se picar pra Europa porque senão também ficava sem produção. Tudo misturado. E o seu, foi difícil fazer?

— Comecei *Nem Tudo é Verdade* em 78 com uma pesquisa em todos os lugares por onde Welles havia passado. E recolhendo material e falando com as pessoas que estiveram com ele, com Grande Otelo, Vinicius de Moraes, uns pescadores de Itapoã que se lembram de muita coisa (ele andou conversando aqui com Vinicius, Oswald de Andrade, Adalgisa Nery, Alex Viany). Não consegui o material filmado de *It's All True*, faltou grana pra eu ir a Los Angeles. Nem estava no meu projeto, mas quis saber como é que era. A RKO escreveu, pondo o material à minha disposição, a depender de algumas informações, e perguntava qual era o meu orçamento. Qual é o meu orçamento? Agora, eu já terminando o filme, a Heloísa Buarque de Hollanda localizou os copiões lá na RKO, está vendo se consegue alguma coisa. É bom saber que tem esse material lá porque muita coisa foi destruída e alguns trechos usados em outros filmes, como aconteceu com o *Que Viva México* de Eisenstein. E grande parte do que foi filmado não foi copiado, ficou no negativo. A RKO nem queria ver as imagens quando Welles se rebelou.

— Você está contente com o trabalho?

— O filme que eu pensei está feito, descontada a defasagem que existe entre o pensar e o filmar. Estamos na reta final, daqui a pouco vamos mixar. Quando consegui o material do DIP, que é incrível, e de outras produtoras de cinejornais e de cinematecas, e também fotos, artigos, entrevistas, roteirizei e apresentei o projeto à Embrafilme, que assumiu a produção. Teve início a segunda fase, a parte ficcional e aí foi muito bom trabalhar com os atores. O Arrigo Barnabé conseguiu passar aquela atmosfera, aquela realza que existe na imagem de Welles. Ele estudava os cinejornais, olhava as fotos e pegava a coisa. Olhava as mãos de Welles e explorava o gesto, de-



senhavia aquilo bem solto, sem qualquer preocupação de naturalismo. É sempre uma barra fazer filme no Brasil, este também foi uma tourada. Mas eu sei como fazer.

— E o próximo? Algo a ver com verdades e mentiras?

— O projeto não está muito bem definido, mas já tenho algumas idéias. Gostaria de fazer um filme de sertão. Cavalo, boi, pinga, umas coisas meio cômicas. Negócio de metalinguagem não interessa mais. Interessa a atualidade, isso que tá acontecendo no país, na América Latina, na África. O Brasil de hoje, o dia 15 de janeiro foi lindo, uma energia nova. Boto muita fê no filme da Tizuka Yamasaki, *Patriamada*. O cinema do Brasil anos 80 não é pra ser feito por comerciantes e intelectuais, é pra ser feito por quem anda na rua, por quem conhece o interior, o sertão. Temos de mostrar esquemas de produção que correspondam ao ritmo da História que estamos vivendo.

### Armadilha

Moqueca de peixe, saudades da Bahia, as histórias de João Gilberto, as histórias de Glauber, os últimos discos de Gil e Caetano, os ecos do Rock in Rio nos remetem ao fato de que a guitarra elétrica foi inventada por Dodô, do Trio Elétrico Dodô & Osmar. Em torno da mesa Sganzerla, Helena Inês, Sinai, Djin, Conceição Senna e eu, além de alguns fantasmas camaradas. Sganzerla fala de sua fase de internato no colégio Maristas de Florianópolis e eu da minha nos Maristas de Salvador. Orson Welles telepatiza de algum lugar e fala de sua infância em Kenosha. Sganzerla se lembra da matéria — o cara já chegou no Rio falando mal de Hollywood, dizendo que era um lugar desinteressante onde ou você é gênio ou tá morto. Onde você tem de ser um gênio obediente ou também tá morto. Ele já desconfiava, o problema de *Cidadão Kane* tinha ficado realmente grave nos Estados Unidos, pelo menos para a RKO que não suportava bem a grande pressão de Hearst e não conseguia os lucros que esperava com o filme. E também não estava satisfeita com *The Magnificent Amberson/Soberba*, não estava do jeito que eles queriam. Tanto que os copióes deste filme não vieram para o Brasil como estava combinado, foram retidos por um motivo qualquer, houve um embargo do material. Na verdade a RKO queria era montar o filme, o que terminou conseguindo, fazendo uma versão que Welles considera “mu-

tilada”. O governo americano também não gostava do escândalo *Cidadão Kane*, era um país em guerra, toda a situação era muito delicada. Então Welles apareceu com o projeto de *It's All True* e a RKO topou, mandou o cara pra longe. O Brasil era uma armadilha para Welles. Tudo planejado pra botar o cara pra escanteio.

Sinai e Djin discutem se Arrigo Barnabé é melhor cantor ou ator, a moqueca com feijão-de-leite alegre os corações, Helena levanta a possibilidade de Welles ter comido iguarias como esta na Rampa do Mercado, Sganzerla diz “é claro” e continua — quando ele chegou na Bahia foi ao Belvedere da Sé e disse que a cidade a seus pés era mais interessante do que a Casbah de Alger e foi lá que ele realmente começou o filme, de lá ele mandou dizer para a RKO que o projeto estava reduzido a México, já filmado, e ao Brasil. Essa coisa estava rolando em Hollywood, os amigos que ainda restavam a Welles dentro da RKO caíram e ocuparam seus lugares os que haviam tentado boicotar *Cidadão Kane* desde o início. Primeiro começaram a restringir os gastos, Welles gastava muito, passava telegramas diários de 50 páginas para o montador de *The Magnificent Amberson/Soberba*, telefonemas internacionais de horas, milhares de pessoas na folha de pagamento. O produtor George Schafner começou por fazer cortes na produção, preparando o terreno. *The Magnificent Amberson/Soberba* foi lançado lá quando ele estava aqui, com 43 minutos a menos. Veio tudo de vez: o lançamento do filme mutilado, a morte de *Jacaré* e o rompimento. Ele disse que foi despedido por telefone, aos 26 anos de idade. Foi um ou dois dias depois do acidente, que serviu como oportunidade inesperada para a RKO dar o golpe final. No dia da morte de *Jacaré*, na mesma hora, Getúlio Vargas estava fazendo um discurso no Aeroporto Santos Dumont, um evento relacionado com as crianças. Aí Welles assumiu, queria fazer o filme a partir daquilo, é este o roteiro que existe, *Four Fishermen on a Raft/Quatro Pescadores em uma Jangada*.

Entre a última garfada e o sorvete comento que Welles tinha feito filmes muito poderosos sobre as deformidades da sociedade americana, sobre um mundo cujo destino é a desintegração e que isto já era o bastante para acender as defesas do *american way of life/death*, quanto mais levar as câmeras para a América Latina, onde os interesses econômicos já estavam plantados. Ao voltar a Holly-

wood, Welles estava mesmo desempregado, só quatro anos depois conseguiu fazer *The Stranger*, uma produção semi-independente de Sam Spiegel comprada pela Internacional. Em 47 venceu a resistência da Columbia com um roteiro tentador, a adaptação de um romance, com lances de suspense, *A Dama de Xangai*. Outra briga e aí o rompimento com Hollywood, arreganho geral. Chaplin já tinha se picado depois de filmar um roteiro seu e agora todas as portas estavam fechadas, era a hora de também ele embarcar para a Europa. Quando chegou em Roma disse que Hollywood estava esquecida, “com seus faraós sem grandeza e seus gênios sem espírito”. Está na Europa até hoje. *Macbeth*, *Othello*, *Mister Arkadin*, *O Processo*, *Falstaff*, *F for Fake* *Verdades e Mentiras* foram feitos na Europa, produção de sua empresa Mercury. Mesmo assim teve problemas com a distribuição dos filmes pelas grandes empresas americanas. Para ter *Mister Arkadin* nas telas teve de aceitar imposições de montagem e a mudança do título para *Confidencial Report* por exigência da Warner Brothers. E dedicou-se a fazer filmes para a televisão e à exuberante carreira de ator para viver com dignidade. Para dirigir, só voltou a Hollywood em 57 para fazer *Touch of Evil* *A Marca da Maldade*, onde o inspetor de polícia Hank Quinlan é um criminoso. Aliás, todos são criminosos e morrem mal: Quinlan, Kane, Othello, Macbeth. Ou se perdem no absurdo: Joseph K. Ou apenas demonstram a fraude do Ocidente e do Cinema: ele mesmo, a voz em *F for Fake* *Verdades e Mentiras*.

Conceição desconfia de alguma coisa, pergunta as datas natalícias (Welles, 6 de maio/Sganzerla, 4 de maio/Senna, 25 de abril) e confirma: “os três são Taurus, o assunto, o entrevistado e o entrevistador”. Ou seja, governados pelo planeta Vênus, impulsividade, luxúria, lealdade, conforto, tenacidade, a casa do Homem, relacionados com o esplendor da safira. E no Brasil, houve pressões? Sganzerla espalma a mão para enfatizar — o DIP estava muito atento, deve ter recebido informações do governo americano pra ficar de olho. O diretor de Turismo do DIP disse que não gostava do projeto logo de cara. Por que filmar as favelas que vão ser derrubadas daqui a três anos? Por que não filma isso e aquilo? E começou a criar impedimentos. Depois do rompimento com a RKO a coisa piorou, o DIP velava o filme, abria as latas impressas, impedia o embarque para os Estados Unidos. Isto durou

muito tempo. Em 45 Welles fez uma última tentativa de montar o filme, de salvar o filme e muitos poderosos do Brasil foram contra, aquela coisa de “desvirtuar” a imagem do país. David Nasser escreveu um artigo n’*O Cruzeiro*, O Mistério Welles, para impedir que os copióes viessem para o Brasil, que era realmente o que Welles queria. O David Nasser dizia, entre outras coisas, que não se podia confiar num cara que bebia cachaça e tinha ataques sentimentais. E aí a coisa retrocedeu de novo, a RKO engavetou o material e Welles teve de mudar o curso de sua vida e eu tive de fazer *Nem Tudo é Verdade*.



Rogerio Sganzerla: um filme daqui, ô!

Antonio Augusto Fontes