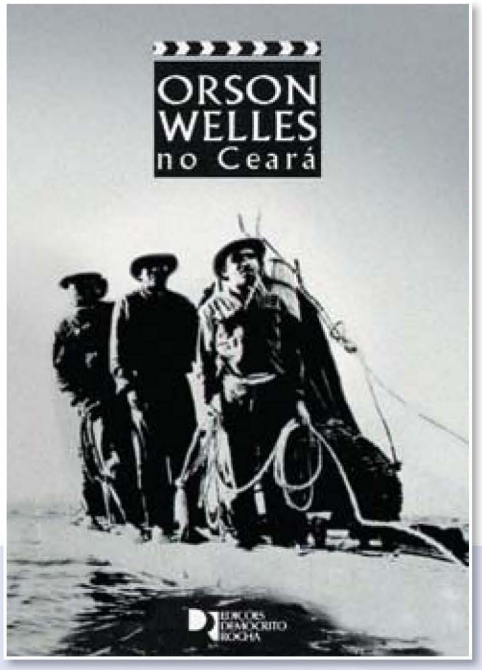
POR KARLA HOLANDA

ORSON WELLES NO BRASIL E NO CEARÁ

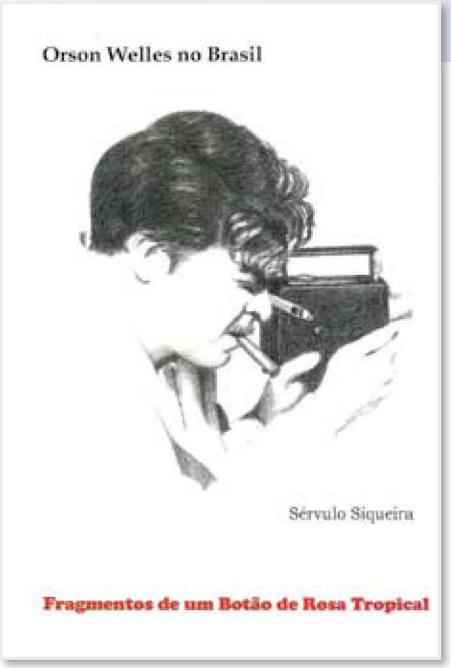


1942. Um dos mais cultuados cineastas de Hollywood vem filmar no Brasil. Entre fevereiro e julho, as lentes de Orson Welles foram atraídas pelo carnaval, samba, morros, favelas, folclore, jangadeiros. Em suma: negros, favelados, pescadores e outros pobres eram alçados a protagonistas pelo cinema. Nada tão incomum hoje, mas nas higiênicas narrativas dos 1940 aquelas gentes não deveriam existir. Contrariavam tanto o vigilante governo estadunidense quanto o Brasil varguista, onde essa realidade contradizia o desejo de se exibir como um país modernamente civilizado.

Contudo, Welles foi demitido antes de concluir as filmagens; o filme nunca foi montado pelo diretor; a maior parte dos negativos se perdeu e as versões sobre o que, de fato, aconteceu são inúmeras. Boicote do Tio Sam? Conspiração do Estado Novo? Perseguição do estúdio RKO? Dificuldade de planejamento do diretor? Maldição nos mares cearenses?

Com propostas diferentes, dois livros se destacam na abordagem do assunto: *Orson Welles no Ceará*, de Firmino Holanda (Edições Demócrito Rocha, 2001), e *Orson Welles no Brasil: fragmentos de um botão de rosa tropical*, de Sérvulo Siqueira (edição do autor, 2010). As obras têm o mesmo número de páginas: 208. Bom desconfiar de simples coincidência, uma vez que o terreno aqui é miticamente arenoso. Mas, o que os livros de Holanda e Siqueira fazem é justamente contestar a aura mítica da visita de Welles ao Brasil.

Em *Orson Welles no Ceará*, o historiador Firmino Holanda demonstra a aproximação dos intelectuais de esquerda estadunidenses, como Welles, com o poder dominante de seu país no projeto de integração do continente americano. A depressão econômica da década de 1930 já havia despertado a crítica à sociedade mecanicista e ao consumismo, que abalavam o otimismo no capitalismo. Mas, sob o pano de



fundo do moralismo reinante, se atribuía a responsabilidade por todos os males aos imigrantes, negros e judeus. Com esse ranço reacionário da classe governante branca, anglo-saxônica e protestante, os intelectuais passam a virar seu olhar para tais grupos sociais discriminados. É aí que o pan-americanismo do Presidente Franklin Roosevelt, apoiado por Nelson Rockefeller e seu Birô Interamericano, se encontra com os princípios dessa intelectualidade, de acordo com Holanda.

De um lado, o argumento contra a expansão do nazifascismo era bastante convincente; de outro, havia o mito da democracia dos EUA, que alicerçava ideologicamente a branda intervenção política, econômica e cultural nos países da América Latina. Assim, intelectuais estadunidenses realizavam viagens financiadas por seu governo aos países latinos, expressando a busca dessa união. No ilustrado livro de Holanda, há uma foto do escritor Waldo Frank em aparente conversa amena com o Presidente Getúlio Vargas em seu gabinete.

Enquanto isso, a indústria cinematográfica de Hollywood, habituada a apresentar os latinos sob os mais redutores estereótipos, como diz o jornalista Sérvulo Siqueira, começava, a partir de 1939, a incorporar figuras eminentes da história latino-americana, que eram retratadas com menos clichês. O cuidado em não ofender os vizinhos levou o Código Hays, que controlava a censura nos EUA, a designar um especialista com o objetivo específico de evitar erros crassos na representação desses povos. Essa mudança de atitude era reflexo da política de Roosevelt que, diante da ameaça de guerra com a Alemanha, entendia que o estreitamento das relações com os vizinhos era uma maneira de garantir unidade no hemisfério contra uma eventual invasão externa. É assim que a iniciativa política criada ainda em 1933 é ressuscitada: era a Política da Boa Vizinhança, que, entre outras ações, trouxe Orson Welles ao Brasil.

Foi no alvorecer da década de 1940, ainda de acordo com Siqueira, que a RKO Radio Pictures, o Comitê de Assuntos Interamericanos (chamado de Birô Interamericano por Holanda) e a Mercury Productions, de Orson Welles, planejaram realizar um documentário que integraria a cultura das Américas. Inicialmente, os países seriam EUA, México, Brasil e Cuba ou Argentina.

Siqueira tenta fechar o cerco contra a propagação de mentiras e boatos em torno do filme brasileiro de Welles, que não são poucos. Em sua pesquisa às fontes primárias do acervo da RKO, as correspondências trocadas, as conversas telefônicas gravadas e os relatórios emitidos são transcritos, interpretados e muitos também apresentados em sua versão fac-similar. Entre eles, a minuta de uma reunião de produção entre a RKO e o próprio Welles, na qual já se expõe o conflito que só se agravaria: o estúdio queria diminuir ao máximo os custos – "o equipamento pode ser transportado por avião, mas o preço é exorbitante" –, enquanto a preocupação do diretor era obter as melhores condições de produção – "num assunto como esse do carnaval, onde o elemento físico dominante é a cor, você ainda pensa que poderia ser filmado em preto e branco?".

Fundamentado em quase três mil páginas de documentos, o livro de Siqueira procura esclarecer fatos que, segundo ele, foram propositalmente distorcidos, especialmente a partir da versão apresentada pelo assistente de direção de Welles, Richard Wilson, décadas depois no documentário *É tudo verdade (It's all true*, 1993), mesmo título que teria o filme de 1942. Na versão de Wilson, o fracasso do filme se deve mais à ditadura de Vargas que à responsabilidade de Welles e da RKO, o que Siqueira contesta. O gerente de produção do filme, Lynn Shores, pelas provas reunidas por Siqueira, é alçado a alcaguete-mor da equipe de Welles. Dentre seus atos de sabotagem, um dos mais graves é a correspondência enviada, como lenha na fogueira, ao diretor da Divisão de Turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda da ditadura brasileira, em 11 de abril de 1942. Nela, Shores dedura filmagens "de negro e de elemento de classe baixa dentro e em torno do Rio", uma vez que "ainda me vejo sem condições de controlar a tendência do Sr. Welles de utilizar as nossas câmeras em assuntos que sinto não estão de acordo com os desejos do governo brasileiro". E ainda diz que não mandará revelar o negativo "até talvez ter uma conversa com o senhor sobre o assunto", insinuando o sinistro destino daqueles negativos.

Foi ainda em Nova York, afirma Holanda, em artigo da revista Time, que Welles soube da aventura dos quatro jangadeiros que saíram de Fortaleza em uma pequena embarcação, percorrendo cerca de 2.500 quilômetros no mar e guiando-se unicamente pelas estrelas e pelo vento, com a tarefa de exigir direitos previdenciários diretamente ao Presidente Vargas, no Rio de Janeiro. Chegando ao Brasil, Welles levou adiante a ideia de filmar a aventura. Só que, durante as filmagens da reconstituição da trajetória dos jangadeiros no Rio de Janeiro, houve um acidente com a embarcação na Praia do Juá. Com as águas revoltas, a jangada emborcou, jogando os homens ao mar e sumindo, definitivamente, com o corpo de Jacaré, o líder dos jangadeiros. As versões foram muitas. Desde manchetes conformistas, como "Jangadeiro deve morrer no mar", à tese de que fora motivação política ou, ainda, de que ele teria simulado seu afogamento para fugir da rotina da vida de pescador ou, na versão estadunidense, que o acidente teria se dado numa luta entre um tubarão e um polvo, alimentando lendas associadas a terras "exóticas". O fato é que, diz Holanda, coautor do DocTV *Cidadão Jacaré* (2005), "a morte de Jacaré deve ter calhado bem em certas esferas".

Histórias sobre jangadeiros estimularam outros filmes em Fortaleza. Ainda antes de Welles, o diretor Ruy Santos, produzido por Tinoco de Freitas, filmou o curta-metragem *A jangada*, em 1941, com música e interpretação de Dorival Caymmi. Esse filme foi concretizado. Depois dele, outras tentativas foram malsucedidas, criando uma desconfiança supersticiosa contra os mares cearenses. O longa *Jangada*, dirigido pelo ator Raul Roulien, foi rodado em 1949, em Fortaleza, baseado no herói jangadeiro antiescravagista Chico da Matilde, o Dragão do Mar. Mas, ainda antes de ser concluído, o filme teve seus negativos perdidos num incêndio. Exageros à parte, o fato é que, atesta Holanda, quando Alberto Cavalcanti cogitou filmar seu *O canto do mar* (1953) no Ceará, foi aconselhado a mudar a locação.

Um Brasil que não existe mais. Uma Fortaleza também distante. Certamente, a presença de Welles não causaria mais tanto *frisson* entre nós. O pesquisador de música Jairo Severiano, que viu Welles trabalhando em Fortaleza, disse no *blog* Rastros de Carmattos que todos o consideravam um gigante. Mas, recentemente, ele soube que Welles tinha 1,87 m, nada extraordinário, portanto. Será que éramos menores? ■

Karla Holanda é cineasta, professora de cinema da UFJF e autora do livro *Documentário nordestino* (Annablume, 2008).