

**IMAGENS DE “MÁ” VIZINHANÇA:  
It's all true, de Orson Welles, e a desconstrução racial  
na forma cinematográfica<sup>1</sup>**

***“BAD” NEIGHBOR POLICY IMAGENS:  
It's all true and racial deconstruction in cinematographic form***

---

Luis Felipe Kojima Hirano\*

**Resumo**

Pretende-se, neste artigo, analisar, a partir de fontes históricas, as diversas razões que explicam a não concretização de *It's all true*, projeto de documentário de Orson Welles a pedido das autoridades da Política de Boa Vizinhança entre Brasil e Estados Unidos. Na mesma linha das pesquisas realizadas até o momento, sustento a hipótese de que a não realização do filme teve argumentos de cunho racial, como notícias de jornais e memorandos trocados pelas instituições estadunidenses e brasileiras, que patrocinavam o projeto, permitem revelar. Corroborando essa hipótese, busco demonstrar que o projeto de *It's all true* desconstruía aquilo que chamo de segregação na forma cinematográfica, que seria a cristalização de relações raciais segregadas como um princípio estruturante da narrativa fílmica, que pautou os filmes hollywoodianos durante o Código Hays. Vale lembrar que tal forma foi ressignificada nos filmes da Cinédia e Sono filmes no Brasil, o que também explica a novidade do projeto de Welles em ambos os países.

**Palavras-chave:** Política de boa vizinhança. Cinema. Orson Welles. Relações raciais.

**Abstract**

This article aims to analyze by way of historical data the various reasons that explain the failure of *It's all true*, Orson Welles's documentary project for the authorities of Good Neighbor Policy between Brazil and United States. Following the conclusions reached by others investigations, I support the hypothesis that the main argument for the miscarried of the film was based on a racial issue as it is possible to reveal

---

<sup>1</sup> Esse artigo é fruto da minha pesquisa de doutorado, intitulada *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance artística (1917-1993)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP) e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) durante meu período de bolsa sanduíche na Universidade de Harvard, EUA. Uma versão diferente foi publicada nos Anais da XI Reunión de Antropología del Mercosur.

\* Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil. E-mail: lfhirano@gmail.com

throw newspaper information and memorandum written between Brazilian and Americans institutions that sponsored the project. Confirming this hypothesis, I seek to indicate that It's all true project deconstruct what I call as segregation in cinematic form, which is the crystallization of segregated racial relation as structural principle of film narrative, that based Hollywood feature pictures during the Hays Code. It is worthy to remember, that this cinematic form was resignified by Cinédia and Sonofilmes in Brazil, which also explain the novelty of Orson Welles project in both countries.

**Keywords:** Good Neighbor Policy. Cinematographic Form. Orson Welles. Race Relations.

*“Há um outro lado do Rio, não o lado que se exhibe, de forma alguma, mesmo sendo inteligente não existe uma palavra para isso. Não há mesmo. Se a parte de trás do Rio não é exatamente gala, ela é ainda mais alegre que a parte da frente. Não há um jazzista nos Estados Unidos que poderia expressar isso. É um cenário para música – mas ele é todo seu; rico, profundo, brasileiro. Chega ao Rio descendo dos morros. Vibrando as ruas. Isso é chamado de samba.”<sup>1</sup>*

(Orson Welles apud Clinton Heylin, *Despite the system*, 2005, tradução nossa).

## Trailer

Este artigo pretende analisar os diversos fatores que explicam o desfecho trágico de Orson Welles e seu projeto de documentário intitulado *It's all true*, encomendado pelas instituições promotoras da política de Boa Vizinhança, durante a Segunda Guerra Mundial. O caso de *It's all true* foi discutido por diferentes autores e autoras nos Estados Unidos e ainda é pouco conhecido pelo público brasileiro. Na mesma linha das pesquisas realizadas até o momento, sustento a hipótese de que um dos principais argumentos para a não concretização do filme foi de cunho racial. Por um lado, vigia a segregação racial nos Estados Unidos e em Hollywood sob as regras do Código Hays, que proibia imagens de relações afetivo-sexuais entre negros e brancos, bem como desencorajava a veiculação de atores e atrizes mestiços. Por outro, no Brasil, o objetivo da Ditadura Vargas e setores conservadores era veicular uma imagem moderna, de cariz branca, do país para os nossos vizinhos do Norte. Corroborando a hipótese acima, busco demonstrar que o projeto de *It's all true* desconstruía aquilo que chamo de segregação na forma cinematográfica, ou seja, a cristalização de relações sociais segregadas como um princípio estruturante da narrativa fílmica, que pautou os filmes hollywoodianos durante o Código Hays e foi resignificada nos filmes da Cinédia, no Brasil. Grosso modo, essa forma cinematográfica punha atores e atrizes negros/as em posição marginal no enredo, sem que suas ações interferissem no desenlace da trama – o que tornava suas cenas

<sup>1</sup> Leia-se no original: “There is another side of Rio [...] not a seemy side – not at all, even if smart isn't there a word for it. No indeed. If Rio's backyard isn't exactly [gala], it's even gayer than Rio's front lawn. There isn't a jazz smith up north who could express it. It's set to music – but it's all its own; rich, deep, Brazilian. It's comes rolling down to Rio from the hills. It throbs in the streets. It's called Samba”.

sujeitas a cortes de exibidores locais, que buscavam atender plateias segregadas nos Estados Unidos. No Brasil, ainda que as cenas com intérpretes negros/as não fossem suprimidas nas salas de projeção, sua posição era análoga à dos filmes de Hollywood.

*It's all true*, em contraposição, propunha pôr negros e mestiços, em especial Grande Otelo, como os principais vetores da trama, mostrando os personagens afro-brasileiros como senhores de seus próprios destinos. Essa proposta, entretanto, desagradou as autoridades de ambos os países envolvidos, sendo abortado um projeto que, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, poderia “ter sido a data da descoberta cinematográfica do Brasil” (GOMES, 1982, p. 291). De minha parte, acrescentaria que esse também teria sido o início de uma representação mais equitativa entre brancos e negros na cinematografia brasileira.

Ainda que não tenha vindo a lume, esse episódio traz elementos para ampliar os debates sobre o racismo no Brasil e nos Estados Unidos dos anos 1940, sobretudo no campo cinematográfico. Além disso, permite diálogos com a discussão sobre a conversão de símbolos étnicos em nacionais, a partir das transformações que sofreu o samba e o carnaval nesse período, com as reformas urbanas de Vargas. Esta reforma e seus impactos, por sinal, constituem o principal tema de *It's all true*.

### **A trama**

Em dezembro de 1941, com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, o governo estadunidense buscava alianças com os países da América do Sul. Dada sua posição geopolítica, o Brasil ganhava dimensão estratégica, uma vez que os Estados Unidos almejavam conseguir espaço no Nordeste para a instalação de bases militares, consideradas fundamentais para a ofensiva contra os países do Eixo. Além disso, esse país buscava aumentar sua zona de influência, sob a bandeira democrática, contra as ditaduras nazifascistas da Alemanha, Itália e Japão, bem como ampliar seu mercado exportador.

O cinema cresceu em importância durante o governo Roosevelt, como veículo difusor do ideário do New Deal, e não seria diferente no caso do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), criado por Nelson Rockefeller, em agosto de 1940. Esta seria uma das poucas organizações federais ativas na luta para fortalecer a causa dos Aliados, num período anterior à entrada dos Estados Unidos na Guerra, com investimentos tanto em âmbito nacional quanto internacional. Antes do Brasil se tornar aliado, a Fundação Rockefeller buscou se aproximar do governo brasileiro, a fim de evitar a influência dos países do Eixo, pelos quais Vargas nutria simpatia, numa política de neutralidade ambígua. Uma das primeiras atividades do OCIAA conectadas ao cinema no Brasil ocorre em agosto de 1941, quando Walt Disney e sua comitiva desembarcam no Rio de Janeiro. Seguindo um itinerário intenso, o criador de Mickey lançaria o filme *Fantasia* em terras brasileiras, com a presença de Getúlio Vargas; passearia no morro da Madureira; e se reuniria com o Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas, para conhecer os animais de nossa fauna, entre outras atividades. Foi nessa reunião que Disney encontrou inspiração para criar *Zé Carioca*, lançando em 1942, e para

realizar os filmes *Alô, amigos* e, dois anos depois, *Você já foi a Bahia?*, na esteira de êxitos anteriores.

No início de 1942, a Army Pictorial Division da US Signal Corps, o Office of War Information (OWI) e a Motion Picture Bureau criam a Motion Picture Division (MPD) como parte da OCIAA. Tal instituição começa a investir em filmes para documentar a guerra, orientando a audiência em favor dos Aliados. É nesse cenário político, no qual o cinema cumpre um papel importante para a divulgação do ideário estadunidense, que Orson Welles é eleito embaixador da Política de Boa Vizinhança. A escolha parte de John Hay Whitney, então diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Comitê de Coordenação das Relações Interamericanas, e de Nelson Rockefeller, membro do Conselho e o maior acionista da RKO (HEYLIN, 2005) – estúdio este que contratara Welles e sua produtora, a Mercury Productions. Ambos, além de serem próximos ao cineasta, viam em Welles uma figura capaz de potencializar a propaganda pró-aliados na América Latina, dada a sua desenvoltura como ator e diretor em diversos meios de comunicação, como o rádio, o cinema e o teatro. Acrescente-se que Welles tinha a chancela do Presidente Roosevelt, com quem mantinha boas relações. Por fim, essa era uma maneira de o jovem diretor contribuir para os esforços de guerra, uma vez que se encontrava impossibilitado de se alistar por motivos de saúde.

Orson Welles, na época, já era um artista polêmico e conhecido do público internacional pelo sucesso de *Cidadão Kane* e por seu trabalho de direção teatral e radiofônica. No Federal Theater, iniciativa do governo Roosevelt para revitalizar a cena teatral em crise, Welles, aos 18 anos, montaria a sua versão negra de Shakespeare: a peça *Vodu Macbeth*. A peça seguinte, *The cradle will rock*, era uma espécie de sátira da política estadunidense. Entretanto, a produção foi proibida de subir ao palco no dia da estreia. Após a ocorrência, o Federal Theater foi fechado e Welles abriu o Mercury Theater para encenar peças clássicas e modernas – algo inimaginável na Broadway dos anos 1930 (BAZIN, 2006). A Mercury Theater se transformou em produtora quando Welles foi contratado pela RKO, que então desejava investir em filmes artísticos (BAZIN, 2006). *Cidadão Kane* também rendeu polêmicas, pois William Randolph Hearst, dono de uma das maiores cadeias de jornais dos Estados Unidos da época, viu enormes semelhanças entre sua vida e a do personagem-título. Hearst processou a RKO na tentativa de impedir o lançamento do filme e, ao ver que perderia, iniciou um grande boicote na imprensa contra Welles.

Apesar das polêmicas, é possível que Whitney, Rockefeller e Roosevelt acreditassem que o cineasta, por sua experiência no Harlem, fosse mais aberto às diferenças, tendo, portanto, maiores condições de filmar na América Latina. Além disso, as controvérsias em torno de Welles até então resultaram em uma ótima publicidade para suas produções.

Foi no início de dezembro, em 1941, que Welles se tornou o embaixador estadunidense da “Política de Boa Vizinhança” na América Latina, tendo como missão fazer um documentário sobre o carnaval brasileiro, a pedido do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Às suas obrigações, somava-se ainda a realização de programas de rádio no Brasil – que seriam transmitidos nos Estados Unidos –, e de palestras sobre cinema, teatro e artes em geral.

Ainda em dezembro daquele ano, o cineasta tomou conhecimento, por meio da revista *Times*, de uma jornada de jangadeiros em mar aberto, de Fortaleza ao Rio de Janeiro – fato este que ganhou repercussão internacional. A história lhe interessou, pois o itinerário dos jangadeiros possibilitaria a Welles filmar diferentes cidades brasileiras, correspondendo às expectativas do DIP em produzir um documentário que incentivasse turistas a visitar o Brasil.

Desse modo, em 30 de janeiro de 1942, o jornal *A Noite* noticiava que *It's all true*, de Orson Welles, teria quatro episódios: *My friend Bonito*, *Carnaval*, *Jangadeiros* e outro não especificado, que provavelmente seria *The story of jazz*, no qual ele buscava aproximar Brasil e Estados Unidos por suas musicalidades de origem africana: o samba e o jazz (HEYLIN, 2005; BENAMOU, 2007; STAM, 2008). Haveria ainda um quinto episódio, a ser filmado em outro país da América Latina, provavelmente sobre a captura e escravização do Inca Atahualpa por Francisco Pizarro no século XVI, no Peru (BENAMOU, 2007). Contudo, os dois últimos argumentos jamais saíram do papel.

Nas primeiras semanas de fevereiro de 1942, Orson Welles partiu para o Brasil, a fim de dedicar-se a seu longo compromisso diplomático. No dia 8 de fevereiro, sob a manchete “Vim aqui para aprender!”, *A Noite* divulgava o tão esperado desembarque de Orson Welles. A expectativa não era para menos: algumas semanas antes, chegara ao aeroporto Santos Dummont uma equipe de 23 técnicos da RKO, trazendo equipamentos jamais exportados para fora dos Estados Unidos – caso da câmera de *technicolor* de 35mm, com gravador de som –, além de uma verba de 300 mil dólares, o maior montante que a OCIAA podia fornecer a um único estúdio de Hollywood para a realização de um filme.

Se, inicialmente, o plano de Welles era permanecer no Brasil por pelo menos dois meses, ele estende sua estadia para seis. O cineasta deixa o país em 29 de julho, com a sensação de que já ia tarde: os laços contratuais com a RKO foram rompidos, o cortejo inicial do DIP havia desaparecido e o diretor estava sendo responsabilizado indiretamente pela morte do líder dos jangadeiros, Jacaré.

Entre fevereiro e março, Orson Welles seguiu um cronograma estabelecido pelo DIP e largamente divulgado na imprensa: participou de uma intensa agenda de encontros e homenagens com artistas, intelectuais e políticos, e filmou o carnaval carioca – o baile tradicional das atrizes, o baile de gala no Teatro Municipal patrocinado pela primeira dama Darcy Vargas, a folia do Tennis Club, o desfile das escolas de samba na Av. Rio Branco, os cassinos do Icaraí e da Urca. Getúlio Vargas demonstrava apreço também pelo filme dos jangadeiros, afinal, imaginava projetar-se em toda a América como um grande “pai dos pobres”, recebendo os jangadeiros em seu palácio e atendendo suas reivindicações.

Paralelamente às atividades oficiais, Welles busca conhecer outros aspectos do carnaval do Rio de Janeiro e do Brasil. Desde a primeira semana na então capital federal, o diretor solicitou a Richard Wilson novas pesquisas sobre o Brasil, inclusive mediante a contratação de especialistas nativos, para complementar as informações obtidas nos Estados Unidos.

As pesquisas, tanto aquelas realizadas por estadunidenses quanto por brasileiros, abordavam os mais diversos temas: fauna, flora, a composição étnica,

a economia, a produção de ferro e aço, o café, a política, a história, as capitais brasileiras, o nazismo no Brasil, o rádio, o cinema, os costumes, os heróis nacionais, os escritores, os intelectuais, os artistas e os rituais, entre outras características. Além, é claro, do carnaval e da história da jangada. Todos os relatórios produzidos nesse contexto pontuam a intensa miscigenação entre as raças existente no Brasil, sem qualquer menção a conflitos raciais ou racismo. Muito pelo contrário, a miscigenação no Brasil era o argumento para a inexistência de uma linha de cor, como havia nos Estados Unidos. Os relatórios brasileiros eram mais diversificados em seus pontos de vista, mas alguns apresentavam descrições extremamente pejorativas em relação aos negros, ao candomblé e à macumba, caracterizados como rituais “fetichistas”, sem regras, de “proporções escandalosas” e entendidos como o último recurso para pessoas “com uma vida desgraçada” (POPULAR CELEBRATIONS, 1942, p. 430).

A leitura dessas pesquisas, os trechos grifados e o cotejo com os roteiros escritos por Welles e sua equipe mais próxima (Richard Wilson, Shifra Haran, Robert Meltzer) mostram os parâmetros adotados por eles na seleção das informações ali contidas: eles sublinham as manifestações, histórias e heróis de cunho popular (a exemplo dos moradores das favelas); o desaparecimento de determinadas tradições, em razão do processo de modernização e institucionalização do carnaval; e os sambistas anônimos dos morros (BRAZIL, 1942). Esses documentos não revelam, por exemplo, interesse de Welles em retratar flora, fauna, cidades em desenvolvimento, nem artistas, escritores e músicos, como Candido Portinari, Rodolpho Bernadelli, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Oliveira Vianna e Silvio Romero, entre outros tantos temas ali introduzidos.

Embora os relatórios brasileiros e estadunidenses ressaltassem a miscigenação e a ausência de uma linha de cor no Brasil, Orson Welles e sua equipe não deixariam de ver contrastes, segregações e diferenças entre os grupos étnicos e raciais no país. O documento estadunidense terminava com um elogio eloquente da miscigenação, feito por Stefan Zweig. Entretanto, ao invés de sublinhar esses trechos, Welles e sua equipe grifam a revolta escrava de 1835, narrada como a luta de uma cultura negra superior à branca (BRAZIL, 1942).

O carnaval chamaria a atenção de seu *staff*, justamente pelas origens africanas, mais pontuadas no relatório estadunidense do que nos estudos brasileiros escritos por Rui Costa, Ghiaroni e Ayres de Andrade Junior, que viam a importância dos negros na composição desta celebração, mas enfatizavam sobretudo a origem mestiça da festa. A descrição da macumba e do candomblé como originários da música, das danças e das artes no Brasil é grifada no relatório. O grifo de Welles na palavra Xangô remete à fantasia de Grande Otelo numa sequência de *Carnaval*. Dos relatórios brasileiros, o diretor e sua equipe selecionam o processo de institucionalização do carnaval que, segundo um dos pesquisadores, suprimiu certas manifestações que o governo Vargas considerava violentas, como cordões e ranchos (CLUBES, 1942, p.1). Os cordões, conforme o mesmo autor, eram “a thing for malandros, bad women and so on. No family girl would think of mixing with such people” (CLUBES, 1942, p. 1). E o rancho: “which was very low and almost *exclusively Black*” (CLUBES, 1942, p. 1, grifos de Welles e sua equipe). O texto revelava que o processo de institucionalização do carnaval incorporou determinadas manifestações negras, como o samba, o

vestuário e as cores do candomblé, sob a obrigação de que todas as formas de festividade originais se transformassem em blocos e escolas. Proibiram-se os ranchos, os cordões e as disputas corporais tidas como violentas – promíscuas, na visão do autor.

Velloso (1990) conta que os ranchos eram presididos pelas tias baianas, como Ciata, Perpétua e Rosa Olé, entre outras. Antes do desfile, todos os ranchos passavam ritualmente por sua casa para pedir benção e proteção, tradição que se perdeu e/ou ganhou novos sentidos com o processo de institucionalização. Dentre os investigadores contratados por Welles, Ghiaroni faz uma descrição menos negativa do carnaval popular, ressaltando a importância da Praça Onze. Segundo ele, as rodas de dança eram uma manifestação que compunha os cordões e dormir nas soleiras das portas, quando terminava a folia, era corriqueiro durante o carnaval. Esses aspectos descritos por Ghiaroni seriam incorporados a *It's all true*.

Paralelamente à leitura dos relatórios, Orson Welles tem interlocutores privilegiados, que o ajudam a definir os rumos do roteiro de *Carnaval*. No Cassino da Urca, ele conhece Grande Otelo e Herivelto Martins, que começam a apresentar-lhe outros aspectos do império do Momo carioca. Com eles, o cineasta descobre que a Praça Onze, descrita nos relatórios como “Carnaval’s liver or heart” e também conhecida como “Pequena África”, pois é frequentada e povoada por uma população eminentemente negra, irá desaparecer para dar lugar à Av. Getúlio Vargas. Frequentador assíduo desse lugar, onde aprendeu a sambar, Grande Otelo compõe, em parceria com Herivelto Martins, *Adeus, Praça Onze*, um samba em protesto contra a demolição da Praça, que a homenageia como uma espécie de segunda casa. A canção fica em segundo lugar no concurso de marchas carnavalescas de 1942, perdendo para *Saudades da Amélia*.

Orson Welles encontra com frequência Herivelto e Grande Otelo, após cumprir sua agenda oficial. Por vezes, abandona tais compromissos para papear com eles em algum bar. Herivelto mal fala inglês e Grande Otelo sabe o suficiente para se comunicar – afinal, havia aprendido a língua nas escolas da elite paulistana<sup>2</sup> e língua inglesa era uma de suas disciplinas prediletas. Como conta Herivelto, apesar de Grande Otelo ser uma das maiores atrações do Cassino da Urca, não podia se sentar à mesa com o público, tampouco entrar pela porta da frente. Em uma das vezes em que Welles esteve por lá, ficou tão indignado com esse tratamento que preferiu tomar cerveja com Herivelto e Otelo num bar onde não houvesse segregação racial (STAM, 2008, p. 190).

Nessas conversas – que, de acordo com o *cameramen* da equipe, George Fanto, foram essenciais (HEYLIN, 2005) –, Orson Welles vai compondo *Carnaval* com as informações que Herivelto e Otelo lhe transmitem, num trabalho de quasecoautoria (BENAMOU, 2007). O filme começaria no morro, a partir de uma transição do episódio sobre o jazz, e teria caráter saudosista, ao narrar o fim da Praça Onze. O tema musical seria a canção de Grande Otelo e Herivelto, como mostra o

---

2 Para uma análise mais profunda da trajetória de Grande Otelo ler (CABRAL, 2007; HIRANO, 2013a, 2013b).

primeiro roteiro enviado à RKO como uma espécie de relatório para descrever as filmagens e convencer o estúdio e o DIP da importância de realizá-las. Otelô não seria apenas um interlocutor privilegiado da pré-produção do filme, ele seria a personificação de muitos aspectos do carnaval.

De modo distinto dos filmes de Hollywood e daqueles produzidos no início da Cinédia, nos quais a segregação racial seria princípio formal do filme<sup>3</sup>, agora Grande Otelô seria o elemento central da trama, conectando inúmeras dimensões do carnaval. Junto dele, figurariam Pery, o filho de Herivelto Martins, ainda criança, e Dalva de Oliveira, que também conduziria o episódio. A partir das músicas *Batuque no morro*, *Adeus Praça Onze* e *Saudades da Amélia*, entre outras, o filme articularia as diversas tomadas do carnaval, contrastando a folia de negros, mestiços e brancos nas ruas com os bailes, clubes e cassinos, frequentados pelo público de pele mais clara. A passagem de um espaço para outro seria acompanhada pelas mudanças nos arranjos musicais dessas canções. Assim, na favela, ouviríamos *Batuque no morro*, em seu arranjo original, passando pelas ruas nas bocas dos foliões até chegar, em sua versão orquestrada, aos bailes da elite carioca.

Além disso, *Carnaval* também se distingue das produções da Cinédia, Sonofilmes e de muitos filmes da Atlântida, pois Grande Otelô não apenas formaria par romântico com Ruth, descrita por Welles como “Ebony Madonna”, mas também encarnaria todos os lados do carnaval – extravagante, histriônico e dramático –, durante os festejos e as cenas finais, nas quais se anuncia o fim da “Pequena África”. Na cena “Adeus à Praça Onze”, o ator exprimiria a tristeza gerada pela perda do local onde passara as três noites de carnaval, pulando, lutando capoeira e dormindo nas soleiras das portas.

A Praça Onze, já em processo de demolição, seria reconstruída, a pedido de Welles, nos estúdios da Cinédia, tornando-se uma das principais personagens do filme, que ia ganhando não apenas a dimensão alegre e divertida do carnaval, mas uma tonalidade saudosista, sinalizando para os males da modernização da cidade do Rio de Janeiro e do processo de institucionalização do samba. Dessa feita, o roteiro de carnaval expressa uma relação “ambivalente” de Welles com a modernidade, como pontua Benamou (2007). Por sua vez, Rippey (2009) observa que, mesmo tendo feito um projeto poliglota, em larga medida em coautoria, o documentário não seria capaz de se despojar de seu olhar romântico racialista e do primitivismo, que via nos trópicos e nos negros uma vitalidade essencial que a civilização branca havia perdido.

Mas ainda que uma certa ambivalência de Welles tivesse um peso evidente nesse roteiro, no final de março, quando se iniciam as filmagens que reencenam o carnaval, o projeto já tem a reprovação de certos grupos, entre brasileiros e estadunidenses. Mas, no caso do Brasil, Welles não estaria infringindo nenhuma

---

3 A segregação como princípio formal em Hollywood existiu durante o Código Hays em todas as esferas da indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição. Na trama dos filmes, a segregação é um princípio na medida em que atores e atrizes negros/as não eram centrais para o desenlace do enredo e na proibição de relações afetivo-sexuais entre brancos e negros. Para uma discussão mais detalhada da segregação racial como princípio formal ver Hirano (2013b, 2015).

regra com relação à censura cinematográfica, estabelecida pelo DIP em 1939 (SIMÕES, 1999).

Se, em alguns aspectos, a lei brasileira seguiu o Código Hays – por exemplo, na reprovação aos “maus costumes” ou ao desrespeito aos outros “povos” –, no Brasil não havia nenhuma proibição explícita quanto à presença de casais inter-raciais em fotogramas. Mas o peso das decisões do Executivo e a pressão da imprensa falavam mais alto do que as prescrições da lei. Do lado dos Estados Unidos, a RKO expressava grandes preocupações. Para começar, Welles teve que editar outro filme em andamento, *Soberba*, via telegrama, pois o estúdio não enviara a moviola prometida e tampouco havia tecnologia suficiente para fazer a edição em qualquer estúdio carioca. O resultado já era esperado: um filme que, aos olhos de Welles, poderia ser melhor que *Cidadão Kane*, ganhou uma montagem imprevista, e foi um fiasco na pré-estreia, no dia 17 de março, alimentando o prognóstico de grandes prejuízos para a produtora.

Além disso, as críticas da imprensa brasileira repercutiam de modo negativo nos dois países, pondo em risco o projeto de Welles. Lynn Shores, executivo da RKO no Brasil, enviava telegramas periódicos ao presidente do estúdio, George Schaefer, informando sobre os últimos comentários. Em resposta a cada correspondência, mais recursos do filme eram cortados. Por sua vez, o DIP agia de forma que não se ferisse os brios dos setores racistas brasileiros e estadunidenses, ainda que de modo indireto. Por exemplo, o órgão do governo permitiu aos jornais criticarem um projeto que tinha os auspícios da ditadura Vargas.

Desde a chegada de Welles, Shores tecia comentários negativos sobre o comportamento do diretor. Em 2 de abril, o jornal *Meio Dia* iniciava suas críticas, com o título “O carnaval carioca vai ficar muito escuro na tela”, e atacava as “sequências de cinema em que só aparecem pessoas negras, como se o Rio fosse um outro Harlem” (MEIO DIA apud STAM, 2008, p.196). Na mesma data, Lynn Shores envia um memorando ao Dr. Alfredo Pessoa, do DIP, no qual reclama: “Apesar das repetidas conversas [...] 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” (SHORES apud STAM, 2008, p. 193). E continuava: “O assunto a que me refiro é a contínua exploração do negro e do elemento da classe baixa em torno do e no Rio” (SHORES apud STAM, 2008, p. 193).

Se Lynn Shores procurava ser cuidadoso quando dialogava com DIP, em seus telegramas para a RKO fazia declarações racistas mais explícitas com relação às filmagens de *Carnaval*. Enquanto Welles anunciava, no jornal *A Noite*, a seleção de figurantes para o filme e participava de outros cronogramas oficiais, como o aniversário de Getúlio Vargas, as críticas iam ficando cada vez mais fortes. Entre eufemismos, até mesmo este jornal, que defendera Welles durante toda a sua estadia, terminaria pedindo a intervenção do DIP.

O que a crítica da imprensa brasileira manifestava não era apenas um preconceito contra negros e mestiços, mas todo um olhar educado por certos filmes de Hollywood, em que a beleza era associada à brancura e a cenografia não apresentava indícios de pobreza. Mas se havia articulistas que criticavam o filme, alguns o defendiam, como o fez Vinícius de Moraes, à época crítico de

cinema do diário *A Manhã*. Para Vinícius de Moraes, Welles não tinha nada de “principlante”, era mais escolado que muitos intelectuais e escritores. O escritor defende a importância dada ao negro no documentário, definindo o diretor como “brasileiro” e como um entendedor profundo de nossa terra. Mas também reconhece, com certa “ambivalência”, que o diretor americano revela traços “crus” e “qualidades negativas” do Brasil que, entretanto, em sua conclusão geral, teriam um caráter genuíno e, por isso, fundamental importância. Reiterando um recurso comum nos artigos da época, Vinícius de Moraes busca desarmar possíveis atitudes preconceituosas, ao afirmar que elas simplesmente não faziam parte de nosso caráter: “Não há razão para escondê-lo [negro], criando-se a impressão de que temos um preconceito que não cabe na nossa natureza de povo americano”, opina (MORAES, 2001, p. 66-67). Dois dias mais tarde, Welles rebate as críticas recebidas numa reunião com imprensa carioca, nos estúdios da Cinédia, argumentando que faria um filme sobre o carnaval, bem diferente dos hollywoodianos (WELLES apud A NOITE, 10/04/1942).

Fato é que a imprensa brasileira e a RKO prefeririam uma versão mais hollywoodiana do carnaval – o que fica patente com a intensificação das críticas. No dia 14 de abril, um certo Dr. Pessoa, do DIP, chama Richard Wilson, o braço direito de Welles, para prestar esclarecimentos sobre as filmagens. No mesmo dia, Lynn Shores envia uma carta a Walter Daniels, vice-presidente da RKO em Hollywood, com a seguinte informação: “Na última sexta-feira, ele [Welles] ordenou filmagens de dia e à noite em algumas vizinhanças de pretos, bem sujas e mal-afamadas pela cidade” (SHORES apud HEYLIN, 2005, p. 134). É digno de nota que Shores utilize o termo pejorativo *niggers* em sua missiva, ao invés dos termos *colored* e *negro*, vistos como os mais adequados, na época.

Para contornar a iminente crise, o cronograma de visitas oficiais de Welles é intensificado e a RKO, a OCIAA e o DIP mandam Philip Reisman de volta ao Rio de Janeiro, “para que o Brasil seja melhor conhecido”, como anunciava o jornal *A Noite* (15/05/1942, p. 6). De fato, Reisman deixava suas obrigações nos Estados Unidos não apenas para assegurar que Welles evitasse registros de aspectos que a imprensa e o DIP consideravam pejorativos, mas também para persuadi-lo a desistir de filmar os jangadeiros e terminar o documentário o quanto antes, sob o argumento de contenção de gastos (HEYLIN, 2005). Mas conforme defende Benamou (2007), a ideia de que Welles estava sendo perdulário não corresponde aos cálculos de produção e rodagem. Além disso, a OCIAA havia se comprometido a cobrir os eventuais prejuízos que a RKO pudesse ter com o filme, sem contar que Welles trabalhava como voluntário de guerra nesse projeto, ou seja, não recebia salário algum.

Mesmo com a vinda de Reisman, as críticas continuam. O *Diário da Noite* reitera que “as filmagens nas favelas não estão sendo apreciadas”, e prossegue: “favelas existem no Rio de Janeiro, assim como em Buenos Aires, Nova Iorque, etc. Entretanto, ninguém busca torná-las conhecidas nos meios cinematográficos. Elas são cenas ordinárias, que existem em todos os países do mundo” (DIÁRIO DA NOITE, 22/04/1942). O jornal *Meio Dia* reforça que “apenas negros aparecem”,

solicitando a intervenção do DIP<sup>4</sup>. (RIPPY, 2009, p. 1742).

Em entrevista, Welles afirma ter sido perseguido: “tentamos fotografar uma área de moradia nas *favelas*. Capangas nos encurralaram e depois de um cerco com garrafas de cervejas, vazias é claro, pedras, tijolos e eu odeio pensar no que mais, recuamos para um bairro mais fotogênico” (HEYLIN, 2005, p. 135, tradução nossa)<sup>5</sup>. Lynn Shores, por sua vez, seguia com sua campanha no interior da RKO, enviando memorandos para o vice-presidente Daniels com o mesmo teor dos anteriores: “o material é só de pretos, cantando e dançando o carnaval, o que já temos aos montes” (SHORES apud HEYLIN, 2005, p. 134, tradução nossa).

Em uma carta para Herbert Drake – o relações-públicas da Mercury –, Tom Pettey, o assessor de imprensa da RKO, que mantém seu apoio a Welles, relata ter tido que passar as últimas três semanas na porta da Cinédia para impedir a entrada dos jornalistas, caso contrário: “Se eles tivessem mesmo entrado e visto parte da vida nas favelas do Rio que estamos rodando, teriam decretado que Orson deixasse a cidade. Até agora, só tivemos uma ou duas histórias ruins”<sup>6</sup> (RIPPY, 2009, p. 1742). Apesar das circunstâncias difíceis com a imprensa carioca, Pettey falava orgulhoso de *It's all true*, “uma grande quantidade de filmagens do carnaval, lidando com a vida das classes baixas negras brasileiras”<sup>7</sup> (RIPPY, 2009, p. 1742). Preocupada com as sequências de mestiços e eventuais cenas de casais inter-raciais, a RKO seria mais explícita em seus memorandos: “É MELHOR MANTER-SE NUMA ZONA SEGURA E SEMPRE EVITAR QUALQUER REFERÊNCIA À MISCEGENAÇÃO E ATÉ OMITIR SEQUÊNCIAS DO FILME EM QUE MULATOS OU MESTIÇOS APAREÇAM DE MANEIRA BEM VISÍVEL”<sup>8</sup> (apud BENAMOU, 2007, p. 218, grifo do original).

Em sua entrevista à imprensa, por um lado, Phil Reisman tenta acalmar ânimos gerais, anunciando que Welles está fazendo um bom filme. Por outro, frente aos executivos da RKO, ele se esforça para que Welles finalize logo a produção. As películas em *technicolor* haviam acabado no dia 15 de maio. Apenas duas semanas depois, a RKO envia uma nova remessa, menor do que a metragem solicitada.

A tensão chega a seu limite um dia depois, quando uma tragédia ocorre na Baía de Guanabara. Durante a refilmagem da chegada dos jangadeiros ao Rio de Janeiro, a lancha que protege o elenco ultrapassa a linha de segurança e uma onda engole a jangada: Jacaré, o líder do grupo, morre afogado. Welles paga à família do

4 Para mais detalhes a esse respeito ver Rippy (2009, p. 1748-53).

5 Leia-se no original: “we tried to photograph one of tenements districts in the *favelas*. Thugs surrounded us and after a siege of beer bottles, empty of course, stones, bricks and I hate to think what else, we retreated to a more photogenic district”.

6 Leia-se no original: “If they ever got in and saw some of the Rio shanty life we are doing they would write Orson out of town. So far, we have had only one or two bad stories”.

7 Leia-se no original: “a great deal of carnival footage dealing with lower-class, black Brazilian life”.

8 Leia-se no original: “IT IS BETTER TO PLAY SAFE AND ALWAYS AVOID ANY REFERENCE TO MISCEGENATION AND EVEN OMIT PICTURE SEQUENCES IN WHICH MULATTOES OR MESTIZOS APPEAR TOO CONSPICUOUSLY”.

pescador uma indenização de 40:000\$000 (quarenta contos de réis), considerada extremamente alta pelos executivos da RKO e pela Divisão de Cinema da OCIAA. De todo modo, o cineasta decide continuar as filmagens dos jangadeiros, segundo ele, para que a morte de Jacaré não tenha sido em vão. Reisman, diante da tragédia, muda de estratégia e convence os demais executivos da RKO de que, caso abandonem o Brasil nesse momento, o estúdio irá sujar seu nome, prejudicando a “Política de Boa Vizinhança” e o projeto de ampliar sua exportação de filmes para o mercado brasileiro.

Amigos e parentes de Jacaré, incrédulos com sua morte, ainda hoje suspeitam que a tragédia tenha sido premeditada. Como poderia um pescador, cujo apelido fora dado por ser um nadador exímio, afogar-se na baía de Guanabara? (BENAMOU, 2007). A Secretaria da Caça e da Pesca se nega a fazer uma homenagem a Jacaré (A NOITE, 27/05/1942). A revista *Times*, dos Estados Unidos, faz um longo necrológio de Jacaré, sinalizando, diferentemente dos executivos da RKO, que o episódio dos jangadeiros é do interesse dos estadunidenses. Apesar da morte de Jacaré, a campanha de censura ao filme não cessa: “*danças de negros cobertos com penas de maracatu, reminiscentes dos templos da selva africana*, como se nosso nem sempre edificante carnaval de rua já não fosse ruim o bastante”, escreve um crítico (CINE-RÁDIO JORNAL, 20/05/1942, grifo nosso).

Malgrado as críticas, outros jornalistas, intelectuais e artistas continuam próximos a Orson Welles. No dia 21 de maio, ele recebe o prêmio de melhor filme do ano da Associação dos Artistas Brasileiros por *Cidadão Kane*. Alguns dias mais tarde, participa do debate “Cinema e a arte”, no Museu Nacional de Belas Artes, com a presença de Afonso Arinos de Melo Franco e Vinícius de Moraes (A NOITE, 22/05/1942, p. 5). Contudo, tais eventos eram, no fundo, os últimos suspiros de Welles, antes da perda total de apoio por parte do governo brasileiro, da RKO e da OCIAA. No início de junho, ele finaliza as tomadas de *Carnaval* conforme o planejado, com um *granfinale*: um *pout-pourri* pan-americano na Urca. Poucas semanas depois, os 23 técnicos estadunidenses que o acompanham retornam ao seu país. À medida que Welles permanece no Brasil, a animosidade existente para como diretor aumenta, tornando sua estadia insustentável. Logo, outro momento de desatino alimenta as manchetes: Welles lança cadeiras e objetos da janela de seu quarto, no Hotel Copacabana Palace (A NOITE, 13/06/1942, p. 5).

Suspeita-se que o motivo para tal atitude tenham sido os memorandos enviados pela RKO, criticando as tomadas de *Carnaval*. Reginald Armour, executivo do estúdio, dizia que tais sequências eram incompreensíveis e reclamava: “We have received 60,000 feet here and there is no picture in it” (ARMOUR apud BENAMOU, 2007, p. 243). É provavelmente nesse período que Welles começa a esboçar o primeiro tratamento do roteiro de *Carnaval*, explicando também as razões da extensão da temporada no Brasil e as despesas. Como ele, seus assistentes se esforçarão para justificar os artistas escolhidos. Nesse primeiro esboço, ele mantém a centralidade de Grande Otelo, dos negros e da favela – afinal, precisava explicar as tomadas até então realizadas –, mas não deixa de negociar alguns elementos para atender aos pedidos do DIP e da RKO.

Com apenas quatro auxiliares, Wilson, Elizabeth, Shifra, Meltzer e George

Fanton, Welles parte para Fortaleza, saindo dos holofotes da imprensa para filmar a outra parte do episódio dos jangadeiros. Sem o herói da história, Jacaré, e destituído do aparato técnico da RKO, Welles e sua equipe estão munidos apenas de uma câmera alugada da Cinédia e dos restos de películas das filmagens de *Carnaval*. Nessas condições, o grupo improvisa um novo filme com a comunidade de pescadores. Mas enquanto o diretor roda as tomadas na Praia de Iracema, mudanças internas na política da RKO decidem o futuro de *It's all true*: em 26 de junho, o estúdio substitui George Schaefer por Ned Depinet e N. Peter Rathvon na presidência, e direciona a produção para filmes B. Schaefer havia sido o responsável por privilegiar a produção dos filmes de arte, razão pela qual a RKO contratara Welles. Poucas semanas depois, o estúdio rompe o contrato com Welles e divulga o seguinte comunicado à imprensa do Brasil: “RKO [...] declara que não assume nenhuma responsabilidade por qualquer ato praticado no Brasil pelo Sr. ORSON WELLES. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1942. Pela RKO Radio Pictures Inc. Lynn Shores” (A NOITE, 22/07/1942, p. 5, grifo do original).

Mesmo sem perspectivas de apoio para finalizar o projeto nos Estados Unidos, as gravações continuam. A morte de Jacaré converte o filme num dever ético de Welles para com seus interlocutores: os primeiros roteiros de *Carnaval* são dedicados ao pescador morto. Os jangadeiros e sua comunidade, por sua vez, imaginam que, com o filme, conseguirão melhorar de vida, pois as promessas de Vargas ainda não haviam sido concretizadas – na prática, tampouco serão (MOREL, 1999). Com a baixa de Jacaré, Welles recria o roteiro, construindo uma trama ficcional para dar dramaticidade às dificuldades dessa comunidade de pescadores. A história, agora, se desenrola a partir da morte de um pescador recém-casado, que deixa toda a família por sustentar. A partilha desigual dos peixes, que se reverte em lucro apenas para os donos das jangadas, é o mote para reencenar a jornada dos jangadeiros de Fortaleza à Baía da Guanabara.

Mesmo em condições precárias e sem poder revelar as películas filmadas, Welles, sua equipe e a comunidade criam cenas semelhantes aos filmes documentais de Flaherty, mas também uma estética que virá a eclodir no cinema internacional do pós-guerra com o neorealismo italiano e os Cinemas Novos na América Latina. Fora dos estúdios, em locações reais, com personagens interpretados pelos próprios moradores, sem maquiagem, Welles busca contar uma história através dos sulcos nos rostos e das ranhuras nos corpos dos membros da comunidade de pescadores, acostumada a trabalhar sob a luz de um sol saturado. O uso de *contra-plongés* acentuados engrandece as pessoas, servindo ao questionamento da espoliação econômica. O resultado é de uma expressividade raramente vista nos filmes de Hollywood, à época.

Não há um elo de ligação evidente entre as tomadas de Orson Welles com os jangadeiros, o renascimento da cinematografia italiana do pós-guerra e o Cinema Novo brasileiro. O lapso entre um projeto e outro revela a impossibilidade de cristalização de estéticas como a de *It's all true* no ano de 1942, visto que um projeto desse tipo apenas começa a vir a lume no Brasil em meados da década de 1950 – e, mesmo assim, não é isento de reprimendas.

Tendo cumprido o plano de filmagens de *Carnaval* e dos jangadeiros, no

dia 28 de julho, Orson Welles se despede do Brasil, num *cocktail* que conta com a presença de poucos artistas, intelectuais e diplomatas, como José Lins do Rêgo, Villalobos e Astrogildo Pereira, entre outros. Ninguém do alto escalão do DIP comparece (A NOITE, 28/07/1942). Termina uma jornada que havia transformado não apenas a sua vida, mas também as de todas as pessoas envolvidas, como Grande Otelo, Herivelto Martins e a comunidade de Iracema. Começa, entretanto, uma disputa de anos entre Orson Welles e a RKO para montar o filme.

Em outubro, Welles é contratado pela FOX para estrelar o filme *Jane Eyre* consegue acesso a uma sala simples de montagem – o que lhe permite montar sequências da entrada da jangada São Pedro na Baía da Guanabara. A FOX, diferentemente da RKO e dos demais estúdios, foi a que mais investiu na América Latina, contratando atores e atrizes como Carmen Miranda e produzindo uma série de ficções que divulgavam o ideário da “Política de Boa Vizinhança”. Tal estúdio, assim como a United Artists e a MGM, atendeu ao pedido da National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), em julho 1942, de produzir filmes para o público afro-americano e um retrato mais condizente com as demandas das comunidades negras. Um ano mais tarde, mantendo as exigências do Código Hays, a FOX lançava o filme *Stormy Weather* (1943) e a MGM, *Cabin in the Sky* (1943), ambos com elenco composto apenas por artistas afro-americanos. A RKO não apenas investiu menos que os outros estúdios na América Latina, como também não atendeu à reivindicação da NAACP – o que ajuda a compreender as dificuldades de Welles com esse estúdio que, naquele momento, passava por uma mudança estrutural e política, indo de liberal a conservador. A abertura da FOX para que Welles pudesse montar *It's all true* é compreensível, uma vez que esse estúdio, na época, era mais progressista. Sob esse aspecto, tinha impacto a presença do produtor Daryl F. Zanuck, que investiu em diversos filmes sobre questões sociais.

Entretanto, a contribuição da FOX não é suficiente. Em outubro, Orson Welles procura Nelson Rockefeller para ajudá-lo a persuadir a RKO a finalizar o filme, como havia sido planejado, e lançá-lo com *Alô, Amigos*, de Walt Disney. Mas Nelson Rockefeller havia acabado de sair do Conselho de tal estúdio e, portanto, sugere que Welles busque apoio e patrocínio para terminar o filme com quem estiver disposto a ajudá-lo. Welles perde então um grande aliado para a finalização de *It's all true*. Apesar disso, Rockefeller continua ajudando Welles: eles planejam juntos programas de rádio para divulgar o Brasil e o magnata intenciona contratá-lo para fazer filmes curtos sobre a América Latina. A situação com a RKO vai de mal a pior: a produtora se recusa a ceder os rolos de material filmado ao diretor, estabelecendo um litígio na justiça com Orson Welles.

Na mesma época, a imprensa brasileira divulga rumores de que o filme de Welles teria fracassado. Francisco de Assis Barbosa, na época crítico de cinema de *A Noite*, defende a finalização do filme para que a morte de Jacaré não fosse em vão. A situação de Welles na imprensa estadunidense também não é favorável. Em novembro, o jornal republicano *Daily News* acusa o diretor – e também Charlie Chaplin – de adesão ao comunismo. Conforme Benamou, entre 1941 e 1943, período que cobre a pré-produção, produção e pós-produção de *It's all true*, Welles estaria sendo investigado pelo FBI, sob a suspeita de ser comunista.

O fato de o diretor ter contratado integrantes do Partido Comunista para sua equipe, além das montagens teatrais que criticavam o racismo nos Estados Unidos, como *Nativesone Voodoo Macbeth*, seriam elementos suficientes para levantar uma suspeita. Também é importante lembrar que, nos Estados Unidos daquele momento, ser contrário à segregação racial era equivalente, aos olhos da direita republicana, a ser comunista. Segundo a autora, o aumento das suposições de que Welles era comunista ocorreria durante as filmagens de *It's all true*, o que explica parte da perda gradativa de apoio do diretor no Brasil e nos Estados Unidos. De fato, Robert Meltzer, roteirista de Welles, mantinha estreitas relações com o Partido Comunista, além de ter sido um dos grandes entusiastas do roteiro que retratava o carnaval antigo, em contraposição a sua versão oficial, promovida na Era Vargas.

Sem patrocínio, em dezembro, Welles leiloa sua casa em Nova York, além de obras de arte e livros autografados de Edgar Allan Poe e Mark Twain; tudo para arrecadar dinheiro e conseguir finalizar *It's all true*, bem como produzir um novo final para *Jornada do pavor* que, em sua opinião, a RKO havia estragado. No início de 1943, a RKO anuncia para a imprensa brasileira que terminará o filme. Um mês depois, Welles e a FOX lançam comunicado público semelhante, dizendo que eles o terminarão, em lugar da RKO.

À medida que os países Aliados avançam sobre novos fronts e sem que haja sinal de que Welles conseguira os recursos necessários, *It's all true*, além de indesejável, torna-se um produto obsoleto para a “Política de Boa Vizinhaça”. Em meados de 1943, os Estados Unidos tinham alcançado uma boa relação com o Brasil. Era o suficiente para fazer frente aos países do Eixo e expandir a exportação de filmes para o mercado cinematográfico nacional, que se torna o principal polo exibidor dos filmes de Hollywood na América Latina. Em fevereiro de 1943, Disney obtém grande êxito diplomático e de bilheteria com *Alô, Amigos* e programa fazer outro desenho animado, agora sobre a Bahia. Hollywood, tendo conseguido conquistar ainda mais corações e mentes no Brasil, busca fortalecer essa relação com os demais países latino-americanos, pese o fato de que o poder de disseminação da língua espanhola em nosso continente é muito maior do que o da portuguesa. Dessa feita, a OCIAA passa a investir maciçamente no público mexicano.

Vendo seu projeto ruir, Welles cria roteiros alternativos a partir das filmagens de *It's all true*, como é o caso de *Samba*, *Michael Guard* e *Charles American Bar*, cujas tramas giram em torno de personagens estadunidenses que vivem no Brasil. Com isso, o diretor pretende adequar-se ao gênero hollywoodiano de guerra e espionagem. Grande Otelo, de personagem central, passa a coadjuvante nesses roteiros. Entretanto, tais projetos jamais serão finalizados, pois ainda não se ajustam ao Código Hays e seus produtores temem que as imagens com grande quantidade de personagens negros e mestiços não tenham apelo de bilheteria.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1945, Welles continua tentando dar algum desfecho para o projeto de *It's all true*. Desiste, afinal, em 1946. Seu filme seguinte, *O estranho* (1946), apenas consegue patrocínio internacional e, depois disso, o diretor jamais conseguirá reerguer sua reputação junto aos principais produtores de Hollywood. A visão de que ele é um gênio indomável e perdulário, faz com que o reconhecimento por seus filmes posteriores

venha de críticos europeus. Tal epílogo Welles já previra no início de 1943, e essa é uma das razões pela quais ele tentou terminar a todo custo *It's all true*. Em carta a Fernando Pinto, amigo que fizera em Fortaleza, e que havia ajudado no contato com os jangadeiros, o cineasta afirma: “to much effort and real love went into the entire Project for it to fail and come to nothing in the end. I have a degree of faith in it which amounts to fanaticism, and you can believe that if *It's all true* goes down into limbo I'll go with it” (WELLES 26/02/1943 apud BENAMOU, 2007, epígrafe).

## Coda

Há uma extensa bibliografia que argumenta que a década de 1930 foi fundamental para a resignificação das relações raciais no Brasil, articulada com uma identidade nacional construída dentro e fora das academias e arregimentada, a seu modo, pelo Estado Novo (SCHWARCZ, 1998; REIS, 1999; FRY, 2005; CANDIDO, 2006; AMARAL, SILVA, 2006; VIANNA, 2007). Como exemplos dessa resignificação, diversos símbolos étnicos de matrizes africanas, antes discriminados e por vezes criminalizados, como a capoeira, o carnaval, o samba e a feijoada, convertem-se em símbolos nacionais que serão promovidos pelas emissoras de rádio e pelo cinema. Também nesse período, ocorre a profissionalização de jogadores negros no futebol e se percebe uma maior abertura para intérpretes afro-brasileiros nos teatros de revista e na cinematografia nacional.

O episódio de Orson Welles no Brasil, por um lado, corrobora essas análises, mas, por outro, traz novas dimensões para tal debate, revelando arestas e exclusões que decorrem dessa transformação. De uma parte, Welles mostra mestiços, negros e brancos em suas cenas, pondo no centro da trama os jangadeiros e Grande Otelo, entre outros intérpretes até então ignorados, contribuindo para a imagem de um país mestiço, sem conflitos raciais equiparáveis aos Estados Unidos e à Europa – tal como descreve Stefan Zweig e como o Brasil apareceu nos escritos de Gilberto Freyre. De outra parte, as fortes críticas da imprensa e a perda paulatina do apoio do DIP a *It's all true*, bem como a destruição da Praça Onze e a proibição dos ranchos e cordões por Vargas, revelam os limites da conversão de manifestações de matrizes africanas em nacionais – algo que não está fora do foco de Welles. A intensa reação da imprensa, contrária à grande quantidade de negros nas filmagens, é indício de que o ideário de um país mestiço visa, para alguns, amenizar e ofuscar a presença negra em nossas manifestações culturais, ainda mais quando se trata de imagens para exportação. Ao mesmo tempo, a demolição da Praça Onze, espaço de terreiros, celeiro do samba e das culturas de matrizes africanas, assim como lugar de gráficas anarquistas<sup>9</sup>, revela que o plano urbanístico de Vargas tinha contornos político-raciais, visto que buscava retirar do centro do Rio de Janeiro as manifestações que não condiziam totalmente com seu projeto. Ainda que mais estudos sobre o tema precisem ser realizados, o episódio de Welles fornece pistas para observar que o

<sup>9</sup> Informação verbal de Nicolau Sevcenko durante a defesa de minha tese no dia 2 de agosto de 2013.

processo de conversão de símbolos étnicos em nacionais veio acompanhado de restrições, exclusões e aplainamento de arestas. Isto aponta para outras dimensões que se concentram em torno da identidade nacional mestiça construída nesses anos.

Além disso, se no cancioneiro popular o samba carioca se nacionalizou e o carnaval passou a ser subvencionado pelo Estado, o malogro de *It's all true* sinaliza as diferenças no modo como o campo cinematográfico brasileiro aderiu a tal processo de conversão de símbolos étnicos em nacionais. O que busquei demonstrar até aqui é o modo como o projeto de *It's all true* está na contracorrente do retrato de negros tanto em Hollywood como na cinematografia brasileira. Abro um parêntese para uma breve explicação. Diferentemente do campo da música popular, o cinema no Brasil se estruturou a partir do modelo hollywoodiano e com a forte presença dos estúdios estadunidenses, que patrocinavam salas de cinema e distribuíam a nossa produção autóctone. Isto encontrou vazão na formação dos críticos de cinema e na construção do Estúdio Cinédia – a primeira tentativa brasileira de seguir os moldes hollywoodianos. É sugestiva a afirmação de Pedro Lima, principal articulista da revista *Cinearte*, e um dos idealizadores da Cinédia: “os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior país da América não são pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é iguaisinha a deles...” (LIMA, 1929, p. 22). Lima reporta a viagem aos Estados Unidos de uma comitiva brasileira composta apenas por brancos, como Adhemar Gonzaga (dono da *Cinearte*), o ator Carlos Modesto e as atrizes Eva Schnoor e Olga Bergamini de Sá, que foram para Hollywood fazer contatos e pesquisa para ver a possibilidade de construir um estúdio no Brasil, que viria a ser a Cinédia.

É o padrão branco e a segregação racial como princípio formal, similar ao cinema hollywoodiano, que a Cinédia irá buscar nos anos 1930, a despeito do debate sobre a mestiçagem na academia e no campo do entretenimento da época. Apenas na década de 1940, a Sonofilmes – estúdio criado pouco depois da Cinédia – começará a incluir personagens negros interpretados por atores negros como parte fundamental de seus enredos. É o que ocorre em *Laranja da China* (1941), no qual a ação de personagem negro é capaz de definir o desfecho do filme. Mas, conforme acima demonstrado, o projeto de *It's all true* pretendeu desconstruir a segregação racial como princípio formal de modo mais radical, tanto em Hollywood quanto no Brasil, pois deu protagonismo a Grande Otelo e a outros personagens negros e mestiços, como Jacaré e Ruth, e os dotou de uma imagem mais complexa, inexistente em *Laranja da China*, em que personagem negro chama-se Boneco de Pixe e é descrito como “larápio”.

Após a experiência de *It's all true*, personagens negros e atores negros, especialmente na figura de Grande Otelo, eleito por Orson Welles o melhor ator da América do Sul, vão aos poucos se transformando em vetores importantes nos enredos, como é possível observar em *Moleque Tião* (1943), longa-metragem de estreia do estúdio Atlântida, que narra a trajetória de Grande Otelo. Entretanto, ainda que o projeto inicial da Atlântida se inspirasse na experiência de Welles no Brasil, fica patente, nos filmes posteriores desse estúdio, que a novidade de *It's all true* não encontrou sedimentação no campo cinematográfico brasileiro. Projetos similares se cristalizam apenas no final da década de 1950, com Nelson Pereira dos Santos e a geração do Cinema Novo.

O episódio de Orson Welles no Brasil, portanto, revela que a conversão de símbolos étnicos em nacionais, nos anos de 1930 a 1940, deve ser analisada em suas diferentes dimensões, observando-se a especificidade da formação dos diferentes campos culturais, bem como a forma pela qual cada arena incorporou o debate racial e a mestiçagem às suas convenções. Mais do que isso, sinaliza que projetos inacabados abrem caminhos para analisar, de outro modo, os reversos e rebarbas latentes daquilo que se sedimentou.

## Referências<sup>10</sup>

- ALÔ amigos. EUA. EUA. Direção: Wilfred Jackson, Jack Kinney, Norm Ferguson, Hamilton Luske, Bill Roberts. [c.l.]: Walt Disney, 1942. (42 min.) color.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta pra todo canto: religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, Salvador, n 34, p. 189-235, 2006.
- BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BENAMOU, Catherine L. **It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey**. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- CABIN in the Sky [Uma Cabana no Céu]. EUA. Direção: Vincente Minnelli. [c.l.]: Arthur Freed, 1943 (98 min) P&B.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p. 219-240.
- CITIZEN Kane [Cidadão Kane]. EUA. Direção: Orson Welles. [c.l.]: RKO Pictures, Mercury Productions, 1941. (119 min.) P&B.
- FRY, Peter. **A persistência da raça**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HEYLIN, Clinton. **Despite the System: Orson Welles versus Hollywood Studios**. Chicago: Chicago Review Press, 2005.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 48, p. 77-125, dec. 2013a. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0002-05912013000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912013000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 6 Jul.2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0002-05912013000200003>.
- \_\_\_\_\_. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. 2013. 450p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14112013-122614/>>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- \_\_\_\_\_. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). *Aceno*, v. 2, n. 3, p. 142-158, 2015.
- IT'S ALL true. Based on an unfinished film by Orson Welles. EUA. Direção: Bill Krohn, Myron Meisel,

10 Além das referências presentes no texto, foram consultados ainda inúmeros documentos do Arquivo Orson Welles da Lilly Library (Universidade de Indiana).

[s.l.] Paramount, 1993. (89 min) Col.

JANE Eyre [Jane Eyre]. EUA. Direção: Robert Stevenson [c.l.]: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1943. (97 min) P&B.

LARANJA da China. Brasil. Direção: Ruy Costa. [s.l.]: Wallace Downey, 1940. (80 min) P&B.

LIMA, Pedro. Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 169, p. 22-, maio de 1929.

MAGNIFICENT Ambersons, The [Soberba]. EUA. Direção: Orson Welles, Fred Fleck. [c.l.]: Mercury Productions, 1942. (88 min | 148 min original cut) P&B.

MOLEQUE Tião. Brasil. Direção: José Carlos Burle. [s.l.]: Atlântida Cinematográfica, 1943. (78 min) P&B.

MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOREL, Edmar. **Histórias de um repórter**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NOITE [A]. **Carnaval e jangadeiros em technicolor**, 23/12/1942.

\_\_\_\_\_. **Joan Crawford, a heroína do filme que será rodado no Rio**, 30/01/1942.

\_\_\_\_\_. **Vim aqui para aprender!**, 9/02/1942.

\_\_\_\_\_. **Conversando com Orson Welles**, 13/02/1942.

\_\_\_\_\_. **Orson Welles e o carnaval carioca**, 10/04/1942.

\_\_\_\_\_. **Para que o Brasil seja melhor conhecido**, 15/05/1942.

\_\_\_\_\_. **O cinema, uma arte...**, 22/05/1942.

\_\_\_\_\_. **Orson Welles zangado**, 13/06/1942.

\_\_\_\_\_. **Aviso**, 22/07/1942.

REIS, Leticia Vidor de S. **Na batucada da vida**. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

RIPPY, Marguerite H. **Orson Welles and the Unfinished RKO Projects**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 173-244.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**. São Paulo: Edusp, 2008.

STORMY Weather [Tempestade de Ritmo]. EUA Direção: Andrew L. Stone. [c.l.]: William LeBaron, 1943. (78 min) color.

STRANGER, THE [O Estranho]. EUA. Direção: Orson Welles. [c.l.]: Sam Spiegel, RKO, 1946. (95 min) P&B.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VOCÊ já foi a Bahia?. EUA. Direção: Norm Ferguson, Harold Young. [C.l.]: Walt Disney, 1944. (71 min) color.

Recebido em 10/04/2016

Aceito em 09/08/2016