

1 A indústria de cinema de Hollywood olha para fora

Sérvulo Siqueira

Após muitos anos representando os latinos sob o ângulo do mais acentuado estereótipo – toureiros, bandidos, estupradores, personagens besuntados de óleo no cabelo – as telas dos Estados Unidos começaram, por volta de 1939, a exibir filmes que retratavam eminentes figuras da nossa história como Simón Bolívar e Benito Juárez sob uma clave bem mais amável.

Aos poucos, à medida que os espectadores americanos iam sendo apresentados a artistas como Carmem Miranda, Desi Arnaz e César Romero, as produções de cinema de *Tio Sam* começaram a se deslocar para diferentes lugares da América Latina, convidando a audiência a dar um pulo em Havana (*Weekend in Havana*, Fox, 1940), visitar a Argentina (*Down Argentine Way*, Fox, 1941) ou conhecer o México (*Midnight Mexico*, RKO, 1941).

A razão para essa súbita plethora de filmes pode ser atribuída em parte à política governamental de Franklin Delano Roosevelt. Sob a crescente ameaça de guerra com a Alemanha, os Estados Unidos decidiram melhorar as relações com seu vizinhos latino-americanos com o objetivo de preservar a unidade hemisférica, vista como uma garantia contra uma possível invasão externa. Roosevelt tentou então ressuscitar a *Política da Boa Vizinhança*, que havia sido ignorada nos anos 30 por causa da decisão mexicana de estatizar as companhias americanas de petróleo e em razão das intervenções ianques na Nicarágua e em Cuba.

Assim exprimia o presidente norte-americano os seus planos para melhorar as relações e aplinar as diferenças com os vizinhos no continente:

– Eu começo a visualizar uma atitude completamente nova em relação às outras repúblicas americanas, baseada no honesto e sincero desejo, em primeiro lugar, de extirpar de suas mentes o temor de uma agressão americana – territorial ou financeira – e, em segundo lugar, do propósito de envolvê-los em uma parceria hemisférica na qual nenhuma república levará uma vantagem indevida.

Na mesma linha, o escritório do Código Hays – que controlava a censura dos filmes – também designou Addison Durland, um especialista em assuntos latinos com um diploma da Universidade Nacional de Cuba, para membro do seu conselho, com o objetivo de evitar os erros

clamorosos dos filmes americanos que pudessem ofender “os vizinhos do Sul”.

Nesse sentido, o escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, dirigido por Nelson Rockefeller, e seu principal assessor John Hay “Jock” Whitney, antigo vice-presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), foram decisivos para a contratação de Walt Disney “como o primeiro produtor de cinema de Hollywood especialmente designado para levar uma mensagem de democracia e amizade abaixo do Rio Grande”. Whitney acreditava que como “as pessoas de todo o mundo amam os seus personagens, eles acreditarão na mensagem de *americanismo* de Disney”.

Embora a seção de cinema dirigida por *Jock* Whitney proclamasse que este não era um programa de propaganda, memorandos publicados depois da guerra revelam o contrário. Os documentos revelados sugeriam uma série de “filmes diretos de propaganda“, explicavam como isso deveria ser feito e enfatizavam os seguintes princípios:

1. Nós temos mais comida. (*Supremacia dos Estados Unidos na agricultura. Mostrar em uma grande escala os imensos recursos agrícolas do hemisfério.*)

2. Nós temos mais gente. (*Supremacia dos Estados Unidos em energia humana. Embora fosse essencialmente uma lição simplificada de demografia, o ponto a ser sublinhado neste filme deveria ser um caloroso sentimento de amizade e solidariedade interracial, destinado a se contrapor à propaganda do Eixo sobre os preconceitos raciais de Tio Sam.*)

3. Nós estamos do lado certo.

4. Todos por um e um por todos. (*Nós deveríamos oferecer ao menos uma coroa de flores a todas as nações latino-americanas ao dizer e mostrar-lhes que cada país está contribuindo para a vitória.*)

5. Defesa hemisférica. (*Um filme como este, ao fazer considerações estratégicas de maneira convincentemente clara, poderia ser usado para acalmar recalcitrantes minorias que se oponham às bases americanas.*)

6. Hitler, o Anti-Cristo. (*Plano de detalhe da Cruz triunfando sobre a suástica.*)

Uma das prioridades mais urgentes do Comitê de Rockefeller era a criação de novos símbolos que pudessem expressar a importância das relações entre as nações latino-americanas e os Estados Unidos:

– O que nós precisamos agora é criar a Pan-Americana, uma nobre figura feminina que carrega uma tocha e uma cruz, sugerindo de forma sutil tanto a Virgem Maria quanto a estátua da Liberdade.

No entanto, enquanto o Comitê ansiava pela Miss Pan-Americana, terminou recebendo *Zé Carioca*, um turrão papagaio brasileiro, inspirado na figura de um membro do conjunto musical *Bando da Lua*, e que apareceu nos desenhos animados *Saludos Amigos* (1943) e *The Three Caballeros* (1945), criados por Disney.

Embora as razões de ordem política – e mais propriamente estratégicas e patrióticas – pudessem ser consideradas determinantes para esses gestos tão amigáveis, motivos econômicos também devem ter estimulado nos estúdios a sua simpatia latino-americana. Em uma certa medida, essa nova onda respondia a um contínuo interesse nas danças, nos ritmos e na música sul-americana. Arthur Freed, o mais importante produtor dos musicais da MGM explicava assim a nova tendência musical daquele momento:

– Eu penso que a solidariedade hemisférica, a boa vizinhança e coisas semelhantes são apenas um pano de fundo para o fluxo de filmes sul-americanos. A verdadeira razão é a música sul-americana. A música do swing, que dominou a cena por cinco a seis anos, está desaparecendo e a rumba já assumiu a primeira posição no gosto americano.

Ainda mais determinante para essa tendência de Hollywood foi a perspectiva da guerra, que começou a reduzir de forma drástica a receita dos filmes exibidos no exterior porque alguns países – tomados pela Alemanha – passaram a proibir a exibição das produções dos EUA. Na verdade, somente a Inglaterra ainda permanecia como importadora de filmes americanos na Europa, ao passo que o mercado da América Latina continuava como um grande consumidor de Hollywood.

Desta forma, mais com o objetivo de compensar as perdas decorrentes da falta de receita na Europa do que propriamente por razões patrióticas, o cinema americano do norte começou a olhar para os países vizinhos em busca de alívio financeiro. Foi preciso então fabricar uma nova imagem com a qual seria certamente bem recebido pelos seus novos “amigos”.

No alvorecer da década de 40 do século passado a RKO Radio Pictures,

presidida por George Schaefer, o Comitê de Assuntos Interamericanos dirigido por Nelson Rockefeller e a Mercury Productions de Orson Welles concertaram um plano para realizar um filme documentário em quatro partes que integraria a cultura de todas as Américas. A iminência da guerra e um possível conflito contra Alemanha, Itália e Japão faziam com que os Estados Unidos buscassem aliados ao sul do continente.

Concebida por David Sarnoff e Joseph Kennedy, a grandiosa visão da Radio-Keith-Orpheum como um gigantesco conglomerado de entretenimento que um dia iria combinar filmes, espetáculos de *vaudeville*, emissões radiofônicas e televisão nunca se concretizou.

Durante os seus quase 30 anos de existência, a RKO viveu num perpétuo estado de transição alternando diferentes regimes, políticas de produção e grupos de cineastas. Constituindo-se em um estúdio menos estável que os seus competidores, a companhia nunca descobriu a sua real identidade e jamais conseguiu desenvolver uma diretriz filosófica e artística própria ou uma continuidade de administração por um período mais longo. Como resultado, suas produções tenderam sempre a refletir a personalidade do indivíduo que estava a cargo do estúdio durante aquela época e – como o período era sempre curto – um número vertiginoso de pessoas se envolveu nas atividades criativas da empresa ao longo do anos, fazendo com que os filmes nunca forjassem um estilo próprio para o estúdio.

Esta situação pouco confortável, marcada tanto por uma contínua fragilidade financeira quanto por um tumulto criativo, possui uma estreita relação com a produção de filmes excepcionais e singulares que se tornaram a marca registrada do estúdio. Enquanto outras companhias com administrações mais estáveis e uma linha definida de produção se concentravam num gênero limitado de produções, a RKO criou clássicos em quase todos os gêneros: musicais, faroestes, comédias, filmes de terror, policiais de suspense, filmes socialmente engajados e de aventura, além de ter patrocinado a criação de *Cidadão Kane*, certamente a mais influente e extraordinária realização de toda a era de estúdio de Hollywood.

Foi esse ecletismo que tornou possível o seu famoso *toque latino* e levou à fabricação dos mais heterodoxos tratamentos das diversificadas culturas e sociedades ao sul do Rio Grande. Embora filmes como *Girl of the Rio* (1932) e *Hi Gaucho* (1936) apresentassem uma combinação de estereótipos da pior espécie com algumas vagas boas intenções, a boa reputação do estúdio deve-se ao musical de grande sucesso *Flying down to Rio* (Voando para o Rio), de 1933, estrelado por Fred Astaire

e Ginger Rogers), que promoveu uma visão esfuziante da cultura brasileira.

“El pan-americanismo es el pan... que los americanos comem”¹

De forma natural, a música emergiu assim como fio condutor que uniria os diferentes segmentos do projeto: EUA, México, Brasil, Cuba ou Argentina. Após algumas tentativas com os roteiros de Elliot Paul e John Fante, decidiu-se pela adaptação da autobiografia de Louis Armstrong *Swing that Music* (Balance esta Música), que conta a história do grande músico desde a sua infância pobre até à associação com a banda de King Oliver em New Orleans, para representar o episódio norte-americano.

Mais tarde, como não fosse mais possível manter a música como elo integrador de todos os segmentos, optou-se – certamente por inspiração de Welles – pela exigência de que todas as histórias a serem registradas fossem baseadas em fatos reais. Nasceu então o título do filme, quase como um mote publicitário, inspirado numa expressão muito corrente do linguajar americano: *It's All True* (É Tudo Verdade).

Assim, no mesmo momento em que se iniciavam as filmagens no México de *My friend Bonito* – um dos episódios do filme – um fotógrafo da RKO era despachado para o Rio de Janeiro com o objetivo de fazer o trabalho de prospecção de locações. Roteirizado por Norman Foster e John Fante e inspirado num comovente conto de Robert Flaherty, o documentarista de *Nanook, o Esquimó* e *O Homem de Aran*, *My friend Bonito* foi efetivamente rodado no México entre 1941 e 1942, sob a direção de Norman Foster e a supervisão de Orson Welles, mas permaneceu igualmente inacabado.

Em 20 de dezembro de 1941, John Hay “Jock” Whitney, do Comitê de Assuntos Interamericanos telegrafava a Welles:

Caro Welles: consideramos que você está disposto e em condições de empreender uma viagem ao Brasil onde produziria um filme em cooperação com o governo brasileiro. Se isto puder ser feito será de grande ajuda para este escritório e contará com o enérgico apoio da instituição. Já recebemos expressões de entusiástica aprovação do Rio. Esteja certo de que com este projeto você dará uma grande contribuição pessoal à solidariedade do hemisfério.

¹ Frase de Victor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), político e ideólogo peruano, fundador e líder histórico da APRA (Aliança Popular Revolucionária Americana).

DECEMBER 20 1941

TO ORSON WELLES FROM JOHN HAY WHITNEY

DEAR ORSON: WE UNDERSTAND YOU ARE WILLING AND MAY BE ABLE TO UNDERTAKE TRIP TO BRAZIL WHERE YOU WOULD PRODUCE MOTION PICTURES IN COOPERATION WITH BRAZILIAN GOVERNMENT IF THIS CAN BE ARRANGED IT WILL BE ENORMOUSLY HELPFUL TO THE PROGRAM OF THIS OFFICE AND ENERGETICALLY SUPPORTED BY IT. WE HAVE ALREADY RECEIVED EXPRESSIONS ENTHUSIASTIC APPROVAL FROM RIO. PERSONALLY BELIEVE YOU WOULD MAKE GREAT CONTRIBUTION TO HEMISPHERE SOLIDARITY WITH THIS PROJECT. REGARDS.

Em outro telegrama, o chefe do estúdio da RKO, Joseph I. Breen, era ainda mais enfático:

Estamos enormemente encantados com a informação de que você concordou generosamente em emprestar o seu grande talento para a produção de um filme na América Latina, que deve desempenhar um importante papel no programa do comitê para as relações interamericanas, e gostaríamos de lhe expressar o profundo agradecimento do nosso governo ao seu serviço patriótico para a causa da solidariedade hemisférica. A sua atuação neste trabalho é tão importante como uma contribuição para a causa nacional quanto o seria em qualquer outra fase do seu envolvimento pelo país como cidadão. Minhas congratulações e os meus melhores votos para o sucesso do seu empreendimento.

Os preparativos para a viagem ao Rio começaram desde o início de 1942. Uma minuta de uma reunião de produção realizada nos estúdios da RKO em 12 de janeiro de 1942, presidida pelo funcionário Walter Daniels e à qual compareceram Orson Welles, sua equipe, o chefe do departamento de produção Earl Rettig e David Hopkins, representando o governo americano, dá uma medida dos problemas que seriam encontrados ao longo do caminho. Welles observava então:

É claro que em primeiro lugar este é um projeto de boa vontade: nós precisamos agradecer os sul-americanos. Vai ser muito difícil fotografar o carnaval – com as pessoas nas ruas – e muita coisa deve ser

realizada nos interiores. Naturalmente, eu terei que produzir isto com o equipamento que nós pudermos levar para lá. É impossível render justiça ao carnaval com apenas uma unidade de produção – para fazê-lo de forma adequada, necessitaríamos de uma centena de câmeras.

Welles quis então saber de Hopkins qual seria a extensão da participação do Governo americano no projeto. Hopkins respondeu que esta era pura e simplesmente uma produção da RKO. E acrescentou:

A participação do Governo limita-se a fazer o que for possível para facilitar as coisas para a RKO.

A conversa que se seguiu já enunciava um conflito que iria se aprofundar entre Welles e a RKO. Enquanto o diretor desejava as melhores condições de trabalho, com a participação de bons profissionais e equipamento adequado, o estúdio queria reduzir ao máximo os custos.

O chefe de produção da RKO informou que o tempo necessário para que o negativo filmado chegasse do Rio até Hollywood era de seis dias. Welles e o representante da Technicolor discutiram também o melhor uso da película em cor, uma tecnologia ainda embrionária naquele momento.

Welles – Você pode encontrar uma grande variedade de cores no Rio e todo o carnaval deverá ter uma grande quantidade dessas cores. Quando eu olho para a Baía do Rio de Janeiro, eu não quero que ela pareça um traço azul de uma pintura, a menos que ela seja realmente assim.

Outro tema dominante da conversa foi o custo de transporte da equipe e do equipamento. Hopkins, do Comitê, lembrou o problema da falta de material técnico adequado de luz e a inexistência de um estúdio onde as cenas interiores pudessem ser filmadas. Welles contou então o que pretendia fazer:

Eu tentarei filmar as cenas interiores e se o resultado não for bom as pessoas de lá ao menos saberão que eu tentei e irão perdoar. Se eu tentar, eles saberão e isso irá construir uma boa vontade...

Diante de todas as dificuldades para o transporte do equipamento apropriado, Welles se exasperou:

Vai ser uma extraordinária experiência estar no Rio sem equipamento, observando o carnaval se desenrolar; esperando pelo barco chegar e pelo desfile...

Walter Daniels – *O equipamento pode ser transportado por avião mas o preço é exorbitante.*

Hopkins – *Não há um Clipper. É um vôo em DC-3, um vôo num transporte regular de passageiros, não há tarifas especiais de desconto. Seriam necessários 3 aviões DC-3 para levar o nosso equipamento até lá.*

Virando-se então para Welles, o Coordenador perguntou:

– *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?*

Welles – *Penso que devemos continuar com a convicção de que deve ser filmado em cor e fazer todo o possível para obtê-la mas não acredito que devemos nos sentir intimidados se tivermos que nos restringir ao preto e branco. O projeto ainda depende de aprovação para ser realizado em Technicolor. É claro que será muito mais fácil para mim se não for em Technicolor.*

O tema da reunião passou então a girar em torno de detalhes referentes à convocação para a guerra, uma vez que – desde o ataque a Pearl Harbour em 7 de dezembro de 1941 – os americanos já lutavam contra o Eixo na Europa e no Pacífico. Walter Daniels falou sobre a equipe técnica – carpinteiros, maquinistas, eletricitas – e informou que não havia carrinhos e gruas apropriados para filmagem no Rio.

Com a chegada ao Brasil do primeiro grupo em 27 de janeiro, logo no dia 2 de fevereiro começaram os problemas causados pela desorganização, quando uma equipe da RKO ficou retida em Belém por falta de fundos. (Veja a lista com a equipe técnica no final deste capítulo.) Um avião foi arranjado no dia seguinte mas em um de seus primeiros relatórios, relativo aos dias 5 e 6, o gerente de produção Lynn Shores observava que “durante todo o tempo, tem sido difícil obter informação de qualquer fonte, uma combinação de dar uma resposta amanhã, burocracia e controles”. Considerava ainda que “não tem sido mais fácil obter qualquer informação tentando combinar todas as fontes: ou seja, RKO, DIP e conselheiros particulares”.

Se é possível afirmar que Welles não cumpriu o que se propôs – como alega a RKO – o mesmo deve ser dito acerca do estúdio americano, que desde o primeiro momento não ofereceu as condições essenciais para o sucesso do empreendimento.

Equipe de *It's All True* (I)

I. RKO COMPANY BY CLIPPER

1. DIRECTOR - ORSON WELLES

*Permit to leave US
extended to July 27, 1942?*

Passport -
 Draft - Board #245, 1373 Westwood Blvd.,
 West Los Angeles. 'Phone Arizona 93300
 Permit to depart from U.S. and to remain
 in Brazil for 4 months from Feb. 1, 1942
 issued January 20, 1942 - Wired Washington,
 D.C. January 20th. Copy of wire and permit
 received by RKO. Rating - II A
 Trans. - Leaves Miami February 4, 1942.

2. ASSISTANT TO WELLES - RICHARD WILSON

*Permit to leave
U.S. extended to July 27, 1942*

Passport - Applied January 17, 1942.
 Draft - Board #246, City Hall, Beverly Hills.
 'Phone CR-6 9497
 Permit to depart from U.S. and to remain
 in Brazil for 4 months from Feb. 1, 1942
 issued January 20, 1942 - Wired Washington
 D.C. January 20th. Copy of wire and permit
 received by RKO. Rating I-B-Permit sent Wash.
 Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

3. UNIT MAN - LYNN SHORES

Passport - Applied January 16th - will be mailed
 to Miami.
 Draft - Not registered.
 Trans. - Left Los Angeles for Miami January 19th.

Relatório da RKO do dia 2 de fevereiro de 1942 lista equipe que viajou ao Brasil, com Welles à frente.

Equipe de *It's All True* (II)

4. SECRETARY TO WELLES - ELIZABETH AMSTER

Passport - Has applied.
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

5. SECRETARY TO WELLES - AUGUSTA WEISSBERGER

*returned to
U.S. 6/6/42*

Passport -
Trans. - Leaves Miami February 4th

6. FIRST B&W CAMERAMAN - HARRY WILD

Passport - Applied January 20th.
Draft - Not registered
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

7. 2nd ASST. B&W CAMERAMAN - EDWIN PYLE

*returned to U.S.
6/6/42*

Passport - Applied January 17th
Draft - Not registered.
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

8. 2nd ASST. B&W CAMERAMAN - JOE BYROC

Passport - Applied January 17th.
Draft - Not registered.
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

9. PUBLICITY MAN - TOM PETTY (Wy-4631)

*Returned to U.S.
6/6/42*

Passport - Applied January 20th.
Draft - Not registered.
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

10. STILL MAN - EDWARD N. SCOTT - 1820 Fairmont Ave., La Canada
Sylvan O-2044

*Returned to
L.A. 3/20/42*

Passport - Applied January 20th.
Draft - Board #181 La Crescenta, 4343 La Crescenta Ave.
La Crescenta, Calif.
'Phone Churchill 9-2962
Permit issued and wire sent Washington -
Written confirmation ~~xxx~~ received.
Write Letter to Board. Rating
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th

Secretárias de Welles, assistentes de câmara, agente de publicidade e fotógrafo de cena seguiram de avião.

Equipe de *It's All True* (III)

II. TECHNICOLOR COMPANY BY CLIPPER

11. 1st COLOR CAMERAMAN - WILLIAM HOWARD GREEN

Passport - Applied January 20th.
Draft - Not registered.
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

12. ASST. COLOR CAMERAMAN - SIDNEY ZIPSER

*returned to
U.S. 6/6/42*

Passport - Applied January 20th.
Draft - Board #225, 3112 Sunset Blvd., Los Angeles
'Phone NO 2-3794
Permit issued and wire sent Washington.
Copy of wire received. Rating III A
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

13. ASST. COLOR CAMERAMAN - HENRY O. IMUS

*Permit to leave
U.S. extended to
August 1, 1942*

Passport - Applied January 20th.
Draft - Board #181 La Crescenta, 4343 La Crescenta Ave.
La Crescenta, Calif.
'Phone Churchill 9-2962
Permit issued and wire sent Washington.
Confirmation received by RKO. Rating III-A
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

14. COLOR ASSISTANT - JOHN GUSTAFSEN

*Permit to leave U.S.
extended to June 1, 1942*

Passport - Applied January 20th.
Draft - Board #223, 1605 Sunset Blvd. Room 7,
Los Angeles
'Phone MI-2021
Permit issued January 19th and wire sent
Washington.
Confirmation received by RKO. Rating III-A
Trans. - Left Los Angeles for Miami January 20th.

A equipe da Companhia Technicolor também viajou por via aérea.

Equipe de *It's All True* (IV)

III. RKO COMPANY BY BOAT

15. SOUND RECORDER - JOHN CASS

Passport - Applied January 17th.
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.

16. BOOM MAN - FRED ROGERS (Ehwald)

*returned U.S.
6/6/42*
Passport - Applied January 17th
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.

17. MAINTENANCE MAN - WILLARD TURNER

*Permit to leave
U.S. selected by
Aug 1, 1942.*
Passport - Applied January 17th.
Draft - Board #238, 4610 Beverly Boulevard, Hollywood
Phone GL-9515
Permit issued and sent Washington with letter
from Mr. Lipsitch January 19th. *Permit III A*
Trans. - Leaves New York January 30th.

18. ELECTRICIAN - WALTER QUAST

*Permit to leave
U.S. until July 17, 1942*
Passport - Applied January 17th.
Draft - Board #240, 5507 Santa Monica Blvd., Hollywood
Phone GL 2841
Permit issued - Mr. Quast handled personally.
Permit filed with application for passport.
Trans. - Leaves New York January 30th.

19. ELECTRICIAN - JOHN N. NEFF

Passport - Applied January 19th.
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.

20. ELECTRICIAN - JAMES ALMOND

Passport - Applied January 21st.
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.

O técnico de som, o microfonista, os eletricitas e o assistente de manutenção foram de navio.

Equipe de *It's All True* (V)

21. ELECTRICIAN - LELAND ARMSTRONG
- returned to U.S.
6/6/42* Passport - Applied January 17th.
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.
22. GENERATOR OPERATOR - FREDERICK S. HANNAFORD
- Permit to
have U.S. activities to
August, 1942* Passport - Applied January 22nd.
Draft - Board #181 La Crescenta, 4343 La Crescenta Ave.
La Crescenta, Calif.
'Phone Churchill 9-2962
Trans. - Leaves New York January 30th.
23. GRIP - JAMES KIRLEY
- Passport - Applied January 21st.
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.
24. PUBLICITY - DANTE ORGOLINI
- returned to U.S.
6/6/42* Passport - Has passport and will handle personally.
Draft - Not registered.
Trans. - Leaves New York January 30th.
Income Tax - Has handled himself.
- IV. TECHNICOLOR COMPANY
BY BOAT
25. COLOR DIRECTOR - ROBERT BROWER
- returned to
P. C.
3/20/42* Passport - Applied January 21st.
Draft - Board #227, 4669 Hollywood Blvd., Hollywood
'Phone Normandie 2-3797
Permit issued and copy sent Washington -
Rating I-H. Copy of Permit + same also by Bowe received
Trans. - Leaves New York January 30th.

Os outros membros da equipe, que compreendia inicialmente 25 pessoas,
viajaram de barco.