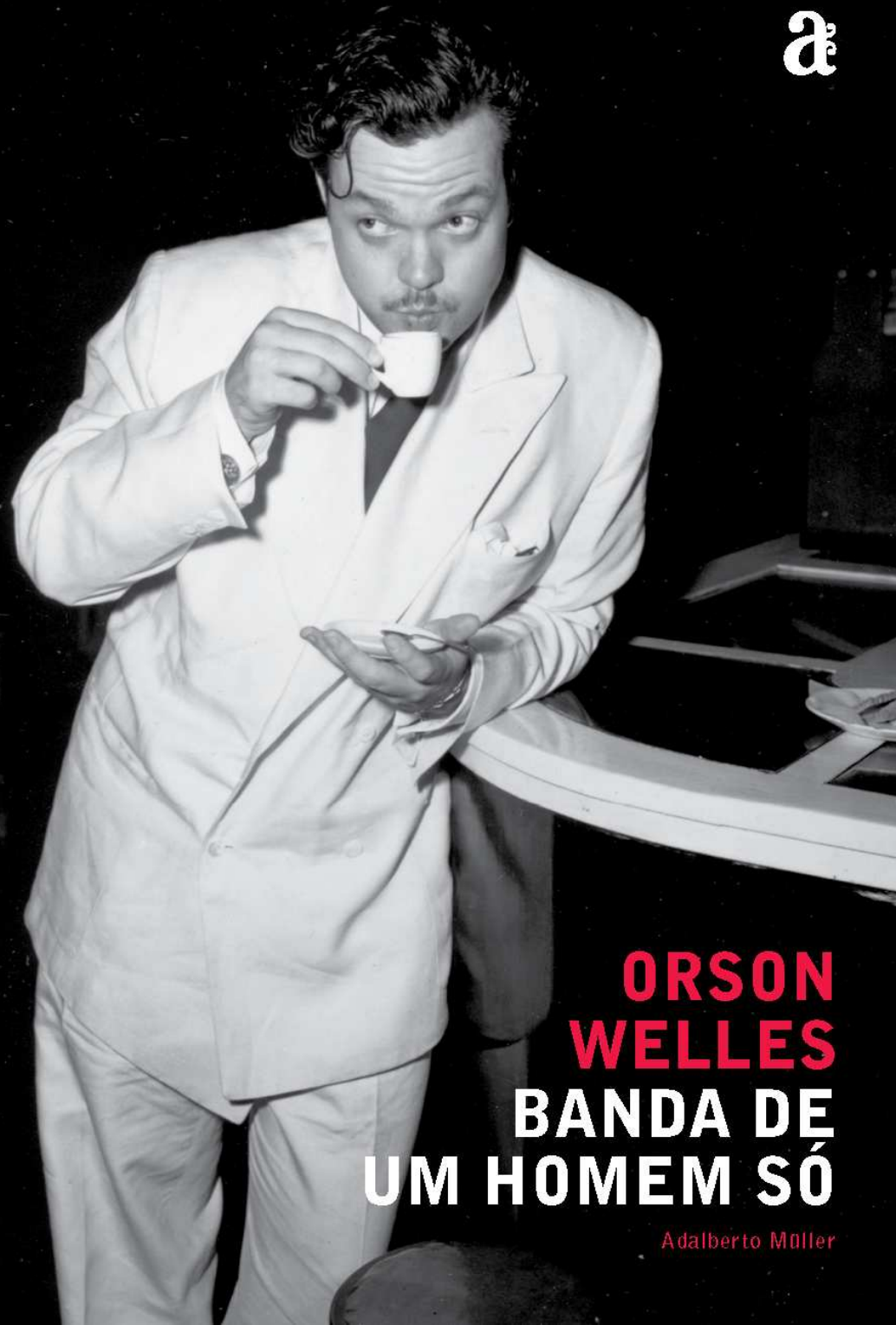


ORSON WELLES | BANDA DE UM HOMEM SÓ



a

# ORSON WELLES BANDA DE UM HOMEM SÓ

Adalberto Müller

Aos 26 anos, Orson Welles já era reconhecido como um gênio do audiovisual, após a famosa emissão radiofônica de um (im)provável ataque alienígena aos EUA em 1938, e especialmente depois do impacto de seu filme de estreia no cinema, o mítico *Cidadão Kane*, 1941. Tão talentoso quanto problemático aos olhos da indústria de Hollywood, Welles encontrou na Europa (em especial nos franceses François Truffaut, Jean Paul Sartre e, sobretudo André Bazin) um certo refúgio onde pode continuar com suas experimentações narrativas e de linguagem. O projeto de *Dom Quixote* foi um deles, de longa duração, a partir de materiais já rodados no México na década de 1950. Anos depois de seu falecimento (1985), uma versão foi finalmente editada em 1992, levando sua assinatura como autor.

Aqui aprendemos mais sobre Welles e seu *Quixote*, na fantástica e inédita pesquisa empreendida por Adalberto Müller. E entendemos bem o porquê do fascínio que Cervantes e a cultura hispânica e latina sempre exerceram sobre Welles em toda a sua vida. Modernidade, reflexividade, diálogos intertextuais e multiculturais entre a literatura e o cinema, a intermediariedade poética entre palavra e imagem, página e tela ganham aqui uma combinação original e diferenciada que não só revalorizam esses originais, *Quixote* livro e filme, como, em especial, o espectador leitor que sensivelmente mergulha nesta pesquisa e texto originais.

JOÃO LUIZ VIEIRA  
Departamento de Cinema e Vídeo/UFF

ADALBERTO MÜLLER é Professor de Teoria da Literatura na UFF Bolsista do CNPq (PQ) e da FAPERJ. Publicou, entre outros: *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. (Sulina, 2012) e traduções de Francis Ponge (*A mimosa*, Ed. da UnB), de E.E. Cummings (*O tigre de veludo*, Ed. da UnB, 2007). É autor de 3 livros de poesia, e prepara a publicação de poemas traduzidos de Emily Dickinson. Foi Visiting Scholar na Yale University em 2013.



*“Adalberto Müller pesquisou, durante um bom tempo, a grande obra inacabada do meu pai chamada Dom Quixote, viajando para os EUA, Madrid, Barcelona, Paris, Roma, confrontando versões de arquivos, ponderando sobre as alternativas que podem tornar viável um dia uma versão completa desse filme. Acredito que essa pesquisa contribui significativamente para a compreensão da história de produção e das várias desventuras desse filme que meu pai gostava de chamar de meu home movie”.*

**Chris Welles Feder, escritora**

*“Um estudo inteligente e cuidadosamente pesquisado. A análise de Dom Quixote é altamente valiosa. Adalberto Müller nos mostra que ainda há muito a aprender sobre a carreira excepcional de Orson Welles.”*

**Darlene J. Sadlier, Professora Emérita,  
Indiana University-Bloomington**

*“Um estudo profundo, inovador e multi-dimensional de Orson Welles como um transformador criativo dos textos mais variados, desde Macbeth até Coração das Trevas, uma contribuição muito informada e instigante.”*

**Robert Stam, Professor de Cinema da New York University.**



ORSON WELLES  
BANDA DE UM HOMEM SÓ



Adalberto Müller

*“To produce a mighty book, you must choose a mighty theme. No great and enduring volume can ever be written on the flea, though many there be who have tried it.”*

Herman Melville, *Moby Dick*

*“Orson Welles está longe da perfeição. Mas às vezes chega a tocar com o dedo o coração do mundo.”*

Vinicius de Moraes, *O cinema dos meus olhos*

## SUMÁRIO

ENTRADA.....	4
I – ONE-MAN BAND.....	6
II – GEORGE, PORGIE, POOKLES.....	11
III – UM INTERLÚDIO CÔMICO: <i>TOO MUCH JOHNSON</i> .....	23
IV – MARLOW & KURTZ: MÁS COMPANHIAS, ILIMITADAS.....	29
V – O FILME QUIS DIZER “EU SOU O SAMBA”: ORSON WELLES NO BRASIL.....	46
VI – O <i>DON QUIXOTE</i> DE ORSON WELLES.....	62
VII – WELLES A BORDO DO PEQUOD.....	83
VIII – F DE FICÇÃO: A OBRA TARDIA DE WELLES.....	96
NOTAS E REFERÊNCIAS.....	114

## ENTRADA

Este não pretende ser um livro sobre os filmes de Orson Welles, tampouco sobre o cineasta Orson Welles. O leitor interessado em seus grandes filmes como *Cidadão Kane* ou *A Dama de Shangai* tem à disposição as obras de André Bazin, James Naremore e Youssef Ishagpour (ver referências) com análises detalhadas de seus filmes. Ou ainda, de forma ilustrada, um livro como o de François Thomas & Jean-Pierre Barthomé, que esmiúça o processo de produção de cada um de seus filmes. A análise de suas obras menores e inacabadas – como *It's All True*, filmado no Brasil em 1942 – pode ser lida nos trabalhos de Jonathan Rosenbaum ou de Catherine Benamou. Também não faltam biografias (Simon Callow, Barbara Leaming) e estudos mais específicos, como o de sua carreira teatral, realizado por Richard France. Há estudos sobre a vida de Orson em países como Espanha e Itália. Enfim, a bibliografia de Welles é gigantesca, e não para de crescer. Seria inútil querer resumí-la, assim como seria pretensioso querer abarcar em um livro toda a significação de sua obra e todos os fatos importantes de sua vida.

Este livro é, pois, assumidamente, um livro de ensaio. Tanto no sentido literário quanto teatral do termo. Mais do que isso, é um livro sobre os ensaios de Welles, também no duplo sentido. Comecei investigando um projeto inacabado (um ensaio) chamado *Don Quixote* (1954-1985). Durante quase dois anos, visitei lugares e abri arquivos em busca dos restos desse filme mítico, reverenciado por gente como Godard e Agamben. Aos poucos, percebi que outras obras inacabadas, ou que se transformaram em “canteiros de obras”, dialogavam também com grandes textos literários (*Coração das Trevas*, *Moby Dick*, contos de Karen Blixen). Como professor de literatura, pensei em reler essas obras que tanto fascinavam Welles, a partir do prisma de suas tentativas filmicas e/ou teatrais. Também é natural que, falando de obras inacabadas, e escrevendo a partir do Brasil, eu devesse lançar os olhos sobre o “naufrágio” chamado *It's All True*, que trouxe Welles ao Brasil em 1942.

Mas também me interessou sempre entender essa figura múltipla e nômade que foi Orson Welles. Mago, ator, radialista, cineasta, escritor, viajante, desde a infância Welles passou a vida se mudando de um lugar para outro, de uma cidade para outra, de um país para outro. Mudava de casa e de profissão como quem muda de camisa.

Mais do que tudo, Welles vivia um mundo espetacular, um mundo onde o que importava era o espetáculo, independentemente de sua dimensão – um truque de magia para amigos, ou um programa de tevê. O mundo de Orson Welles era também um circo, no qual ele se considerava sempre a única atração. Welles sempre esteve obcecado por homens poderosos e vaidosos. Como ele. Para entender a raiz disso, fiz algumas incisões na biografia de sua infância e juventude. Mas também fui pincelando aqui e ali detalhes interessantes sobre sua vida, sobretudo quando incidiram sobre a obra. Como poucos homens de seu tempo, Welles viveu a vida dupla de celebridade e de gênio. Ao mesmo tempo em que era assediado pelas colunas sociais, como celebridade, Welles foi capaz de produzir uma obra tão importante para o modernismo americano quanto as obras de Edward Hopper, John dos Passos, George Gershwin e Frank Lloyd Wright.

Espero que este livro possa ser lido por especialistas e não especialistas, por pesquisadores de cinema e por curiosos com o mesmo interesse.

## I

### ONE-MAN BAND

Orson Welles teve duas vidas, pelo menos.

Em uma delas, foi, por muitos anos, artista e pessoa pública das mais célebres dos EUA: nos palcos, em carreira meteórica a partir dos 17 anos, empenhou-se na renovação do teatro americano; no rádio, experimentou novas formas de comunicação e provocou um estado de caos nacional, ao confundir ficção e realidade em *The War of The Worlds/A Guerra dos Mundos*, anunciando, ao vivo, a invasão dos marcianos; no cinema, assinou o mais generoso contrato que jamais diretor algum assinaria com Hollywood, que o levou a dirigir, aos 25 anos, *Cidadão Kane*, marco do cinema moderno; na política, como braço direito, no campo das artes, do *new deal* de Franklin Delano Roosevelt, foi representante da “esquerda” dos 12 anos desse governo, defendendo a igualdade racial e atacando o fascismo europeu; enfim, foi o diretor decisivo na transformação do cinema europeu, nos anos 1950 e 1960, influenciando diretamente e interagindo com diretores da *nouvelle vague* e dos novos cinemas europeus e do terceiro mundo.

Na outra vida, foi um homem marcado, desde a infância, por instabilidades emocionais, por casamentos que não deram certo (em parte, talvez, por seu apetite sexual incontrolável), por inimizades (como aquela do magnata William Randolph Hearst) e traições, por uma vida errante e sem domicílio (Welles passou a maior parte de sua vida em hotéis), por obras mutiladas (por estúdios, produtores e montadores infiéis) e por uma fileira tão grande quanto impressionante de obras inacabadas.

Se é verdade que a relação entre a obra e o homem é importante para atingir a compreensão do estilo, no caso de Welles é preciso pensar em dois tipos de obra, e dois tipos de estilo: uma, a grandiosa, a grandiloquente, a insuperável obra composta por filmes hoje clássicos como *Cidadão Kane*, *Otelo*, *A Dama de Shangai*, *A Marca da Maldade* e *F for Fake*; outra, a obra incompleta, mas que, mesmo que inacabada ou em fase de projeto, tornou-se mítica: *Heart of Darkness*, *It's All True*, *Don*



*Quixote*, *Moby Dick*, *The Dreamers*, entre outras. Caberia, ainda, falar de obras hoje consideradas “menores”, realizadas para rádio ou tevê, como toda a série radiofônica intitulada *First Person Singular* – que incluía textos de Charles Dickens e Bram Stoker; telefilmes como *The Fountain of Youth* e *The Immortal Story*; ou documentários como *Nella Terra di Don Chisciotte* e *Gina*. Enfim, não se deve desconsiderar ainda a gigantesca obra teatral, em que Orson Welles foi ator, diretor, dramaturgo e cenógrafo – desde os anos 1930 na Irlanda e na Broadway, e depois em muitos palcos europeus. Por último, há de se tomar em conta, para a compreensão de seu estilo, duas atividades a que se dedicou toda a vida: a carreira de mágico ilusionista – que ele exerceu desde a tenra idade – e os flertes intensos e rápidos com a política.

Mais do que um artista genial, Welles era um comunicador, alguém que entendeu cedo que, quanto mais quisesse fazer uma arte engajada politicamente – e o horizonte político sempre foi o mais importante para o ativista *liberal* e antifascista que ele era nos EUA e no estrangeiro –, tanto mais deveria dispor de todos os meios massivos que estivessem a seu alcance. Em *Cidadão Kane*, Welles expõe, por meio da reconstituição da biografia de Charles Forster Kane – baseada na vida do magnata das mídias William Randolph Hearst –, que todas as formas de poder, na era Moderna, estão mediadas pelos meios de comunicação de massa, e seu controle implica uma forma de controle social. Evidentemente, todo artista pretende comunicar algo. Só que, antes de Welles, nenhum artista havia compreendido e dominado tão bem os meios de comunicação de massa. É aí que reside uma de suas facetas mais interessantes: Welles atua como “performer” e “orquestrador” dentro das mídias massivas, de forma a lutar contra sua tendência naturalmente fascista de controle. Por meio da leitura de arquivos, os projetos inacabados de Welles, como *Don Quixote*, nos dão uma série de indicações relevantes a esse respeito, sobretudo considerando-se a maneira como foram desenvolvidos. *Don Quixote* é uma imensa ruína de uma história em que Orson Welles é Dom Quixote, lutando para fazer um filme contra todas as adversidades possíveis.

Essa dimensão do arquivo é, aliás, essencial para estabelecer uma “arqueologia” do legado wellesiano. Noção essencial para o pensamento do filósofo e historiador francês Michel Foucault, o arquivo não é apenas um conjunto de documentos ordenados e preservado para consulta em uma instituição; o arquivo, para

Foucault, é antes um nexos que o historiador estabelece entre um conjunto de formações discursivas dispersas e aparentemente sem conexão entre si:

O arquivo é antes de mais nada a lei do que pode ser dito, o sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é também o que faz que todas as coisas ditas não se amontoem indefinidamente numa multiplicidade sem forma; com que elas não se inscrevam também numa linearidade sem ruptura; e que não desapareçam apenas pelo acaso de acidentes externos; mas, antes, o que faz que elas se reagrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras de acordo com relações múltiplas.

A perspectiva criada com abertura dos arquivos de Orson Welles está justamente na *incisão* sobre aquilo que de algum modo foi arquivado de antemão, já que muitos de seus projetos foram boicotados. Estabelecer pontos de contato entre os enunciados de Orson Welles em uma série de práticas discursivas – Hollywood ou o sistema cultural – pode revelar a atualidade desse *criador e ativista* dentro do pensamento contemporâneo, a partir de um ponto de vista transdisciplinar. Na medida em que o arquivo Welles incide sobre várias práticas discursivas e campos disciplinares, reconstituir esse arquivo se torna interessante para os estudos literários ou cinematográficos e importante para entender a relação do artista com a indústria cultural, não apenas criticando-a de seu exterior, mas também pensando-a por dentro, na relação dialógica entre subjetividade e tecnologia.

Desse modo, interessa-me pensar como, diante dessa *instituição* produtora de sonhos, que é Hollywood, Orson Welles foi capaz de desafiar a indústria do entretenimento a partir de dentro, como alguém que, em vez de querer tornar-se incendiário, provoca, como diz Francis Ponge, uma inundação no corpo de bombeiros. Por isso, não quero pensar que basta entender seus filmes ou obras radiofônicas para tirar uma lição de seu significado no presente. A obra de Welles é cheia de fraturas, de descontinuidades. E vai muito além dos “textos”: ou seja, das obras, enquanto objetos fechados em si mesmos. É algo que se desloca entre quem ele foi e o que ele fez, entre o que ele fez e o que tentou fazer ou deixou de fazer. É, enfim, no próprio corpo de Orson Welles, multiplicado em muitas facetas, disfarces, mídias, personagens, obras, aparições e desaparecimentos, um corpo desejado (quando

jovem), e também objeto de chacota (quando velho e gordo), que se pode constituir um arquivo, capaz de instituir uma genealogia, no sentido de Foucault:

O corpo, superfície de inscrição dos acontecimentos (quando a linguagem não dá conta deles, e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta atribuir a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua desagregação. A genealogia, como análise da proveniência, é então a articulação entre o corpo e a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente impresso de história, e a história arruinando o corpo.

Nos últimos anos de vida, Welles passou a voltar-se cada vez mais para projetos pessoais, reduzindo o “dispositivo” cinematográfico a uma câmera e uma mesa de montagem portáteis, que ele mesmo operava, além de atuar – e não raro em vários papéis. Seu projeto de *Moby Dick*, por exemplo, consistia em uma filmagem direta e simples dele próprio lendo o texto de Melville para a câmera. Evidentemente, foi considerado por seus pares um fracasso, ainda mais em um país em que ninguém quer ser um perdedor, um *looser*. Andando no contrafluxo em Sunset Boulevard, cada vez mais Welles afastava-se do formato industrial em que o cinema se transformou – o formato de seu *doppelgänger* fordista e burocrático – e se aproximava do caráter ingênuo e livre dos filmes realizados antes da industrialização do espetáculo cinematográfico (durante o período a que Gaudreault dá o nome de *cinematógrafo de atrações*). Seu corpo – por problemas constantes de bulimia, cada vez maior – e sua voz inconfundível imprimiam na película, e na fita, mais e mais, uma dicção pessoal, única e intransferível, ao mesmo tempo que atestavam uma risível e humana decadência. De *wonderboy* a jovem astro desejado por todos e todas, até o momento de sua morte, em que a obsessão quase o impedia de andar, e a voz se perdia no meio dos espasmos, Orson Welles construiu sua obra sobre seu próprio corpo, escreveu sua história em sua própria voz. Nos últimos anos, criava projetos de filme ou de teatro como um mago vai tirando coelhos ou leços da cartola. Talvez estivesse, num momento raro da história do cinema, aproximando-se cada vez mais da poesia. Ou da magia.

## II

### GEORGE, PORGIE, POOKLES

“Ele parecia estar infeliz se não fizesse uma dúzia de coisas ao mesmo tempo.”  
Charles Higham, *Orson Welles*

Para a maioria das pessoas, o processo de individuação se completa ao longo da vida por meio de progressiva adesão do indivíduo a um tipo de atividade. Quanto mais essa adesão se aperfeiçoa, tanto mais plena se torna a formação individual, e tanto mais a relação entre a pessoa e sua atividade se torna inteira e una, a ponto de se confundirem, ou, como no conto “O Espelho”, de Machado de Assis, a ponto de uma coisa levar ao desaparecimento da outra. Assim, o lavrador cada vez mais domina a relação entre o solo, a semente, a charrua e as estações; assim, o marinheiro sabe ler na superfície das águas o rastro de uma baleia, e sabe sentir na mudança de ar o prenúncio de uma tempestade; assim também, o oleiro e o vaso se tornam uma única coisa; o ator custa a largar a vida dos personagens; o programador de sistemas entra nas máquinas e redes com que opera; o banqueiro e o comerciante adquirem a volubilidade do dinheiro e da mercadoria; o político se torna maleável o suficiente à vontade alheia para atender os múltiplos interesses.

Há, porém, indivíduos que nascem com uma propensão distinta. Em vez de acentuarem um traço de seu caráter, tendem a se multiplicar. Em vez da individuação, vivem um processo que se pode chamar de trans-dividuação. Sobretudo na vida profissional, não se perfazem na unidade de uma profissão, mas na multiplicidade de modos de fazer. Sofrem uma espécie de distúrbio do múltiplo, precisam lançar-se nos mais distintos objetos para modificá-los a seu modo, impondo a todos um traço de seu caráter. Ou seja, não se moldam por seus objetos, antes precisam moldá-los de acordo com sua vontade subjetiva. Em língua inglesa, há dois nomes para tais pessoas, um pejorativo, *Jack-of-all-trades*, e outro elegante, *Renaissance man*. Esse último termo – que melhor se aplica a quem realmente *faz*

*bem* diferentes coisas – está calcado sobre a ideia do *uomo universale* de Alberti, mas é mais bem encarnado na figura de Leonardo, que foi inventor-mecânico e pintor, além de formidável escritor. No século XX, no campo cultural, dois homens mereceriam uma tal qualificação: Jean Cocteau e Orson Welles. Curiosamente, ambos se encontraram no cinema, mas não foram apenas cineastas: Cocteau foi tanto cineasta quanto poeta e dramaturgo; Welles foi tão bom ator quanto radialista, além de ser mago.

A maioria dos livros sobre Orson Welles – livros escritos por especialistas em cinema – pretende ver nesse caráter múltiplo de sua personalidade profissional uma *via* para a formação do cineasta. Como se todas as suas atividades convergissem para aquele que seria o diretor de *Cidadão Kane* ou de *A Marca da Maldade*. Isso seria verdade se, depois de *Cidadão Kane*, Welles houvesse abandonado suas múltiplas atividades e sua tendência ao múltiplo, o que não ocorreu. Depois de filmar *A Dama de Shanghai*, de atuar em diversos filmes e de uma atividade prolífica no rádio, Welles apresenta no teatro londrino (1956) sua mais ousada encenação teatral: *Moby Dick – Rehearsed*. Se tivesse se transformado em um cineasta apenas, teria sido mais um dos grandes diretores de seu tempo – como John Ford ou Fritz Lang. O impressionante é que o tenha sido e, ao mesmo tempo, tenha atuado em tão diversos segmentos culturais com a mesma força criativa. Essa tendência ao múltiplo se manifesta em um de seus últimos filmes inacabados, *One-Man Band*: no episódio “Swinging London”, em que, além de dirigir, Welles faz o papel de diversos personagens – um policial inglês, uma velha vendedora de cartões postais pornográficos, um chinês esperto e o *one-man band*. O sugestivo nome desse personagem, *one-man band*, pode ser a chave para se entender o prestidigitador, o mestre dos disfarces, o escapista que se esconde sob o manto do cineasta. Na infância, Welles assistiu a um espetáculo do famoso escapista Harry Houdini e foi marcado por isso.

É curioso que a infância de Orson Welles ocupe a maior parte dos grandes estudos sobre sua obra, e uma parte considerável de suas biografias – a propósito, Orson Welles gerou um conjunto considerável de biografias, além de uma série de filmes de ficção e documentários sobre sua vida/obra! Talvez porque Orson não tenha tido propriamente uma infância, não no sentido da palavra *infans*: consta que, desde a mais tenra idade, ele já estava falando para o mundo. E não apenas falando, mas também se expressando e querendo convencer seus interlocutores. Além do mais, desde pequeno, Orson sempre gostou de disfarces. O principal deles era o de parecer

mais velho. A mesma obsessão de envelhecer ocuparia o rol dos personagens que encarnou: Kane, Arkadin, Quinlan, Mr. Clay. A mesma obsessão de usar máscaras.

Orson Welles nasceu como George Orson Welles em 1915, em uma pequena cidade de Wisconsin, Kenosha, região de onde também saíram Fitzgerald e Nicholas Ray. Filho de uma rica família do Midwest americano, não lhe faltaram bons exemplos sobre como ser um bom americano. Mas também não lhe faltaram modelos para não ser *apenas* americano, muito menos apenas um americano conservador do Midwest. Seu pai, Richard, um bem-sucedido inventor industrial – que viria a falir e tornar-se alcoólatra –, além da fragilidade psicológica, tinha uma queda por viagens internacionais. Orson conta em uma de suas entrevistas que teria sido gestado em uma das numerosas viagens de seus pais, e justamente no Rio de Janeiro – cidade que ele visitaria mais tarde e com a qual teria um caso de paixão e muita dor de cabeça. Do pai, pois, George herdaria o gosto pelo estrangeiro, pela errância, e também o gosto pela invenção, pela descoberta. Da mãe, Beatrice, uma senhora de família tradicional e rica também (sempre penso nos retratos de John Sargent quando imagino a mãe de Welles), ele herdaria o gosto pelas artes: desde os 2 anos, *Georgie-Porgie* – como ela o chamava – foi “alfabetizado” com peças e sonetos de Shakespeare, de tal modo que aos 5 anos recitava de cor suas peças.

Com sua mãe, Orson desenvolve seu gosto musical – ela era pianista –, além do interesse pelo teatro e pelas amizades mundanas. Graças às amizades de Beatrice – entre elas, a do Dr. Maurice “Dadda” Bernstein, amigo mais próximo, que lhe daria o apelido de *Pookles* –, Welles viu descortinar-se desde a infância um mundo de pessoas interessantes, viajadas, sensíveis e aristocráticas, que pouco tinham a ver com o Midwest. Consta que o pequeno George era um menino prodígio que aos 3 anos já recitava versos para uma plateia composta de artistas e intelectuais do círculo mundano de Chicago – para onde sua mãe se mudaria depois de separar-se de seu pai –, e que aos 9 anos preparara um longo comentário sobre o *Zarathustra* de Nietzsche. Apesar disso, nunca teve uma educação formal.

Em *F for Fake*, uma de suas obras póstumas, Welles faz menção a um episódio de infância, o encontro com o grande mágico ilusionista Houdini, mestre dos espetáculos de ilusionismo e de escapismo. Como mostrou James Naremore, muito da arte – ou melhor, dos truques – de Orson Welles baseia-se nos espetáculos de ilusionismo e magia. Não devemos esquecer, a esse ponto, que cinema e magia sempre estiveram de mãos dadas, desde que o ex-assistente de Robert Houdin – de

onde Houdini tirou seu nome –, Georges Méliès, aplicou as técnicas do ilusionismo ao aparato técnico e, juntamente com os irmãos Lumière, “inventou” o cinema. O próprio Welles, em vários momentos de sua vida, apresentar-se-ia em espetáculos de magia e ilusionismo, como na série televisiva (inacabada) *Orson Welles Magic Show* (1976-1985). Entre outras coisas, o contato com a magia e o ilusionismo permitiu a Orson processar a duríssima condição de perder a mãe e conviver com um pai alcoólatra.

Após a separação dos pais, Beatrice Welles muda-se para Chicago com o pequeno George-Porgie, acompanhada pelo Dr. Maurice “Dadda” Bernstein, que se sente (literalmente) atraído pela mãe e pelo filho. Chicago é então uma cidade pujante, que compete com Londres e Nova Iorque o papel de protagonista econômico e cultural do Hemisfério Norte, e para onde acorre toda uma horda de artistas e intelectuais, interessados sobretudo no manancial que brota da cidade industrial, mas cuja fortuna se erguera sobre matadouros. É uma época de idílio para o menino, cada vez mais apegado à mãe e à vida mundana de sua casa. Mas o idílio teria um fim trágico. Em 1924, quando Orson estava com 9 anos, sua mãe morre. Dias antes de morrer, ela lhe recita versos de Shakespeare, que Orson carregaria em sua bagagem íntima. Entre eles, esses, que definiriam sua vida:

The lunatic, the lover, and the poet  
Are of imagination all compact.

A prematura morte da mãe deixaria no menino marcas tão fortes como aquela da separação do menino Charles Forster Kane de sua mãe adotiva, em *Cidadão Kane*. E, um pouco como sucedeu ao pequeno Charles, a perda da mãe levaria Orson aos braços do pai, o qual, por sua vez, o entregaria ao braços da Todd School, onde ficaria aos cuidados daquele que viria a ser seu mentor e seu amigo por toda a vida, Roger “Skipper” Hill. Na Todd School, em Woodstock (Illinois), sob o patrocínio de Hill, George vai pouco a pouco se convertendo em Orson, o ator prodígio, o diretor e o encenador de peças estudantis que chamaram atenção – consta que o jovem George Orson também tomou conta do jornal da escola. Já nessa época, Orson destaca-se pela plasticidade da voz e dos disfarces – era capaz de se fazer passar, no palco, por um ancião. E também pelo talento como diretor. Depois de uma rápida passagem pela School of The Art Institute of Chicago, e convencido a tornar-se escritor e pintor,

parte para Dublin. Ao mesmo tempo em que se exercita na pintura de paisagens, escreve contos policiais. Mas, por acaso, seus olhos recaem sobre um anúncio do Gate Theatre, que estava à procura de um ator substituto para uma encenação de *Jew Süss*. Orson tinha então 16 anos, e se apresenta a Hilton Edwards e Micheal McLiammóir como se fosse um ator veterano em Nova Iorque. Evidentemente, eles não acreditam, mas se convencem da habilidade do rapaz para o disfarce e a mentira. Ou seja, percebem nele imediatamente o ator que ele nunca deixou de ser.

O papel de Hilton Edwards foi decisivo nas concepções estéticas de Welles. Edwards fora marcado pelas ideias de Brecht e também pelo expressionismo alemão, e propugnava pela ideia de um “theatrical theatre”, um teatro capaz de fazer face ao cinema, voltando-se para o que havia de mais essencialmente teatral (a voz, o corpo), mas também incorporando técnicas cinematográficas, sobretudo de iluminação e sonoplastia. Essa temporada no Gate foi, pois, a grande escola de Welles, uma escola em que ele era aprendiz e feiticeiro, ao mesmo tempo, pois suas atuações – embora em papéis menores – passaram a chamar atenção da imprensa e do público dublinense. Para Richard France, Welles manteria em todo o seu trabalho teatral os traços fortes desse expressionismo inicial, lembrando a relação entre o aspecto formal e subjetivo no expressionismo:

Na obra de Welles, o subjetivismo significa que a experiência dramática era revelada por uma estrutura formal, de um lado, e por uma teatralidade quase “tátil”, de outro lado, mais do que através de uma retórica ostensiva de seus roteiros.

Impossibilitado de permanecer na Irlanda por não obter um visto de trabalho, Orson parte para uma viagem ao norte da África e à Espanha. No Marrocos, cai nas graças de um xeique e fica hospedado em seu harém, onde, dizem, teria desenvolvido precocemente seu inigualável apetite sexual. Em Sevilha (1933), Orson passa semanas trancado no andar acima de um bordel escrevendo novelas policiais, e preparando uma antologia comentada de peças de Shakespeare – que viria a ser publicada em 1934, com o nome de *Everybody's Shakespeare*, tendo vendido mais de cem mil exemplares. Encanta-se também pelas touradas, a ponto de quase tornar-se toureador! As touradas – e alguns toureadores – continuariam a ser uma de suas grandes paixões: não por acaso suas cinzas estão depositadas – por vontade sua – nos



jardins da casa do seu grande amigo Antonio Ordóñez, com quem esteve muitos anos vivendo na Espanha.

De volta aos EUA, e de volta a Woodstock, em outubro de 1933, Welles finaliza seu *Everybody's Shakespeare* e tenta, sem sucesso, uma inserção no teatro nova-iorquino. Por indicação de um rico amigo de Roger “Skipper” Hill, Welles é contratado para a trupe de Katherine Cornell e faz 225 apresentações em várias cidades de costa a costa. Em seguida, ainda sem esperanças de atuar na Broadway – o que era seu desejo –, cria e assume a direção de um festival de teatro de verão em Woodstock, para o qual chama os amigos irlandeses Edwards e McLiammóir. A vinda dessas estrelas do teatro irlandês chama atenção dos jornais de Chicago, que passam a dedicar cada vez mais espaço para o jovem ator e diretor que estava causando *frisson*. Entre as jovens atrizes estava Virginia Nicolson, filha de uma rica família do Midwest americano, com quem Welles viria a se casar em novembro de 1934, já vivendo em Nova Iorque. É lá, durante 1935, que começa a se profissionalizar como ator de rádio. Na rádio, conhece artistas e intelectuais que viriam a ser fundamentais para sua carreira, como John Houseman e Bernard Hermann.

A entrada definitiva de Orson no circuito nova-iorquino e na Broadway se dá em um momento de grandes investimentos do governo Roosevelt em todos os segmentos econômicos para diminuir o desemprego. No segmento cultural do *new deal*, o teatro foi o palco de reunião de escritores de esquerda e marxistas, e antifascistas, como Hemingway e Archibald McLeish, mais alinhados a Henry Wallace – que representava a ala mais à esquerda do governo Roosevelt. Contratado por John Houseman – figura-chave no teatro moderno americano e desde então parceiro de Welles – para integrar o Federal Theatre Project (parte do WPA, o programa de criação de empregos do governo Roosevelt), Welles estreia, em abril de 1936, com uma encenação inovadora e provocativa de *Macbeth*, composta inteiramente por atores negros, usando músicos negros – alguns trazidos do Haiti. Veremos adiante como esse projeto se integra à visão progressista de Welles quanto à cultura afrodescendente e como se conecta com outras duas obras inacabadas (*Hearth of Darkness* e *It's All True*). Depois do sucesso do *Macbeth* “voodoo”, duas outras peças de Welles movimentariam o cenário teatral e cultural americano: a comédia *Horse Eats Hat* – primeira atuação de Joseph Cotten –, que repercutiria na peça/filme inacabada *Too Much Johnson*; e a opereta esquerdista *The Cradle Will Rock*, que

sofre uma série de ataques durante a montagem e chega a ser cancelada na noite de estreia, contra a vontade de Welles. Para salvar seu projeto, Welles estreia a peça em outro teatro, fazendo o público, que esperava na entrada, se deslocar, e chama atenção da crítica novamente. Depois de desentendimentos com a WPA, Welles e Houseman decidem criar sua própria companhia: o Mercury Theatre.

A estreia retumbante do Mercury se dá com outra encenação inovadora de Shakespeare: *Julius Caesar* (novembro de 1937). A história da encenação da peça foi recentemente documentada e recriada – de maneira aproximativa – no filme *Me and Orson Welles*, de Richard Linklater (2008). O enredo desse filme gira em torno de um adolescente sem perspectivas (Zac Efron) que cai nas graças do criativo, estressado e autoritário diretor Orson Welles – vivido com certa vivacidade pelo ator britânico Christian McKay. A verdade é que a peça de Welles, ao mesmo tempo em que desperta o interesse da *intelligentsia* americana pelo caráter antifascista da encenação (os atores usavam uniformes militares parecidos aos dos exércitos de Hitler e Mussolini), inova no uso da iluminação e da cenografia ousada (com uma série de rampas móveis), levando ao extremo o caráter expressionista (que Welles aprendera no Gate Theatre com Hilton Edwards), mas usando cada vez mais técnicas cinematográficas, como *fades* e fusões. Mais do que o ator e diretor, era o ilusionista Welles que se revelava, sob tantas máscaras.

O sucesso de *Julius Caesar* e de outras produções do Mercury levou Welles à capa da *Time Magazine*, da *Time Magazine* para a rádio CBS, da CBS para os estúdios da RKO, em Hollywood, em menos de um ano. A trajetória de Orson na rádio consolidava o caráter ao mesmo tempo ilusionista e político de sua arte. A estreia se dá justamente com uma peça radiofônica que depende fortemente da ideia de ausência de imagem, que fundamenta o rádio: *The Shadow*. Personagem de *pulp fiction*, o Sombra era um vingador mascarado que atacava o crime – a exemplo de seus sucessores Batman e Homem-Aranha. Seu caráter misterioso e seu modo de ocultar-se em ação o tornariam um personagem ideal para o rádio, e nada melhor do que um mestre do disfarce vocal como Welles para encarnar o personagem. Em sentido semelhante, mas do lado “do mal”, Welles assombraria os ouvintes ingleses com o personagem radiofônico Harry Lime, depois imortalizado no cinema em *O Terceiro Homem* (1949), sob a direção de Carol Reed, baseado em romance de Graham Greene.

Contratado em condições excepcionais pela CBS, Welles e Houseman criam o Mercury Theatre on The Air e produzem uma série de bem-sucedidas adaptações literárias para o rádio: *Dracula* (Bram Stoker), *Treasure Island* (Robert Louis Stevenson), *Tale of Two Cities* (Charles Dickens), *The War of The Worlds* (Herbert George Wells), *Heart of Darkness* (Joseph Conrad), entre outras. O repertório já aponta para uma característica central na carreira artística de Welles: as tentativas de trazer os grandes clássicos (*highbrow*) para perto de um público mais vasto (*lowbrow*), usando para isso uma série de procedimentos que, se “simplificavam” os originais, criavam novas estratégias de comunicação de massa. Já se revelava aí o Welles “tradutor”, se considerarmos que a adaptação é uma forma de tradução. Como tal, a adaptação implica modificações e transformações do texto de partida para criar, no texto de chegada, efeitos análogos – como disse Paul Valéry. Mais do que uma fidelidade à letra ou ao espírito – já que fidelidade é um termo comprometido por uma visão moralista, como ensina a teoria da tradução –, Welles buscava transformar, a partir da alta literatura, os meios de comunicação de massa.

Segundo François Thomas, a técnica usada por Welles para o rádio era a da “projeção”: os livros adaptados deveriam se transformar em “dramas radiofônicos” que estariam mais perto da *narrativa* do que de uma forma dramática. Essa transformação pressupunha o uso do que Welles chamou de *First Person Singular*, baseada na busca de uma *intimidade* com o ouvinte – talvez influenciada pelo modo como Roosevelt se dirigia diariamente a seus ouvintes pelo rádio. Para François Thomas,

[...] a primeira pessoa do singular destina-se a aproximar Welles a cada um de seus ouvintes, aos quais ele se dirige individualmente: não é um programa de um diretor [*metteur en scène*] nem de um narrador, mas, conforme os gostos literários de Welles, de um contador.

Jogando com a expressão francesa *metteur en scène* (diretor, de teatro e de cinema), François Thomas usa acertadamente a expressão *metteur en ondes* para definir a fulgurante trajetória de Welles pelo rádio, que, além de ser frenética – horas ininterruptas de trabalho, como sempre –, estava muito bem armada no plano conceitual, pois pressupunha um enorme trabalho de concentração/tradução:

A “projeção” de um romance favoriza uma concepção dinâmica do drama radiofônico. Ela suprime o menor número possível de personagens, e ao mesmo tempo cria uma imagem sintética daqueles que foram conservados; e não hesita em reduzir as cenas à sua mais simples expressão, para mantê-las ao máximo. Daí surge uma disseminação espacial e temporal que necessita de frequentes transições e do emprego abundante de efeitos sonoros a fim de estabelecer uma credibilidade temporal. Os silêncios – que tomam tanto tempo nos programas contemporâneos – são assim evitados, durante uma cena, pela rápida sucessão dos diálogos, e, entre as cenas, pelo emprego constante de transições musicais e de efeitos de surpresa, ou pelo retorno às vezes fulgurante da narração. O diálogo é claramente reduzido e logo mais denso que era o costume, e inversamente é dado um lugar mais importante para a música e os efeitos sonoros.

Para o público em 1936, o rádio equivalia ao que seria, depois, a televisão – o rádio anuncia, aliás, uma série de características da tevê como mídia: a capacidade de congrega uma massa milionária de ouvintes, capaz de reagir imediatamente ao conteúdo apresentado e à forma de apresentação desse conteúdo. Mas também capaz de criar hábitos quanto a gêneros e formatos, uma vez que o contato com essa mídia é diário e que o aparelho se torna parte do cotidiano – nas casas, nos ambientes de trabalho ou em locais de reunião, como bares e cafês. O rádio, como a tevê, tem tudo para se transformar no agente principal daquilo que Adorno e Horkheimer consideraram como alienação, por meio do consumo de bens produzidos pela indústria cultural. Alienação que afastaria o público das grandes obras artísticas naquilo que elas tinham de emancipador e revolucionário. Ora, Welles, mesmo não rezando a cartilha dos frankfurtianos, propunha-se a fazer exatamente o contrário: trazer para o grande público, trazer para dentro das mídias massivas, aquele mesmo conteúdo emancipador das grandes obras literárias, usando para isso formas inovadoras. Mais do que simplificar o conteúdo dessas obras, em adaptações que não seguiam à letra os originais – já que um livro como *Dracula* é apresentado em 38 minutos! –, a técnica da “projeção” intentava trazer para a mídia rádio aquilo que era a forma mesmo da mídia literatura, se pensarmos na dicotomia forma/mídia de Niklas Luhmann.

Segundo essa terminologia, a forma de uma mídia (a literatura) transforma e cria novas formas em outra mídia (o rádio). Em *Dracula*, por exemplo, Welles aproveita os vários modos de narração do romance de Stocker (diários, cartas,

telegramas, diários fonográficos) e os recria em termos sonoros (usando modulações vocais, sonoplastia, distorções). Cada minuto da emissão radiofônica de Welles, observado em seus detalhes, multiplica os níveis de inteligência, criando aquela profundidade semântica que observamos na obra literária – o que Roman Ingarden chamava de estratos de significação. Na chegada do Dr. Seward à estação, um cocheiro do conde Drácula vem recebê-lo, e, quando o conduz até o castelo, ouvimos ao mesmo tempo as vozes dos personagens, o ruído da carruagem e o uivo – estrato real e simbólico – dos lobos ao fundo. Tudo isso se dá simultaneamente, como se Welles quisesse dar ao ouvinte uma impressão de profundidade. O trabalho de criação e de audição se dá tanto no nível do “texto” quanto no da ambiência.

Aquela mesma profundidade, aliás, é uma marca tanto do teatro quanto do cinema welliesiano. No caso do cinema, ele se manifesta, de forma mais evidente, no uso do *deep focus* – a profundidade de campo, em *Cidadão Kane* –, que cria modos de perceber o plano da mesma maneira que, fenomenologicamente, e de forma sensorio-motora, percebemos a realidade, ou seja, de modo “contínuo e homogêneo”, tal como observou André Bazin. Isso leva ao corolário baziniano do realismo do cinema de Welles: “Essa experiência psicológica universal basta para fazer esquecer a inverossimilhança material da decupagem, e permite ao espectador fazer parte dela como se se tratasse de uma relação material com a realidade”.

James Naremore observa, no entanto, que o suposto realismo de Welles no uso da profundidade de campo (*deep focus*) não pode ser tomado como premissa realista apenas. Primeiro porque a profundidade de campo da imagem cinematográfica, ao contrário da percepção humana, é *não seletiva* – ela cria uma situação que não corresponde exatamente à nossa percepção, já que torna visível um campo muito maior de objetos no espaço do que a própria visão humana permite (graças ao uso de lentes grande-angulares e de iluminação) –, ao passo que nossa percepção é *seletiva*. Segundo porque outros filmes anteriores ou contemporâneos de *Cidadão Kane* já haviam usado a profundidade de campo (como *A Febre do Ouro*, de Chaplin) ou a perspectiva em grande-angular (como *O Falcão Maltês*, de John Houston). O uso da profundidade de campo e da perspectiva em grande-angular é muito mais uma estratégia de “desfamiliarização” e está na mesma linha do teatro expressionista de Welles e de suas adaptações radiofônicas. Em outros termos, sob a aparência visível do realismo welliesiano, oculta-se o aspecto *fake* do espetáculo ilusionista.

Esse jogo entre ficção e realidade é, aliás, o cerne da emissão radiofônica que catapultaria o nome de Orson Welles para além do mundo do espetáculo e o transformaria em um dos mitos da América moderna: *The War of The Worlds*. Baseado no romance de Herbert George Wells, autor quase homônimo de Welles, esse programa levou os ouvintes americanos ao delírio na véspera do Halloween (30 de outubro) de 1938. O episódio já rendeu milhares de artigos e vários livros, e até mesmo um filme televisivo, em 1957 (*The Night America Trembled*), em que Welles não é nem sequer creditado. Para nosso propósito aqui, basta lembrar alguns fatos importantes. Em *The War of The Worlds*, Welles e sua equipe seguem a mesma técnica de “projeção” descrita anteriormente. Contudo, baseando-se em experiências de recriação radiofônica de acontecimentos de guerra – como o bombardeio de Guernica, recriado em uma emissão radiofônica por Archibald McLeish –, Welles realiza uma combinação de uma narrativa “em primeira pessoa” com a inserção de transmissões ao vivo com repórteres. O acontecimento que estava sendo narrado – a invasão dos marcianos – era ficcional, mas o estilo narrativo, usando artifícios de radiojornalismo, levou os ouvintes a tomarem por real o que era fictício, e vice-versa. Diante de tal confusão, milhares de pessoas nos EUA saíram desesperadamente de casa, entraram em pânico, ou abandonaram o que estavam fazendo e saíram correndo – a exemplo do que ocorre em uma cena antológica de *A Era do Rádio*, de Woody Allen. Apesar de não ter havido invasão nenhuma, o pânico levou todos os jornais dos EUA a estamparem na capa, no dia seguinte, matérias sobre o grande *hoax*, trazendo fotos de um certo Orson Welles, que, da noite para o dia, tornara-se o homem mais conhecido da América. Depois de *The War of The Worlds*, as regras de controle de programas radiofônicos tornaram-se muito mais estritas. Orson Welles, no entanto, estava consciente de sua vitória, isto é, de haver atingido o objetivo almejado: mostrar que é muito fácil manipular a opinião pública usando os meios massivos. Na verdade, o objetivo de Welles não era outro senão o de desmascarar o fato de que os meios massivos (rádio, jornal, cinema) podem se tornar as molas principais do facismo. Benjamin chegaria à mesma conclusão no texto, ainda desconhecido então, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.

### III

#### UM INTERLÚDIO CÔMICO: *TOO MUCH JOHNSON*

Um seletor público de 50 espectadores reuniu-se em Nova Iorque, em uma fria terça-feira de novembro de 2013, no Director's Guild of America Theatre, para assistir a uma projeção muito rara: o primeiro filme de Orson Welles, *Too Much Johnson*, de 1938. Produzido originalmente para integrar a peça de teatro homônima, o filme jamais foi exibido em público e, durante muito tempo, foi considerado perdido para todo o sempre. Mas, como por milagre, foi redescoberto, em abril de 2013, por um colecionador em Pordenone, na Itália. A princípio, ninguém sabia do que se tratava, até que o filme foi mostrado ao crítico Ciro Giorgini. Por acaso, ele é especialista em Orson Welles, e imediatamente reconheceu o jovem ator Joseph Cotten (o Leland de *Cidadão Kane*), pressentindo que a película, de alguma forma, teria de estar associada a Welles, já que Cotten iniciou sua carreira de ator no Mercury Theatre. O filme – um copião sem créditos, cartelas e nenhuma identificação – tinha tudo para não ser reconhecido mesmo, pois é uma *slapstick comedy* (pastelão), como as de Chaplin ou Harold Lloyd, silenciosa, e com velocidade acelerada. Só mesmo um especialista em Welles como Giorgini poderia ter constatado que se tratava de *Too Much Johnson*, o filme que Orson Welles realizou em 1938, mas nunca chegou a concluir. Uma vez identificado, o filme passou por um meticuloso processo de restauração, na George Eastman House, e chegou à exibição de Nova Iorque como se estivesse saindo do laboratório.

A equipe de restauro decidiu, acertadamente, apresentar o filme em seu formato de copião. Ou seja, as “cenas” são ainda *takes* (tomadas) postos em ordem, mas sem finalização (sem montagem), sendo que algumas tomadas estão repetidas, o que indica que esse copião era ainda um *work-print* (cópia de trabalho) que estava em processo de montagem. O espectador comum deve ter certa paciência para assistir a tal projeção – paciência que é comum no meio cinematográfico, uma vez que os

copiões sempre são projetados para que o diretor e a equipe tenham uma ideia do que foi filmado e possam antecipar a montagem, ou refilmar cenas. Como a projeção foi acompanhada por um pianista especializado em cinema silencioso, e também por comentários de especialistas – entre eles, Paolo Cherchi Usai –, não foi difícil perceber a comoção geral da plateia. Ali estava acontecendo algo realmente extraordinário.

Em primeiro lugar, porque o filme antecede a radical experiência de Welles em *Cidadão Kane*. Todo mundo sempre lembra que Welles tinha 25 anos quando pisou no *set*, em Hollywood, mas sempre se disse que ele não tinha “nenhuma experiência” quando começou a filmar *Kane*. O correto seria dizer que ele não tinha experiência com grandes produções hollywoodianas, pois já havia feito cinema, e já havia adquirido muita expertise aos... 23 anos! É preciso lembrar ainda que, em 1938, o jovem Welles já era um consagrado diretor de teatro na Broadway, havendo criado sua própria companhia em 1936 e fundado um teatro que mudaria os rumos do moderno teatro americano, o Mercury. Ele já havia igualmente dirigido dois dos mais vibrantes e ousados espetáculos teatrais da década de 1930: um *Jules Caesar* que modernizava Shakespeare, usando recursos de iluminação e de cenografia avançados; e um *Macbeth* interpretado unicamente por atores negros do Harlem, usando tambores africanos e encenando a história na época da independência do Haiti. A peça, que ficou conhecida como *Macbeth* “voodoo”, escandalizou a racista e conservadora sociedade americana, além de marcar a posição política que Welles manteria toda a vida de defensor dos direitos humanos.

Depois dessas peças marcadamente políticas, Welles decide encenar a peça *Too Much Johnson*, uma das poucas incursões pelo domínio da comédia, embora se possa dizer que ele fosse um comediante nato, e tivesse mantido elementos cômicos em toda a sua obra (particularmente em *Mr. Arkadin*, *Chimes at Midnight* e *Don Quixote*). Tratava-se de uma comédia ligeira, mais propriamente de uma farsa sobre infidelidade conjugal, a exemplo do que o próprio Welles já fizera com a peça *Horse Eats Hats*, baseada em um clássico da comédia ligeira francesa, *Le Chapeau de Paille d'Italie*, de Eugène Labiche. Para encenar *Horse Eats Hat*, Welles havia estudado as *slapstick comedies* do cinema silencioso americano e também assistido ao filme homônimo de René Clair (1928), que adaptava o texto de Labiche para o cinema. Ademais, ao dirigir pela primeira vez o jovem ator Joseph Cotten, baseou a atuação desse em filmes silenciosos de Douglas Fairbanks. Por se tratar de uma comédia,



Welles sentiu-se à vontade para introduzir elementos reflexivos na peça, notadamente a ideia de uma peça dentro da peça, a exemplo de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, como lembrou Richard France.

O grande trunfo welllesiano para *Too Much Johnson* (a peça) seria o uso do cinema: a peça alternaria a projeção do filme com a encenação real, algo que se tornou comum desde os anos 1990 no teatro – no Brasil, com o clássico *A Vida é Cheia de Som e Fúria*, de Filipe Hirsh. O modo de inserção do filme dentro da peça também era interessante: como a ação se passava no fim do século XIX, entre Nova Iorque e Cuba, Welles filmou um prólogo estilizado, imitando as comédias de Mack Sennet – outro mito, o de que Welles teria “estudado” cinema vendo centenas de filmes para fazer *Cidadão Kane*, cai por terra, já que teve de mergulhar no cinema silencioso para fazer *Too Much Johnson*. O resultado deveria ser um espetáculo que hoje chamaríamos de multimídia: eletrizante, imersivo, muito avançado para seu tempo. No entanto, como ocorreria várias vezes na trajetória de Welles, a peça acabou estreando sem o filme, por problemas técnicos e financeiros, e, dizem as más línguas, por problemas pessoais envolvendo Welles e sua primeira mulher, Virginia, que atua no filme. O fato de não sabermos qual seria o resultado final da montagem não é apenas o caso de *Too Much Johnson*. Como observa Joseph McBride, ali já se via um diretor criando um processo “fluido” de montagem, que tornaria bastante difícil uma montagem que não tivesse a assinatura do próprio Welles:

Como sempre acontece com Welles, as diferenças de duração de tomada no negativo refletem a constante fluidez do seu método de montagem, sua tendência a mudar de ideia sobre a montagem e seu modo de retrabalhar seus filmes, algumas vezes até mesmo depois do seu lançamento (como ele fez, por exemplo, em *Otelo*). Esse traço do estilo de Welles criou problemas para as pessoas que tentaram reconstruir seus filmes, especialmente no caso de *The Other Side of The Wind*.

Afinal, o que nos resta hoje – e felizmente – é o copião (embora a George Eastman House tenha anunciado que quer refazer o espetáculo com o filme). Graças a esse copião, abrem-se novas vias de compreensão do jovem cineasta. O gosto pela estilização e por uma dramaturgia da teatralidade – que ele aprendera no Gate Theatre com Hilton Edwards e que trazia para o cinema – já estão ali presentes. Trata-se, contudo, de um filme de perseguição, logo, de um filme centrado mais na ação do que

nos dramas psicológicos. Mas Welles leva o gênero clássico do cinema silencioso (o filme de perseguição) a seus limites. A perseguição do marido traído ao amante (Joseph Cotten) atravessa Nova Iorque – com muitas imagens impressionantes, de lugares que desapareceram em Manhattan –, e vai dar em Cuba, uma Cuba bastante *fake*, recriada em uma pedreira ao norte de Nova Iorque. Justamente por isso, Welles experimenta todas as soluções possíveis de aproveitamento do espaço fílmico, e angulações de câmeras ousadas – sobretudo, já usa várias vezes a câmara baixa que seria notável em *Cidadão Kane* e uma de suas marcas registradas. A quantidade de tomadas para uma mesma cena, em vários ângulos e pontos de vista, já mostra também que Welles estava pensando em um cinema de montagem, mais do que em um cinema de cena – como era o de Harold Lloyd e Chaplin.

O interesse do empreendimento de redescoberta e restauro do filme não está apenas em verificar constantes estilísticas. *Too Much Johnson* deve se situar em uma linha que busca pensar os projetos inacabados, os canteiros de obra, do diretor, como contraponto à instituição audiovisual hollywoodiana. Isso começou quando Robert Carringer (e, depois, James Naremore) se debruçou sobre o primeiro projeto de filme de Welles para a Radio-Keith-Orpheum (RKO) Pictures, *Heart of Darkness/Coração das Trevas*. A pré-produção de *Heart of Darkness* e sua relação com o filme subsequente, *Cidadão Kane*, foi exumada por Carringer, em um estudo pioneiro sobre a evolução do estilo wellesiano, por meio do uso de arquivos. O livro de Carringer é uma contraprova do texto de Pauline Kael, que desferiu um virulento ataque, motivado por razões pessoais, contra Orson Welles, acusando-o de não ser o autor do roteiro de *Cidadão Kane* e de haver usurpado o nome do roteirista Herman J. Mankiewicz.

A adaptação da novela de Joseph Conrad – como veremos adiante – era tão ousada para os estúdios hollywoodianos que esses tiveram de aceitar nada mais nada menos que *Cidadão Kane* como um filme “passável”. E era ousada não só em termos estéticos, mas em termos políticos. Como a encenação de *Julius Caesar*, era uma crítica ao fascismo, graças a um mecanismo de identificação que confundia o olhar dos protagonistas, Marlow e Kurtz: assim, a figura do fascista seria projetada sobre o espectador comum, o americano arraigado em suas convicções conservadoras, quando não, racistas, quando não, imperialistas. Mas *Heart of Darkness* continuou sendo uma *adaptação fantasma*. Mais um projeto inacabado.

A verdade é que, depois de *Cidadão Kane*, quase todos os filmes de Welles podem ser considerados inacabados. De uma ou outra forma, os produtores de Hollywood sempre fizeram de tudo para solapar as ideias do *Wunderkind* que abalou a América com *A Guerra dos Mundos*. *Soberba* e *A Marca da Maldade* foram mutilados. *It's All True*, documentário que fundiria a música negra no continente americano (o carnaval carioca e o jazz de New Orleans), em uma riquíssima experiência visual e sonora, foi abortado não apenas pelos estúdios, mas também por dissidências internas no governo Roosevelt, e até mesmo com apoio do serviço de inteligência do governo Vargas. Não faltou, nesse episódio, o preconceito da elite branca brasileira, que teria ficado insatisfeita com a ideia de um gringo passar seis meses no Brasil filmando “negros e mulatos apenas”! Sem apoio dos estúdios, Welles teve de produzir com seu próprio dinheiro o surpreendente *Otelo* – que levaria a Palma de Ouro em Cannes –, e passou mais de 30 anos filmando seu *Don Quixote*, espécie de testamento sobre a modernidade, e sobre sua paixão pela Espanha, sem conseguir nunca terminá-lo – hoje, *Don Quixote* é uma monumental ruína filmica para os pesquisadores futuros de Welles.

Turbulento, inovador, incompreendido, irascível, sedutor, mesmo havendo dirigido apenas um filme completamente acabado – mas que também, paradoxalmente, acabou com sua carreira em Hollywood –, Orson Welles encarna a figura desse *outra* americano, bem diferente do americano egoísta, conservador e estúpido. Apesar de vir de uma família rica (*wealthy*, como se diz), Welles sempre mostrou a generosidade do americano educado e nunca deixou de colocar-se em favor dos desvalidos, sobretudo dos afro-americanos, sempre postos à margem do regime conservador individualista. Não por acaso Welles viu-se no papel de grande articulador de uma arte capaz de acompanhar o *new deal* de Franklin Delano Roosevelt. No pós-guerra, no entanto, insatisfeito com o *status quo* posterior ao governo Roosevelt (Guerra Fria, macartismo), Welles acabria se tornando um nômade, ficando à deriva entre vários países europeus e os EUA. Acabou, de certa forma, incorporando o nomadismo à sua maneira de viver. Tornou-se um cidadão do mundo. Um tradutor de culturas.

Jeanne Moreau, sua atriz e amiga, disse certa vez que Orson Welles era um grande rei sem reino. Talvez porque seu reino esteja ainda por vir, ou porque seu reino seja mesmo o porvir. Suas obras-primas não são inacabadas apenas. São testemunhas de uma luta incansável, e também de uma série de derrotas, que

acompanham a vida do mito Welles. A derrota, talvez este seja um dos coelhos da cartola desse mago chamado Orson Welles. Saber perder sem perder a pose é seu traço. Em um país em que impera a ideologia da vitória a qualquer custo, isso não é pouco.

#### IV

##### MARLOW & KURTZ: MÁS COMPANHIAS, ILIMITADAS

“Whatever he was, he was not common. His – let’s say his nerves – went wrong. He’d presided at certain midnight dances ending with unspeakable rites, which – I gathered – were offered to him – to Mr. Kurtz himself. You can’t understand, how could you? With solid pavement your feet [...]”

Orson Welles, *Heart of Darkness*, Script, 1939

#### I – Conrad, Kurtz e Marlow

Embora ocupe o centro das atenções da novela *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, o personagem Kurtz só aparece em umas poucas páginas, quase no fim, já doente, às vésperas da morte. Desde o início da narrativa, o leitor vai sendo conduzido a acreditar que Kurtz representa algo de errado no sistema de uma grande companhia belga, sediada em Londres, cujo negócio é a exploração e a comercialização de marfim no Congo. O marfim africano, extraído dos elefantes mortos em caça, era uma das grandes *commodities* do século XIX, particularmente usado na fabricação de pianos, cujas teclas brancas eram feitas de puro marfim – as negras, de ébano. A narrativa é inicialmente impessoal, e situada à bordo de um navio no rio Tâmisa, onde um homem se apresenta a um grupo de viajantes. Trata-se de um ex-funcionário dessa mesma companhia, chamado Marlow. A partir daí, é Marlow ele mesmo quem passa a contar, em primeira pessoa, a história de sua viagem até o coração da África, e sua busca por um agente da mesma companhia chamado Kurtz. Essa moldura narrativa – tantas vezes discutida pela crítica – cria uma densidade que só se aprofunda, na

medida em que o relato de Marlow e sua viagem coincidem – uma viagem em direção a um lugar inacessível, em um país desconhecido do continente africano, para encontrar um homem misterioso.

O mais importante em *Coração das Trevas* é, pois, o caminho que leva Marlow até Kurtz e as consequências desse encontro na vida de Marlow. O jogo que Conrad propõe ao leitor é mais ou menos semelhante ao de uma novela policial enfiada em uma narrativa de viagem: embora não haja um crime – pelo menos não explicitamente –, Marlow vai descobrindo pistas sobre o caráter e sobre as ações de Kurtz. Algumas dessas pistas são contraditórias e o levam a desconfiar daquilo que ouve ou que vê. Nessa situação, a relação do leitor – e dos ouvintes de Marlow – com o narrador é tensa, marcada por descontinuidades entre o que Marlow sabe, entre o que ele supõe, e o que ele não sabe – eventualmente, o que ele não quer dizer, ou admitir. Assim, mais do que um típico relato de viagens, em que o que importa são as paisagens e o exotismo, e mais do que um romance policial, em que o que importa é o desvelamento de um crime e a punição dos culpados, o interessante em *Coração das Trevas* é a própria situação em que o leitor será lançado, uma situação de insegurança e ambiguidade. Mais do que as ações ou as paisagens exóticas, nivelando impressões visuais e sonoras, importa a Conrad situar o leitor dentro de uma ambiência:

Seguíamos em frente rumo ao silêncio, singrando extensos trechos vazios, contornando as curvas tranquilas, navegando entre os altos desfiladeiros que ladeavam os meandros do nosso caminho, produzindo uma reverberação de pancadas secas com as batidas pesadas da roda de popa na água. Árvores, árvores, milhões de árvores, volumosas, imensas, altíssimas.

Em outros termos, por manter a narrativa em suspenso, ou por manter o leitor nas redes de uma ambiência, Conrad já antecipa o que Deleuze descreverá, a respeito do cinema, como uma situação óptico-sonora pura. Logo após o ponto-e-vírgula, tal situação se desdobra em uma mudança de ponto de vista, como se tivéssemos passado de um olhar que se situa no barco onde está Marlow para um olhar que se desprendesse, como uma câmera, e sobrevoasse o barco (uma *flycam*); um olhar-câmera capaz de ver as coisas já sob uma ótica metafórica:

Avançando colado às margens contra a corrente, resfolegava o pequeno vapor coberto de fuligem, como um lentíssimo besouro a se arrastar pela soleira de um portal majestoso.

Entretanto, não podemos esquecer que Conrad situou sua novela em um quadro histórico bem específico, e as questões geopolíticas e raciais – essas últimas alvo de uma polêmica em torno do suposto “racismo” ou “eurocentrismo” conradiano e os debates que surgiram com os *post-colonial studies* – não podem ser apenas presumidas do enquadramento narrativo complexo e das ambiências. Há muitos pontos em que, por exemplo, o confronto entre barbárie e civilização vem à tona de modo um tanto mais explícito, sobretudo na forma como descreve o tratamento desumano dos africanos nas construções da exploração colonial no interior do Congo:

Havia formas negras acoradas, deitadas, sentadas entre as árvores, apoiadas nos troncos, coladas à terra, meio reveladas e meio ocultas pela luz atenuada em todas as posturas da dor, do abandono e do desespero [...]. Estavam morrendo aos poucos – era muito claro. Não eram inimigos, não eram criminosos, não eram mais coisa alguma que fosse terrena – nada mais que sombras negras da doença e da fome, jazendo de cambulhada na penumbra verde. Trazidos de todos os recantos da costa com a legalidade dos contratos temporários, perdidos em terreno hostil, alimentados com comida estranha, adoeciam, tornavam-se ineficientes.

Pode ser que Conrad não tenha exaltado o que a África e os povos africanos tinham de melhor, como queria Chinua Achebe, o que, aliás, não era sua intenção; contudo, não se pode negar que ele é bastante claro quanto a denunciar o nível de degradação moral a que chegara a exploração colonial movida pelos europeus. A questão mais problemática em *Coração das Trevas* não é tanto a visão racial de Conrad – pois haveria de confrontá-la com a de todos os seus contemporâneos –, mas a oscilação de Marlow quanto ao caráter de Kurtz, que vai sendo construída a partir de múltiplas visões sobre Kurtz – como a do missionário russo (o “arlequim”), que o considerava um poeta. Marlow demonstra certa consciência de que os “métodos” de Kurtz extrapolavam em muito qualquer ideia de humanidade – do tipo de humanidade que se acreditava na metrópole – mas, ao mesmo tempo, sente-se pouco a pouco próximo de um homem que lhe parecia extraordinário. A visão final de Marlow deixa clara, aliás, sua admiração por Kurtz, como alguém capaz de enxergar uma outra

espécie de luz nas trevas do sistema colonial – uma luz negra que revelava, pelo avesso, toda a branca barbárie do sistema civilizatório – expressa nas últimas palavras que Kurtz diz no leito de morte, citando *Macbeth*: “O horror!”.

É por isso que afirmo que Kurtz foi um homem notável. Ele tinha alguma coisa a dizer. E disse. Depois que eu próprio tive um vislumbre desse limite extremo, entendo melhor o significado do seu olhar fixo que não conseguia ver a chama da vela, mas abarcava todo o universo, capaz de penetrar nos corações que pulsam nas trevas. Ele resumiu – ele julgou. “O horror!”

Evidentemente, a posição de Kurtz é a de um ideólogo da exploração colonial que levou às últimas consequências seus “métodos”. Conrad já pressentira que o capitalismo, na sua fase superior – imperialista, segundo a célebre definição de Lenin – dependia do que se fazia nos “postos avançados”, no interior das colônias de exploração, para manter o progresso da vida civilizada e democrática nas grandes metrópoles. A viagem de Marlow é a de quem vai até os lugares mais distantes da metrópole, onde os interesses do capital transnacional se tornam mais difusos e sombrios, onde as coisas nem sempre obedecem a métodos racionais e onde, sobretudo, nem tudo é muito claro – daí a intuição estética genial de Conrad de optar por uma literatura de ambiências, criando uma correlação perfeita de fundo e forma. Kurtz nada mais é do que o limite extremo do processo colonial, a manifestação mais clara de sua violência. Seu problema – e por isso ele se torna um problema – é que ele leva esse mesmo processo a um grau de perfeição inimaginável pelos desígnios da metrópole, a ponto de tornar-se um deus para os nativos, e um transtorno para a empresa colonial por seus métodos extremos: Marlow não deixa de relatar, a seu modo, a visão aterrorizante das cabeças dos “rebeldes” africanos empaladas junto ao acampamento de Kurtz.

Se é verdade que a aproximação entre Marlow e Kurtz é condenável, do ponto de vista ético, não se deve esquecer que, escrita no auge do imperialismo vitoriano, quando se glorificavam os avanços da civilização, a novela de Conrad acrescenta uma pincelada sombria ao quadro de entusiasmo que se registrava na Europa na virada do século. Conrad não poderia escrever uma novela “avançada” politicamente sobre o que acontecia na África, lembra-nos Edward Said, porque “o imperialismo, como narrativa, monopolizou o sistema inteiro de representação”. Porém, justamente por ser



um estrangeiro escrevendo a partir da Inglaterra (Conrad era polonês), ele mantém um certo distanciamento irônico, capaz de revelar mais as ambiguidades e capaz também de antecipar no caráter de Kurtz o que viria a acontecer na Europa. Os “métodos” irracionais de Kurtz já antecipam muito do que viria acontecer no século XX, sobretudo com a ascensão do nazifascismo no fim dos anos 1920. O grito de guerra de Kurtz – “exterminem os brutos!” – tornar-se-ia palavra de ordem em países “civilizados” que se industrializaram com a riqueza da exploração colonial e do imperialismo, como a Alemanha e a Itália.

II – Welles e Conrad: do rádio ao filme-fantasma

“CENA 140 – INT. TEMPLO – LUAR

[...]

KURTZ

Você é um estrangeiro, Marlow. Precisa entender que nossa nação não tem fronteiras. A humanidade depende de nossa raça. Lá fora, há dez mil selvagens. Até que eu chegasse aqui, eram os mais primitivos da humanidade.

VOZ DE MARLOW

E agora?

KURTZ

Agora? Eles estão iluminados [...].”

Orson Welles, *Heart of Darkness*, Script, 1939

Quando Orson Welles passa a se interessar pela novela de Conrad, ainda nos anos 1930, sua leitura vai se basear exatamente neste ponto: a aproximação afetiva de Marlow e Kurtz traduzia, melhor do que nenhum texto, o modo como as massas aderiam ao fascismo nos anos 1930, inclusive nos EUA. A missão de Welles seria levar essa ideia ao maior número possível de pessoas, através do rádio e do cinema. Por isso mesmo, *Coração das Trevas* lhe parece um texto oportuno. Sua visão desse texto, e sua forma de traduzi-lo para o contexto da cultura de massa – ou da indústria cultural –, como veremos, obedece, a critérios distintos da exegese textual, que será farta, ao longo do século XX, chegando até mesmo a países periféricos como o Brasil.

Considerando que toda tradução é uma adaptação de um texto para um contexto distinto daquele que lhe deu origem, Orson Welles faz renascer – ou pretende fazer renascer – a força crítica e o alcance político da novela de Conrad em um lugar que nem seu autor, nem a crítica literária poderiam suspeitar: no centro cultural mesmo do capitalismo, em programas de rádio e em um projeto de filme em Hollywood, que viria a ser a matriz de um outro – *Cidadão Kane* –, o qual seria, por sua vez, uma das matrizes do cinema moderno. Para um leitor da novela de Conrad, ou para um crítico de cinema, essas adaptações de Orson Welles não deveriam passar despercebidas. Portanto, muito antes de ser retomada, de forma indireta, por Francis Ford Coppola em *Apocalypse Now* (1979), *Coração das Trevas* já fora objeto de três adaptações ou releituras de Orson Welles: a peça radiofônica *Heart of Darkness* (1938), dentro do programa Mercury Theatre on The Air; o projeto de filme de mesmo título, com roteiro adaptado pelo próprio Welles em sua primeira experiência como diretor contratado pela RKO, em 1940; e o *remake* da peça radiofônica em 1945, inspirado no roteiro não produzido pela RKO.

Como ocorre em muitos filmes e peças do repertório wellêsiano (sobretudo *Macbeth* e *A Marca da Maldade*), *Coração das Trevas* representa, nas palavras de James Naremore, “a pulsão irracional para o mal, que pode ser detectada no mais humano dos homens”. A primeira versão de *Heart of Darkness* (1938, aproximadamente 36 minutos) foi produzida dentro do programa Mercury Theatre on The Air, dirigido por Welles, para a rádio CBS (Columbia), que era então uma das campeãs de audiência nos EUA – e, vale lembrar, o rádio era então a mídia de maior alcance social da América. A maior parte dos atores das peças radiofônicas vinha do Mercury Theatre, e depois fizeram parte do elenco dos filmes de Welles para a RKO, como Joseph Cotten e Agnes Moorehead – e até mesmo sua esposa, Virginia Welles, que faz o papel de noiva de Kurtz em *Heart of Darkness*. Vem daí também a parceria com o músico Bernard Hermann, que mais tarde faria sucesso com os filmes de Hitchcock, praticamente ajudando a definir as ambiências de suspense em Hollywood.

Orson Welles produzia, escrevia – com o dramaturgo John Houseman –, dirigia, atuava nesses programas, o que já mostrava sua capacidade multitalento, que levaria para Hollywood. *Heart of Darkness* fazia parte de uma série chamada *First Person Singular*, na qual Welles conduzia a atenção dos ouvintes no papel de apresentador, falando sempre em primeira pessoa, misturando comentários pessoais

com comentários à narrativa adaptada de grande clássicos, como *Dracula*, *Tale of Two Cities*, *Jane Eyre* e *The War of The Worlds* – este último, levado ao ar uma semana antes de *Heart of Darkness*. Na primeira peça, *Dracula*, Orson Welles desempenhava o papel de apresentador, de narrador-personagem (John Seward) e de conde Drácula. Em *Heart of Darkness*, Welles desempenha, ao mesmo tempo, o papel de narrador e de Kurtz, de maneira que se aproxima da relação entre Marlow e Kurtz. Mas ainda mantém a voz de Marlow com um outro ator (Ray Collins), de maneira que os efeitos de ambiguidade ainda não são tão evidentes. Além disso, a própria mídia rádio estava longe de oferecer uma dimensão mais profunda das várias cisões internas da novela, sobretudo aquela que diz respeito à diferença entre a voz e a visão de Marlow, a qual cria, como efeito, um mecanismo de identificação e ao mesmo tempo de afastamento entre Marlow e Kurtz.

Essa primeira versão radiofônica de *Heart of Darkness*, contudo, já explorava as ambiências conradianas de forma muito criativa, com efeitos de profundidade – vale lembrar, o som ainda não era estéreo –, vozes falando línguas estrangeiras, com sotaque, sons de instrumentos primitivos exóticos, sons de pássaros e de floresta. Na sequência em que Marlow e Kurtz (Welles) se encontram – por volta de 30 minutos depois do início, e a menos de cinco minutos do fim –, logo depois que o narrador anuncia a morte de Kurtz, temos efeitos sonoros de transição mesclando percussões e vozes africanas com o barulho das pás do barco a vapor e com o ruído de uma locomotiva, em uma espécie de fusão que cria efeitos de temporalidade complexos. Evidentemente, a sonoplastia já era utilizada nos programas radiofônicos, mas não com a “profundidade” que aqui vemos, que antecipam as complexas transições entre sequências em *Cidadão Kane* – por exemplo, a famosa “entrada pelo teto” da câmera que nos levará a Susan Alexander pela primeira vez.

Anos depois, quando refaz a peça radiofônica, em 1945, ao se desdobrar nas vozes de Marlow e Kurtz, Welles irá reforçar ambiguidade do *homo duplex* conradiano. Yossef Ishagpour nos lembra que

[...] ao atuar como Marlow e Kurtz ao mesmo tempo, Welles respondia aos seus antagonismos internos e a essa proximidade que sempre foi reconhecida – pelos exegetas, claro, mas também pelos outros empregados da Companhia, na própria narrativa – entre Marlow e Kurtz [...]. Marlow é o duplo de Kurtz, ou antes, Kurtz é as trevas de seu coração, a

realização de sua própria possibilidade: a *hybris* da soberania e a consciência do horror reunidos.

François Thomas, na leitura que faz sobre os múltiplos modos como Welles se apropria das vozes de seus personagens, como um grande marionetista da voz, recorda que Kurtz já é, na novela de Conrad, nada mais que uma voz “longamente evocada antes que o personagem apareça”. Quando é chamado pela RKO para dirigir um filme, a primeira atitude de Welles é retomar a novela de Conrad, trabalhando intensamente nela por mais de seis meses antes de abandoná-la. Agora, mais do que as vozes, Welles buscará acentuar visualmente a identificação entre Kurtz e Marlow.

Alguns elementos são importantes para entender o interesse de Welles por Conrad nesse momento crucial de sua carreira. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que a ida para Hollywood e a entrada no cinema estavam relacionadas a questões de ordem profissional: trabalhar em um grande estúdio como a RKO significava, ao mesmo tempo, uma questão de sobrevivência (o caixa de seu teatro, o Mercury, estava se esvaziando) e de exposição (depois do sucesso nacional de *The War of The Worlds*, Welles sabia que sua voz e sua imagem poderia chegar a lugares inimagináveis). Em segundo lugar, a novela de Conrad era a que melhor se adequava à sua visão política do momento. Engajado no campo estético do *new deal* de Franklin Delano Roosevelt (o que o levou a ter inimigos à direita e à esquerda), sobretudo na luta contra o fascismo ascendente na Europa (luta bem representada em sua encenação de *Julius Caesar*), mas também engajado, desde o *Macbeth* “voodoo”, na luta pelos direitos civis e raciais nos EUA (encampada por Eleanor Roosevelt), *Coração das Trevas* caía como uma luva para propagar ideias antifascistas e inter-raciais. Ao longo das páginas do livro (e do roteiro de Welles), não faltam menções ao trato desumano e bárbaro dispendido aos negros na exploração colonialista na África. E, no roteiro, o embate contra o fascismo europeu é evidente, sobretudo nas falas finais de Kurtz, nas quais ele se apresenta como um super-homem nietzscheano adaptado a uma visão política fascista:

KURTZ

Tudo que eu fiz aqui o fiz de acordo com as regras do meu Governo. Tudo. Há um homem agora na Europa tentando fazer o que eu fiz na selva [...]. Estou acima da moral. Não, subi mais alto do que outros grandes homens e vi mais longe. Sou o primeiro ditador absoluto.

Por outro lado, *Coração das Trevas* colocava Welles diante de desafios estéticos que o atraíam. Como dar conta, no cinema, da aproximação afetiva, apenas sugerida por Conrad, entre Marlow e Kurtz? Como dar conta da panóplia narrativa usada por Conrad – várias vozes, vários pontos de vista, vários narradores? Como dar conta, enfim, de todos os efeitos de ambiência do texto conradiano? Começemos pelo segundo ponto, o das ambiências. Welles propõe um filme de aventuras, como era de se esperar, com uma viagem do protagonista (agora um americano) ao Congo. Evidentemente, com um orçamento reduzido – 800 mil dólares, o que não era pouco para um diretor estreante –, estava fora de cogitação filmar em locação, e isso pouco se fazia no *studio system* hollywoodiano. Welles parte, então, para uma ousada combinação entre a utilização de filmagens documentais e de material de arquivo (imagens captadas na África), miniaturas, transparências, sobreimpressões, tudo aquilo que hoje seria feito de maneira mais eficiente pelo cinema digital e pelos efeitos especiais. Ao mesmo tempo, seu roteiro pressupunha um intenso trabalho de edição de som, combinando sons de tambores e cantos tribais a sons da floresta e da natureza, além da trilha musical – nesse sentido, a experiência vinha do rádio, onde ele já orquestrava habilidosamente essas técnicas. Na *sinopse* que faz do roteiro, em documento privativo da RKO, recuperado em arquivo (Ann Arbor), Welles traça as linhas gerais do projeto, nas quais o estético e o político convergem:

*Heart of Darkness* é um *thriller* psicológico. É a história de um tipo ordinário (Marlow) jogado na companhia de homens maus. São pessoas de caráter flébil, representando os diversos tipos de mentalidade e de moralidade fascista [...]. Eles seguem um líder, Kurtz, que é o símbolo de um ditador. O filme é abertamente um ataque ao sistema nazista [...] é uma parábola política.

Mas a ousadia estética transforma a “parábola política” em um complexo artifício narrativo. De certo modo, um “prólogo” chamaria atenção da plateia para o caráter artificial e manipulador do aparato cinematográfico, desnudando as relações entre a forma de enunciar do cinema e a consciência do espectador. Voltarei a esse prólogo adiante. Por ora, falemos do outro interessante recurso estético-formal: para traduzir a mistura de vozes narrativas e de perspectivas da novela de Conrad, para aproximar ideologicamente Marlow de Kurtz, e ambos do espectador, Welles usaria,

pela primeira vez, a câmera subjetiva ao longo de todo o filme, tal como seria feito mais tarde, e sem grande sucesso, em *A Dama do Lago*, de Robert Montgomery. Ou seja: a câmera *seria* o tempo todo o “olhar” de Marlow para os outros, e também o *ponto* para o qual convergiria o olhar dos outros personagens para Marlow, de quem apenas ouviríamos a voz, ou veríamos em silhueta, ou partes do corpo. Além disso, Welles desempenharia tanto o papel de Marlow quanto o de Kurtz.

As consequências do uso do ponto de vista formal de Marlow tinham implicações narrativas e ideológicas. Em uma das fotos do período de pré-produção do filme, Welles aparece explicando a fórmula de seu procedimento: “*I = eye*” (eu = olho). Mas o curioso recurso estilístico pressupunha uma questão política de fundo, segundo a qual o “Eu” (olhar de Marlow) se identificaria aos poucos com o espectador, e, de quebra, com Kurtz. Em outros termos, não se tratava apenas de desmascarar o fascismo de Kurtz, mas sobretudo, por esse mecanismo de identificação, o velado fascismo do espectador americano do fim dos anos 1930, a quem o filme se dirigia particularmente.

O prólogo já começava com uma operação cirúrgica essencial: separar o espectador do restante da plateia, criando entre cada espectador e a enunciação fílmica uma relação individual. Vejamos o início do roteiro:

Depois da vinheta da RKO e da vinheta do Mercury  
*FADE OUT*  
TELA PRETA

VOZ DE ORSON WELLES

Senhoras e senhores, aqui é Orson Welles. Não se preocupem. Não há nada para ver até agora. Vocês podem fechar os seus olhos se quiserem, mas por favor... abram bem os olhos quando eu avisar... Em primeiro lugar, vou dividir esta plateia em duas partes – você e todas as outras pessoas da sala de cinema. Agora, então, abra seus olhos.

ÍRIS

Em seguida, por meio de uma série de recursos visuais, Welles vai aproximando o espectador da ideia de que ele e a câmera se identificam, de que ele necessariamente toma parte da história que a câmera mostra, e, mais, que seu olhar se identifica com as pessoas que ele vê na tela. Em uma nova “cena”, Welles se converte em um criminoso atrás das grades de uma prisão. De repente, sugere a transferência de seu olhar para o ponto de vista da câmera (= ponto de vista do espectador) e

atravessa os corredores que levam a uma sala, onde está uma cadeira elétrica. Por meio de recursos visuais e sonoros, leva o espectador a entender que *ele mesmo* será executado, o que vem definitivamente a acontecer, ou a ser sugerido, através de um clarão que toma conta da tela no momento em que se aciona o mecanismo da cadeira elétrica, e do apagamento da imagem. Imaginando o susto do espectador, entra novamente a voz de Welles:

VOZ DE WELLES

Senhoras e senhores, não há motivo para alarme. É apenas um filme. Evidentemente, você [you] não cometeu um crime, e eu não eletrecutaria você por nada neste mundo, acredite! Lembre-se do seu nome agora, por favor. Bem, agora acho que você está entendendo. Você não vai ver este filme – este filme vai acontecer com você.

Uma câmera aparece contrastando contra o preto da tela.

VOZ DE WELLES

Este é você. Você é a câmera. A câmera é seu olho.

Tratava-se, evidentemente, de um recurso *reflexivo* pouco usual em um filme clássico hollywoodiano. Quem se revela aqui é o aluno de Hilton Edwards, do Gate Theatre, que buscava trazer para o teatro dublinense mecanismos reflexivos e estéticos do teatro de Brecht e do expressionismo alemão. O prólogo wellesiano, que deveria ocupar de oito a dez minutos do início do filme, explicitaria assim o mecanismo de identificação, preparando o espectador para o desenrolar da narrativa. Mas também já anunciava, de forma explícita, a identificação com o olhar de Marlow para a barbárie do processo colonial e, sobretudo, para a identificação do espectador, individualizado, com o fascismo de Kurtz.

*Heart of Darkness* era, pois, um projeto ambicioso. Se os filmes de viagem e de aventura, desde as origens do cinema, levavam o espectador a vivenciar paisagens e culturas estranhas, mas sem abrir mão do conforto de espectadores distanciados – como a tevê faz ainda hoje –, Welles pretendia situar o estranhamento no centro mesmo da experiência espectral, desmistificando o espetáculo cinematográfico e criando uma visão estranha das relações entre o mundo civilizado e o mundo “primitivo”. Já no *Macbeth* “voodoo”, Welles havia inserido elementos afrodiáspóricos (percussionistas africanos apareciam em cena tocando ritmos tribais) e colocado sobre o elitista palco nova-iorquino (e em outros palcos americanos) um

elenco composto inteiramente por atores negros (com os quais Welles conviveu no Harlem, e intensamente, antes de iniciar sua peça). Mas, assim como o próprio Conrad teve sua obra *Coração das Trevas* posta sob o tribunal dos estudos pós-coloniais nos anos 1980, sendo inclusive acusado de racismo, os projetos inter-raciais de Welles dos anos 1930 e 1940 (inclusive *It's All True*) não escapariam de um olhar crítico.

Marguerite Rippy analisou detidamente as obras teatrais e radiofônicas de Welles desse período, bem como os projetos inacabados da RKO, exatamente sob o ponto de vista das questões raciais neles envolvidas. Ela lembra que Welles não foi o primeiro artista branco americano a trazer à tona questões raciais e diaspóricas; ademais, ressalta que a posição de Welles, vista hoje, é, no mínimo, ambígua. Por um lado, ele participa de uma visão comum a intelectuais brancos, a do *romantic racialism*, em que o negro e o primitivo eram trazidos à cena intelectual e artística com ares de exotismo, com uma condescendência que não raro infantilizava os personagens negros. Por outro lado, compartilha a visão de um primitivismo modernista, que buscava incorporar na arte valores da cultura primitiva, ou como contraponto à modernização, ou com interesse pelo sobrenatural, ou ainda associando o primitivo ao superego psicanalítico ou à sexualidade liberada.

Além de amalgamar elementos tanto do *romantic racialism* quanto do primitivismo moderno, o *Macbeth* “voodoo” de Welles situava-se em um projeto tido como progressista de integração racial nas artes, sobretudo em um dos projetos do Federal Theatre, o Negro Theatre Unit. Tido pelos comunistas negros como “duvidoso”, e, ao mesmo tempo, atacado pelos conservadores americanos, o projeto de Welles, para o bem ou para o mal, foi a grande consumação desse projeto, trazendo questões raciais para o centro da cena teatral e recebendo críticas nos grandes jornais americanos – quase sempre positivas, mas com ressalvas racistas, como a do *Times*. O balanço final de Rippy, sem menosprezar muitas coisas duvidosas no engajamento antirracista wellesiano e sem deixar de mostrar que sua atitude não raro foi paternalista, quando não ingênua, é positivo:

Orson Welles moldou sua identidade como um gênio da mesma forma que qualquer *showman* ou mágico faria: tomando material bruto e transformando-o de forma inesperada diante dos olhos e ouvidos de sua audiência. Ele criou sua reputação de menino-maravilha jogando contra o



cerne das expectativas do público americano, manipulando seu fascínio múltiplo pelo coletivismo social, pelo primitivismo e pela arte elevada. Sua abordagem foi ditada por e interessada em questões de raça – como uma expressão dos mistérios da identidade e do poder sexual, mas também em função de demandas políticas. A imaginação branca de Welles incorporou e explorou imagens primitivistas, criando a intersecção entre o fascínio modernista pelo primitivo, o inconsciente primitivo e a fascinação pelo exótico.

Como lembra ainda Rippy, dois aspectos da produção de *Macbeth* “voodoo” jogam a favor de uma complacência contra qualquer acusação *a posteriori* do engajamento inter-racial de Welles: mais do que exóticos no palco, os atores negros deram nova voz ao texto do Bardo, em um espetáculo que, antes de tudo, antes de tomar a posição A ou B, tinha grande qualidade estética. Ademais, ao contratar um elenco de atores negros e colocá-los, bem pagos, sob os faróis da grande mídia, Welles obteve uma, no mínimo curiosa, conjunção entre arte e política.

Em outra vertente, na densa análise que faz da adaptação wellesiana da novela de Conrad para o cinema, James Naremore expõe algumas das contradições políticas do empreendimento wellesiano. Antes de tudo, elogia o projeto *middlebrow* do Mercury Theatre de adaptar clássicos para as massas, incluindo nas adaptações pontos de vista antifascistas e questões raciais:

No mesmo momento em que Theodor Adorno e Max Horkheimer estavam desenvolvendo uma crítica selvagem à indústria cultural, Welles tentou usar os meios de comunicação de massa como uma arma democrática, misturando Shakespeare com *thrillers* e ficção científica, borrando as fronteiras entre o clássico e as vanguardas.

Mas Naremore não deixa de advertir que Welles acaba por cair nas armadilhas do primitivismo modernista em voga, embora disfarçado por uma panóplia de elementos vanguardistas bastante ousados, que certamente não se adequavam ao classicismo hollywoodiano: uso da câmera subjetiva, filmagem em estúdio combinada com filmes documentais (em *back-projection*), uso expressionista de efeitos visuais e os já comentados segmentos de pura reflexividade no prólogo. Tudo isso não impediu que a visão de Welles quanto aos negros ficasse comprometida por uma tendência a reduzir a cultura africana a “um tipo de energia atávica” característico do primitivismo modernista. Em outros termos, se Welles acerta politicamente no ataque

ao fascismo de Kurtz – que ele quer identificar ao fascismo da cultura americana –, ainda tem uma visão ingênua do “Dark Continent” – assim o roteiro nomeia a África. A sentença final de Naremore, enfim, salienta o dilema moral de Welles, decorrente da própria novela de Conrad, mas não menospreza os avanços estéticos do filme:

O *Heart of Darkness* de Welles foi em muitos sentidos uma experiência visual brilhante, especialmente quando se tratava de atualizar a ação da novela, introduzindo efeitos cinemáticos homólogos à prosa de Conrad, e sugeria uma ligação entre o fascismo europeu e o racismo americano.

Naremore ainda acrescenta que tanto uma adaptação de cultura de massas, como as hollywoodianas, quanto uma adaptação modernista, como a que queria Welles, não poderiam evitar as contradições e as ambiguidades da narrativa de Conrad. Assim,

[...] qualquer tentativa de expurgar, condensar, ou modernizar a narrativa vai se deparar com a necessidade ou de reter essas contradições ou de tornar-se uma coisa completamente diferente. Orson Welles aceitou essas contradições, que eram parte de sua própria trajetória artística. Para emprestar uma metáfora de *Lord Jim*, de Conrad, podemos dizer que ele escolheu imergir a si mesmo no elemento potencialmente destrutivo tanto de Hollywood quanto de *Coração das Trevas*. O resultado nas telas também seria problemático em termos políticos, mas sem dúvida alguma teria sido cinematograficamente fascinante.

Depois de quase seis meses de trabalho em equipe, e de despesas de 160 mil dólares, a RKO sugere a Welles que abandone o projeto. Várias teriam sido as causas: aumento paulatino do orçamento, preocupação da RKO quanto às ousadias estéticas e, sobretudo, falta de amadurecimento do projeto. Embora tenha sido engavetado, a experiência de *Heart of Darkness* foi decisiva na concepção de *Cidadão Kane*, e serviu para um amadurecimento das ideias políticas e estéticas de Welles. A descoberta paulatina do protagonista, a cisão esquizofrênica entre Marlow e Kurtz e o mergulho na temática do mal viriam a ser peças importantes no quebra-cabeça welliesiano, sobretudo em duas de suas obras-primas dos anos 1950: *Mr. Arkadin* (em que o personagem Van Stratten faz uma investigação para descobrir a verdadeira personalidade de um magnata misterioso, Mr. Arkadin, um milionário de origem suspeita) e *A Marca da Maldade* (um filme que também lida com fronteiras

geopolíticas e raciais, e cujos protagonistas, Vargas e Quinlan, possuem traços de Marlow e Kurtz). No personagem fascista oculto que vai ser desmascarado por um detetive em uma pequena cidade de Connecticut, tema de *The Stranger* (1946), também ecoa a figura recôndita de Kurtz. Por fim, em *O Terceiro Homem* (1949), e nas peças radiofônicas inspiradas nesse filme de Carol Reed, o personagem interpretado por Welles, Harry Lime, é um facínora que se aproveita do confronto entre civilização e barbárie, no pós-guerra, tal como sucede, de certo modo, com Kurtz.

Embora não tenha podido filmar *Coração das Trevas*, Welles acaba usando seus procedimentos narrativos em *Cidadão Kane*, escamoteando, por contrabando, aquilo que era central em sua proposta de *Coração das Trevas*, a saber, o descentramento narrativo, que leva o espectador a ter de operar uma busca inteligente de algum centro de significação – nesse sentido, o enigma “Rosebud” não passa de um truque para desviar a atenção, um truque que inclusive, mais tarde, Welles consideraria despropositado. Em Welles, o descentramento está não apenas em *Cidadão Kane*, mas também em todo o universo de sua obra, como destaca Ishagpour: “um mundo desprovido de centro, extensível e contraído, fora dos eixos e assimétrico”.

O descentramento narrativo caminha lado a lado com um processo de esgarçamento da subjetividade. Como na novela de Conrad, o sujeito welllesiano ou está marcado por proximidades dicotômicas, que não raro levam a uma cisão subjetiva (Marlow – Kurtz, Dom Quixote – Sancho Pança, o jovem Amberson – Eugene Morgan), ou se multiplica em várias posições subjetivas, estéticas e midiáticas. Carringer destacou no projeto de *Coração das Trevas* o caráter dicotômico e espelhado de alguns personagens derivados do par Marlow/Kurtz.

Quase sempre em seus filmes, ele retorna à situação de um herói moralmente transcendente, excessivo e compulsoriamente autodestrutivo, que é objeto de veneração e medo de um personagem mais fraco – Kane e Leland, Arkadin e Van Stratten, Quinlan e Menzies, até mesmo Falstaff e Prince Hall.

Em outra linha, seguindo o que foi dito anteriormente, tanto o *Macbeth* “voodoo” quanto *Hearth of Darkness* aprofundam o interesse de Welles por cruzar as linhas geopolíticas e inter-raciais, colocando em questão sua tendência a fazer da arte,

e sobretudo do cinema, uma forma de engajamento político atrelado ao ideário rooseveltiano, principalmente em seu aspecto mais progressista. Isso o levará a embarcar no projeto pan-americano que o traria ao Brasil, ao custo de perder para sempre a possibilidade de um contrato com um grande estúdio, em condições dignas, tal como havia ocorrido com a RKO. A custo, também, de sacrificar sua obra mais pessoal, e talvez a mais profunda de todas, *Soberba (The Magnificent Ambersons)*, com a qual retratava a decadência de uma rica família americana, por acaso, bastante parecida com sua própria.

A partir de *Heart of Darkness*, intencionalmente ou não, a obra de Welles, mesmo retalhada, múltipla, com várias versões, inacabada, acaba sendo um retrato de personagens enigmáticos e misteriosos, movendo-se sub-repticiamente nas sombras do mundo moderno. Suas adaptações, ainda que *adaptações-fantasmas*, criaram fantasmas que ainda assombram o velho sobrado americano.

## V

### O FILME QUIS DIZER “EU SOU O SAMBA”: ORSON WELLES NO BRASIL

“Quero aprender tudo o que eu puder sobre o Brasil, e tenho que aprender rápido. A única maneira de aprender é participar do maior número de atividades possível. Quero ver tudo o que o tempo permitir – e há vinte e quatro horas em cada dia. Pretendo usá-las, todas.”

Orson Welles, 11 de fevereiro de 1942

Desde algumas semanas antes de desembarcar no aeroporto Santos Dumont no carnaval de 1942 até julho desse mesmo ano, quando encerrou as filmagens de *It's All True*, Orson Welles ocupou as páginas dos jornais brasileiros, a preocupação de políticos, artistas e intelectuais, e os sonhos de muitas moças, é claro, já que àquela altura Orson era o grande astro do cinema americano e estava ao alcance de todos(as). Sua passagem por aqui ficaria gravada na memória do cinema brasileiro, como parte de sua história, e da história da cultura brasileira, tal como sintetizada o belo verso da canção “Cinema Novo”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “Meu nome é Orson Antonio Vieira Conselheiro de Pixote Super Outro”. Mr. Welles tinha de dar samba mesmo.

A temporada – ou expedição – de Welles no Brasil também marcaria definitivamente o futuro do ator, diretor, radialista e recém-cineasta Orson Welles – ele havia acabado de dirigir *Cidadão Kane*, aos 25 anos, e ainda com pouca experiência de cinema de estúdio. De certa maneira, o preço da passagem foi não apenas não terminar *It's All True*, mas também perder aquela que seria sua obra-prima, *Soberba*. Além disso, a ressaca do pós-carnaval brasileiro ainda incluiria a expulsão do talentoso artista-prodígio dos jardins paradisíacos de Sunset Boulevard. É

verdade que ele voltaria a Hollywood em 1946, para filmar *A Dama de Shangai*, mas graças a outro talento: o de conquistador. Pois não foi outra senão Rita Hayworth, a joia mais preciosa dos *tycoons* do cinema, quem lhe deu a chave para abrir novamente a caixa mágica dos estúdios. E é justamente em *A Dama de Shangai* que o Brasil retorna, dentro de um plano de vingança. Em uma praia do México, ao som de Dorival Caymmi/Ary Barroso – não creditados no filme –, o jovem irlandês – que está sendo ludibriado por dois inescrupulosos advogados e por uma *vamp* – lembra-se dos tubarões do mar do Ceará, para alegorizar os advogados, e, de quebra, todo o capitalismo dos *tycoons*. Nesse filme, vale lembrar, o mocinho abandona a *femme fatale* (e o *star system*) a seu destino fatal – enquanto, curiosamente, por trás das câmeras, Orson dava adeus a Rita, definitivamente.

O Brasil voltaria anos depois, em um programa de TV, *Orson Welles' Sketchbook*, no qual Welles jocosamente atribui o fracasso de *It's All True* a um feiticeiro, que, segundo ele, teria ficado revoltado por não ter recebido cachê e teria trespassado o roteiro com uma agulha. *It's All True* é, enfim, a antítese – a imagem reversa, desde o título – da obra final de Welles, *F for Fake*, que pode ser considerada como a palavra final de Welles em relação a seu passado conturbado com a indústria cinematográfica.

Quando a figura de Welles já quase se desbotava de nosso imaginário, nos anos 1980, Rogerio Sganzerla dedica à passagem de Orson Welles uma série de quatro filmes, em função do crescente interesse que tinha por Welles, desde a redescoberta do filme perdido, nos arquivos da Paramount, em 1969. Depois de muitas lutas judiciais para trazer à tona tais arquivos, eles são utilizados parcialmente, em 1993, no documentário *It's All True: Based on an Unfinished Film By Orson Welles*, que apresenta pela primeira vez as imagens – algumas em technicolor, usado aqui pela primeira vez em larga escala – gravadas no Rio e no Ceará por Welles. Em 1996, homenageando o filme de Welles, Amir Labacki cria o Festival Internacional de Documentário É Tudo Verdade, que se tornou uma das principais referências mundiais do cinema documental. Nos anos 1990 e 2000, pululam artigos, teses, e livros, no Brasil e nos EUA, sobre os mais diversos aspectos da expedição wellesiana: da memória de pessoas que o conheceram aqui a textos sobre as relações de Welles com o governo Getúlio Vargas ou com a política de boa vizinhança de Franklin Delano Roosevelt.

Em síntese, a vinda de Welles ao Brasil, de fevereiro a julho de 1942, fazia parte de um projeto político de aproximação do governo Roosevelt com o governo Vargas, para conquistar o apoio deste último contra os países do Eixo na Segunda Guerra Mundial. A política de boa vizinhança (*Good Neighborhood Policy*), em seu eixo cultural, tentava aproximar os EUA de países latino-americanos em função de eixos comuns, como a ideia do pan-americanismo. Equipes de cinema e artistas americanos visitaram a América Latina e o Brasil, ao passo que artistas latino-americanos como Carmem Miranda e Chucho Valdez eram “integrados” ao sistema cultural americano. Welles, que se eximira do serviço militar, viu no projeto pan-americano uma possibilidade de expressar suas ideias políticas e estéticas. O projeto inicial de *It’s All True* compreendia, segundo Catherine Benamou, a realização de um filme misturando documentário e ficção em quatro episódios: “The Story of Jazz”, centrado na figura de Louis Armstrong, com a colaboração de Duke Ellington, mostraria as raízes populares e africanas da música americana; “The Captains Chair”, inspirada em um roteiro de Robert Flaherty, mostraria as duras condições de vida de uma comunidade indígena no norte do Canadá; “My Friend, Bonito”, escrita por John Fante, filmado no México, baseava-se em mitos populares sobre a amizade entre um garoto e um touro; “Carnaval” seria filmado no Rio de Janeiro, revelando as relações entre as tradições populares e o samba.

A esses episódios Welles acrescentaria, ao logo da viagem, o episódio “Jangadeiros: Four Men in a Raft”, baseado em uma reportagem que Welles lera na revista *Times*, em 1941, sobre Jacaré e outros três jangadeiros cearenses, que fizeram uma fantástica travessia de jangada de Fortaleza ao Rio de Janeiro para exigir de Getúlio Vargas que incluísse os jangadeiros nas novas leis trabalhistas. Por várias razões, que veremos adiante, o projeto de Welles não apenas fracassou, mas também transformou-se em uma tragédia pessoal para o diretor de *Cidadão Kane* – um filme que, como se sabe, foi perseguido tenazmente pelo magnata William Randolph Hearst, a ponto de impedir sua exibição e levá-lo ao completo fracasso comercial. Tanto a maquiavélica interferência de Hearst – movida por razões de foro íntimo – quanto a destruição articulada do projeto de *It’s All True* tornaram o trabalho de Welles em Hollywood insustentável.

Das muitas marcas que Welles deixou na cultura brasileira, duas são indelévels: a crônica de Vinicius de Moraes e o cinema de Rogerio Sganzerla. Vinicius dedicou a Orson Welles um conjunto de dez crônicas memoráveis,

publicadas em *A Manhã*, entre outubro de 1941 (estreia de *Cidadão Kane* no Rio) e dezembro de 1942. Portanto, as crônicas cobrem o período pré- e pós-Brasil, e são um documento-chave para o quebra-cabeças de *It's All True*.

A recepção que Vinicius faz de *Cidadão Kane* é tão exaltada quanto certa. Vinicius não apenas coloca o jovem diretor no panteão sagrado de Chaplin, Eisenstein, Murnau e Von Stroheim, mas também adentra em problemas que viriam a ser os mais discutidos futuramente pela crítica welllesiana, particularmente quanto ao uso expressivo dos diálogos e da música. A montagem de som, como observa Vinicius, ganha densidade porque som e imagem se dissociam, o som não apenas acompanha a imagem, mas também a comenta, interpreta, critica. Essa viria a ser uma das tônicas do uso do som no cinema moderno. Nas crônicas sobre Orson Welles no Brasil, o que mais chama atenção, hoje, é ver que, para além de compreender a obra de Welles, Vinicius estava interessado em compreender o homem Orson Welles. E, mais do que compreender, Vinicius queria se aproximar dele, tornar-se seu amigo. “Orson Welles é um menino cheio de sonhos”, anota Vinicius. E, em seguida, declara, ou melhor, declara-se:

Deve haver nele uma grande experiência íntima e um grande lastro inconsciente para permitir-lhe tanta tranquilidade humana dentro de tanta paixão. Porque é um apaixonado – isso vê-se nos seus olhos, nas suas ideias, na multiplicidade dos problemas que o movem, na sensibilidade com que os aninha e os liberta.

Só tenho vontade de pegá-lo e levá-lo a ir comer um tutu com linguiça na casa da gente, apresentá-lo à família, ficar amigo dele. Esquece-se mesmo da grandeza de sua missão artística por isso que nele é mais humano – a sua natureza viva e moça fundamentalmente votada à pureza.

Ao visitar os estúdios da Cinédia, onde Welles gravava cenas de “Carnaval” com passistas de escola de samba e figurantes, Vinicius observa, de longe, o diretor em ação – o que realmente, em termos de fortuna crítica, o coloca, hoje, em posição privilegiada – e chama atenção para dois traços importantes de seu caráter: por um lado, a observação “etnográfica” que Welles faz de seu assunto, o Brasil – “Welles começa a conhecer o Brasil melhor que muito sociólogo, que muito romancista... soube compreender como ninguém a importância do nosso caráter [...]” (65); por outro lado, Vinicius observa que, em uma cena mínima de uma passista, Welles



repete a filmagem inúmeras vezes, de forma obsessiva. Ora, essa observação interessa na medida em que podemos pensar o quanto Welles pensava em termos de montagem essas cenas dançadas e cantadas de *It's All True* – e não em termos de um mero registro documental. No fundo, a impressão de Vinicius é certa: ele reconhece no trabalho do badalado diretor gringo que uma obra estava sendo criada, capaz de levar a repensar, inclusive, questões raciais. Inclusive capaz de nos (brasileiros) fazer refletir sobre nosso próprio racismo, sobretudo o racismo inerente à ausência dos negros e da cultura afro-brasileira no cinema e nas produções culturais:

O nosso negro é um valor excelente, e de grande expressão. Não há razão para escondê-lo, criando a impressão de que temos um preconceito que não cabe na nossa natureza de povo americano. Devemos nos mostrar tal como somos, tal como fomos feitos.

É bom lembrar que, à data dessa crônica (30 de abril), Welles já vinha sendo boicotado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e pela RKO, e pela agência de Rockefeller, por subir os morros e mostrar a cara do Brasil, em technicolor. Nas crônicas seguintes, Vinicius vai aprofundando as impressões iniciais e vai mostrando toda a complexidade do caráter e das atitudes de Orson Welles: de seu modo de falar em palestras à sua apreciação entusiasmada de *Limite*, de Mário Peixoto – Vinicius movera mundos e fundos para que Welles pudesse ver o filme.

Em outra crônica, sobre *Soberba*, de dezembro de 1942, Vinicius não poupa elogios ao filme que viria a ser um fracasso retumbante nos EUA, e só viria a ser apreciado anos depois na Europa. É particularmente interessante o modo como Vinicius observa o caráter “mágico” da arte de Welles nesse filme, caráter esse fundado sobre um modo musical de composição, desde o *chiaroscuro* até os diálogos. “Não é ‘apenas’ teatro, que sempre se mistura muito ao seu Cinema: é também sentido de organização musical” (75). Vinicius observa alguns defeitos em Welles – lembrando-se que ele viu a cópia montada pela RKO contra a vontade de Welles – como “um certo gosto de brilhar e a falta de contensão”. Mas sua observação crítica sobre esse filme, em particular, mereceria entrar para os anais: “*Soberba* tem muitos defeitos. Mas as virtudes são tais que os tornam desimportantes. Orson Welles está longe da perfeição. Mas às vezes chega a tocar com o dedo o coração do mundo” (76).

Em 1958, Paulo Emílio escreve uma série de artigos sobre Welles no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* e dedica um desses textos à aventura/desventura de Welles no Brasil. Paulo Emílio pontua várias questões que viriam ser a tônica de vários comentadores de *It's All True*, afirmando a importância desse projeto para a vida e a obra de Welles, mas também para o cinema brasileiro:

Há dezesseis anos as imagens brasileiras de Welles moram nos arquivos do estúdio. Não me surpreenderia se *It's All True*, ao lado de *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons*, constituísse a maior glória de sua carreira e revelasse uma faceta inédita de seu gênio cinematográfico. Apesar de só terem subsistido fragmentos de *Que Viva México!*, Eisenstein exerceu uma influência profunda sobre o que houve de melhor no cinema mexicano até dez anos atrás. Graças a Orson Welles, 1942 poderia ter sido a data de descoberta cinematográfica do Brasil.

Os filmes de Rogério Sganzerla partiram de uma imersão do cineasta em materiais de arquivo relacionados a Orson Welles desde 1980, como lembra Samuel Paiva. Dessa postura de cineasta arquivista – e de crítico de cinema – nasceram três filmes diretamente relacionados a Welles, e um quarto filme de ficção que faz remissão aos três anteriores: *Nem Tudo é Verdade* (1986), o curta *A Linguagem de Orson Welles* (1990), *Tudo é Brasil* (1997) e *Signo do Caos* (2003). *Nem Tudo é Verdade* é contemporâneo de uma ampla discussão no mundo da crítica welliesiana – na Europa e nos EUA – sobre o que fazer com as latas de negativo de *It's All True* redescobertas depois de 40 anos. Vale lembrar que Welles ainda estava vivo quando Sganzerla inicia a pesquisa de seu filme, e a lenda em torno de seu nome estava crescendo a cada dia – embora isso não lhe garantisse condições materiais para fazer os filmes que queria, sobretudo nos EUA.

*Nem Tudo é Verdade* é um filme para especialistas em Welles, recheado de citações elípticas, que aludem tanto à biografia quanto à obra do diretor americano. É, também, um filme dificilmente compreensível fora do contexto brasileiro, dada a forma como interpreta, com um olhar crítico, as relações de Welles com a cultura brasileira dos anos 1940 – particularmente com o samba e as manifestações populares. Mais do que contar uma história – a do fracasso do filme de Welles –, Sganzerla ilumina o palimpsesto da história, na mesma medida em que dialoga diretamente com Welles – e o diálogo se dá sobretudo na forma não sincrônica de montar som e

imagem, criando deslizos e ambiguidades entre o que se vê e o que se ouve. Em vez de mostrar “depoimentos” de especialistas e testemunhas, Sganzerla decide encenar com atores alguns momentos de Welles no Brasil, mas muitas vezes essa encenação se converte em ficção e reflexão. Há cenas em que Welles (interpretado por Arrigo Barnabé) aparece filmando com uma câmera portátil e falando sobre cinema com um papagaio – uma alegoria do Brasil? – nos ombros; em outra cena, enquanto quebra os móveis de seu quarto no Copacabana Palace e os lança pela janela – uma cena conhecida da biografia de Welles no Rio –, simula uma orgia com uma brasileira (interpretada por Helena Ignez); em outra, em uma entrevista coletiva, usando palavras de Welles, faz uma sátira à figura do estrelato e ao cinema industrial.

A única “entrevista” filmada é a de Grande Otelo, que se recorda da época em que trabalhou com Welles, e da amizade que ele e Herivelto Martins acabaram criando com o “gringo”. Na verdade, não é bem uma entrevista, Otelo está interpretando um personagem, o personagem de si mesmo, contracenando com Helena Ignez (fora do quadro), enquanto fala de Orson. Ele está, nessas cenas, em um espaço entre a ficção e a verdade, o que é uma forma a mais de diálogo de Sganzerla com Welles. Os documentos de *It's All True* mostram o encanto que Welles tinha por Grande Otelo, a quem julgava um ator e performer extraordinário. Em *Orson Welles' Sketchbook*, Orson ainda se refere a ele como um ator que demandava uma lente grande-angular, capaz de conter todas as formas de sua expressão no espaço.

*A Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil* são desenvolvimentos dos temas apresentados em *Nem Tudo é Verdade*, agora sem recursos à encenação. *A Linguagem de Orson Welles* é talvez o mais experimental dos três filmes, fazendo uso quase que exclusivo de animação em *table-top* e de imagens de arquivo, contrapostas sempre com sambas e marchinhas, ou com a voz de Welles retirada de entrevistas e programas de rádio. Trata-se um filme fundamentalmente construído a partir da mesa de edição, que aposta nas múltiplas possibilidades da montagem, mais do que na captação de imagens com a câmera. Isso aproxima seus filmes muito mais da forma do ensaio do que do documentário propriamente dito.

*Tudo é Brasil* aprofunda mais ainda a discussão sobre o caráter visionário da visita de Welles ao Brasil, que se manifesta em sua compreensão das manifestações populares (o samba, o carnaval) e das relações políticas (Vargas *versus* jangadeiros), e na tentativa de criar novas dinâmicas de expressão do nacionalismo então vigente: um nacionalismo internacionalista, pan-americano, que revelasse a riqueza comum das

américas, mas que não escondesse sua pobreza. Como Sganzerla já havia demonstrado em *Nem Tudo é Verdade*, essa visão utópica de Welles entrou em conflito com o nacionalismo policialesco de Filinto Müller e do DIP, e teria desagradado ao próprio Getúlio Vargas, como apontou o trabalho pioneiro de Siqueira, além de desagradar aos racistas da RKO, que o acusariam de estar filmando “negros pulando”, apenas. Ao contrário disso, os filmes de Disney e John Ford, diretores que também vieram ao Brasil na carona da política de boa vizinhança, levaram aos EUA apenas imagens exóticas, ou sobre o crescimento urbano e industrial do Brasil – que interessava à política de guerra americana. A equipe de Disney, sobretudo, veio explorar ao sul da América imagens desprovidas de conflito, enquanto o projeto de Welles ia muito além dos clichês. Não estranha que tenha sido abortado pela RKO.

Também baseado no uso intensivo de animações de fotos, jornais e imagens fixas em *table-top*, criando efeitos expressivos de montagem, *É Tudo Brasil* ainda se torna mais denso quanto à relação som/imagem, uma vez que Sganzerla se vale de várias peças radiofônicas de Welles: *Heart of Darkness*, *The War of The Worlds*, *Hello Americans*, entre outros, como bem analisa Regis Raia. O jogo entre imagem e som em *É Tudo Brasil* cria uma estrutura dialógica, na qual não apenas a anedota da vinda de Welles ao Brasil está em questão, mas também a própria obra do cineasta americano. E não apenas a obra, mas também a vida. É como se o corpo de Welles, disperso em mil fragmentos – em tantos projetos inacabados, viagens, peças, filmes, posições políticas e ideológicas – fosse recomposto. A montagem opera aqui menos como costura – e ainda que fosse, só poderia ter como resultado um *patchwork* –, e mais como *sutura*. É o montador, mais do que o cinegrafista, o cirurgião, neste caso, a fazer a sutura. Pois assim diferencia Walter Benjamin o cinema da pintura: de um lado, na pintura, o mago (o pintor); de outro, no cinema, o cirurgião (o cinegrafista). Aqui, a sutura cabe ao diretor-montador-arquivista.

Os filmes de Sganzerla, assim como o lançamento do documentário *It's All True* de 1993, direta ou indiretamente, trouxeram à tona uma série de artigos e livros em que se rediscutia a passagem de Welles pelo Brasil. Desse conjunto inumerável de documentos de arquivo, matérias jornalísticas, livros e teses, o trabalho de Catherine Benamou é sem dúvida o mais completo. *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey* foi escrito como tese de doutoramento na New York University, sob orientação do brasileiro Robert Stam, que também fora um dos pioneiros em

publicações acadêmicas sobre Welles e o Brasil. Benamou destrinça todas as relações políticas que envolveram a vinda de Welles, a serviço da política de boa vizinhança, comandada então pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), dirigido pelo magnata Nelson Rockefeller. Mais do que isso, entra de cara nos arquivos de Orson Welles e de todas as pessoas envolvidas no projeto, analisa o material filmico, reconstrói ao mesmo tempo o *endotexto* do filme (do roteiro às filmagens) e investiga seu *exotexto* (suas repercussões em outros filmes), e, sobretudo, desconstrói uma visão de *It's All True* como um grande fracasso na carreira de um *enfant terrible*, que teria se envolvido em um projeto desnecessário – essa era a visão que ficara gravada nos imaginários americano e brasileiro.

Não é meu propósito aqui resumir o trabalho de Benamou, tampouco questioná-lo. É um trabalho científico, acima de tudo. Um trabalho de arquivista paciente com as mil entradas de seu objeto. Um trabalho de uma grande historiadora, que merece ser lido por quem queira entender a totalidade do projeto wellesiano, ou melhor, da odisseia wellesiana. Meu interesse aqui é apresentar, na linha do que já fizemos, menos o esforço do documentarista e “entnógrafo” Orson Welles – que a tese de Benamou descreve a contento –, e sim tentar traçar o retrato de um funâmbulo multimídia, de um saltimbanco nômade, que veio a reboque do diretor de cinema, e de suas tentativas de traduzir culturas diferentes em diferentes meios. Por isso, não enfatizarei, como fez Benamou, o caráter documental de *It's All True*. Benamou e outros grandes intérpretes wellesianos (Naremore, Ishagpour, Rosenbaum) estão desde o início comprometidos a pensar o cineasta Orson Welles – assim como, em contraponto, Richard France pensou o dramaturgo Welles, e Rick Altman e François Thomas pensaram o radialista e *performer* vocal. Meu interesse é menos pelo cineasta – embora não o desconsidere – e mais pelo artista e pelo cidadão, quanto ao papel ativo que ambos tiveram juntamente com o “documentarista” estudado por Benamou.

Vale lembrar que quando Welles vem ao Brasil, e mesmo quando filma *Cidadão Kane*, sua preocupação não é, de modo algum, tornar-se um cineasta. Em 1942, Welles é sobretudo um homem de teatro que pensa o rádio e o cinema como formas de expansão de suas atividades teatrais (no Mercury Theatre) e de suas ideias políticas, ideias essas já evidentes em sua carreira no teatro e no rádio nos anos 1930, como vimos no capítulo anterior. É verdade que, em *Cidadão Kane*, seu primeiro filme de longa-metragem em Hollywood, Welles antevê todas as possibilidades que esse meio pode lhe proporcionar em termos de expressão. Mas nem por isso o rádio e

o teatro deixam de estar no centro de seus interesses, e muito menos a atividade política. Em uma carta enviada do Brasil a Nelson Rockefeller, Welles deixa claro que seu papel aqui vai ser não apenas o do cineasta ou da estrela de Hollywood, mas também o de agente cultural a serviço do OCIAA:

Mercury Productions  
Orson Welles a Nelson Rockefeller  
25 de fevereiro de 1942

Caro Nelson,

Gostaria de agradecer por essa bela e rara oportunidade que me concedeu de apresentar um breve relatório de nossas atividades [...].

Além do filme e das gravações – que se iniciam em uma semana – começamos uma grande campanha de atividades extracurriculares. Já fiz quatro programas de rádio. Espero fazer muitos mais nos meses vindouros. (Meu português está horrível, mas com o tempo só posso melhorá-lo!) Com a ajuda do Sr. Moses, estamos arranjando uma série de palestras e também discussões. Setores consideráveis do mais inteligente público brasileiro devem ser atingidos desse modo, já que os temas vão dos clássicos da nossa literatura a temas relacionados à arte americana contemporânea.

Você sabe que o Mercury Theatre tem um grande interesse pelo campo da Educação: publicamos obras acadêmicas e fazemos “gravações de textos” de poesia e teatro. Eu cumpro, lá também, meu papel de estudioso de Shakespeare. Além do mais, modéstia à parte, posso ser considerado também um pintor, ou um escritor, já que se trata de um catálogo de possibilidades para por em pauta nas discussões. Sei que isso poderá parecer presunçoso, mas prometo conduzir as palestras e os debates de forma humilde e com a possível neutralidade. Penso que posso ser útil como intérprete na troca de ideias entre plateias de diversos interesses, como as que teremos. Isso será, no mínimo, estimulante. Além do mais, estou me oferecendo – sendo o ator que sou, com uma grande memória – para qualquer plateia que tenha interesse em literatura ou teatro de língua inglesa.

A Senhora [Getúlio] Vargas, como você sabe, é uma pessoa envolvida ativamente em obras de caridade. Eu lhe comuniquei estar à sua disposição para qualquer atividade nesse sentido, como artista. Justamente, acontece que sou também um mágico, e já que a mágica fala uma linguagem universal, pode vir a ser de grande benefício para todos nós.

Estou listando essas atividades porque estou bastante ansioso para que você acredite que realmente estou

trabalhando *full time*. Conheço bem as minhas obrigações e estou ciente da grande responsabilidade que me foi posta nas mãos.

A oportunidade de fazer alguma coisa de construtivo – e até importante – significa para mim, neste momento, muito mais do que eu poderia expressar em uma carta. Fica aqui pelo menos a minha promessa de que se eu falhar não terá sido por falta de esforços.

Meu agradecimento por sua confiança simplesmente não pode ser expresso em palavras.

Mui cordialmente,

Orson Welles

Não podemos esquecer – e é Sganzerla quem nos lembra disso, *en passant*, em seus filmes – que Orson Welles via no Brasil a possibilidade de um merecido descanso depois de anos de trabalho ininterrupto no Mercury Theatre, na rádio e na RKO. Vale lembrar também que, desde que começou a alternar entre a vida de dramaturgo e a de radialista – e logo em seguida, de diretor de cinema –, Welles vivia à custa de barbitúricos, que logo viriam a se misturar ao consumo cada vez mais intenso de álcool. Além do mais, como se sabe – e talvez isso seja fundamental –, as viagens de Welles ao México e ao Rio – e a outras cidades latino-americanas – estavam essencialmente ligadas a um desejo de encontrar-se com sua amante de então, a atriz Dolores del Rio. Nascida no México, Dolores fora a primeira latina a brilhar em Hollywood, ainda no cinema silencioso, no início dos anos 1920. É ela também que, já no período sonoro, irá protagonizar *Flying Down to Rio* (1933), “filme que passará a ser remissão inevitável à sociedade brasileira das primeiras duas décadas do século, pelo olhar ávido de exotismo do cinema hollywoodiano”, como lembra Tunico Amancio. Produzido pela RKO, o musical tinha no elenco Fred Astaire e Ginger Rogers, além de Dolores del Rio, que contracenava com o brasileiro Raoul Roulian – primeiro astro brasileiro em Hollywood. O filme estava repleto de cenas bastante curiosas mostrando o Rio de Janeiro em *back-screen*, personagens falando português e números musicais com bailarinos negros; e ainda trazia a atriz – texana e negra – Etta Moten Barnett interpretando a canção “Carioca”, uma rumba com fortes temperos de samba, que se tornaria uma das músicas mais populares do repertório americano – aliás, reinterpretada por Caetano no álbum *A Foreign Sound*:

Say, have you seen a Carioca?  
It's not a foxtrot or a polka

It has a little bit of new rhythm,  
a blue rhythm that sighs

It has a meter that is tricky  
A bit of wicked wacky-wicky  
But when you dance it with a new love,  
there's a true love in her eye

Welles era fascinado por Dolores del Rio desde a adolescência, mas quando seu relacionamento com Virginia entra em crise, e estava “solitário” em Hollywood, ele se aproxima cada vez mais de Dolores del Rio, e vive sob o fascínio de seus olhos negros e de suas roupas íntimas – segundo depoimento a Barbara Leaming. Além de sua amante, ela será uma das mentoras de *It's All True*, se não tiver sido a verdadeira razão do projeto.

Na verdade, *It's All True* é um projeto no qual Welles não é exatamente um “autor”, mas, antes, um protagonista. Uma das ideias mais interessantes da tese de Catherine Banamou é, aliás, a de que o “texto” do filme de Welles – *It's All True* – pode ser interpretado à luz das muitas “mãos” que o teceram, ou o ajudaram a tecer. Antes de tudo, Benamou tenta desmontar duas teses que se tornaram lugares-comuns a respeito dos projetos “fracassados” de Welles: a primeira, expressa por biógrafos como Charles Higham, para quem o “fracasso” de Welles se deveria a sua própria personalidade instável e excessiva, por seus gostos suspeitos; a segunda, por uma visão de Welles como o gênio autoral, lutando contra as adversidades de um sistema perverso, e, evidentemente, sendo derrotado.

Para Higham, lembra Benamou, o “erro” de Welles em fazer *It's All True*, entregando-se a orgias abaixo da linha do Equador, teria levado ao desastre de sua carreira profissional. Curiosamente, a visão de Higham coincide em muitos pontos com a visão oficial que se tinha de Welles na época de sua estadia no Brasil, manifestada por membros da equipe, como Tom Pettey, Lynn Shores, ou por agentes do DIP. Em uma carta encaminhada ao DIP, Lynn Shores – produtor executivo da RKO – demonstra o quanto a grande questão era como “controlar” o gênio disruptivo e “suspeito” de Welles, por estar filmando nas favelas:

[...] eu ainda me sinto incapaz de *controlar essa tendência* do Sr. Welles de utilizar nossas câmeras em assuntos que não creio estarem de acordo com a vontade do governo brasileiro, e também, tenho certeza, em harmonia com os sentimentos de nossos executivos em Hollywood.



A questão a que me refiro é a contínua exploração [*exploitation*] do elemento negro [*of the negro*] e de classe baixa [*low class*] no Rio e nas redondezas.

Nem gênio lutando contra o mal, nem personalidade imprudente ou promíscua, Orson Welles trabalhava, como demonstra Benamou, em regime colaborativo. Algo que poderíamos aproximar aos “coletivos audiovisuais”, como se diz hoje a respeito do novíssimo cinema. Daí a importância de Dolores del Rio, para voltarmos onde estávamos anteriormente. Além da relação afetiva – sobre a qual não se sabe muito além do que foi biografado por Barbara Leaming –, Dolores del Rio aproximou Welles da cultura latina, especialmente da cultura mexicana – o que foi decisivo para o episódio mexicano de *It's All True*. Assim como acentua o papel de Dolores del Rio, Catherine Benamou destaca o papel da fotógrafa Geneviève Naylor, que esteve trabalhando no Brasil desde 1941 e que teria sido responsável pela aproximação de Welles com as raízes do samba na Praça Onze. Mas havia toda uma equipe de escritores e “olheiros” trabalhando com Welles – inclusive figuras de proa de nosso samba, como Herivelto Martins. Mas, é claro, é preciso ter cuidado para não se resvalar na tese de Pauline Kael, quando se fala do trabalho colaborativo. Sem Welles, nenhum de seus colaboradores, inclusive os mais conhecidos como Bernard Hermann e Joseph Cotten, viria a representar o que representaram. Welles era sobretudo uma força criativa, capaz de atrair e modificar talentos.

Entre o episódio sobre o jazz (“The Story of Jazz”) e o episódio sobre o samba (“Carnaval”), Orson Welles se aproximou de uma ideia de síntese entre as culturas americanas, que tinham em comum a mesma herança cultural africana. Para um diretor que já havia mergulhado na cultura afro-americana com o *Macbeth* “voodoo”, e a havia repensado, em termos geopolíticos, em *Heart of Darkness*, essa ideia de síntese não era estranha. Por isso, conforme Benamou e Rippy, o projeto wellesiano se deixa ler cada vez mais por uma ótica da diáspora. Senão, vejamos o que diz Benamou:

Dentro da estrutura quadripartite de *It's All True*, a afrodiáspora funciona como um conceito internacionalista que “desguetiza” [“de-ghettoizes”] a expressão negra, e dá nova vida ao circuito transnacional da música popular que atravessa as américas durante a Segunda Guerra.

Benamou ainda acrescenta que o aspecto afrodiaspórico do projeto wellesiano tentava criar um espaço dialógico e intercultural, sobretudo nas cenas finais de *It's All True*, filmadas no Cassino da Urca, e que se baseavam em um princípio de montagem justaposta, em que se veria, de forma dialógica, as classes populares e os brancos grã-finos se fundindo na mesma festa inter-racial:

Através de sua possível justaposição no filme, as performances de samba e de jazz entram em um circuito hemisférico, afirmando as iniciativas “real-life” de Louis Armstrong, Ray Ventura e Carmen Miranda. Enquanto no primeiro episódio [“The Story of Jazz”] a negritude mostrase como um componente vital da identidade nacional e da cultura popular moderna, no último [“It's All True”], ela é elevada ao patamar de um exercício transnacional em estilo musical de chamada-e-resposta (especialmente na cena final do Cassino da Urca) que forma uma base discursiva para a identificação hemisférica e a solidariedade nas quatro partes do filme. Ao fazê-lo, Welles se move para além do jazz e do samba como espetáculos e apresenta uma performance e uma composição musical afro-baseada como forma de prática cultural integradora da modernidade.

O fascínio crescente de Welles pela cultura do samba é uma das coisas que mais chamam atenção nos documentos e nas ações que circundam projeto do filme. Já no programa radiofônico *Hello Americans* sobre o samba, vemos a tentativa de Welles de definir e traduzir para o americano a multiplicidade de fenômenos associados ao samba. No programa, Welles contracena com Carmem Miranda, e esta vai lhe explicando um a um os instrumentos do samba – e seus sons correspondentes vão sendo ilustrados em termos de som, até que o todo se funde em uma harmonia contagiante. Não faltam também nesse programa comentários divertidos sobre as diferenças linguísticas e culturais: Welles tenta explicar ao ouvinte americano que tamborim não é “tambourine”, e Carmem Miranda explica que o instrumento brasileiro é feito de pele de gato – o que deve ter chocado a audiência *middle class* americana. O programa termina em uma espécie de frenesi carnavalesco, em que o próprio Welles se põe a dançar – embora não vejamos isso, ele dá a entender que dança – e a cantar em português. Assim como ocorreu durante toda a visita ao Brasil – e tal como já havia ocorrido na Espanha e na Irlanda –, Welles se deixa assimilar voluntariamente pela cultura estrangeira e a usa, antropofagicamente, como motivo para suas criações – e para sua própria e elephantina maneira de divertir-se.

Dois meses depois de sua chegada ao Brasil, na mesma medida em que seu projeto vai ganhando contornos mais claros – é preciso lembrar que deslocar um pedaço de Hollywood para o Rio, sem um roteiro definido, não era coisa ordinária –, Welles vai se tornando um problema acima e abaixo da linha do Equador. Nos estúdios da RKO, seu filme *Soberba* começa a sofrer um processo brutal de mutilação. Quando viera ao Brasil, Welles esperava finalizar aqui a montagem, com a vinda de uma mesa de montagem e do montador Bob Wise. A RKO posterga a vinda da mesa e do montador e, em fins de março, decide fazer uma desastrosa projeção de teste de audiência em Pomona (CA) para um público bastante reticente, composto de jovens conservadores. Como era de se esperar, mutilado pelos produtores da RKO, o filme seria lançado de forma desastrosa. Mais do que isso, desconfia-se que a intenção expressa de alguns produtores da RKO era mesmo a de destruir o filme de Welles, e livrar-se de um contrato com a Mercury, que já custava 4 milhões de dólares, e que não havia tido retorno financeiro. Por isso, a RKO pediu a cabeça de George Schaefer, o produtor que estava encarregado de “melhorar o nível” das produções hollywoodianas e que havia investido em Welles como esperança de renovação estética.

A demissão de Schaefer da RKO também traria consequências desastrosas para o projeto brasileiro de Welles. Quando, em abril, o “roteiro” de *It's All true* se consolida – com a inclusão do episódio dos jangadeiros do Ceará, liderados por Jacaré –, a RKO boicota o envio de mais rolos de technicolor, praticamente inviabilizando o projeto wellesiano, o qual consistia em criar uma série de ações convergentes para sintetizar a cultura do Brasil. Por um lado, o filme mostraria as origens do samba e do carnaval entre os pobres das favelas, e como o samba desce o morro e contagia os bairros ricos, criando uma síntese cultural inter-racial; esse episódio estaria centrado na figura de Grande Otelo e mostraria as consequências negativas da destruição da antiga Praça Onze para a criação da Avenida Presidente Vargas. Por outro lado, Welles retomaria a história de Jacaré, líder sindical de pescadores cearenses, que havia feito uma viagem de jangada com seus companheiros de Fortaleza ao Rio de Janeiro para reivindicar melhores condições de trabalho e proteção social. Assim, as duas “linhas de força” se encontrariam, de forma dialética: de uma parte, a expressão cultural do samba, descendo o morro e se confrontando com a modernização; de outra, o movimento social enfrentando condições adversas para reclamar seus direitos a Getúlio Vargas. E tudo explodiria nas cores, nos sons e nas danças do carnaval

carioca, como exemplo de um país que se realiza por meio do encontro de raças e culturas.

Evidentemente, tanto o DIP quanto os executivos da RKO, e o próprio gabinete de Rockefeller, perceberam que Welles estava indo muito além do projeto inicial, que era mostrar um Brasil moderno e pujante, um parceiro capaz de comprar produtos americanos e atrair investimentos, um aliado na luta contra o Eixo do Mal, com suas belezas naturais, com um povo educado e acolhedor – preferencialmente branco! A reação americana às primeiras projeções das cenas gravadas no carnaval – sabemos-lo por cartas e relatórios de Tom Pettey e Lynn Shores, que documentavam dia a dia a expedição de Welles – não foi boa: evidentemente, mostravam a realidade do Brasil em technicolor, ou seja, uma população mestiça, com maioria de pardos e negros. Ademais, o DIP e a Prefeitura do Rio de Janeiro ficaram extremamente irritados ao saber que Welles estava filmando as favelas. As favelas, dizia Alfredo Pessoa, secretário de Turismo, em uma carta a Lynn Shores, são uma “imagem negativa” do Rio, e de modo algum deveriam ser filmadas! A todos esses percalços veio somar-se a trágica morte de Jacaré, durante as filmagens do episódio “Jangadeiros” – há quem insinue a hipótese de um crime premeditado para boicotar o projeto de Welles.

Ademais, Welles contava a si mesmo como calcanhar de Aquiles. Desde que desembarcou no Rio, ele trabalhou tanto quanto caiu no samba. Por mais que Tom Pettey – assessor de imprensa da RKO – tentasse afastar a imprensa da vida nada cristã de Welles no Rio, ele aparecia com frequência nos jornais acompanhando belas coristas ou jogando lança-perfumes, algumas vezes embriagado. Welles podia trabalhar 48 horas ininterruptas – o que irritava sua equipe –, mas quando ia divertir-se tampouco conhecia limites. Não é impossível imaginar quantos herdeiros desconhecidos terá deixado no Brasil, pois consta que não foram poucas as moças que se enamoraram perdidamente pelo *baby-face* gringo.

Fofocas à parte, Welles deixou no Brasil outro tipo de herdeiros. O modo como filmou nas praias Fortaleza – as imagens do *making-off* circulavam pela imprensa – anteciparia o neo-realismo e o cinema novo, embora nem os cineastas italianos nem os cinemanovistas pudessem assumir isso. Quando esteve no Rio, Welles interagiu com a elite intelectual e artística do país: de encontros com Oswald de Andrade – que vai visitá-lo representando a Vera Cruz – e com Vinicius de Moraes, aos conselhos que dá a Grande Otelo; das palestras sobre Shakespeare em

São Paulo às intervenções radiofônicas, Welles se converte em uma figura cultural importante no Brasil naquela época. Embora seja difícil apontar para as influências *diretas* dessa figura em nossa história intelectual e cultural, não é impossível imaginar o quanto sua passagem por estas terras deixou marcas profundas. A crônica de Vinicius de Moraes, em *A Manhã*, de 8 de novembro de 1942, é, a esse respeito, o testemunho definitivo.

Orson Welles dedicou-se com amor a esse filme – posso testemunhá-lo quanto à parte brasileira da filmagem, a que por várias vezes assisti –, estudando, com minúcias que até não lhe ficam bem, toda a continuidade a tomar, reescrevendo os argumentos, remodelando os roteiros, ensaiando até à exaustão total.

Mais intensas ainda são as imagens de arquivo, reproduzidas em parte no documentário *It's All True*, e, ainda mais, as centenas de fotos tiradas durante os meses em que Hollywood esteve no Brasil. Elas mostram não apenas a diversidade cultural do país, mas também o esforço de Welles para criar um novo tipo de arte, um grande documentário popular de vanguarda, musical e político, pan-americano, inter-racial e multimidiático. Se o filme, como objeto fechado, não chegou a existir, seu fantasma ainda circula nos bastidores dessa grande ópera que é o cinema.

Apesar de lutar contra o preconceito dos censores da RKO e do DIP quanto às imagens que estava fazendo – contra as imagens de pessoas negras e sensuais – e contra todos os percalços da política interna da RKO, se não é que estava lutando também e ainda contra a influência poderosa de William Randolph Hearst, não se pode imputar unicamente às circunstâncias externas o fracasso de *It's All True* e a subsequente “expulsão” de Welles dos jardins de Hollywood. A carta enviada por Schaefer a Welles, em 29 de abril de 1942, uma das últimas enviadas enquanto ele ainda dirigia a RKO, deixa claro que Welles também teve responsabilidade pelos acontecimentos. Afinal, a RKO esperava que as filmagens de “Carnaval” durassem quatro semanas e que, em seguida, Welles retornasse do Brasil, com a equipe e com o filme rodado. Schaefer, com a corda no pescoço, adverte duramente Welles que o grande problema foi ele não ter respeitado as condições mínimas de produção – roteiro definido, plano de produção, prazos definidos. Mesmo que estivesse a serviço do governo, como “bom cidadão americano”, Schaefer enfatiza, Welles estava sendo pago pela RKO e devia prestar contas apenas à RKO. Schaefer avisa, finalmente, que

o fracasso de Welles poderia ter um efeito bumerangue para o futuro das relações entre EUA e Brasil, sobretudo no que tangia à cooperação na área de cinema e espetáculos. Ou seja, Schaefer estava dando um ultimato a Welles para mandar imagens passáveis. Isto é, pitorescas. Esse era o modo de um bom americano entender a cultura estrangeira. Schaefer apenas se comportava segundo mandava o figurino, bantante apertado, dos estúdios.

No entanto, pouco a pouco, Welles terá percebido que, se seguisse as instruções de Schaefer – e a pressão de Lynn Shores e do DIP –, o máximo que conseguiria fazer nesse tempo seria justamente uma série de imagens pitorescas. O mergulho na realidade brasileira, e na história dos jangadeiros, leva Welles a perceber que havia um filme muito mais importante se desenhando e que esse filme talvez pudesse ser tão ou mais importante do que os trabalhos que fizera até então – e os que vinha fazendo, como *Soberba*. O que ele não previu – e como poderia – é que essa decisão custaria a demissão de Shaffer, o fim de *It's All True*, e seria a passagem para uma vida de errante, fora do *mainstream*, e para um “exílio” europeu e uma nova errância. Se com *Cidadão Kane* Welles havia chegado ao topo de sua carreira, com a aventura brasileira começa sua lenta descida. Como em uma ópera, seu canto de cisne será cada vez mais profundo e solitário. Talvez, por isso mesmo, tenha produzido algumas das obras mais ricas e inquietantes do século XX. Uma obra que fala do fundo de um naufrágio, tal como o Capitão Ahab da adaptação que Welles faria de *Moby Dick*.

## VI

### O DON QUIXOTE DE ORSON WELLES

“Todos sabem que as melhores produções dos melhores cérebros humanos são geralmente vistas por esses mesmos cérebros como obras imaturas de neófitos, totalmente desprovidas de valor próprio [...]”

Herman Melville, *Pierre, or the Ambiguities*

#### I – O problema

Como leitor assíduo de Cervantes, sempre gostei de ver e rever o *Don Quixote* de Orson Welles. Mesmo que bastante parcial em relação ao volume cervantino, pareceu-me sempre um filme dirigido com a mão direita de Cervantes. Quando descobri, no entanto, que esse filme era uma versão “apócrifa”, minha curiosidade se aguçou. A pesquisa que se segue é o resultado de um longo caminho, que passou por algumas cidades dos EUA e da Europa e por conversas com especialistas para tentar elucidar um mistério.

Na extensa bibliografia relativa a Orson Welles e a suas obras, sua adaptação do *Dom Quixote* de Cervantes ocupa um lugar ambíguo. Mesmo como um projeto inacabado – ou uma *adaptação fantasma* –, James Naremore a descreve como uma obra “especialmente impressionante” e também como uma “aventura impossível, quixotesca”. Youssef Ishagpour, apesar de contá-la entre as “inestimáveis pérolas” do diretor, dedica a ela umas poucas páginas dos três volumes sobre a obra welllesiana. James Howard, na monografia ricamente ilustrada, lembra que *Don Quixote* é, de longe, “o mais celebrado dos filmes inacabados de Orson Welles”, mas dedica-lhe meia página apenas, enquanto descreve extensamente a participação de Welles como ator em filmes como *Catch 22* ou *Waterloo*; e David Thomson proclama que

“qualquer nova projeção seria decepcionante”. Por outro lado, a versão de *Dom Quixote* (atribuída a Welles) de 1992 (voltaremos a ela) chamou atenção de muitos estudiosos para a maneira inovadora de adaptação do texto de Cervantes, embora se tenha desconsiderado que essa versão “bastarda” tenha sido realizada sem nenhuma pesquisa séria e, por isso mesmo, foi vista, pelos especialistas e pelo público em geral, como um fracasso.

Apesar disso, para muitos admiradores da obra de Welles, *Don Quixote* desperta admiração e curiosidade, apesar de seu estado fragmentário. Na exposição Jean-Luc Godard no Centro Georges Pompidou, em 2011, o diretor francês incluiu fragmentos de *Don Quixote* na seção de homenagem a seus diretores essenciais. Ali estavam filmes de Robert Bresson, Nicholas Ray e Roberto Rossellini. Mesmo um filósofo como Giorgio Agamben, no último capítulo de *Profanações*, descreve uma cena do *Don Quixote* de Welles, colocando-a entre os minutos mais importantes da história do cinema – como veremos adiante, essa cena é “apócrifa” e integra o copião de Mauro Bonanni. Apesar da homenagem de Godard, do elogio de Agamben e da obra de críticos como Jonathan Rosenbaum, que sempre dirigiu a atenção dos wellesianos para o *Don Quixote*, poucas pessoas conhecem o material filmado por Welles, ou têm apenas uma ideia vaga do projeto. O que estaria por trás desse mistério? E se o *Don Quixote* – que Welles chamava de “il mio bambino” – fosse um *rosebud* invisível perdido entre os tesouros da Xanadu welliesiana? E se, como o *Pierre* de Melville, e tantas obras-primas inacabadas, o *Don Quixote* significasse um momento decisivo para a compreensão de sua obra? Talvez se possa considerar, de forma psicanalítica, que o *Quixote* de Welles seja o inconsciente de sua obra manifesta. Essas possibilidades tornam-se mais tangíveis na medida em que mergulhei nos arquivos de Welles, abri as cortinas para ver o que se escondia por trás do mito.

## II – Sobre autores, cópias e originais

O capítulo LVII do segundo livro de *Dom Quixote* contém pelo menos três questões importantes para entender o projeto welliesiano: primeiro, o episódio da cabeça falante, que, além de tratar de um assunto caro a Welles (a magia), será retomado no filme, metamorfoseado em televisão. Na pista sonora do copião disponível na Cinemathèque Française (cf. *infra*), a televisão é definida como “mighty



magic” e, em uma das cenas filmadas em Sevilla, Sancho procura descobrir o paradeiro de seu amo por meio da televisão. As outras duas questões dizem respeito aos problemas da tradução e da autoria, que aparecem em meio ao passeio que o famoso cavaleiro andante e seu escudeiro Sancho Pança fazem pelas ruas de Barcelona, quando decidem entrar em uma editora. Se já é curioso que um livro de Cervantes apresente, na segunda parte, personagens fictícios que têm consciência de que as demais pessoas com que se encontram *leram suas histórias*, é ainda mais curioso que eles entrem em uma editora e vejam o processo de fabricação de livros. A conversa de Quixote com o editor se inicia com uma discussão sobre tradução, que mostra o quanto a tradução sempre *desfigura* – e, diríamos, reconfigura – um texto. Vale a pena atentar para o caráter visual da comparação feita por Quixote:

[...] me parece que o traduzir de uma língua a outra, como não seja das rainhas das línguas, grega e latina, é como olhar as tapeçarias flamengas pelo avesso, que, por mais que se vejam as figuras, são cheias de fios que as obscurecem e não se veem com a lisura e o lustre da face.

Talvez seja isso justamente o que toda grande tradução – e toda grande adaptação –, no fundo, faça: deixar ver a trama do texto, sua configuração, mais do que o “lustre da face” do texto. Além da tradução, Quixote observa e discute outros tomos, que vai encontrando, e é informado sobre o modo de preparação dos livros. Entre os muitos volumes que estavam sendo ali impressos, ele descobre um chamado *A Segunda Parte das Aventuras do Engenhoso Dom Quixote de La Mancha*. Tratava-se, na verdade, da famosa versão “apócrifa” do *Dom Quixote*, publicada em 1614 por Alonzo Fernandes de Avellaneda, um autor de existência duvidosa – alguns acreditam que tenha sido uma invenção do próprio Cervantes; outros, que tinha sido criado pelos detratores de Cervantes, entre os quais se encontrava seu arquirrival Lope de Vega. Vendo aquele livro, Dom Quixote (o personagem) dirige-se ao editor com certo desprezo, referindo-se à matança de porcos na festa de São Martinho:

Já tenho notícia desse livro – disse Dom Quixote –, e em verdade e em minha consciência pensei que, por impertinente, já estivesse queimado e reduzido a pó; mas já lhe há de vir seu São Martinho, como a cada porco.

Curiosamente, o inacabado projeto *Don Quixote*, de Orson Welles, é uma obra

de existência complexa. O filme que circula comercialmente com o nome de *Don Quixote* de Orson Welles é uma montagem realizada posteriormente à morte do diretor e lançada por ocasião da exposição Sevilha 1992. Foi montada por Jesus (Jess) Franco, que dirigiu a pós-produção. Essa versão anunciava, no elenco, o nome da atriz Patty McCormack. Apesar de ter atuado durante as filmagens no México (1957), ela não aparece nem sequer um segundo nos 114 minutos da versão de 1992. As fotos do cartaz ainda traziam outra peça para o jogo de erros: quem aparecia ali não era o ator protagonista do filme, Francisco Reiguera, mas sim Mischa Auer, com quem Welles fez os primeiros testes para *Don Quixote* em Paris, em 1955.

Parece, então, que estamos diante de um caso de fraude. Ou então, pode-se considerar, pelo menos, que se trata de um *Dom Quixote* apócrifo. Assim como ocorre em *F for Fake*, estamos tratando aqui de cópias e originais, de imitações e versões da realidade, de autores e obras. Mas já que tantos são os caminhos a tomar nesses assuntos, comecemos pela questão do autor e da autoria.

Quem é exatamente o autor dessas imagens apócrifas e dos mais de 20 mil metros de película jamais editada e projetada, desse projeto chamado *Don Quixote*? Embora aparentemente sem sentido, essa questão me leva a uma outra questão, a saber, da autoria sobre um texto *derivado* e sua relação com o texto original. Nesse momento, não posso deixar de pensar também naquele conto/ensaio de Jorge Luis Borges, “Pierre Ménard, autor do *Quixote*”. Nele, há um relato no qual se apresentam duas facetas de um autor pouco conhecido – na verdade, um autor inventado: a *obra visível*, que é descrita minuciosamente pelo narrador/ensaísta; e a obra *invisível*, que consistia de alguns fragmentos de *Dom Quixote* reescritos – ou escritos – por esse autor chamado Pierre Ménard. Embora apresente dois parágrafos, um de Cervantes, outro de Ménard, e embora sejam aparentemente idênticos, o narrador/ensaísta se pergunta quem é o autor de um livro como *Dom Quixote*, quando este é reescrito quatro séculos depois, embora com as mesmas palavras e com as mesmas frases. Essa questão metafísica me levou a interpretar primeiramente os fragmentos do *Don Quixote* de Welles como um “jardim de caminhos que se bifurcam”, para lembrar outro conto de Borges. Como a obra de Ménard, a obra de Welles é invisível e fragmentária. Se existe ou se existirá, isso depende de uma série de questões.

A crítica sempre considerou Orson Welles um grande cineasta, mas, ao mesmo tempo, ele foi tratado por Hollywood como uma falha no sistema, sobretudo devido aos diversos projetos inacabados. Entre esses, *Don Quixote* ocupa um lugar

especial. Filmado durante mais de 30 anos na França, no México, na Itália e na Espanha, e refeito constantemente, em sua nomádica mesa de montagem, *Don Quixote* talvez nem devesse ser chamado de obra, uma vez que sua totalidade só pode ser pressuposta por meio dos fragmentos. A pesquisa nos arquivos de Orson Welles, espalhados por diversos lugares, expõe essa dialética de obra e fragmento, e leva-nos a questionar se o negativo deveria ser objeto de uma disputa de direitos autorais. Esses fragmentos, mais do que quaisquer outros – e certamente mais do que os usados na versão de *Don Quixote* de 1992 –, revelam, por dentro, o ateliê do artista Welles, especialmente porque nesse filme ele estava usando novas técnicas e explorando novas possibilidades de “fazer cinema”: era seu *home movie*, como ele gostava de dizer.

Se voltarmos à história de Borges, Pierre Ménard seria nada mais do que um autor decadentista francês, um sub-Paul Valéry, se não tivesse sofrido a tentação de criar uma das obras mais originais do século XX: a reescrita de *Dom Quixote*, obra publicada na Espanha em duas partes, uma em 1605, outra em 1615. Para entender plenamente a brincadeira séria de Borges, temos de recordar que a ideia de uma segunda versão do romance de Cervantes não é nova: uma versão apócrifa do livro – assinada por Avellaneda – aparece em 1614 e leva Cervantes a apressar a publicação do segundo e último volume em 1615. Como vimos, no segundo *Quixote* de Cervantes, os personagens ficcionais não apenas estão cientes de que as pessoas que encontram leram o livro sobre eles, mas também de que algumas delas leram inclusive uma falsa versão. Borges leva o caráter espelhado e *trompe-à-l'oeil* da obra de Cervantes a seu paroxismo. Se esse *Quixote* de Ménard não é nem uma paródia nem um pastiche, e nem mesmo uma simples cópia, por que considerá-lo como uma outra obra, e não a mesma? Apenas porque, Borges argumenta, seguindo o raciocínio de Ménard, se uma obra é reescrita quatro séculos depois, mesmo usando as mesmas palavras e as mesmas frases, não pode ser idêntica ao original.

Aqueles que não estão habituados a ler os ensaios de Borges certamente acharão essa ideia ingênua, senão um absurdo total. No entanto, essa interpretação da obra de Ménard deve ser entendida a partir do modo peculiar como Borges lida com paradoxos e também deve levar em consideração suas concepções sobre tempo e espaço, que têm como contrapartida suas ideias sobre original e tradução. Para Borges, todas as traduções de Borges apagam o original, tornando-se novos originais, se não é que terminam por apagar qualquer ideia de original que seja.

Segundo Alberto Manguel, a partir da publicação desse conto, a ideia de um *Dom Quixote* original e arquetípico só existe para acadêmicos e críticos textuais – e editores –, pois o original desapareceu junto com seus leitores e com seu tempo e espaço de origem. Todos os leitores que se situam em outro espaço e em outro tempo são criadores de novos Sanchos e novos Dom Quixotes: “Nunca lemos um original arquetípico”, afirma Manguel, “lemos uma tradução desse original na língua da nossa própria experiência do mundo”.

Se considerarmos agora as transformações do romance de Cervantes em todos os formatos e gêneros de cinema, e como podemos nos situar diante deles, o conceito de tradução pode ser, de fato, muito produtivo. Em estudos de cinema, sua utilização não é nova, uma vez que André Bazin já o havia utilizado nos anos 1950, no clássico ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, cujo mote foi glosado por muitos outros textos sobre o assunto. Autores como Robert Stam, em uma chave bakhtiniana, amplificaram a proposição de Bazin, em termos de “tradução e dialogismo”. Em outra chave, Dudley Andrew emprega os termos “empréstimo, interseção, transformação”. Por minha parte, gosto de voltar ao texto de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*, tomando-lhe emprestadas algumas ideias. A primeira é a que afirma que a traduzibilidade é uma qualidade inerente de algumas obras, é o que garante sua “pervivência”. Se alguma coisa “pervive”, acrescenta Benjamin, é porque necessariamente passou por uma transformação. A segunda ideia é expressa em termos geométricos: tal como uma tangente toca uma circunferência em um único ponto apenas, e dirige-se ao infinito, a tradução toca o original em um único ponto de seu sentido apenas, e segue seu curso em uma rota que aponta para a liberdade e a diferença ao mesmo tempo.

Assim, a teoria de Benjamin explica por que tantas vezes *Dom Quixote* foi traduzido e recebeu diversas formas de adaptação (dança, teatro, música, quadrinhos, tevê). No caso específico do cinema, a adaptação de Welles ocupa um lugar especial, até mesmo para os especialistas em Cervantes. Ela possui alguma coisa que nenhuma outra adaptação logrou alcançar, um modo de “modernizar” o romance de Cervantes e fazer que seus mais profundos mecanismos e artifícios se tornem atuais. Uma das razões para isso é que Orson Welles soube exercer a contento a “tarefa do tradutor”. Segundo o próprio Welles, tratava-se, nos anos 1950, de traduzir o “anacronismo” da obra de Cervantes: “O anacronismo de *Dom Quixote* em relação à sua própria época perdeu toda a sua eficácia agora [1959], pois a diferença entre o século XVI e o

século XIV já não é tão clara em nossas mentes. Eu simplesmente traduzi esse anacronismo em termos modernos”.

É por isso que, em dois livros publicados há algum tempo na Espanha, que tratam das adaptações da obra de Cervantes, o lugar ocupado pelo trabalho welliesiano é bastante especial. Carlos Heredero, por exemplo, considera o *Don Quixote* de Welles a mais importante entre todas as transformações e adaptações da obra cervantina, mesmo em se tratando de uma “adaptação fantasma”, como o *Don Quixote* de Terry Gilliam, abordado no documentário *Lost in La Mancha*. O *Don Quixote* de Welles

El más quixotesco de todos los empeños cinematográficos, la más audaz y sin duda la más cervantina de todas las reinventiones filmicas que el cine ha intentado proponer del caballero manchego es, sin embargo, una obra inacabada, un apasionante *work in progress* que se extiende a lo largo de treinta años de obsesiva aventura en permanente lucha contra los molinos de viento de la industria y del dinero.

Em dois dos principais artigos publicados sobre o *Don Quixote* de Welles, Jonathan Rosenbaum e Esteve Rimbau chegaram à mesma conclusão, de que a tentativa de finalizar o filme de Welles leva necessariamente ao fracasso – como o que ocorreu com o filme de Jess Franco –, pois não há como recuperar-se a “intenção” de Welles, uma vez que ele não deixou um roteiro, ou este se perdeu. Todavia, o projeto *Don Quixote* ocupa um lugar mítico dentro do conjunto da obra welliesiana, e não pode simplesmente ser esquecido. Se não é possível chegar a uma montagem final de *Don Quixote*, isso não significa que não seja possível, algum dia, tentar-se algum tipo de exibição e divulgação do material filmico que restou. Pois, tal como os esboços e os rascunhos são importantes para esclarecer aspectos de grandes obras artísticas e literárias, as imagens contidas nas diversas versões do copião e no intocado e intocável “negativo romano” – muitas das quais nunca foram mostradas publicamente – podem, futuramente, transformar-se em um ateliê, dentro do qual se pode entender melhor o método criativo de Orson Welles.

Um passeio pelos meandros da história da produção parece mostrar que há múltiplas razões para o não acabamento da película, incluindo-se a posição ambígua que Welles manifestava sobre seu trabalho. Em algumas entrevistas dos anos 1960, ele declara que *Don Quixote* era sua obra-prima. Outras vezes demonstra desdém ou

receio de que a obra não pudesse ser entendida. A hesitação de Welles obriga o crítico a buscar um caminho entre a história e a estética. É exatamente nessa intersecção entre o histórico e o estético que talvez se possa fundar uma genealogia, no sentido dado por Michel Foucault. Uma genealogia que é uma arqueologia, uma vez que ela conecta elementos dispersos no arquivo: copíões, fragmentos de roteiros, documentos de produção, fotos, cartas, fatos históricos, teorias. Já não se trata mais de analisar e interpretar uma obra, mas de considerar a obra como pressuposta por uma rede discursiva. Ao contrário do filme acabado, texto fechado em si mesmo, o *Don Quixote* só pode ser pensado a partir dessa noção de rede. Como rede, ela é trançada por muitos fios, que se cruzam. Por isso, duas etapas são importantes para sua compreensão: a história da produção, para remontar à origem dos muitos fios que tecem a rede; e a reconstrução textual, capaz de criar alguma coesão para futuras leituras.

### III – História da produção

De acordo com a maioria dos artigos e dos documentos publicados sobre Orson Welles e sua longa relação com *Don Quixote*, o início oficial dos trabalhos teria ocorrido com testes que Welles realizou em Paris, em 1955. No entanto, poderíamos retroceder um ano, se confiarmos na memória de sua filha Chris Welles Feder. Em sua tocante autobiografia (*In My Father's Shadow*), ela se recorda da visita que fez a seu pai na Espanha na páscoa de 1954, quando ele estava filmando *Mr. Arkadin*. Enquanto eles voltavam de Toledo a Madrid, provavelmente no domingo 18 de abril de 1954, Chris Welles estava olhando pela janela quando disse:

“Olhe, pai.” De repente eu vi moinhos de vento erguendo-se num campo vazio, uma aparição mágica de moinhos de vento brancos alinhados em fila, suas hélices negras girando em círculos lentos. “Você leu *Dom Quixote*?”, ele me perguntou. Eu acenei negativamente com a cabeça. “Então, você deve ler. É um dos maiores livros escritos, e vou fazer um filme sobre ele. Vou encontrar uma cópia em inglês para você, antes de sua volta à Suíça.”

Essa narrativa nos permite inferir duas coisas: primeiro, Orson Welles já estava pensando no *Quixote* durante as filmagens de *Mr. Arkadin*, e quiçá estivesse

pensando em trabalhar muito tempo ainda na Espanha; segundo, Orson Welles teria lido Cervantes em castelhano. É possível, assim, que Welles estivesse trabalhando ao mesmo tempo sobre o original e sobre as traduções, ou que estivesse ele mesmo traduzindo passagens do texto de Cervantes. De fato, o diretor americano estava o tempo todo e, ao mesmo tempo, traduzindo e adaptando *Dom Quixote*. Estava “assinando” um novo *Quixote*. Como demonstrou François Thomas, a “assinatura” de Welles em seus filmes é sempre multifacetada, abrangendo não apenas os créditos – e as formas como ele brinca com os créditos, usando inclusive sua voz –, mas também suas “intrusões” no tecido de seus filmes das mais variadas formas.

Em 1955, Welles realiza testes de câmera no Bois de Boulogne, Paris, com o ator russo Mischa Auer no papel de Quixote, e seu amigo Akim Tamiroff como Sancho Pança – ambos faziam parte do elenco de *Mr. Arkadin*. A segunda experiência com *Don Quixote* ocorre em julho de 1957, a milhares de quilômetros de Paris, quando Orson Welles abandona a montagem final de seu mais importante filme de retorno a Hollywood, *A Marca da Maldade*, e voa para o México com um orçamento de 25 mil dólares, proposto por seu amigo Frank Sinatra, com quem já havia trabalhado no comitê de reeleição de Roosevelt, em 1944. Sinatra queria produzir um telefilme sobre a segunda parte de *Dom Quixote*, tendo Charlton Heston como protagonista. Se, por um lado, o abandono de *A Marca da Maldade* custaria a Welles o definitivo adeus a Hollywood, não se deveria menosprezar a decisão que o diretor americano tomou de filmar *Don Quixote* em um momento tão crucial. E, mais do que filmar *Don Quixote*, o desejo de retomar os laços com a América Latina e com o passado traumático de *It's All True*, outro projeto inacabado, também filmado no México – além do Brasil –, e que lhe fora igualmente roubado das mãos pelos estúdios de Hollywood. O ator escolhido para o papel de Dom Quixote foi Francisco Reiguera. Reiguera, já sexagenário, havia lutado na Guerra Civil espanhola e tinha trabalhado com Luis Buñuel no México. Essa escolha é significativa, pois Welles estava reforçando os laços com a Espanha e com a posição antifranquista, que ele mantinha desde os anos 1940, quando produziu programas de rádio condenando a ditadura do generalíssimo Franco.

Esse *Don Quixote* “mexicano” iniciava com uma cena em que Welles aparece contando a história do livro a uma pequena turista americana chamada Dulcie, no lobby de um hotel. Dulcie era vivida por Patty McCormack, uma jovem atriz que havia brilhado nos palcos da Broadway aos 8 anos e por quem Welles nutria certo

fascínio, talvez por ser uma criança prodígio, como ele. Nessas cenas, que ainda podem ser vistas com o som editado por Welles, Orson e Dulcie discutem sobre ficção e realidade, quando Sancho Pança (Akim Tamiroff) aparece furtivamente, no jardim. Em outra cena, descrita por Rosenbaum e Riambau, Sancho e Dulcie se encontram em uma sala de cinema, no qual está sendo projetado um *peplum*. Dom Quixote aparece no cinema e senta-se para assistir ao filme; aparentemente enraivecido com algum fato do filme, levanta-se, saca sua espada e se dirige à tela, atacando os personagens até destruir totalmente a tela, para o desespero dos espectadores! Depois disso, Dulcie e Orson discutem em uma carruagem, e esta afirma ter encontrado Dom Quixote e Sancho Pança em um cinema. Analisando a versão de Jess Franco detidamente, é possível localizar outras cenas rodadas no México, de modo que se torna possível reconstituir boa parte do *Don Quixote* “mexicano”.

O fato importante aqui é o modo como Welles estava pensando o procedimento cervantino de cruzar, no mesmo texto, “estórias acontecendo em diferentes níveis da ficção”, como afirma Roberto Gonzáles Echevarría, no prefácio à edição inglesa de *Dom Quixote*. E também o modo de misturar ficção e realidade dentro do tecido ficcional, o que realmente determina o caráter de *reflexividade* do livro. Enfim, é também curioso pensar a coincidência entre a ideia wellesiana de abrir o filme com ele mesmo contando a história do livro a uma criança e algumas visões do romance de Cervantes como livro para crianças. Segundo Echevarría,

A obra-prima de Miguel de Cervantes Saavedra perdurou porque centra-se no mais intenso atrativo da literatura: tornar-se outrem, abandonar um modo de ser tipicamente derrotado por um outro mais próximo dos desejos e aspirações individuais. É por isso que *Dom Quixote* foi frequentemente lido como um livro para crianças e continua a ser lido por crianças.

A equipe de produção dessa etapa era constituída basicamente pelo produtor Oscar Dancigers (que havia trabalhado com Buñuel), pelo diretor de fotografia Jack Draper e pelo assistente de produção Juan Luis Buñuel (filho de Luis Buñuel). Além de interpretar papéis menores – como a mãe de Dulcie e a mulher da motocicleta, que Dom Quixote ataca –, Paola Mori também era continuísta e secretária de Welles. Outros membros da equipe técnica e assistentes foram recrutados no México, em sua



maior parte profissionais do cinema de curta-metragem, conforme afirmam Berthomé e Thomas. Orson Welles já havia tomado naquela época a decisão de tratar de forma irreverente o anacronismo entre o século de Cervantes e o século XX: por exemplo, já nas cenas do cinema, vemos que o propósito vai muito além de um filme “de época”.

Em maio de 1958, o diretor americano concede uma longa entrevista a André Bazin e Charles Bitch, na qual um dos principais temas é o *Don Quixote*. “O filme tem cerca de uma hora e quinze de duração. Terá uma hora e meia quando eu filmar a cena da bomba H”. Ele também declara ter “ensaiado Cervantes por quatro semanas”, e “inventado o filme nas ruas como Mark Sennet”. Em 1958, Welles se muda para a Itália com sua esposa Paola Mori e continua a editar o filme durante 1959 e 1960, em sua casa em Fregene, Saffa Palatino, com Renzo Lucidi – que havia montado *Otello*.

Durante 1959, Orson filma algumas cenas perto de Roma. Ele havia aceitado o papel de Saul, no épico *Davi e Golias*, exclusivamente para usar o cachê de ator na produção de *Don Quixote*. Foi durante as filmagens de *Davi e Golias* que conheceu Audrey Stainton, figura-chave na produção futura de *Don Quixote*. Ela relata, anos depois, que naquele ano Orson havia retomado a produção e trazido Reiguera e Tamiroff para Roma. De noite, Orson trabalhava em *Davi e Golias*, de manhã e de tarde retomava seu *home movie* em um local desértico perto de Manziana. Esse local, e as densas nuvens de agosto, criavam a continuidade com as cenas filmadas no México, notadamente as cenas de cavalgada e da batalha contra as ovelhas. As tomadas em câmera baixa sobre Sancho contra a terra árida e em câmera alta sobre Dom Quixote, tendo ao fundo nuvens densas, eram mais elementos de continuidade do que elementos simbólicos, embora possamos associá-los como um paradoxo barroco: Sancho apegado a valores terrenos, Dom Quixote apontando para o sublime, conforme a interpretação de Robert Stam.

O ano de 1961 será decisivo para o futuro de *Don Quixote*. Para continuar a produzir seu filme, Welles aceita a sugestão de seu amigo e produtor, conde Alessandro Tasca di Cutò, e se engaja em um documentário sobre a Espanha para a RAI. É assim que nasce *Nella Terra di Don Chisciotte*, um documentário *road movie*, no qual Orson e sua família – Paola Mori e a pequena Beatrice – aparecem viajando pela Espanha, descobrindo e revelando suas paisagens, monumentos e cultura. Era também um documentário reflexivo, em que Welles aparece em cena filmando ou dirigindo os “atores”, assim como deveria aparecer na narração *off*. Durante esse período, Tamiroff e Reiguera mais uma vez teriam ido à Europa para filmar mais

cenar de *Don Quixote*. As cartas de Welles desse período demonstram que ele estava levando os dois projetos paralelamente. Apesar de trabalhar com uma equipe reduzida, ele contava com duas câmeras diferentes, uma 16mm (para o documentário) e uma Caméflex 35mm (para *Don Quixote*). Foram quase dois meses de viagem e filmagem.

Quando, em 1991, Jess Franco, sob a concordância de Oja Kodar, decide remontar o *Don Quixote*, opta-se por misturar os dois filmes (*Don Quixote* e *Nella Terra di Don Chisciotte*), o que não fazia parte dos planos de Welles. Nas cartas, Orson havia deixado clara a intenção de não misturar os dois projetos, embora pensasse eventualmente em usar algumas cenas de *Don Quixote* no documentário; e também esclarece que usaria cenas da agência audiovisual espanhola NO-DO como material de arquivo em *Nella Terra...*, mas jamais em *Don Quixote*. A principal razão para não misturar os dois filmes era, pois, a diferença de bitola. Além do mais, Welles jamais usaria o material de arquivo de NO-DO em *Don Quixote*, pois deixava claro que, se precisasse de cenas de cobertura sobre a Espanha, ele mesmo as teria feito com a 35mm. Esse é um dos problemas essenciais da escolha de Jess Franco no *Don Quixote* de Orson Welles, de 1992. Aliás, Jonathan Rosenbaum é bastante insistente nesse ponto, ao afirmar que o uso do material de *Nella Terra...* no filme dito “de Orson Welles”, de 1992, foi uma “apropriação desastrosa”.

A partir do fim de 1961, Welles envolve-se totalmente com a produção de *O Processo*, e abandona por alguns anos *Don Quixote*. Contrariamente ao romance de Cervantes, Welles nunca teve a intenção pessoal de adaptar Kafka, autor por quem não nutria especial admiração. Aceitou adaptá-lo por encomenda dos produtores Michel e Alexander Salkind, escolhendo casualmente Kafka entre outros autores propostos. Durante as filmagens de *O Processo* em Belgrado, Orson encontra a jovem artista iugoslava Oja Palinkas (Oja Kodar), que seria a herdeira das obras inacabadas de Orson Welles e que teria um papel decisivo na história de *Don Quixote*.

Em 1964, Orson Welles retorna à Espanha e lá fica trabalhando até 1966 em *Falstaff*. Durante as filmagens de *Falstaff*, Welles retoma esporadicamente *Don Quixote*, aproveitando-se de equipamento e locações: “Em julho de 1966, as quase todas as imagens [de *Don Quixote*] já estavam na lata, quando Orson, usando uma Caméflex ele próprio, filmou as cenas de Sancho Pança procurando por seu patrão na festa de San Firmino, em Pamplona”, anotam Berthomé e Thomas. De acordo com Riambau, Welles teria filmado algumas cenas de Dom Quixote “cruzando a Puerta del

Sol, em Madrid”. Nessa época, os negativos de *Don Quixote* teriam sido enviados a Roma, seguindo ordens de Welles.

Juan Cobos – que havia sido assistente de produção em *Falstaff* – declarou que já havia, então, um “esqueleto” do filme, com cerca de 80 minutos. Ainda em 1969, Orson contrata o jovem editor Mauro Bonanni. Enquanto isso, Orson Welles continua filmando “alguns exteriores perto de Citaveccia, e resolvendo o problema de Dulcie, alternando primeiros planos de Patty McCormack gravados no México com planos médios ou gerais de uma garota parecida com McCormack”, de acordo com Rosenbaum. Em dezembro de 1969, a morte de Francisco Reiguera deveria impor um corte na continuidade do projeto. Naquele momento, Orson poderia ter decidido abandonar o projeto totalmente. Todavia, ele continuaria trabalhando na montagem com Bonanni, e até mesmo contrata Francesco Lavagnino – compositor da trilha de *Otelo* – para a trilha de *Don Quixote*.

Em 1972, Akim Tamiroff falece, o que seria mais uma razão para Orson abandonar o projeto. Todavia, Welles envia o fotógrafo Gary Graver para fazer algumas tomadas durante a semana santa em Sevilha. Gravadas em filme colorido, algumas dessas tomadas aparecerão no documentário *Portrait: Orson Welles*, de Frédéric Roissif e François Reichenbach. Desde a produção de *Falstaff* e *The Immortal Story* (1968), Orson havia tido poucas possibilidades de produzir um filme de maneira “profissional” e adequada. Nesse contexto, não é difícil entender por que finalizar *Don Quixote* era uma questão complexa. Mesmo assim, ele não abandona a ideia e, anos depois da morte do ditador Franco – por quem nutria um desprezo considerável –, em 1983, ainda faz declarações a respeito de seu *home movie*, cuja forma, desde os anos 1970, deveria se aproximar do ensaio (como *F for Fake*). Chega inclusive a dar um novo título para o filme, ironicamente: *When Are You Going to Finish Don Quixote?* Finalmente, pouco antes de sua morte, Welles liga para Bonanni, convidando-o a ir até Los Angeles continuar a montagem do filme.

De 1985 a 1990, Oja Kodar apresenta a diversos produtores o material de *Don Quixote*. Ela finalmente aceita uma proposta de um milhão de dólares, feita pelo governo espanhol, para financiar a pós-produção de *Don Quixote*, a ser lançado na exposição Sevilha 1992. A produção executiva fica a cargo de Patxi Irigoyen, de El Silencio, produtora criada exclusivamente para essa tarefa. Irigoyen e Oja Kodar propõem o nome de Jess Franco, que teria sido assistente de direção da segunda unidade de *Falstaff*, embora tenha trabalhado apenas em *The Treasure Island*, que

Orson estava rodando paralelamente a *Falstaff* e que acabou não sendo concluído. Juan Cobos, que era então a mais importante pessoa viva ligada ao projeto, recusou-se a participar dessa empreitada, assim como Mauro Bonanni. Bonanni inclusive recusou-se a enviar os negativos que estavam em seu poder em Madrid, por considerar que o projeto em curso em nada atendia os interesses do projeto de Welles – com quem ele trabalhou – e que ali estava-se “gestando um monstro”. É daquela época o processo judicial movido por Oja Kodar e Patxi Irigoyen contra Mauro Bonanni, o que tornou impossível qualquer movimentação do negativo do filme desde então. A ideia de Bonanni, naquela época, era a de reunir especialistas de Welles de todas as partes para que se pudesse apresentar uma versão crítica do filme. Como não houve acordo entre as partes, surgiu esse “monstro” que é o filme de Jess Franco. Talvez a ideia de Bonanni hoje seja a mais coerente e o material possa vir à luz. Para tanto, propomos, a seguir, um caminho para a reconstituição textual/crítica do filme.

#### IV – As várias vidas do *Don Quixote* de Welles

Para a maioria dos espectadores, um filme é algo que se vai ver em uma sala de cinema durante duas horas, ou sobre o qual se discutem algumas cenas em um jantar, especialmente sobre os atores, eventualmente sobre as paisagens. Se é verdade que, para além dessa que é a forma usual de apreciação dos filmes, a crítica cinematográfica prolonga esse primeiro contato na forma de uma reflexão, que produz artigos e livros, quase sempre é o *texto filmico* – como obra acabada e delimitada – e suas relações com seu contexto o que se toma em consideração. Em se tratando do *Don Quixote*, no entanto, nem se pode ver o filme, nem o tal *texto* existe. O *Don Quixote*, antes de ser um texto, é um conjunto de tecidos rotos, ou um quebra-cabeças gigantesco para o qual faltam muitas peças. Examinar esse quebra-cabeças, tentar supor soluções para suas lacunas, suturar seus cortes, é a única possibilidade de entendê-lo e também de apreciá-lo, assim como apreciamos as ruínas, ou os fragmentos dos antigos. “As obras dos antigos se tornaram ruínas. As obras dos modernos já nascem como ruínas”, dizia já o poeta e filósofo romântico alemão Friedrich Schlegel. Walter Benjamin também nos recordou que as ruínas são, no reino das coisas, como as alegorias, no reino do pensamento. Aliás, Benjamin – que deixou uma obra fragmentada e inacabada, como as *Passagens* – nos ensinou que a obra de arte moderna é alegórica exatamente por seu caráter de fragmentação. Como um

espelho que se quebrou, em vez de refletir uma imagem total da realidade, ela produz uma miríade de imagens. Tal é o *Don Quixote*.

Antes da realização do *Quixote* de Sevilha, algumas versões do filme circularam pelos EUA e pela Europa, formando uma diversidade de cópiões que embaralham o que seria a versão pessoal de Welles de *Don Quixote*.

O primeiro é o **copião de Welles**, contendo as escolhas que ele fez da filmagem, com algumas cenas já pós-sincronizadas, nas quais Welles está presente como ator (com Dulcie/McCormack no *lobby* de um hotel mexicano e em uma carruagem pelas ruas de México) e também como voz (fazendo, em algumas cenas, as vozes de Dom Quixote e Sancho Pança). Esse copião foi apresentado a Juan Cobos em 1969 e a Bonanni em 1972. De acordo com Audrey Stainton, ele foi entregue por Mauro Bonanni a Beatrice Welles em 1972, na Piazza del Poppole, Roma, depois de uma misteriosa carta que Welles enviou a Bonanni – Welles teria escrito uma carta em duas partes, dando instruções a Beatrice e a Bonanni sobre como proceder; o copião teria ficado em poder de Susanne Cloutier (atriz de *Otelo*) até os anos 1980 e teria sido enviado posteriormente a Los Angeles para Welles. De acordo, ainda, com Bonanni, esse copião em 35mm poderia ter mais de uma hora e continha as famosas claquetes descritas por Cloutier e Bonanni (ver em seguida). Não fica claro se esse copião teria sido transformado no copião de Cannes (ver em seguida) ou se foi perdido. Bonanni considera esse copião o “evangelho” para uma futura reconstituição “filológica”. Nessa versão, encontra-se a famosa cena do cinema, filmada igualmente na cidade do México, que só apareceria ao público pela primeira vez nos anos 1990, em um programa de tevê italiano dirigido por Bonanni, e exibida em um canal de tevê americano por Jonathan Rosenbaum – e posteriormente divulgada via Youtube.

A segunda versão é o **copião de Cannes**. Tinha em torno de 40 minutos, com algumas cenas sonoras (vozes e narração de Welles). Foi apresentado pela primeira vez em 1986 por Costa-Gavras no Festival de Cannes, e subsequentemente mostrado em muitos lugares nos EUA por Oja Kodar. De acordo com Rosenbaum, esse copião continha a cena do cinema e o diálogo entre Welles e McCormack como cena inicial:

Inicialmente eles são vistos sentados em uma mesa de um pátio de hotel; ele começa a contar a história do romance – com uma intervenção cética da mãe da garota [Paola Mori], que já havia insistido que aqueles personagens nunca existiram, ela chama a menina de um balcão – e uma estranha

aparição de Sancho no pátio, depois da saída de Welles e de McCormack, como para provar que a mãe estava errada. Depois Welles e McCormack são vistos brevemente numa carruagem (presumivelmente isso acontece muito depois), onde a menina conta a ele que levou Sancho em um táxi para um cinema, o que leva a supor que a [sequência do cinema] pode ter funcionado como um *flashback*, possivelmente com a narração *off* dela.

Essa é provavelmente a cópia que Jess Franco usou como guia para sua versão; de acordo com Patxi Irigoyen, essa cópia deveria ter sido depositada na Filmoteca Espanhola em Madrid, junto com o resto do material. Mas lá não está, conforme constatei em pesquisa realizada em junho de 2013. O importante é que, mesmo havendo usado essa cópia – ou a cópia de Welles –, Jess Franco retira toda a sequência “mexicana” de sua versão de 1992.

O que se pode chamar de **copião de Oja Kodar** foi apresentado em um colóquio sobre Welles em 1988 na Universidade de Nova Iorque. Vale a pena transcrever a leitura minuciosa e profética que Armond White fez dessa projeção, especialmente porque ele faz menção a quatro rolos, mas também porque a análise alcança detalhes importantes para a reconstituição fidedigna do filme:

*Don Quixote*, não [*The Other Side of The*] *Wind*, é a grande obra perdida de Welles. Os quarto rolos que [Oja] Kodar apresentou mostram Welles em seu elemento: fotografia P&B em alto contraste, a qual, diferentemente de seus últimos filmes em cor, implica uma concepção mais confiante. O P&B suave e texturizado de *Otelo* era uma perfeita evocação clássica do passado, mas em *Don Quixote* Welles encontra uma reluzente beleza contemporânea, que projeta Cervantes no século XX (prova da atemporalidade do texto e do amor de Welles por ele). Filmado no México e na Espanha (*sic*), este *Don Quixote* coloca o típico personagem solitário de Welles em um mundo indiferente, que é intelectualmente percebido: sob céus carregados de nuvens ou em um moderno ferrovilho. Há cenários de desolação chocante e pré-becketiana, que fornecem um ângulo existencial direto aos diálogos de Quixote e Sancho sobre ética e vontade. Welles usa o universo como proscênio, e pontua ideias faladas com a aparição surpresa de fenômenos tecnológicos: postes de telefone, aviões, anúncios de cerveja, antenas de tevê, e até o uso do *zoom* no momento em que Quixote observa um mosaico ibérico numa esquina.

White também observa a existência de outro material (outro copião), com as

dublagens feitas por Welles, e enfatiza mais uma vez a qualidade da fotografia:

[Oja] Kodar mencionou que a Cinemathèque Française está preparando um corte dessa filmagem, que tem um som apenas parcial, editado manualmente por Welles, que dublou todas as vozes (inclusive para a original atuação de Akim Tamiroff como Panza). É uma pena que apenas um público universitário e fiel tenha dado uma primeira olhada nesse material do *Quixote*. Especialistas poderiam explorar a fidelidade de Welles a arquétipos de Panza sobre um jumento ou de Quixote em silhueta contra o horizonte, ou talvez examinar a estética do preto e branco e sobre como *Don Quixote* acrescenta algo ao domínio do branco e preto que Welles mostrou em *Kane*, *Ambersons*, *Otelo* e *A Marca da Maldade*.

O **copião da Cinemathèque** está em Paris, nos depósitos da Cinemathèque Française, no belo e ultrasseguro Forte de Saint-Cyr, sob o título *Don Quichotte (inachevé)* 1957-1972. Trata-se de um copião com som, com cerca de 80 minutos, P&B. A qualidade da imagem é excelente, provavelmente a mesma de que fala Cobos sobre a versão de 1986, e cuja diferença é gritante em relação ao filme de Jess Franco: “uma grande qualidade de imagem em P&B, bastante contrastada, que teve um resultado muito positivo junto aos espectadores, embora a montagem fosse tão rudimentar ainda”, afirmou Cobos. Nessa versão, todavia, as cenas iniciais com Patty McCormack foram suprimidas, o que me faz acreditar que se trate de uma versão posterior a 1972, quando Welles havia abandonado a ideia de usar as cenas com McCormack, e começava a pensar em um “ensaio”. De acordo com a descrição de Philippe Arnaud, na cena em que Dom Quixote está aprisionado em uma grade de madeira e discute com Sancho (vozes de Welles),

[...] o fato mais marcante é que Welles duble as duas vozes com uma ligeira inflexão tonal que não é exatamente um disfarce, quando passamos de uma: a criação acústica dessa dupla voz corporal (dessa voz com dois corpos), essa cisão monstruosa envolvida nessa dicção de laringe e reverberante fabrica um *continuum* vocal a partir do antagonismo dos eixos, quase que uma materialização da consciência.

Há nessa versão, ainda, uma curiosa entrevista de Dom Quixote à televisão, com Welles fazendo as vozes do entrevistador e de Dom Quixote, o qual descreve a

televisão e outros inventos como “mágica muito poderosa” e termina defendendo a cavalaria andante como princípio ético de ajudar os desfavorecidos.

Finalmente, há o **copião de Mauro Bonanni**. Fui a Roma para me encontrar com ele, pois julgava que as informações bibliográficas sobre ele traziam muitas contradições. Mauro Bonanni é fiel depositário de 10 mil metros de negativos de *Don Quixote*, em função do processo judicial movido contra ele por Oja Kodar e El Silencio em 1992. Havendo trabalhado com Welles, como montador assistente, de abril de 1969 até 1972, foi Bonanni quem soube do alerta do laboratório, em 1974, de que destruiria o negativo por falta de pagamento. Então, autorizado por Welles, Bonanni retirou o material do laboratório e passou a guardá-lo consigo desde então. Depois de recusar-se a enviar o negativo para Jess Franco/Oja Kodar em 1992, ficou impedido de usar o negativo, mas, antes disso, faz revelar várias amostras do negativo, criando um copião de cerca de 90 minutos, que apresentou à imprensa italiana em 1992. Vendo-se esse material, na casa de Ciro Giorgini, pude constatar a pureza e a qualidade das imagens, inclusive da sequência inicial com McCormack, com imagem e som sincronizados. Também chama atenção a presença das misteriosas claquetes, assim descritas por Audrey Stainton:

Ele nunca numerou nem as cenas, nem as tomadas, nem as latas, nem os temas da trilha musical. Ao invés disso, dava a todas essas coisas nomes como “Sheep”, “Television”, “Dreamers”, “False”. Na claquete, no lugar do título do filme, teria algo enigmático como “Q1” ou apenas “Orson Welles”, seguido pelo número da tomada. Ele fez, por necessidade, algumas tomadas múltiplas, mas de um modo peculiar para si próprio. Por exemplo, a primeira tomada de um *close up* de Sancho Panza seria marcada logicamente como “Sancho-1”. Mas se a segunda tomada do mesmo *close up* tivesse que ter uma parede atrás, ele marcaria “Well-1” ao invés de “Sancho-2”.

Tal como ocorre com os anagramas de Saussure, Welles estava codificando seu trabalho, com a provável intenção de impossibilitar interferências alheias na montagem – tal como havia ocorrido com *Soberba* e *A Marca da Maldade*. A leitura dos fragmentos da cópia de Bonanni, com as claquetes, deve ter em conta esse caráter anagramático e criar um novo padrão de montagem para um futuro trabalho sobre o negativo romano. Bonanni declara que, além das cenas completamente pós-sincronizadas da abertura com McCormack (*lobby* do hotel, carruagem e cinema),



ainda há a versão pós-sincronizada (com as vozes de Welles) da magnífica cena do ferro-velho.

#### V – Conclusões

*Don Quixote* fez parte da experiência criativa de Orson Welles durante mais de 30 anos de sua vida. Ele passou mais tempo filmando e editando *Don Quixote* do que qualquer outro filme de sua atribulada e turbulenta carreira de ator e diretor. Por mais que se trate de uma obra inacabada – e provavelmente porque ele assim o quis –, *Don Quixote* pode ser considerado como uma espécie de laboratório criativo. Em muitas das cenas do copião da cinemateca, vemos o trabalho de diretor Welles, nos diversos *takes* em que Akim Tamiroff é interpelado a atuar. Este é apenas um dos exemplos de como entrar em *Don Quixote* é encontrar, de alguma forma, o criador em pleno processo criativo.

Além do mais, o romance de Cervantes não foi uma escolha casual do cineasta americano. Tanto quanto *Moby Dick* e *Coração das Trevas*, muitas das chaves para abrir-se o barroco castelo de sonhos de Welles estão contidas nas páginas de *Dom Quixote*, o romance. A reflexividade e o multiperspectivismo de *Cidadão Kane* (jogos de espelho, entrelaçamento de vários níveis de ficção e realidade, intrusões narrativas), por exemplo. Mas também se pode pensar na amizade de Sancho e Dom Quixote repercutindo em outros filmes sobre a amizade entre dois homens muito diferentes, como em *Falstaff*. Ou na persistência de temas cervantinos nas adaptações e nos projetos de adaptação de contos de Isaak Dinesen – leitora de Cervantes –, inclusive na questão da encenação de *The Immortal Story*. Enfim, se muitos cervantistas influentes consideram a adaptação de Welles a mais importante de todas – ainda que sejam apenas fragmentos –, por que fechar os olhos para a relação de Welles com esse contemporâneo de Shakespeare, que é Cervantes?

Por tudo isso, lançar atenção sobre *Don Quixote*, bem como sobre outras obras inacabadas, pode fornecer um esclarecimento mais profundo à relação entre um criador como Welles e as questões culturais de seu tempo. Obviamente, falar de obras inacabadas, de falhas, de derrotas, não é um trabalho fácil, especialmente quando se considera o quanto as ideias de sucesso e vitória fazem parte de nossa cultura – especialmente da cultura americana. Como disse o poeta Manoel de Barros, “a força de um artista vem das suas derrotas”. Quem senão esse moderno Dom Quixote, cujo nome é Orson Welles, pode falar sobre ser derrotado? Finalmente, o projeto *Don*

*Quixote*, exatamente por haver sido mantido deliberadamente inacabado, fala sobre o autor Orson Welles. Pois que prova maior do poder de um autor sobre sua obra do que manter guardados os “manuscritos” – caso raro na história do cinema?

Acredito ser improvável que possa vir à luz, ainda, um definitivo *Don Quixote* de Orson Welles. Talvez, abrindo-se os arquivos, revelando-se os negativos e apresentando, em uma dessas caixas de *blu-ray*, toda a diversidade de material que constitui o *Don Quixote*, possamos ter algum dia uma ideia mais clara do que Orson Welles procurou fazer, e até mesmo por que não fez o que poderia ter feito. Tratar-se-á, então, de abandonar a pretensão à obra fechada, assumindo o caráter de obra verdadeiramente aberta. Não um *Don Quixote* de Welles, mas um *Don Quixote* para todos.

Evidentemente, isso só será possível na medida em que houver uma quantidade razoável de espectadores dispostos a abandonar a passividade de uma sessão de cinema com pipocas e lançar-se na obra cinematográfica de forma ativa. Talvez fosse esse o espectador com que Welles sonhava, andando pelos campos de La Mancha.

## VII

### WELLES A BORDO DO PEQUOD

“Orson Welles is a Whale.”

Guilherme Cabrera Infante

“[Henry] James says that the American writer must fall back either on humor or on a rather limited pastoral style, best for describing ‘walks in the country, drives in stage-coaches’. Melville was far too ambitious for so genteel and inoffensive a scope. His novel would if necessary invent the form of the novel anew.”

Edward Said

Edward Said observou que a leitura de *Moby Dick* e *Heart of Darkness* desperta estranhas semelhanças: ambos os autores – Melville e Conrad – foram marinheiros e escreveram a partir de suas experiências em “regiões periféricas, desconhecidas ou exóticas”, ambos os romances questionam “o conceito de uma identidade estável”. Em ambos os romances, deve-se acrescentar, a narrativa é centrada na vida de um jovem aventureiro (Ishmael, Marlow) defrontando-se com um personagem megalomaniaco/monomaniaco, entrando em contato com forças malignas ou sombrias. Em ambos os romances, enfim, o enquadramento narrativo é feito a partir de um narrador-observador (Ishmael, Marlow), que sobrevive à morte dos protagonistas (Ahab, Kurtz) e se transforma em testemunha de um empreendimento comercial imperialista (caça às baleias, extração de marfim).

Esse último aspecto é menos compreensível hoje, mas o leitor de *Moby Dick* deve ter em conta que a caça às baleias era um empreendimento em tudo semelhante à exploração de petróleo em nossos dias. O fundamento da pesca baleeira era a extração do óleo que – antes do querosene – iluminava tanto as cortes europeias quanto os lares

americanos, um óleo capaz de durar muito e emitir poucos odores para as luminárias, e que tinha um valor econômico importante, sobretudo para a costa leste dos EUA, sobretudo para a Nova Inglaterra – que vai de Nova Iorque a Boston, e onde está a cidade de Natucket: por volta de 1851, quando Melville publica seu livro, os navios de Natucket e da Nova Inglaterra produzem e exportam mais da metade da produção global de óleo de baleia, mantendo acesas as luminárias do mundo. Aliás, sem essas luminárias, seria difícil pensar o trabalho dos romancistas, e a leitura de romances. Como o papel e a tinta – aliás, produzidos em larga escala na China –, o óleo de baleia participava tanto da economia da escrita quanto da leitura de romances.

Curiosamente, *Moby Dick* e *Heart of Darkness* ocupam um lugar especial na vida e na obra de Orson Welles. Como vimos anteriormente, *Heart of Darkness* tanto antecipa a feitura de *Cidadão Kane* quanto conecta várias obras de Welles ligadas ao tema do colonialismo americano ou de questões referentes à diáspora africana – especialmente no *Macbeth* “voodoo” e em *It’s All True*. Do mesmo modo, *Moby Dick* está fundamentalmente atrelado a temas centrais da vida e da obra welllesiana: a ambição desmesurada e a megalomania, a errância e o contato com o estrangeiro. O capitão Ahab, e sua ambição vingativa de destruir a monstruosa baleia albina, possui muitos traços psicológicos semelhantes à galeria de personagens megalomaniacos de Welles: Macbeth, Kurtz, Kane, Arkadin. Ademais, como o romance *Magnificent Ambersons*, que deu origem ao filme de Welles, *Moby Dick* serve ao propósito welllesiano de escavar as raízes da riqueza e do individualismo que fundaram a América moderna. Dentro da economia dos processos de adaptação welllesianos, *Moby Dick* procura responder ao público americano suas indagações mais essenciais, e curiosamente, as mais esquecidas: Quem somos? De onde viemos? Para onde estamos indo? A resposta de Welles é irônica, se não for trágica: somos exploradores sem escrúpulos da natureza, nossa e alheia; viemos fugindo da Europa e destruimos povos e nações inteiras para instaurar nossa democracia e nosso individualismo egoísta; estamos indo em direção ao coração do mal – nossa própria destruição.

O Pequod, navio em que viajam Ishmael e Ahab, e cujo nome provém de uma tribo indígena dizimada pelos colonizadores brancos, é uma espécie de amostra da América. A bordo do baleeiro viajam não apenas os descendentes do Mayflower – que constituem o grosso da população branca e protestante da Nova Inglaterra –, mas também gente das mais diversas raças e nacionalidades. O Pequod já é um retrato antecipado do que viria a ser a sociedade multicultural, dominada evidentemente

pelos brancos: o asiático Queequeg, com seus estranhos rituais; o afro-americano Dago; o nativo americano Tashtego; o persa Fedalah, fiel companheiro de Ahab; e o pequeno Pip, negro retinto, que se torna uma espécie de muleta espiritual do capitão manco e sem fé. Também não faltam os negociantes judeus (Peleg e Bildad, donos do navio) e “profissionais liberais” totalmente fechados em seus universos, como o marceneiro e o ferrageiro. E, enfim, os dois pilotos do navio, o sério e compenetrado Starbuck e o brincalhão Stubb, que estão, ambos, para Ahab, como Sancho Pança está para Dom Quixote. Na verdade, é Ahab quem observa que, apesar de serem diametralmente opostos em seu caráter, Starbuck e Stubb são um e o mesmo, restando a diferença apenas para Ahab ele próprio:

Vós sois os dois polos opostos da mesma coisa; Starbuck é Stubb ao contrário, e Stubb é Starbuck; e vós sois toda a humanidade; e Ahab está sozinho no meio de milhões de pessoas na terra, sem deuses nem homens por vizinhos!

Para além de *Moby Dick*, a vida e a obra de Melville toca em alguns pontos de semelhança a de Orson Welles. Melville começou a vida como professor e agricultor, antes de se engajar na pesca baleeira. Em uma de suas viagens, decide abandonar o navio e passa um tempo entre nativos da Polinésia. De retorno à Nova Inglaterra após longas viagens, começa a publicar romances em que conta suas aventuras além-mar – *Typee* e *Omoo*, ambos ambientados no pacífico. Depois de escrever alguns romances de sucesso, trabalha anos a fio em *Moby Dick*, que viria a ser um fracasso comercial e de crítica. Seus livros seguintes são ainda mais radicais do ponto de vista da experimentação – *Pierre, or the Ambiguities*, por exemplo, encena a vida de um escritor pelos meandros do mundo editorial –, mas cada vez vai caindo no esquecimento do público e na incompreensão da crítica. Morre ignorado por ambos, em 1891, deixando várias obras inéditas, como *Billy Budd*, que só viria a ser publicada em 1924.

Ao contrário do que se pensa, *Moby Dick* é muito mais do que um livro de aventuras. É um romance que, por sua grandiosidade épica, e sobretudo pelo brilho de sua prosa elisabetana, só pode ser comparado a *Dom Quixote*, de Cervantes. Ambos são, de certo modo, narrativas fundadoras, na medida em que mergulham fundo tanto no tema – o caráter individual e coletivo de seus povos – quanto no estilo. Ambos possuem esse caráter monumental e enciclopédico, que é ao mesmo tempo um caráter

didático e documental. Ambos revisitam toda a literatura que lhes serve de fonte – os romances de cavalaria, em um caso, e os tratados de cetologia e livros de história da pesca, em outro. Em ambos, enfim, uma miríade de personagens configuram um painel realista do mundo em que viveram seus escritores. A força de ambos está justamente na dimensão metafísica que permeia a todo instante as aventuras de seus desaventurados protagonistas.

Diferentemente de *Dom Quixote*, *Moby Dick* é um livro de fatura muito menos coesa e uniforme, embora o livro de Cervantes não possa ser tomado como modelo de estrutura uniforme. A impressão de quem lê *Moby Dick* é a de que falta a Melville um senso de proporção e unidade. A começar pelo enquadramento narrativo: nas primeiras páginas, Ishmael aparece narrando em primeira pessoa. Logo depois do início da viagem, ele desaparece, e só esporadicamente, e no fim, é que vemos seu retorno. Em muitos capítulos, a narrativa se interrompe para dar lugar a longos capítulos dissertativos sobre a história da caça às baleias ou sobre a fisiologia das baleias. O capítulo sobre a visão das baleias é, aliás, um dos pontos altos do livro. Além do mais, há capítulos inteiramente compostos de diálogos, com breves indicações cênicas, como se tratasse de uma peça de teatro. Enfim, em muitas passagens, Melville se entrega completamente a longas digressões líricas, que transformam o romance em uma espécie de longo poema em prosa, que em alguns momentos atinge os píncaros da expressividade da língua inglesa, como neste trecho em que descreve a primeira aparição de Moby Dick:

“There she breaches!” was the cry, as in his immensurable bravadoes the White Whale tossed himself salmon-like to heaven. So suddenly seen in the blue plain of the sea, and relieved against the still bluer margin of the sky, the spray that he raised, for the moment, intolerably glittered and glared like a glacier; and stood there gradually fading and fading away from its first sparkling intensity, to the dim mistiness of an advancing shower in a vale.

“Lá ela salta!”, foi o grito quando, em suas incomensuráveis bravatas a baleia branca lançou-se ao céu como um salmão. Vista assim tão de repente no puro azul do mar, e realçada pela orla ainda mais azul do firmamento, a surriada que a baleia ergueu, naquele momento, brilhou e resplandeceu insuportavelmente como uma geleira; e lá ficou aos poucos se desfazendo da primeira fulgurante intensidade, chegando à fosca nebulosidade de uma chuva que avança sobre o vale.

Ou neste, em que descreve, cine-poeticamente, o modo como ela desliza e flutua sobre as ondas:

A gentle joyousness – a mighty mildness of repose in swiftness, invested the gliding whale. Not the white bull Jupiter swimming away with ravished Europa clinging to his graceful horns; his lovely, leering eyes sideways intent upon the maid; with smooth bewitching fleetness, rippling straight for the nuptial bower in Crete; not Jove, not that great majesty Supreme! did surpass the glorified White Whale as he so divinely swam.

Uma alegria tranquila – uma gigantesca suavidade de repouso na velocidade tomou conta da baleia que deslizava. Nem o touro branco Júpiter nadando para longe com Europa raptada: ela, agarrada a seus graciosos chifres; e ele, com adoráveis olhos maliciosos, obliquamente dirigidos à donzela; fugindo com uma suave e encantadora rapidez direto para a alcova nupcial em Creta; nem Jove, nem aquela grande majestade suprema! sobrepujava a gloriosa baleia branca, que tão divinamente nadava.

A dimensão metafísica do romance de Melville fica por conta das várias referências bíblicas – os nomes de Ishmael e Ahab, por exemplo –, do famoso sermão do padre Mapple e da luta do homem contra a força diabólica encarnada em Moby Dick. Mas, aqui e ali, Melville vai pontuando várias observações sobre misticismo e religiosidade, desde a caracterização dos personagens pelo modo como agem segundo suas crenças – sobretudo no caso de Queequeg, o canibal –, até uma série de observações sobre a natureza da criação divina, como naquela bela sequência em que Ishmael observa a intrincada formação de uma floresta nas ilhas Salomão (Arsácidas):

As árvores erguiam-se altas e desdenhosas, sentindo a força de sua seiva; a terra laboriosa embaixo era como o tear de um tecelão, e nele um tapete formoso, do qual as gavinhas das videiras formavam a trama e a textura, e as flores vivas as imagens.

Daí, ele passa a considerar o universo como um vasto tecido, tecido por um Deus-tecelão, surdo aos apelos dos homens, que também não ouvem o que ele diz, ao tecer:

The weaver-god, he weaves; and by that weaving is he deafened, that he hears no mortal voice; and by that humming, we, too, who look on the loom are deafened; and only when we escape it shall we hear the thousand voices that speak through it.

O deus tecelão, ele tece; e ao tecer, ensurdece, não escuta voz humana; por esse zunido, nós, que olhamos para o tear, ensurdecemos também; e apenas quando nos afastarmos ouviremos milhares de vozes que falam através dele.

Assim como a caça às baleias, tal como descrita por Melville, prefigura o imperialismo americano no século subsequente – o que aproxima o romance de Melville da novella de Conrad, e ambos de Welles –, a figura do capitão Ahab se aproxima de um tipo de personagem que Welles encarnou ao longo de toda a sua trajetória: o ambicioso maníaco, descrente e cheio de poder. Ahab é Kane, e Arkadin, e Quinlan, e Macbeth. Ahab, lembra-nos Edward Said, “represents the managerial captain of industry bent on American power and success”. Não será por acaso que Welles, em sua adaptação teatral, como veremos adiante, irá retirar do palco a baleia e concentrar-se nas contradições de Ahab. Nem é por acaso que, nessa peça, um mesmo ator faz o papel de Ahab e de um poderoso produtor teatral. Ahab lembra as tantas figuras contra as quais Welles se defrontou na indústria cinematográfica, na vida cultural e na política americana – os *mavericks*, os *tycoons*, os *gatsbys*. Mas Ahab – tanto quanto o *orphan outcast* que é Ishmael – é o próprio Welles também.

A relação de Welles com *Moby Dick* é mais lembrada por causa de sua atuação como padre Mapple na adaptação cinematográfica de John Houston. Para filmar *Moby Dick* (1956) – um filme que, diga-se de passagem, reduz a obra de Melville a seu aspecto mais anedótico –, Houston convida o amigo Welles para interpretar o padre Mapple na famosa cena do sermão. Embora ocupe uma pequena parte do início do filme, tal como no romance, o sermão do padre Mapple repercute em todo o romance e, como era de se esperar, a atuação de Welles torna-se o ponto alto do filme de Houston. Welles teria certamente feito um Ahab muito mais convincente do que o de Gregory Peck, mas talvez Houston não quizesse fugir muito aos ditames do *star system* hollywoodiano.

O interesse de Welles por *Moby Dick* começou em 1946, prolongou-se pelos anos 1950 e é retomado nos anos 1980, quando realiza uma série de *takes* com Cary Graver, recitando diretamente para a câmera passagens do livro de Melville. Essa



tentativa de um filme chamado *Moby Dick* não é casual e fortuita, mas fruto de algo que vinha amadurecendo há anos. Como o *Quixote*, *Moby Dick* é para Welles quase uma obsessão. Mesmo sem recursos, ou com recursos mínimos, Welles decide filmar esses vinte e poucos minutos de *Moby Dick*. Para entendê-los, temos de voltar a 1946, quando Welles realiza uma adaptação radiofônica do livro de Melville para o Mercury Summer Theatre, na CBS. Ele e Brainerd Duffield já estavam escrevendo um roteiro desde 1944, mas em 1946, enquanto preparava uma versão para ser gravada em disco – o que não veio a se concretizar –, apresenta, em 30 de agosto, a peça radiofônica. O estilo da peça segue aquele desenvolvido nos anos 1930 no Mercury Theatre on The Air (*First Person Singular*), com um intenso trabalho vocal, efeitos sonoros em profundidade e, sobretudo, a colaboração com Bernard Hermann, que fizera também as trilhas musicais de *Cidadão Kane* e *Soberba* – além, é claro, das trilhas eletrizantes de *Um Corpo que Cai* e *Psicose*, de Hitchcock.

A adaptação radiofônica de 1946 tem 38 minutos. Considerando que o livro em sua versão áudio-livro (LibriVox) tem cerca de 1.200 minutos, dá para se ter ideia do corte gigantesco efetuado por Welles. A primeira coisa que vem à mente é a de pensar em uma necessária simplificação do texto literário. Mas essa relação não é exclusiva da adaptação de Welles, ela faz parte da economia das adaptações, mesmo cinematográficas e teatrais, que apenas em casos excepcionais aproveita a totalidade do texto, ou a quase-totalidade – como ocorre na minissérie *Berlin Alexanderplatz* (1980), de Fassbinder, ou em *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, ambos acusados injustamente pela crítica de serem excessivamente textuais. Evidentemente, as adaptações podem ser “reductoras” quando eliminam do texto literário todas as suas múltiplas facetas, mas também podem iluminar certos aspectos do texto, ou criar novos modos de leitura. Mais do que apenas relacionar-se com o texto de origem, as adaptações se relacionam com seu próprio contexto cultural, e com a mídia em que é realizada. Assim, mais do que confrontar as adaptações radiofônicas de Welles com a pureza dos originais literários, deve-se pensá-las em meio aos demais programas radiofônicos. É ali que sua originalidade e sua força criativa ganham visibilidade.

Do romance de Melville, Welles aproveita sobretudo os capítulos de narração em primeira pessoa (a voz de Ishmael) e os diálogos entre Ahab e sua tripulação. A narrativa propriamente dita fica por conta da trilha musical de Hermann e dos efeitos sonoros – por exemplo, a saída do Pequod de Nantucket e os primeiros dias de navegação são resumidos por alguns acordes de orquestra, particularmente por violino

e harpa. O primeiro ponto alto da narrativa é a entrada em cena de Ahab (voz de Welles) no convés (anunciada por um trovão), quando ele oferece um dobrão espanhol a quem primeiro avistar a baleia branca. Os diálogos são retirados diretamente do texto de Melville, o que dá à peça um “ar” literário – já que o inglês dos personagens de Melville é não apenas uma variante mais antiga, mas também regional, e recheada de expressões do mundo náutico dos baleeiros de Natucket. Após a cena do convés, ouvimos Ahab e Starbuck discutirem (a famosa recusa de Starbuck), o que é seguido de um longo monólogo de Ahab (aos 9min50s). Dir-se-ia que estamos ouvindo aqui uma peça de Shakespeare, mais particularmente os monólogos de Welles em *Macbeth* ou *Otelo*:

Acreditam que eu estou louco – Starbuck, pelo menos; mas eu sou demoníaco, eu sou a loucura da loucura! A loucura selvagem que só é calma para entender a si mesma! Uma profecia dizia que eu ia ser desmembrado; e, de fato, perdi esta perna. Agora eu profetizo que vou desmembrar quem me desmembrou!

A fortuna crítica sobre a obra Melville costuma destacar o caráter elisabetano dos diálogos de *Moby Dick*. O trabalho de Welles foi justamente ir buscar, no gigantesco território verbal do romance, os momentos de intensidade shakespeariana, nos monólogos, e confrontá-los com a narração de Ishmael e com a narrativa musical/sonora. A peça chega a seu clímax quando se dá o encontro com Moby Dick. Encontro, aliás, entre os anúncios das vozes (“There she breaches!”) e o contraponto da orquestra em um crescendo que vai dos violinos à percussão, com alguns efeitos sonoros de água. Quanto mais a batalha marítima se torna intensa, mais cresce o papel da orquestra, que se transforma na principal “voz” narrativa do epílogo – o que acentuou o papel de Hermann como colaborador fundamental de Welles. Ao fim da peça, Welles inventa um dispositivo que não faz parte do romance, mas que dá grande força à peça radiofônica: a voz do fantasma de Ahab surge, em tom de lamentação, em um discurso que lembra a lamentação de Jó: “Here I lie in the awful waterland, amid the world’s foundations...” [Aqui eu jazo, no terrível reino aquoso, entre as fundações do mundo...], diz a voz, com distorção sonora, para reconhecer-se vencido pela força tremenda de *Moby Dick*.

Depois da emissão radiofônica, Welles e Duffield começam a transformar o roteiro radiofônico em um oratório, que jamais veio a se concretizar, mas do qual

restam importantes registros. No “Antepast” que escreve para o espetáculo, Welles considera Melville o “mais atemporal de todos os titãs americanos”, mas, ao mesmo tempo, observa que seu caráter era o de uma “múltipla personalidade, levado por neuroses a criar trabalhos de intensidade libidinal”, sendo evidente que, desse modo, seria rejeitado pelo “filistinismo morno de sua época”. Welles ainda observa que os romances de maturidade de Melville são “bastante simbólicos, alegóricos, cheios de fantasias e abstrações”. Welles reconhecia em *Moby Dick* características formais que demandariam uma forma aberta e múltipla de espetáculo, pois Melville havia usado “dentro de uma estrutura total de ação narrativa, diálogos dramáticos, solilóquios, sermões, tratados filosóficos e até científicos, poesia, canção, análise de sonhos, simbolismo alegórico”. Sendo assim, o formato de oratório pareceu-lhe mais conveniente para adaptar Melville. A descrição do oratório é feita no início do roteiro: “Um ciclorama. Sobre o palco uma estrutura representando a proa de um navio apontando para a plateia, com escadas de ambos os lados, um maestro com gávea, cordas dependuradas” – desse desenho, na peça de 1956, apenas seriam mantidas as cordas, e o ciclorama seria jogado para a experiência sonora e musical. Ao fim da sinopse, Welles acrescenta: “haverá música e interlúdios de dança”. Apesar de haver escrito várias versões do roteiro, o oratório não se concretizou, por falta de recursos. Orson Welles só voltaria a *Moby Dick* em 1955, quando consegue um orçamento significativo – quase 2 milhões de libras – para montar um espetáculo no Duke of York Theatre em Londres. Em plena Guerra Fria, Welles escolhe o romance de Melville, pois esse tratava justamente, segundo Welles, do “apocalipse e do fim da civilização”. A peça, posteriormente publicada em livro, intitulava-se *Moby Dick – Rehearsed*.

Como na peça radiofônica e no oratório, Welles aproveita do romance de Melville os momentos de maior tensão dramática, especialmente a narração de Ishmael, os diálogos de Ahab com a tripulação e os solilóquios de Ahab. Evidentemente, Welles opta por não colocar uma baleia sobre o palco. Muito menos um navio. O cenário não é mais que um palco de teatro americano da virada do século XX. Isso porque, como o título indica, trata-se de uma peça sobre a encenação de uma peça, *uma myse en abîme* tipicamente wellesiana – também cervantina e shakespeariana. O núcleo dramático se divide, assim, em dois: no primeiro, um diretor está ensaiando *Moby Dick* com uma companhia de atores que, à noite, no

mesmo teatro, encena *Rei Lear*; o segundo é a encenação de *Moby Dick* propriamente dita.

Welles estava a essa altura lendo e tentando aplicar as teorias de Berthold Brecht sobre o estranhamento no teatro. Assim, ele aproveita especialmente em *Moby Dick* os efeitos de distanciamento entre o ator e sua personagem, sobretudo porque cria uma situação cênica – o ensaio e a peça ocorrendo ao mesmo tempo – na qual o ator observa sua personagem. Welles estabelece também vários tipos de deslizamentos entre os dois universos – o ensaio e a peça –, criando uma estrutura reflexiva, destinada a levar o espectador a refletir conjuntamente sobre a própria encenação. Muitas vezes, o produtor fala abertamente aos atores sobre o fazer teatral – Welles lembra que no teatro americano do fim do século XIX, o produtor (*governor*) era quem realmente dirigia a peça, cabendo ao diretor (*stage manager*) apenas executar suas ideias:

*O PRODUTOR em sua mesa estava ocupado com uma garrafa de conhaque que O DIRETOR ASSISTENTE lhe havia trazido, mas nesse momento ele se dirige aos outros atores.*

O PRODUTOR. Impertinência! Somos servos do público! Nada além disso; – servos. Por Deus, senhores – como é que gostariam que se escutasse as suas inspiradoras declamações?

O ATOR SÉRIO. (*Intensamente.*) Bem, pelo menos, o Senhor não vai negar que o Teatro *precisa de poesia*.

O PRODUTOR. (*Colocando a garrafa sobre a mesa com uma ênfase ruidosa.*) Quando é *realmente* Teatro, o Teatro é poesia. É verdade, quando recitamos coisas antigas como “Os Sinos” ou “Spartacus”, não estamos falando poesia, mas estamos tentando fazer poesia. Afinal de contas, essa é a nossa profissão; aquela em que nada absolutamente é necessário, exceto o ator: – e, é claro, ele só precisa de um público.

O ATOR CÍNICO (*Sob a respiração.*) É só perguntar para qualquer ator desempregado.

O JOVEM ATOR (*Com um sorrisinho.*) E quando o público decide que não precisa de nós?

O PRODUTOR (*Impondo-se.*) O público? Rapaz, ele *nunca* precisa de nós! Ninguém nunca precisou do teatro para nada, com exceção das pessoas em cima do palco. Você já ouviu falar de um público desempregado? (*Para o DIRETOR.*) Podemos começar?

Por um lado, a reflexividade cervantina vai desconstruindo a cena dentro da cena; por outro, tal recurso justifica a encenação do romance no que ele tem de mais teatral – por isso, não estão presentes as longas descrições, ou as considerações sobre a vida das baleias –, eliminando-se, inclusive, a necessidade da mimesis ilusionista – de trazer baleias, navios e o próprio mar para o palco, por meio da cenografia. Na verdade, a cenografia era criada muito mais pelos efeitos de sonoplastia e iluminação. Para desenhar a luz, Welles trouxe seu amigo e mestre Hilton Edwards, de Dublin, o que também enfatizou o caráter expressionista da encenação. Edwards e Welles faziam a luz recair fortemente em sobre alguns personagens, apagando todo o resto da cena, o que contribuía para criar deslocamentos narrativos de tempo e espaço. Durante a narração de Ishmael, a cena é mantida em escuridão, o que cria um efeito de proximidade com a peça radiofônica. O uso constante de *fades* e transições de luz aproxima, no entanto, a peça do cinema. A música e os efeitos sonoros – alguns feitos em cena, com as vozes dos atores – contribuem para criar verossimilhança e unidade narrativa.

*Moby Dick – Rehearsed* foi recebido com entusiasmo pelo público e pela crítica londrina. O próprio Welles considerou várias vezes que esse espetáculo talvez tenha sido a coisa mais importante que realizou em vida, conforme lemos na biografia de Leaming. O espetáculo condensava anos de experiência com o rádio, o cinema e o teatro. Tal como ocorrera em *Cidadão Kane*, Welles teve à sua disposição todos os elementos – financeiros e profissionais – para manifestar todo o seu gênio criativo. No entanto, em *Moby Dick – Rehearsed*, Welles retomava algumas de suas obsessões políticas e estéticas. Uma delas, bastante evidente na peça, é a presença de alguns temas e conflitos já apresentados no *Macbeth* “voodoo” e em *Heart of Darkness*, como a preocupação multirracial. Não apenas pela presença de várias raças no Pequod, mas por algumas mudanças significativas na estrutura narrativa original. Por exemplo, o famoso capítulo sobre a “brancura da baleia” (capítulo 42) é deslocada para o momento do diálogo entre Ahab e o negrinho Pip, retirado do capítulo 110. Se em Melville a cor branca é associada metafisicamente ao mal e ao horror – ao contrário do que normalmente se supõe –, Welles aproveita a presença de Pip para questionar o mal que vem da civilização branca, que, tal como em *Heart of Darkness*, em vez de levar luz ao mundo desconhecido, leva horror. Seguindo a tradução brasileira e os ajustes feitos por Welles – que também usa um fragmento do capítulo 12 –, teríamos o que se segue:

PIP

Mestre – se as correntezas levarem seu corpo para aquelas Antilhas queridas, onde apenas os nenúfares alcançam as praias, poderia fazer um favor para mim? Procure um certo Pip, o nego Pip, há muito desaparecido – creio que está numa daquelas remotas Antilhas; se o encontrar, console-o, pois deve estar triste. Veja! Deixou sua mão para trás!  
(*Levanta as mãos*)  
Eu as encontrei, que negra que é – que negra apesar de tão lavada...

AHAB

Negritude... brancura...  
Como se um homem branco fosse mais digno que um negro pintado de branco.

PIP

Meus ossos, meus ossos são brancos, Senhor.

AHAB

Você já ouviu contar, rapaz, da brancura da baleia?  
[...]  
A brancura, rapaz, revela muitas coisas [...]  
Brancura, terror...

Enfim, *Moby Dick – Rehearsed*, encenando o conflito entre os atores e o diretor, na mesma medida em que representa o duplo conflito de Ahab – com a tripulação e, mais particularmente, com Starbuck; com as forças da natureza e com a crença em Deus –, encena também o conflito político e os dilemas da América em tempos de macarthismo. É verdade que Orson Welles havia abandonado o navio chamado América em 1947, ao ver que tudo aquilo por que lutou nos anos em que esteve envolvido com o Federal Theatre e, depois, como ativista ligado à esquerda do governo Roosevelt, havia se reduzido a pó, pela emergência do conservadorismo republicano. Um certo desencanto com o *status quo* – além da perseguição do IRS e do FBI – o leva a ansiar por terras distantes. Como Ishmael, Welles pensava sempre: “I have an itch for things remote...”, diz o texto de Melville, adaptado por Welles. Em sua vida de cigano pela Europa – ou melhor, de *outcast*, como Ishmael –, Welles vai produzir algumas das obras-primas do cinema moderno: *Otelo*, *Mr. Arkadin*,

*Falstaff, F for Fake.* Mas, onde quer que estivesse, estava sempre a bordo de um Pequod imaginário, perseguindo a baleia do impossível.

## VIII

### F DE FICÇÃO: A OBRA TARDIA DE WELLES

#### I – Inacabados e/ou acabados: Welles e Dinesen

A partir dos anos 1970, já definitivamente afastado dos estúdios hollywoodianos, e com dificuldades crescentes para produzir seus filmes na Europa, Welles se lança cada vez mais em projetos de risco, muitos dos quais eram financiados por meio da venda prévia de direitos autorais, ou da venda de direitos autorais sobre obras anteriores – o que torna hoje difícil reunir sua obra completa, já que seus filmes e outras obras foram “loteados” nas mãos de muitos produtores e pessoas diferentes, nos EUA, na Europa e, em alguns casos, na Ásia. Alguns de seus últimos filmes foram produzidos por Mehdi Bouscheri, cunhado do último xá do Irã, Reza Pahlevi; com a queda do regime naquele país, os projetos da produtora Les Films de l’Astrophore – e de Welles – foram abortados, como é o caso de *The Other Side of The Wind*, cujo roteiro, como o de *The Big Brass Ring*, foi publicado postumamente em livro. Mesmo um filme acabado, como *The Immortal Story*, produzido para a televisão, recebeu não menos do que três versões durante a vida de Welles, e conta, atualmente, com sete versões *home video* em diferentes países. Como demonstrou François Thomas, variações de pós-sincronização, de montagem, de duração e pequenos detalhes significativos, modificados segundo este ou aquele critério, fazem desse filme uma verdadeira “obra movente”, como todos os filmes do período europeu de Welles (*Mr. Arkadin*, *Falstaff*, *Otelo*): “comparar plano por plano, diálogo por diálogo, ruído por ruído, intervenção musical por intervenção musical, nas versões acessíveis, só nos permite definir um *corpus* que é e continuará a ser movente”. Por fim, considerar *F for Fake* como uma “obra de Welles”, apenas, é, no mínimo, temerário, como veremos.



Os filmes produzidos nesse período – tanto os “acabados”, como *The Immortal Story* e *F for Fake*, quanto os inacabados, como *The Deep*, *The Dreamers*, *The Other Side of The Wind*, *The Big Brass Ring* – são cada vez mais reflexivos, ou “arte pela arte”, como asseveram Naremore, Ishagpour e Andrew. Ao mesmo tempo, abrem na obra welllesiana um veio erótico e homoafetivo, que se manifesta de forma mais forte em *The Deep* e *The Immortal Story*. Em *The Other Side of The Wind*, inclusive, Welles vai dando vazão a certos anseios homoafetivos que já se manifestavam desde sua infância e que atravessam sua obra e sua vida. Afinal, será por acaso que suas cinzas estão enterradas na casa do amigo toureador Antonio Ordóñez? Este, aliás, amigo de Hemingway – velho rival de Welles –, aparece em *Nella Terra di Don Chisciotte* e em alguns fragmentos gravados em sua casa, nos anos 1970. Uma nota dada por *El País*, de 5 de maio de 1987, termina sugerindo laços mais fortes de amizade afetiva entre Welles e o toureador: “Sin embargo, sigue sin conocerse cuál fue la verdadera relación entre el director de cine y torero, aunque es probable que se conozca con derroche de color en una determinada revista rosa”.

Também se pode acrescentar que fica mais evidente, nesses filmes tardios, uma vontade de criar formas abertas, nas quais a ficção e a realidade se entrelaçam de várias formas. Em *The Other Side of The Wind* e *F for Fake*, além do cruzamento de ficção e realidade, Welles usa uma miríade de suportes e materiais (8mm, 16mm, 35mm, fotos e filmes de arquivo, *found footage*), criando descontinuidades materiais sobre descontinuidades narrativas, aproximando-se cada vez mais do ensaio (que já estava no *Don Quixote* e em *Moby Dick – Rehearsed*) ou do filme experimental.

A reflexividade desses últimos filmes chega ao nível de maturidade e de profundidade que Welles admirava em seu pintor preferido: Velásquez. Como em Velázquez, Welles constrói seus filmes como jogos de espelhos, em que a ficção e a realidade se entrelaçam em vários níveis – inclusive no nível em que a ficção é a realidade tematizada pela própria ficção. Aqui vale lembrar que a ficção pode ser considerada como um modo da realidade, um modo como suportamos o peso da realidade e pisamos com mais leveza sobre os abismos da história – nossa e alheia. A ficção também é fundamentalmente um modo de manifestação do desejo, tanto para quem a produz como para quem a consome. Os últimos filmes acabados de Welles, *The Immortal Story* e *F for Fake*, embora pertencendo a gêneros e formatos diferentes – o primeiro é um telefilme de ficção, o segundo um “documentário” ensaístico –, questionam ambos as suposições comuns de verdade e falsidade na arte e na vida,

porque transgridem os limites de realidade e ficção. Em meio a tantos projetos inacabados e em andamento, é notável que Welles tenha podido – mais por força de circunstâncias externas do que por sua própria decisão – nos deixar esses dois filmes, pois eles nos permitem olhar para sua obra e sua vida em retrospecto, como se fossem, também, espelhos.

*The Immortal Story/L'Histoire Immortelle* foi produzido originalmente para as televisões francesa e austríaca (ORTF), em uma época em que a televisão vivia o auge dos telefilmes adaptados de obras literárias. Posteriormente, foi exibido como filme – em uma versão um pouco mais longa, em inglês – em festivais de cinema, como o de Nova Iorque e o de Berlin. Era estrelado por Jeanne Moreau, que já havia atuado com Welles em *Falstaff*, e que se tornara sua grande amiga. Apesar de a história se passar em Macau, no início do século XX, foi filmado na Espanha (Chinchón), com algumas cenas feitas na própria casa de Welles em Madrid.

Trata-se da adaptação de um conto da escritora e baronesa Karen von Blixen-Finecke, nascida na Dinamarca como Karen Kristenze Dinesen – também assinou obras como Karen Blixen, Isak Dinesen (em língua inglesa), Tania Blixen, Osceola ou Pierre Andrézel. Depois de casar-se com um nobre, viveu na África, envolveu-se com um piloto inglês e publicou alguns livros de contos em inglês, que a colocaram entre as autoras mais representativas da segunda metade do século. Orson Welles começou a ler sua obra nos anos 1950, e a admiração por sua obra – e pela própria baronesa – era confessa. Tal admiração rendeu-lhe dois filmes, o segundo dos quais, *The Dreamers* (1979-1985), ficou inacabado. Desse filme, contudo, restam algumas cenas filmadas, um roteiro (algumas versões) e documentos de produção. Na verdade, poderíamos considerar que Welles estava criando uma sequência de filmes baseados em Dinesen, dos quais *The Immortal Story* é a face visível (a parte “acabada”) e *The Dreamers*, a parte invisível. Invertendo a ordem das coisas, começemos por essa.

*The Dreamers* (1979-1985) deveria ser um filme baseado em dois contos de Dinesen, “The Dreamers” e “Echoes”; ambos giram em torno de uma personagem feminina, Pellegrina Leone, que seria interpretada por Oja Kodar – enquanto Welles faria o papel de seu parceiro e confidente, um velho judeu chamado Marcus Coccozza. No conto “The Dreamers”, descobrimos que Pellegrina era uma famosa cantora de ópera, mas perde sua voz depois de um incêndio no teatro de Milão, onde estava representando um papel em *Don Giovanni*. Abalada, tenta se matar, mas encontra outra saída para compensar sua desilusão: decide ser várias mulheres, transformar-se,

na vida real, em várias personagens. Na verdade, Pellegrina, antes mesmo do acidente, já via um desajuste entre sua atuação no palco e a realidade, o que a transformava em uma personagem cervantina:

For she was ever in life, in spite of her excellent good sense, a Donna Quixotta de la Mancha. The phenomena of life were not great enough for her; they were not in proportion with her own heart. She was like a man who has been given an elephant gun and is asked to shoot little birds.

Cervantino também é o procedimento narrativo de “The Dreamers”, no qual uma série de relatos vão se encaixando uns nos outros – tal como o relato de Cardênio se encaixa no romance de Cervantes. A história é narrada sucessivamente por três amantes de Pellegrina, que estavam em busca da mesma mulher – a qual os havia seduzido e desaparecido –, e finalmente por Marcus Coccozza, o velho judeu errante; como recorda Ishagpour, Coccozza, para Welles, é uma espécie de Arkadin, mas também uma mistura dos dois protagonistas de *The Immortal Story*, Mr. Clay e Elishama Levinsky. É Marcus quem nos deixa saber a verdadeira história de Pellegrina, e sua decisão de tornar-se muitas mulheres ao mesmo tempo, transformando a própria vida em um palco em que ela passa a ser uma espécie de *Don Giovanni* de saias – e ao mesmo tempo uma Dona Quixota, como já vimos acima.

“And if,” she said, “I come to think very much of what happens to that one woman, why I shall go away, at once, and be someone else: a woman who makes lace in the town, or who teaches children to read, or a lady traveling to Jerusalem to pray at the Holy Sepulcher. There are many that I can be. If they are happy or unhappy, or if they are fools or wise people, those women, I shall not think a great deal about that. Neither will you, if you hear about it. I will not be one person again, Marcus, I will be always many persons from now. Never again will I have my heart and my whole life bound up with one woman, to suffer so much. It is terrible to me to think of it even. That, you see, I have done long enough. I cannot be asked to do it any more. It is all over”.

Cervantes, nos lembra Roberto Gonzáles Echevarría, inventou o personagem que se inventa a si mesmo – segundo o modelo do *self-made man* renascentista: Alonso Quijano (ou Quesada), fidalgo sem muitos afazeres (além de ler romances de

cavalaria), decide ser o andante cavaleiro Dom Quixote de La Mancha; inventa uma amada distante (Dulcinea del Toboso); inventa um cavalo e um escudeiro; inventa uma série de palácios, em que é honrado por reis e princesas; e eis que lhe sucede uma série infinita de aventuras jamais sonhadas. “What particularly pleases me about dream”, diz o contador Mira Jana, em “The Dreamers”, “is this: that the world creates itself around me without any effort on my part”.

O papel de Marcus Coccozza, que Welles iria desempenhar, também tem algo de cervantino, pois algumas vezes temos a impressão de que, mais do que mero testemunho de Pellegrina, ele é uma espécie de marionetista, encenando ao vivo a história de sua personagem. Não é por acaso que ele lembra a história dos *golens* – parte de sua tradição judaica – para referir-se ao modo como Pellegrina (disfarçada de madame Lola) inventa suas personagens/criaturas, ao que o segundo narrador explica: “the word golem, in the Jewish language, means a big figure of clay, into which life is magically blown, most frequently for the accomplishment of some crime which the magician dares not undertake himself”.

Não será por acaso que o protagonista de *The Immortal Story* é uma espécie de marionetista e criador de golens, que curiosamente tem o nome de Mr. Clay (em inglês, Sr. Argila – o mesmo significado do nome de Adão). Orson Welles é, ao mesmo tempo, o diretor do filme (que encena a história) e Mr. Clay (que encena a história dentro da história e faz de Elishama Levinsky seu golem – e de Virginie e Paul, suas marionetes). Também não será por acaso que, em outro filme de Welles, Mr. Arkadin contrata Van Stratten para investigar sua própria vida, transformando-o em marionete de um crime. Enfim, não é por acaso que Welles acentua o papel de Iago, o qual transforma a vida de Otelo em um inferno, a partir de uma ficção tecida sobre um falso lenço (um lenço *fake*). Sim: o que parece acaso, é truque. Para Welles, mágico e marionetista, como para Dinesen, como para Cervantes, a ficção é parte da ficção da vida. É parte de sua trama.

O velho negociante Mr. Clay, em “The Immortal Story” (de Karen Blixen), passou a vida manipulando os contos e as contas, em Cantão, antigo entreposto colonial inglês na China – no filme de Welles, a história se passa em Macau, antigo entreposto português. Sem poder dormir, pede a seu secretário, um judeu errante chamado Elishama Levinsky, que lhe leia todas as noites seus livros de contabilidade. Quando percebe que seu patrão cansou-se das contas, Elishama lhe propõe contar um conto. Ou melhor, para começar, conta uma profecia do profeta Isaías, que fala de um

tempo de redenção, em que as coisas não serão mais como são: “Então os olhos dos cegos serão abertos, e os ouvidos dos surdos se desimpedirão. Então o coxo saltará como um cervo, e a língua do mudo cantará de alegria”. Ao ouvir tal profecia, Mr. Clay retruca coisas do tipo: isso aconteceu? Está acontecendo? E logo conclui: “Que tolice... as pessoas deveriam registrar coisas que já aconteceram”.

Mas eis que ele se lembra de uma história, a história de um marinheiro que teria sido pago por um homem velho e rico para dormir com sua esposa e assim lhe dar um herdeiro. Elishama responde dizendo que também conhece essa história e que já a ouviu em muitas viagens, mas que tampouco é real. Sentindo-se em desvantagem diante de seu servo – pois que se trata, no desfiar das histórias, de um desafio, envolvendo poder, o poder de quem detém a palavra –, toma uma decisão radical: com seu poder e dinheiro, iria transformar tal história em acontecimento real. Encarrega Elishama de buscar uma mulher jovem, que virá a ser justamente a filha de um antigo sócio, de quem usurpara a fortuna e a casa onde mora. E escolhe um marinheiro jovem e forte, que, ao preço de cinco guinéus, irá desempenhar seu “papel” em sua “história”.

James Naremore e Youssef Ishagpour analisaram detidamente a história da produção e os detalhes mais recônditos da adaptação de Welles. Naremore lembra-nos da relação de Mr. Clay com outros personagens e situações dos filmes de Welles: “Like Kurtz in *Heart of Darkness*, like Kane, like Macbeth, his drive to power and autonomy has ended in tragic isolation and a forced recognition of its limits”. Ishagpour analisa profundamente as consequências do jogo de espelhos e da *mise en abîme* presentes nesse filme: “*Une histoire immortelle* est un film autoréférentiel sur le rapport entre fiction et positivité – constitutive de l’oeuvre de Welles depuis *Citizen Kane* –, et sur les limites de la ‘réalisation’, de la volonté de mise en scène, de la representation”.

*The Immortal Story* é, ao mesmo tempo, um filme reflexivo e um filme político. Na mesma medida em que a encenação dentro da encenação que o filme apresenta é reflexiva em termos estéticos, tal encenação não deixa de ser política. Mr. Clay é o titereiro cervantino de uma história real dentro da ficção e também o poderoso capitalista explorando a “mão de obra” dos proletários indefesos, que nada podem contra seu poder, tendo à sua disposição um bom capataz (Elishama) para executar a tarefa sem sujar as mãos com a plebe, nem com o dinheiro. Já no início do conto, o embate entre Mr. Clay e Elishama para saber quem conta melhor a história é

uma disputa de poder, na qual Mr. Clay sairá vencedor, uma vez que se mostra capaz não apenas de contar a história, mas também de tornar a ficção em realidade. Virginie e Paul – cujos nomes evocam o famoso casal romântico que inspirou Emma Bovary – acreditam por um momento que conseguiram burlar a vontade de poder de Mr. Clay, porque se apaixonam e fazem promessas um ao outro. Porém, ambos reconhecem logo que seu amor está maculado pelo dinheiro, e nada podem fazer para apagar essa mancha, a não ser viverem seu amor separados por dois oceanos. Ela permanecerá em Macau com seus 300 guinéus, que a alforriam da servidão feminina. Ele voltará para a Dinamarca e comprará, com o dinheiro pago por Clay, seu barco tão desejado, em que gravará o nome da amada. Virginie e Paul foram marcados na alma, a ferro, pela marca capitalista de Mr. Clay, e tudo o que podem fazer é se submeter. Logo, tanto em Dinesen quanto em Welles, o conto de fadas reflexivo, que seria pura estesia, reflete também os dois lados da moeda capitalista – embora esse não seja seu propósito principal, pois exclui de seu bojo qualquer caráter “alegórico”.

A narrativa de Dinesen revive, de forma melancólica – senão perversa –, aquela situação que Walter Benjamin atribuía ao Narrador antigo: a capacidade de fazer que a história seja vivida no aqui e agora de sua enunciação, sem a mediação do narrador romanesco – criado pela imprensa e pelos livros. A fábula do marinheiro lembra em muito as narrativas do narrador arcaico descrito por Benjamin. Toda a primeira parte do conto de Dinesen pode servir de ilustração às teses de Benjamin nesse texto capital. Na segunda parte, e sobretudo no filme de Welles, todavia, é o caráter de encenação que surge em primeiro plano, e com ele o papel do encenador – o que aproxima, a meu ver, ainda mais o filme wellesiano de Cervantes. Mr. Clay, usando Elishama como seu golem, encena para si mesmo, para seu prazer, mas também para humilhar Elishama, a história do marinheiro. O que ele não sabe, e nem supõe, é que será vítima de sua própria encenação. Primeiro, porque sua protagonista, a jovem Virginie, tem, sem que ele saiba, um papel ativo em sua história: filha de seu antigo sócio, transformada, por conta das vicissitudes, em cortesã de luxo – e ninguém melhor que Jeanne Moreau para desempenhar esse papel –, ela usa o pretexto da história para voltar à antiga casa, e vingar o pai, cobrando do velho usurário um valor altíssimo pelo serviço; segundo, porque, ao ver se desenrolar diante de seus olhos o espetáculo da vida, seu velho corpo soçobra e cai como uma casa cujas estruturas apodreceram, por falta de contato com a vida. Em outros termos, torna-se vítima de sua própria “vontade de encenação”, que é uma variação de sua

vontade de poder – até onde isso é autobiográfico em Welles, só o leitor poderá decidir. Como Iago, Mr. Clay será vítima de sua própria encenação. Ecos aqui também da derrocada de Kane e de Arkadin são visíveis, sobretudo porque, modificando o conto de Blixen, Welles faz a concha cair das mãos de Mr. Clay em um gesto quase idêntico ao da morte de Kane – que derruba uma bola de cristal. Na verdade, a vontade de encenação sempre apareceu nos filmes de Welles, neste ou naquele personagem. É natural que isso acontecesse, em se tratando fundamentalmente de um ator e diretor de teatro.

Em *Fountain of Youth*, obra inacabada dos anos 1950, temos um personagem que se interpõe entre um casal e cria entre eles uma “situação ficcionante”: pensando em separar o rival de sua antiga namorada, o cientista lhes dá de presente um “elixir da juventude”. Ora, no dia a dia de casal, uma vida dupla começa a se formar: os recém-casados detêm-se, separadamente, diante do frasco, e se perguntam se deveriam ou não tomar o elixir. Desse modo, tornam-se marionetes do cientista ciumento – um Iago moderno –, que terminará realizando seu “enredo”: ou seja, fica com a noiva, no fim, afastando seu rival com o uso de uma poção *fake* – um truque de magia, disfarçado de ciência.

O que temos aqui – como em *The Other Side of The Wind* – é a transformação da vontade de poder nietzscheana no que se pode chamar de vontade de ficção. A vontade ficção – ou o ato de fingir, na terminologia de Wolfgang Iser –, é um modo de impor-se, não apenas de fantasiar isoladamente, mas também de criar mundos ou situações que encobrem a realidade com determinados propósitos. Aquele que exerce a vontade de ficção é como um mago levando sua arte para a própria realidade, de modo a transformá-la de acordo com seus desejos – como faz Próspero em *A Tempestade*. A vontade de ficção também aparece, com força, no último filme de Welles, *F for Fake*.

## II – O verdadeiro mentiroso: filme, ensaio e magia em *F for Fake*

*F for Fake* (1972), que no Brasil ganhou o título *Verdades e Mentiras* e que em Portugal foi lançado como *F de Fraude*, é o último filme lançado em vida por Orson Welles. Talvez possa ser considerado como seu testamento. É um filme seminal para quem pensa hoje a questão do filme-ensaio – ou do ensaio fílmico. Apesar de ser considerado genericamente como um documentário, é inqualificável.

Tem parentesco com o chamado *mockumentary* (documentira), tipo de documentário cômico, construído sobre informações falsas ou faceciosas. É também um ensaio, um filme-ensaio, sobre a questão da cópia e do falso na arte, portanto, uma espécie de tratado audiovisual de estética. Mas pode ser também considerado, ainda, como uma homenagem à tradição da magia, ou, enfim, um filme autobiográfico – ou autoficcional, como se diz hoje. Talvez seja tudo isso ao mesmo tempo, pois a heterogeneidade é constitutiva desse filme, como é constitutiva da personalidade de Welles.

A origem de *F for Fake* é um documentário que François Reichenbach (amigo de Welles) estava fazendo sobre um famoso falsário de obras de arte, Elmyr de Hory. Primeiramente, Welles assiste ao filme, mas não se interessa muito. Então, fica sabendo que um amigo de Hory, Clifford Irving, havia forjado uma falsa autobiografia do excêntrico milionário Howard Hugues, quando esse caso veio ocupar as manchetes dos jornais. Esse fato motivou Welles a repensar o documentário de Reichenbach, fundindo-o à história de Irving. O tema geral do documentário viria a ser o da falsidade e da cópia, e os protagonistas seriam os falsários Hory e Irving. Welles refaz então a montagem do documentário de Reichenbach, incluindo um novo documentário sobre Irving e Hugues. Para dar sentido aos dois, cria um quadro narrativo em que ele próprio (Welles) aparece ora como um mágico fazendo truques, ora como um montador – em uma mesa de montagem – comentando o filme de Reichenbach. Cria-se assim uma estrutura que lembra a das *matrochkas* russas, aquelas bonecas que são colocadas uma dentro das outras. Ao mesmo tempo, uma estrutura cervantina, como temos visto.

Para entender *F for Fake*, nunca é demais lembrar como estão intrincados nesse filme os fios da vida e da obra do diretor de *Cidadão Kane* e *A Dama de Shangai*. *F for Fake* é a culminação de uma obra e de uma personalidade complexa e mutável. O filme-ensaio retoma ao mesmo tempo alguns temas de *Cidadão Kane* – o magnata e a relação com a imprensa – e de *The War of The Worlds*. Essa peça radiofônica é também um *hoax*, um embuste, e levou muitos americanos a saírem correndo com medo dos marcianos – em *A Era do Rádio*, Woody Allen reconstitui de maneira cômica esse fato, na cena em que o amante deixa a namorada sozinha no carro e sai correndo com medo dos marcianos. Era já o talento para a farsa e para o embuste que se manifestava em *The War of The Worlds*, mas, antes, nas peças-filmes *Horse Eats Hat* e *Too Much Johnson*. Na verdade, era o talento do mágico que Welles



passava a usar no rádio e no cinema, como já o fizera no teatro. Sua carreira triunfal de estreante no Gate Theatre, em Dublin, lembremos, deveu-se a uma mentira também: Welles apresentou-se ao diretor Hilton Edwards como ator de sucesso nos EUA. O resultado foi um tremendo êxito, que lhe abriu as portas para a Broadway.

Graças a seu sucesso na Broadway e, posteriormente, como ator e criador de peças radiofônicas de grande impacto, Welles foi contratado pelo estúdio hollywoodiano RKO, aos 25 anos, para dirigir quatro filmes, com total liberdade – aliás, com uma liberdade que nenhum diretor de Hollywood tivera ou viria a ter depois dele. Entre 1941 e 1942, envolve-se em quatro projetos simultâneos: escreve, dirige e atua em *Cidadão Kane*; filma *Soberba* (1941); também se lança em uma aventura pan-americana chamada *It's All True*, que o traz ao Brasil para filmar o carnaval carioca, em cenas que deveriam fazer parte de um documentário sobre a influência da cultura africana nas américas. Quando, trinta anos mais tarde, perto do fim da vida, realiza *F for Fake*, Welles já havia se firmado como um diretor de cinema europeu, havendo produzido entre Espanha, Itália e França, filmes de menor orçamento como *Otelo*, *Mr. Arkadin*, *Don Quixote* (inacabado), *Falstaff* e *The Immortal Story*.

Desde *It's All True*, Welles já havia demonstrado interesse pelo documentário e por formas menos convencionais de cinema. A partir da metade dos anos 1950, quando lê os *Ensaaios* de Montaigne, Welles começa a pensar em realizar projetos de natureza ensaística. Resultam desse interesse obras para a televisão de natureza documental e ensaística, nas quais ele aparece ou falando para a câmera, em estúdio ou em locação, ou fazendo a narração/comentário, como em *Orson Welles' Sketchbook*, *Around The World with Orson Welles* (1955), *Portrait of Gina* (1958) e, mais tarde, *Filming Othello* (1978), em que o diretor aparece falando para a câmera sobre o processo de realização de sua tragédia shakespeariana. Vale lembrar também que, desde os anos 1950, Welles aparecia cada vez mais na televisão como apresentador.

De todos esses filmes ensaísticos, *F for Fake* é, sem dúvida, o mais bem acabado, e o primeiro filme a tratar seriamente o ensaio como forma cinematográfica. Exatamente por sua radicalidade enquanto ensaio, o filme dividiu opiniões quando do seu lançamento. Jonathan Rosenbaum comenta um fato curioso. Quando o filme foi mostrado, em 1973, em uma sessão fechada na Cinemateca de Paris, com a presença da grande crítica alemã Lotte Eisner – autora do clássico *A Tela Demoníaca* –, o

crítico americano lhe teria dito: “Acho que não se parece muito com um filme do Orson Welles”. Ao que Lotte Eisner teria replicado: “Eu tenho minhas dúvidas se isso, de fato, é um filme”.

Ora, essa primeira impressão sobre o filme foi aos poucos se dissipando, ao ponto de *F for Fake* ganhar uma importância muito grande dentro da filmografia de Welles, até se tornar, para alguns, um filme ainda mais importante que *Cidadão Kane* – foi o primeiro filme de Welles a sair pela prestigiosa coleção Criterion Collection. Cada vez mais foram ficando claras as ligações de filme com todo o projeto artístico de Orson Welles. A proximidade com *Cidadão Kane*, por exemplo, pode ser constatada no fato de que há em *F for Fake* uma série de narrativas que vão se encaixando na busca de um personagem, que é misterioso, que ninguém sabe muito bem quem é, tal como acontece em *Kane*, mas também em *Mr. Arkadin*. A imagem de Kane e sua biografia sofrem uma espécie de devassa por parte da narrativa – que usa, dentro de um filme de ficção, um falso documentário, *News on The March*, para narrar a vida de Kane. Charles Foster Kane também é um personagem fictício inspirado em uma pessoa real, o *tycoon* William Randolph Hearst. Este, aliás, construiu seu império midiático forjando verdades e mentiras – ou seja, usando jornalisticamente sua vontade de ficção.

Tal como ocorre em *F for Fake*, a narrativa de *Cidadão Kane* vai destruindo, aos poucos, todas as provas, ou todas as evidências, de seu principal mistério, que se esconde sob a palavra “Rosebud”, gravada em um trenó que o menino Kane perde no momento em que é separado dos pais adotivos. No fim do filme, o trenó aparece, apenas para os espectadores, sendo queimado junto a outros pertences de Kane, sem que os jornalistas, que estavam investigando o mistério atrás do nome Rosebud, fiquem sabendo. E o mistério que estava por trás do filme era a genitália da amante de Hearst, que assim a chamava, carinhosamente, *rosebud*, botão de rosa. Ou seja, os planos de ficção e realidade e de realidade e ficção já se misturavam.

No projeto de filme que Welles criou antes de *Cidadão Kane*, o *Heart of Darkness*, também temos a história de alguém que vai procurar um personagem misterioso e contraditório, Kurtz. É também uma narrativa e um percurso em busca de alguém cuja identidade se conhece apenas parcialmente, ou cuja conduta é suspeita. Nesse percurso, vai se questionando sempre o que é verdade e o que mentira. Assim, se pensarmos na estrutura narrativa de busca por desvelar uma identidade – na verdade duas, Elmyr de Hory e Howard Hugues –, notamos que *F for Fake* é

tipicamente welllesiano, tem todas as marcas da autoria do Welles. Aliás, como demonstrou François Thomas, Welles sempre criou diversos artifícios para manifestar sua autoria, para assinar suas obras.

Falar de autoria é uma das questões centrais para a compreensão de *F for Fake*, mas também para a discussão sobre arte dentro das ciências humanas, sobretudo quando se leva em conta um ensaio famoso de Michel Foucault chamado “O que é um autor?”. Publicado no fim dos anos 1960, mais ou menos na época em que o Welles está realizando *F for Fake*, Foucault – assim como Roland Barthes – questiona uma visão romântica do papel do autor. Para Foucault, a atribuição de um nome a uma obra, e a conseqüente valorização do nome mais do que da obra, é uma etapa recente na história do pensamento e da arte. Trata-se, para o filósofo francês, de descobrir que função o autor representa na economia que rege a circulação, o sentido e a valorização das obras:

Em nossa civilização, não são sempre os mesmos textos que exigiram receber uma atribuição. Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão de seu autor: o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente.

Essa questão é fundamental em *F for Fake*. Não é à toa que em uma de suas cenas mais importantes Orson Welles aparece em frente à Catedral de Chartres, tomando-a como exemplo de uma obra de arte autêntica e duradoura, exatamente por ser anônima. No entanto, o filme de Welles questiona uma ideia correlata à questão do autor, a da autenticidade. Ao mesmo tempo, critica o cenário contemporâneo da arte, no qual ele próprio se inclui, por ironia. Em tal cenário, essas ideias de autoria, autoridade e autenticidade dependem cada vez mais da ideia de celebridade, criada e filtrada pelos meios de comunicação de massa. Assim, o artista contemporâneo passa a ser um rótulo, um *label*, dentro da economia mediático-capitalista. Um rótulo no mais das vezes criado por um curador ou um editor. Não são mais as obras que interessam, mas a assinatura. Por isso, o falsário Elmyr de Hory é uma espécie de revolucionário, atentando contra a supremacia dos rótulos no mercado da arte. Ele dessacraliza obras de arte que se transformaram em meras mercadorias, fetichizadas, e

vendidas a partir da assinatura do artista célebre, o qual tem seu espaço garantido dentro da mídia. Não é por outra razão que Elmyr de Hory aparece no filme queimando suas cópias “autênticas” de Modiglianis e Cézannes. E não é por outra razão que Elmyr de Hory incomoda tanto as autoridades – fica claro aí, aliás, o vínculo entre autor e autoridade.

Por dentro do documentário sobre Elmir de Hory, há um documentário sobre Clifford Irving e Howard Hugues. Mas também há em *F for Fake* outro filme, a relação de um artista com sua modelo. Uma relação de sedução e posse. Por isso vemos, no início do filme, a companheira de Welles, Oja Kodar, sendo submetida a uma bateria de olhares masculinos, enquanto “desfila” de minissaia. Segundo Mauro Bonanni, uma versão dessa cena teria como fundo “Garota de Ipanema”. Em outra cena, Picasso aparece olhando pela janela enquanto Oja Kodar anda seminua pela rua, usando apenas uma bata azul transparente. Trata-se, é claro, de uma montagem com fotos de Picasso e a cena (filmada) de Oja Kodar andando na rua – assim como a cena inicial era pura montagem, pura farsa. Mas essa montagem *fake* esconderia uma outra história *fake*, apresentada como verdadeira: Oja Kodar havia sido usada por Picasso como modelo, e ela teria ficado com os quadros como pagamento. Mas o pai de Oja Kodar, que era também um falsário como Hory, teria copiado os quadros de Picasso, e destruído os originais. Assim, toda uma série de pinturas de Picasso era falsa, mas nem por isso deixou de ser extremamente valorizada. Essa história, apesar de ficcional (ou *fake*) não deixa de se encaixar na mesma linha de raciocínio de todo o filme: o que é arte? O que é original? Quanto vale a assinatura? Qual a relação entre a obra e a assinatura? A relação da assinatura com a obra de arte esta longe de ser foirtuita, como bem assinalou Jacques Derrida, em *SignéPonge*. A escolha de Picasso no filme de Welles tampouco é fortuita; Picasso era a grande celebridade do mundo da arte nos anos 1970, o típico autor que valia mais pela assinatura do que pela obra propriamente dita. Por isso, Elmyr de Hory aparece dizendo: “Picasso consegue transformar um único traço em ouro”.

Clifford Irving, amigo de Elmyr de Hory, atuava em uma outra direção. Escreveu (em 1970) uma falsa biografia de Hugues, celebridade e *ex-tycoon* da indústria aeronáutica americana, sobre o qual pairavam muitas suspeitas, já que ele vivia recluso, quase desaparecido. As imagens de Hugues que aparecem no filme de Welles não são Howard Hugues, mas sim um ator que está interpretando o papel do Howard Hugues, o que é mais uma mentira do filme. A história falsa de Hugues

serve, na verdade, de pretexto para Orson Welles mesmo se apresentar, de maneira autobiográfica, fazendo referência a seu programa de rádio *The War of The Worlds* – usa para isso imagens de discos voadores atacando Washington, tiradas de um filme B. Assim, Welles vai criando uma narrativa autobiográfica dentro do filme, na qual ele é mágico e falsário. Uma autobiografia que também questiona os limites de verdade e mentira que caracterizam esse gênero. Isso vai fazendo que o filme tenha uma série de camadas. Cada uma dessas camadas vai acrescentando uma nova dimensão significativa, ao apresentar um novo fato e questionar todos os anteriores, o que instaura um regime de instabilidade do sentido.

Talvez seja essa justamente a grande contribuição do cinema de Welles. Enquanto o modelo por excelência do cinema americano exigia a fixação do sentido – leia-se *happy end* –, Welles apresentava filmes em que o sentido se tornava um fluxo constante e instável; enquanto os filmes de Hollywood exigiam o fechamento do sentido, Welles apostava na abertura; enquanto o cinema clássico americano apostava, enfim, em uma relação autoritária com o espectador – que deveria receber o sentido dos filmes como quem recebe um pacote –, os filmes de Welles apresentam-se como formas de diálogo. Não é por outra razão que, contrariando todas as regras, em *F for Fake*, o diretor aparece na mesa de montagem falando diretamente com o espectador: ele traz o espectador para dentro do local por excelência onde se gera o sentido de um filme, a mesa de montagem.

Mais ousado ainda é o problema filosófico que o filme de Welles provoca: a saber, a relação entre verdade e mentira. A filosofia antiga já pressupunha, desde Platão, que uma proposição só pode ser verdadeira ou falsa, mas não as duas coisas ao mesmo tempo – é a chamada lei do terceiro excluído, *tertium non datur*. Mas a filosofia contemporânea há muito aboliu a questão clássica, passando a trabalhar com outros sistemas que não a oposição entre A (verdadeiro) e B (falso). O filósofo Gilles Deleuze, justamente nos dois volumes que dedicou ao cinema, dá um lugar especial a Orson Welles, quando propõe a ideia de *potências do falso* para distinguir um cinema (e um modo de pensamento) interessado na verdade como potência (e como poder, como o cinema dito hollywoodiano) e outro cinema que investe nas potências do falso. Em vez de pensar em termos de contradição (verdadeiro, falso; possível, impossível), Deleuze sugere o termo “impossibilidade”, que afirma a convivência dos termos opostos em séries paralelas de verdade e mentira, em jardins de caminhos

que se bifurcam, como no famoso conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, no qual um determinado assassinato acontece em uma série temporal, mas não em outra.

Deleuze enumera uma série de narrativas sobre falsários e impostores, como o romance *The Confidence Man*, de Herman Melville. Nos filmes de Welles, o impostor e o falsário sempre estiveram presentes: do Iago de *Otelo* a Quinlan de *A Marca da Maldade*, passando por essa grande impostora que é Elsa/Rita Hayworth de *A Dama de Shanghai*. Em Welles, o impostor representa a crise do sujeito na modernidade, a crise do “homem verdadeiro”, que seria uma essência do homem anterior à vida – Deleuze afirma aqui seu bergsonismo nietzschiano –, que é antes o lugar da contradição, do movimento e do devir:

O “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos *móviles*, como se ele escondesse em si outro homem, ou uma vingança: Otelo busca a verdade, mas por ciúmes, ou pior, por vingar-se de ser negro; e Vargas [*A Marca da Maldade*], o homem verídico por excelência, parece demasiado tempo indiferente à sina de sua mulher, inteiramente ocupado nos arquivos juntando provas contra o inimigo. O homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior, *o bem*, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade.

É nessa linha que vai Youssef Ishagpour. Para este, Welles também potencializa o falso, pois, como artista localizado no centro de um sistema midiático que transforma o falso em capital (Hollywood), é preciso inverter a posição de julgamento e questionar o que é verdade e o que é mentira, confundindo as duas. *The War of The Worlds* já era um anúncio da desmontagem welllesiana do padrão de verdade imposto pelos estúdios, mas é em *Cidadão Kane* que o jogo welllesiano é levado às últimas consequências, pois o espectador é convidado a conhecer Kane, e termina conhecendo uma série de versões de Kane, nenhuma conclusiva ou definitiva. Para Ishagpour, *F for Fake* é a “conclusão” da obra de Welles, em que se acentuará o caráter de jogo de toda arte, seu caráter de mimesis, que não deixa de ser sempre um jogo, uma ficção:

Entre o autêntico e o falso, aqui [em *F for Fake*] é a relação entre arte e ilusão que se encontra privilegiado, o momento do artifício, do fazer acreditar, do parecido com, o momento essencial da “mimesis”, da imitação, que engendrou a primeira “poética” precisamente a partir do teatro, e cuja efetividade depende do fingimento [*jeu*] do ator.

James Naremore, que estudou a relação entre o ator e o autor em Welles, colocando pela primeira vez a totalidade de sua obra sob o signo da magia, lembra a frase que o próprio Welles enuncia em *F for Fake*, citando o mago Robert Houdin: “um mago é um ator que desempenha o papel de um mago”. O filme de Welles se sustenta – e cresce – a partir desse reconhecimento, dessa coincidência entre o mago e o ator:

Essa idéia, junto com a brilhante colisão de pedaços de montagem em *F for Fake*, cria uma espécie de vertigem de mentiras, uma casa louca que tenta enunciar verdades sobre filmes, obras de arte e celebridades. É um filme menor que cresce a partir da angústia de Welles com sua cultura e com seu *status* de artista talentoso, mas é também influenciado por uma percepção que Welles uma vez compartilhou com André Bazin: um trapaceiro [...] se torna encantador quando admite a sua trapaça. Assim Welles desarma sua audiência confessando as fraudes que ele mesmo cometeu, deixando pairar um mistério sobre o que constitui a arte ou o genuíno. Quanto à verdade ou à realidade, elas são tão prosaicas, ele diz, “quanto uma escova de dente esperando por você no copo, ou uma passagem de ônibus, ou uma tumba”. A única verdade inalterável é que tudo passa, e que o fato mais básico da vida é que “todos iremos morrer”.

Aqui parece que o filme-ensaio de Welles encontra o ensaio de Montaigne, autor que Welles começou a ler a partir dos anos 1950, juntamente com Cervantes. Já no prólogo dos *Ensaaios*, Montaigne advertia o leitor: “sou eu mesmo a matéria do meu livro”. Do mesmo modo, por trás das máscaras de tantos falsários e de tantos metirosos, Welles nos lega um retrato do verdadeiro mentiroso: Orson Welles. É ele quem manipula, por trás da mesa de montagem, as cordas invisíveis que fazem desfilar, diante de nossos olhos, personagens que parecem verdadeiros, de tão falsos que são. Mais do que um documentário, mais do que ensaio, *F for Fake* seria mais bem definido por uma palavra apenas: uma encenação. A encenação da vontade de ficção.

Ao fim e ao cabo, o velho mago encontra-se com o menino. Talvez essa seja, de fato, a grande obra de Orson Welles, a que ele perseguiu com mais afinco, por toda sua vida. Até o minuto final: conta-se – consta – que ele morreu escrevendo.



## NOTAS E REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas são citadas aqui conforme sua aparição no texto, indicando-se, no caso de citações longas, os números das páginas correspondentes.

### ENTRADA

André Bazin. *Orson Welles*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1972.

Youssef Ishagpour. *Orson Welles cinéaste*, I, II, III. Paris: Éditions de la Différence, 2001.

Catherine L. Benamou. *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Berkeley: University of California Press, 2007.

James Naremore. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.

Marguerite H. Rippey. *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Post-modern Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

Jonathan Rosenbaum. *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 297-307.

Barbara Leaming. *Orson Welles. A Biography*. New York: Limelight, 1995.

### I – ONE-MAN BAND

Michel Foucault. *Archeologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969, 1970. Exceto quando indicadas, as traduções são minhas.

Francis Ponge. *Proèmes*. Paris: Gallimard, 1944.

Michel Foucault. *Dits et écrits I (1954-1975)*. Paris: Quarto Gallimard, 2001, p. 1011.

André Gaudreault. *Cinéma et attraction*. Paris: Éditions du CNRS, 2008.

### II – GEORGE, PORGIE, POOKLES

Charles Higham. *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*. New York: Saint Martin's Press, 1985, p. 111.

*One-Man Band* integra os extras da edição da Criterion Collection de *F for Fake* de Orson Welles (1972). Agradeço a Silvano Santiago por ter me chamado atenção para esse fato.

Alguns filmes sobre Orson Welles: *RKO 281*, de Benjamin Ross (1999), sobre a história de *Cidadão Kane*; e *Me and Orson Welles*, de Richard Linklater (2008), sobre o início do Mercury Theatre e a encenação de *Julius Caesar*. Os documentários sobre Orson Welles são mencionados no capítulo V deste livro.

William Shakespeare. *A Midsummer Night's Dream*, Act 5, scene 1, citado por Charles Higham, *op. cit.*, p. 29.

Richard France. *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg/London: Bucknell University Press, Associated University Press, 1977, p. 14.

François Thomas. "Orson Welles metteur en ondes: The Mercury Theatre on The Air", *Positif*, n. 332, out. 1988, p. 54-56.

Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1995.

Roman Ingarden. *A obra de arte literária*. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

André Bazin, citado por James Naremore, *op. cit.*, p. 67.

James Naremore, *op. cit.*, p. 37-40.

Walter Benjamin. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Walter Benjamin *et alii*. *Benjamin e a obra de arte*. Trad. Marjane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

### III – UM INTERLÚDIO CÔMICO: *TOO MUCH JOHNSON*

Sobre *Horse Eats Hat*, ver Richard France. *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg/London: Bucknell University Press, Associated University Press, 1977, p. 82.

Joseph McBride. "Too Much Johnson: Recovering Orson Welles Dream of Early Cinema". *Bright Light Film Journal*, April, 7, 2014. Acesso em: 25 jul. 2014. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/too-much-johnson-orson-welles-film-recovering-orson-welles-dream-of-early-cinema/#.U2ByUsZQZhh>>.

Robert Carringer. *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press, 1985.

James Naremore. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.

Pauline Kael. "Raising Kane". *The New Yorker*, 20 Feb. 1971, p. 43-89, 27 Feb. 1971, p. 44-81.

#### IV – MARLOW & KURTZ: MÁS COMPANHIAS, ILIMITADAS

Orson Welles. *Heart of Darkness*. Script. Revised estimating 11/30/1939. RKO Radio Pictures, Inc. 1939.

A fortuna crítica aqui mencionada refere-se principalmente a: Harold Bloom (org.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness (Modern Critical Interpretations)*. New York/Philadelphia: Chelsea House, 1987; Edward Said. *The World, The Text and The Critic*. Cambridge, MS: Harvard University Press, 1983. No Brasil, cf. Antonio Candido. "Catástrofe e sobrevivência". *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964; Luiz Costa Lima. *O redemunho do horror: nas margens do Ocidente*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Joseph Conrad. *Coração das Trevas*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, p. 57-58, p. 58.

Gilles Deleuze. *A Imagem-tempo*. Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2005.

O escritor nigeriano Chinua Achebe, em 1977, desferiu o primeiro e mais duro golpe contra Conrad em "An Image of Africa" (*Massachusetts Review*, Winter 1977, p. 782-94, republicado como "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Robert Kinbrough (ed.). New York, London: Norton Critical Edition, 1988., p. 251-262); ver, ainda, em contraposição a Achebe: Cedric Watts, "'A Bloody Racist': About Achebe's View of Conrad", *The Yearbook of English Studies*, v. 13, 1983, p. 196-209. Entre nós, ver Luiz Costa Lima, *O redemunho do horror: nas margens do Ocidente*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 30.

Edward Said. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 34-91, p. 64.

James Naremore. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist Press, 2009, p. 20.

Youssef Ishagpour. *Orson Welles cinéaste*. Paris: La Différence, 2001, v. I, p. 627-628.

François Thomas. "La voix des autres", *Positif*, n. 378, juil./août 1992, p. 25-28.

Orson Welles, *Heart of Darkness*, *op. cit.*, p. 162.

O conceito de ambiência aqui utilizado baseia-se em Hans Ulrich Gumbrecht, *Stimmung, atmosfera, ambiência*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014; e na tese de doutoramento de Alex Sandro Martoni, *Lendo ambiências: experiências imersivas no mundo da técnica*. Universidade Federal Fluminense (UFF), 2015.

Orson Welles. "Synopsis, Heart of Darkness", *Orson Welles Papers*, University of Michigan at Ann Arbor, Special Collections. 1940.

Orson Welles, *Heart of Darkness*.

Sobre o conceito de reflexividade, ver Robert Stam. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

Ver Marguerite H. Rippey. *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 71 e ss. Não é difícil localizar no alto modernismo vários ecos do primitivismo e do interesse pelo exótico e por culturas primitivas por parte de artistas brancos: da pintura de Gauguin e das máscaras cubistas de Picasso aos primeiros filmes de Flaherty, ou *Tabu*, de Murnau, passando por nossos modernistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Marguerite H. Rippey, *op. cit.*, p. 69.

James Naremore, *op. cit.*, p. 62, 69, 73.

Youssef Ishagpour, *op. cit.*, p. 24.

Robert Carringer. *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 3.

## V – O FILME QUIS DIZER “EU SOU O SAMBA”: ORSON WELLES NO BRASIL

Orson Welles. *It's All True*. Orson Welles Papers, University of Indiana, Lilly Library, Tom Pettey memo, 11 Feb. 1942.

Caetano & Gil. "Cinema Novo", *Tropicália2*. CD. A canção começa com o verso "O filme quis dizer: Eu sou o samba" e termina dizendo "E o samba agora diz: 'Eu sou a luz'". Antonio Conselheiro é personagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. *Super Outro* é o título de um filme do cineasta baiano Edgar Navarro.

Sobre a política de boa vizinhança e o cinema brasileiro, ver Tunico Amancio. *O Brasil dos gringos: imagens de cinema*. Niterói: Intertexto, 2000. Sobre *It's All True*, ver igualmente a mesma obra, p. 59-65. Darlene Sadlier. *Americans All. Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2013.

Vinicius de Moraes. *O cinema dos meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 63, 67, 70.

Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 290-291.

Samuel Paiva. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

Sérvulo Siqueira. *Orson Welles no Brasil: fragmentos de um botão de rosa tropical*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2010, p. 48-50. A primeira notícia de que Welles estaria filmando favelas e negros apenas veio do encarregado da Divisão de Turismo do DIP, Alfredo Pessoa, mas também dentro da própria equipe de Welles o produtor Lynn Shores reclamava, por telegrama, da tendência de Orson Welles em retratar sobretudo negros e mulatos dançando. Vale lembrar que atores negros muito raramente passavam pelas telas americanas.

Regis Orlando Raia. *Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla*. (Dissertação de Mestrado) Campinas: Unicamp, 2013, p. 140.

Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Walter Benjamin *et alii*. *Benjamin e a obra de arte*. Trad. Marjane Lisboa e Vera Ribeiro. Coleção Arte Físsil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

No Brasil, além das crônicas de Vinicius de Moraes e dos artigos de Paulo Emílio, dois livros revisitam a passagem de Welles pelo Brasil: Firmino Holanda. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001; Sérvulo Siqueira. *Orson Welles no Brasil: fragmentos de um botão de rosa tropical*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2010. O tema também é tratado parcialmente em: Tunico Amancio. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Rio de Janeiro: Intertexto, 2000; e Edmar Morel. *Histórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

Catherine L. Benamou. *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Berkeley: University of California Press, 2007. Robert Stam. “Orson Welles, Brazil and The Power of Blackness”, *Persistence of Vision*, 7, Summer 1989, p. 93-112; outro texto pioneiro sobre *It's All True* é o de Bill Krohn. “À la recherche du film fantôme”. *Cahiers du Cinéma* 375, Sep. 1985, p. 24-33.

Rick Altman. “Deep Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetics”, *Quarterly Review of Film and Video*, v. 15, n. 3, dez. 1994.

Orson Welles. “To Nelson Rockefeller”, *Orson Welles Papers*, Lilly Library, 25 Fev. 1942.

Tunico Amancio. *O Brasil dos gringos: imagens de cinema*. Niterói: Intertexto, 2000, p. 51.

Barbara Leamming, *op. cit.*

Charles Higham. *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*. New York: Saint Martin's Press, 1985.

Lynn Shores. Memorando. cf. Sérvulo Siqueira. *Orson Welles no Brasil: fragmentos de um botão de rosa tropical*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2010, p. 49-50.

Catherine L. Benamou, *op. cit.*, p. 169, 181.

Maria Taboza 4/2/2015 20:45

Comment [1]: Inserir página.

Orson Welles. “Hello, Americans!/Carmen Miranda”. Programa de rádio, 1942. Disponível em: <[https://archive.org/details/otr\\_helloamericanswithorsonwelles](https://archive.org/details/otr_helloamericanswithorsonwelles)>.

Vinicius de Moraes, *op. cit.* p. 71.

George Schaefer. “To Welles”, *Orson Welles Papers, It's All True*, Special Collections, Ann Arbor, 29 Apr. 1942.

Maria Taboza 4/2/2015 20:45

Comment [2]: Inserir página.

## VI – O DON QUIXOTE DE ORSON WELLES

Orson Welles. *Don Quixote*. 1954-1992. Passo a me referir a *Don Quixote* como o projeto inacabado de Welles e a *Don Quixote* de Orson Welles como a versão “apócrifa” de 1992.

Herman Melville. *Pierre, or the Ambiguities*. New York: The Library of America, 1984, p. 301.

James Naremore. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989, xii-xiii.

Youssef Ishagpour. *Orson Welles cinéaste: une caméra visible*. Paris: Éditions de la Différence, 2001, p. 818. v. III.

James Howard. *The Complete Films of Orson Welles*. New York: Citadel, 1991, p. 245.

David Thomson. *Rosebud: the Story of Orson Welles*. New York: Alfred A. Knopf, 1996, p. 364.

Giorgio Agamben. Os seis minutos mais belos da história do cinema. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Jonathan Rosenbaum. “When Are You Going to Finish *Don Quixote* And Why?” *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 297-307.

Miguel de Cervantes [Saavedra]. *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34 Letras, 2007, p. 661, 663. v. 2.

Jorge Luis Borges. “Pierre Ménard, autor do *Quixote*”. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Para este capítulo, foram consultados documentos nos seguintes arquivos: Orson Welles Papers, University of Michigan at Ann Arbor (doravante Ann Arbor); Orson Welles Collection, Lilly Library, University of Indiana at Bloomington (doravante Lilly Library); Filmoteca Española de Madrid; Mauro Bonanni/Ciro Giorgini, Roma, coleção particular.

Alberto Manguel. “Hereditários de Pierre Ménard”. *La Nación*, 16 jan. 2005, Supl. Cultural, p. 1.

- André Bazin. "Por um cinema impuro: defesa da adaptação". *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- Robert Stam. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.
- Dudley Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1984.
- Walter Benjamin. "A tarefa-renúncia do tradutor", *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Susana Kampf-Lages. Werner Heidermann. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001, p. 188-215.
- Mark Estrin (ed.). *Orson Welles, Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2002, p. 37.
- Carlos Heredero, Ana Iriarte. *Don Quixote y el cine*. Madrid: Ministerio de Cultura/Filmoteca Española, 2005, p. 88.
- Jonathan Rosenbaum. "When Are You Going to Finish *Don Quixote* and Why?" *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 297-307.
- Esteve Rimbau. "Don Quixote. The Adventures and Misadventures of an Essay on Spain". Stefan Drössler (ed.). *The Unknown Orson Welles*. München, Filmarchiv, 2005, p. 71-77.
- Mark Estrin (ed.). *Orson Welles, Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2002.
- Michel Foucault. *Archeologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- Chris Welles-Feder. *In My Father Shadow. A Daughter Remembers Orson Welles*. Chapel Hill: Alonquin Books, 2009.
- François Thomas. "La signature effacée: Orson Welles et la notion d'auteur", *Positif*, n. 449/450, juil./août 1998, p. 6-10.
- Roberto Gonzáles Echevarría. Introduction. Cervantes. *Don Quixote*. London&New York: Penguin Classics, 2003, p. vii-xx.
- Jean-Pierre Berthomé, François Thomas. *Orson Welles at Work*. London: Phaidon, 2008.
- Mark Estrin (ed.). *Orson Welles, Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2002, p. 38.
- Robert Stam. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- Orson Welles. "Letter to Alessandro Tasca di Cutò". *Welles Tasca Papers*, Ann Arbor, Welles-Tasca, Box 54.
- Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. 299.

- Jean-Pierre Berthomé, François Thomas, *op. cit.*, p. 228.
- Esteve Riambau, *op. cit.*, p. 74.
- Juan Cobos. *Orson Welles: España como obsesión*. Madrid/Valencia: Filmoteca Española/Filmoteca Valenciana, 1993.
- Mauro Bonanni. "A cura di Mario Garofalo", *Segnocinema*, n. 57, set./oct. 1992, p. 13-15.
- Friedrich Schlegel. *Athanäums-Fragmente*, n. 24. "Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung."
- Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 28.
- Audrey Stainton. "Orson Welles' Secret". *Sight & Sound*, Autumn 1998, p. 253-260.
- Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, 305.
- Armond White. "Wishing Welles". *Film Comment*, Oct. 1988, p. 74.
- Philippe Arnaud. "Don Quichotte". Philippe Arnaud (ed.). *La Persistence des images*. Paris: Cinémathèque Française, 1996, p. 224-227.

## VII – ORSON WELLES A BORDO DO PEQUOD

- Guilhermo Cabrera Infante, citado por Jonathan Rosenbaum, *Discovering Orson Welles*, p. 55.
- Edward Said. Introduction to Moby Dick. *Reflexions on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 356-371.
- Herman Melville. *Moby Dick, or The Whale*. New York: The Modern Library, 2000, p. 783, 792, 798.
- Herman Melville. *Moby Dick, ou, A baleia*. Trad. Irene Hirsh e Alexandre Barbosa de Sousa. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 470, 573, 577, 568.
- Edward Said, *op. cit.*, p. 368.
- Orson Welles. *Moby Dick*. Mercury Summer Theatre on The Air, 30 Aug. 1946.
- Orson Welles, "Antepast". *Moby Dick*. Orson Welles Papers. Ann Arbor. 1946.
- Aleksandra Jovičević Tatomirović. *The theatre of Orson Welles, 1946-1960*. (Dissertation) New York University, 1994, p. 482 e ss.
- Orson Welles. *Moby Dick – Rehearsed*. A drama in two acts. New York, Samuel French, 1965, p. 12, 51, 52, 80.
- Barbara Leaming. *Orson Welles. A Biography*. New York: Limelight, 1995.



## VIII – F DE FICÇÃO

Orson Welles. *The Other Side of The Wind*. S nario/Screenplay. Giorgio Cosetti (org.). Paris/Locarno: Cahiers du Cinéma/Festival International du Film de Locarno, 2005.

Orson Welles. *The Big Brass Ring*. Screenplay. London: Black Spring Press, 1987.

François Thomas. “Un film d’Orson Welles en cache un autre (1): dans le labyrinthe des versions multiples et des films mutiles”, *Cinéma 011*, Printemps 2006, p. 153.

James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.

Youssef Ishagpour. *Orson Welles cinéaste: une cam ra visible*. Paris:  ditions de la Différence, 2001. v. III.

Dudley Andrew. “Echoes of Art: The Distant Sounds of Orson Welles”. Morris Beja (org.). *Perspectives on Orson Welles*. New York: G. K. Hall, 1985.

Isak Dinesen [Karen Blixen]. “The Dreamers”. *Seven Gothic Tales*. New York: The Modern Library, 1934, p. 350, 345, 290, 316.

Roberto Gonz ales Echevarría. *Cervantes’s Quixote*. Open Yale Courses. Fall 2009.

Karen Blixen [Isak Dinesen]. “A história imortal”. *Anedotas do destino*. Trad. C ssio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 138, 139.

James Naremore, *op. cit.*, p. 240

Youssef Ishagpour, *op. cit.*, p. 684.

Walter Benjamin. “O narrador. Considera es sobre a obra de Nicolai Leskov”. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Wolfgang Iser. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

Jonathan Rosenbaum. “Orson Welles’s Purloined Letter: *F for Fake*”. Orson Welles. *F for Fake*. The Criterion Collection, DVD, 1972.

François Thomas: “La signature  fac e: Orson Welles et la notion d’auteur”, *Positif*, n. 449/450, juil./août 1998, p. 6-10.

Michel Foucault. “O que é um autor?” *Est tica: literatura e pintura, música e cinema*. Cole o Ditos & Escritos III. Manoel Barros Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 268-302, p. 279.

Mauro Bonanni. Entrevista pessoal, com a presença de Ciro Giorgini. Roma, jul. 2013.

Jaques Derrida. *Sign Ponge/SignsPonge*. New York: Columbia University Press, 1984.

Giles Deleuze. *L’image-temps*. Cinéma 2. Paris: Éditions du Seuil, 1985, p. 160, 178.

Jorge Luis Borges. "O jardim das veredas que se bifurcam". *Obras Completas I. Ficções*. São Paulo: Globo, 1998, p. 524-533.

Youssef Ishagpour, *op. cit.*, 797.

James Naremore, *op. cit.*, p 251.