

**André Bazin**

# **Orson Welles**

*precedido de "Welles e Bazin", de François Truffaut,  
e seguido por "Conversas com Orson Welles"*

Tradução:  
André Telles

**Jorge ZAHAR Editor**  
Rio de Janeiro

Preparação de texto: Angela Ramalho Vianna  
Revisão: Henrique Tarnapolsky e Eduardo Faria  
Capa: Sérgio Campante  
Ilustração de capa: Orson Welles em *Ten day's wonder*,  
de Claude Chabrol, 1972. © Bettman/CORBIS

Título original:  
*Orson Welles*

Tradução autorizada da segunda edição francesa,  
publicada em 1998 por Editions Cahiers du Cinéma,  
de Paris, França.

Copyright © 1998, Cahiers du Cinéma

Copyright da edição brasileira © 2006:  
Jorge Zahar Editor  
rua México 31 sobreloja  
20031-144 Rio de Janeiro, RJ  
tel.: (21) 2240-0226 / fax: (21) 2262-5123  
e-mail: jze@zahar.com.br  
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo  
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

---

B349o Bazin, André, 1918-1958  
Orson Welles / André Bazin; tradução, André Telles. — Rio de Janeiro:  
Jorge Zahar Ed., 2005

Tradução de: Orson Welles  
"Precedido de 'Welles e Bazin', de François Truffaut, e seguido por  
'Conversas com Orson Welles'  
Filmografia de Orson Welles  
ISBN 85-7110-883-8

1. Welles, Orson, 1915-1985 – Crítica e interpretação. 2. Welles,  
Orson, 1915-1985 – Entrevistas. I. Truffaut, François, 1932-1984.  
Welles e Bazin. II. Título. III. Título: Welles e Bazin. IV. Título:  
Conversas com Orson Welles.

CDD 791.430233  
CDU 791.43.071.2

05-2758

## Sumário

<b>Prefácio</b>	
<i>por André S. Labarthe</i>	7
<b>Welles e Bazin</b>	
<i>por François Truffaut</i>	13
<b>Orson Welles</b>	
<i>por André Bazin</i>	49
Introdução	51
Primeiras armas: o teatro e o rádio	55
Hollywood 1939-41: o grande díptico	70
O grande díptico: geologia e relevo	79
Hollywood 1941-44: gênio caro	94
Temporada na Europa: teimosia e versatilidade	102
Volta a Hollywood: "Gastar minha energia"	120
<b>Conversas com Orson Welles</b>	131
<i>por André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi</i>	
<b>Lista de filmes citados</b>	187
<b>Filmografia de Orson Welles</b>	
<b>como diretor</b>	191
<b>como ator</b>	192

## Prefácio

por André S. Labarthe

■ **O que é o cinema moderno?** ■ Pouco tempo antes de morrer, André Bazin pretendia reeditar o estudo que dedicara a Orson Welles em 1950, cuja tiragem se esgotara.<sup>1</sup> O texto que apresentamos é o último estágio – ainda inédito – desse pequeno livro tal como André Bazin o remanejara e atualizara logo em seguida ao lançamento parisiense de *A marca da maldade*. Trata-se, portanto, de um texto importante, que vem complementar os quatro tomos de *Qu'est-ce que le cinéma?*

Não acho que me engane ao afirmar que a maioria dos cineastas de minha geração – a que estava descobrindo o cinema nos anos 50 – tenha conservado em sua memória algumas dessas demonstrações magistrais que então encontrávamos sob a assinatura de Bazin, nos *Cahiers du Cinéma*, *France-Observateur*, *Radio-Cinéma* ou *Esprit*, e cujas mais brilhantes passagens sabíamos de cor. E eu poderia, claro, à guisa de prefácio, fazer-me porta-voz daqueles jovens de vinte ou trinta anos que iriam se tornar Truffaut, Godard, Rohmer ou Rivette, evocando, como cada um deles poderia fazê-lo em meu lugar, uma das paixões à primeira vista com que aprendíamos cinema – quero dizer: aprendíamos a falar dele.

Mas o tempo dos depoimentos passou. Agora, só o pensamento de André Bazin depõe por si mesmo.

Proponho-me aqui, em primeiro lugar, colocar a ênfase no que há de fundamentalmente original, nos dias de hoje, na iniciativa de Bazin (ou seja, naquilo que hoje fundamenta o olhar que dirigimos às obras

---

<sup>1</sup> Orson Welles, Éditions Chavanne, prefácio de Jean Cocteau.

cinematográficas), e, em segundo lugar, ressaltar uma das figuras de pensamento que encontramos em quase todos os textos de André Bazin: a metáfora.<sup>2</sup>

Que me permitam reabrir o tomo IV de *Qu'est-ce que le cinéma?* e comentar as páginas 31, 32 e 33.

Sob o título: “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação”, Bazin fazia o balanço provisório do neo-realismo e, mais uma vez, voltava à idéia central que dá vida a todos os seus textos: o realismo. Muita tinta correu sobre o assunto, mas poucos foram os que tentaram enxergar o que recobre, em Bazin, a velha palavra “realismo”, vocábulo presente há um século em todas as torrentes da reflexão sobre arte. Palavra-mestra que guiava a trajetória do pensamento de Bazin tão certa e infalivelmente quanto a agulha imantada aponta o norte.

As páginas acima citadas referem-se a Païsa, considerado por Bazin como o filme dessa escola italiana da Libertação que “encerra mais segredos estéticos”. Depois de ter lembrado alguns episódios do filme, Bazin escreve: “Em geral, o cineasta não mostra tudo – isso é impossível –, mas sua opção e suas omissões tendem a reconstituir um processo lógico em que o espírito passa sem dificuldade das causas aos efeitos. A técnica de Rossellini decerto preserva uma certa inteligibilidade na sucessão dos fatos, mas estes não encaixam um no outro como uma corrente numa engrenagem. O espírito deve engatar um fato ao outro, como alguém pula de pedra em pedra para atravessar um rio.” Apresenta-se aqui a alternativa de duas formas de cinema: o antigo, que se apóia sobre uma “lógica”, ou o moderno, o de Rossellini por exemplo. Duas metáforas voam em socorro do raciocínio: a da corrente na engrenagem e a maravilhosa imagem das pedras no rio, que revela com limpidez a verdade que a

fez nascer. Porém, para esclarecer e antes de formular abstratamente o que opõe essas duas formas de cinema, Bazin vai trabalhar ainda os termos de sua segunda metáfora, e vai fazê-lo com a ajuda de uma terceira, mais corrente, portanto mais diretamente assimilável: “É que não pertence à essência das pedras deixar os viajantes atravessarem os rios sem molhar os pés, assim como não pertence à do melão facilitar sua partilha equânime pelo pater famílias.” Agora, as metáforas cumpriram sua função: o discurso pode retomar seu caminho abstrato: “Os fatos são os fatos, nossa imaginação os utiliza, mas eles não têm por função a priori servir-la” (assim como, note-se, as pedras num rio não têm por função a priori esclarecer o funcionamento de um filme de Rossellini).

Vamos nos deter um minuto. Talvez se tenha observado que aquilo que diferencia as duas metáforas, a da engrenagem e a das pedras no rio, é que a segunda tem como objeto a presença de um elemento estranho, mas ativo, correlato do “alguém” que salta de pedra em pedra. A última citação dá a esse espírito (“que engata...”) um outro nome, que coloca um pouco mais em evidência sua motricidade: é a imaginação (“Os fatos são os fatos, nossa imaginação os utiliza...”). Por conseguinte, há duas palavras para a mesma idéia. Mas retomemos nossa leitura.

Bazin prossegue em sua análise, mas desta feita por outro caminho, mostrando – sempre com a ajuda de uma metáfora – o que é o contrário de um filme de Rossellini: “Numa decupagem cinematográfica clássica (segundo um processo semelhante ao da narrativa clássica), o fato é atacado pela câmera, é despedaçado, analisado, reconstituído; ele não perde de todo sua natureza de fato, mas esta é envolvida de abstração, como a argila de um tijolo é envolvida pela parede ainda ausente que irá multiplicar o próprio tijolo.”<sup>3</sup>

<sup>2</sup> “Peço desculpas por usar metáforas”, escreveu ele a Aristarco, “é porque não sou filósofo e não consigo me fazer entender de maneira direta” (*Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo IV).

<sup>3</sup> Mais tarde, em *Lettre a Aristarco*, Bazin iria retomar essa metáfora e desenvolvê-la, amalgamando-a à das pedras no rio. Espantosa necessidade de um pensamento que se constrói!

E então, depois de dois exemplos retirados de *Païsa*, vem a série de conclusões que voltam à intuição inicial. O estilo se endurece, se desembaraça do acessório das metáforas (como um foguete em seus estágios sucessivos), assume seu perfil mais abstrato. Não o mais avançado (pode-se dizer que a língua de Bazin é a de Voltaire aplicada ao cinema), porém o mais direto e universal. É, assim, com a secura de um médico que emite seu diagnóstico que Bazin escreve: “A unidade da narrativa cinematográfica em *Païsa* não é o ‘plano’, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o ‘fato’. Fragmento de realidade bruta, múltiplo e equívoco nele mesmo, cujo ‘sentido’ se deduz apenas a posteriori, graças a outros ‘fatos’, entre os quais o espírito estabelece relações”.

Agora sabemos qual é o trabalho desse espírito, dessa imaginação cuja motricidade já assinalamos: trata-se de estabelecer relações entre os fatos. E é essa ditadura do espírito sobre os fatos, pela qual nasce um sentido, que Bazin chama de realismo. O realismo não consiste, na verdade, em “acrescentar mais realidade à obra”, porque “esse suplemento de realidade é somente um meio – mais ou menos eficaz – de servir a um propósito perfeitamente abstrato: dramático, moral ou ideológico”; mas trata-se, ao contrário, de expulsar qualquer traço de ideologia de uma noção que “só conhece a imanência”.<sup>4</sup> O realismo não deve ser buscado somente do lado da estrutura intrínseca do filme, mas também – e provavelmente sobretudo – do lado desse elemento ativo que o filme deixa em off, e sem o qual a estrutura permaneceria morta: o espectador. A intuição central de Bazin – que ele expõe bem brevemente, desde os primeiros textos sobre Welles e Wyler, e que não deixará durante toda a vida de aprofundar em seus estudos sobre o neo-realismo, Rossellini, Renoir ou Tati – é de que o cinema moderno impôs uma relação nova do filme com o espectador, desenvolvendo um processo irreversível que torna a história do cinema inseparável da história de seu modo de consumo.

<sup>4</sup> De *Sica metteur em scène*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo IV.

A meu ver, o mérito de Bazin é menos ter proposto a análise intrínseca de um certo número de filmes modernos, e mais ter sido o primeiro a dar nome a esse despertar do espectador de sua passividade lendária e a esse status novo que daí em diante seria o dele: o de produtor de sentido. Ao cinema “clássico”, à verdade que o autor profere por meio de uma manipulação expressiva, ele opõe um cinema polissêmico, uma verdade (mas a própria palavra perde seu sentido “clássico”) que o espectador deve construir. E quando Bazin afirma que os fatos não têm como função a priori servir à nossa imaginação, ele diz que o sentido não cabe ao autor, mas ao espectador. O autor limita-se a colocar à disposição do espectador um conjunto de meios específicos de produção a que chamamos “formas”. Segundo Bazin, o filme moderno é um dispositivo: uma armadilha para aprisionar o sentido. Armadilhas são os acontecimentos que Rossellini justapõe em *Païsa*, armadilha é a teia de aranha estendida por Welles entre os protagonistas de *Soberba*, armadilha é a trilha sonora de *As férias do senhor Hulot*.

Por tudo isso, pouco importa que este livro se encerre com *A* marca da maldade, deixando de lado *O* processo, *Falstaff* ou *História imortal*. O que interessa é o caminho do pensamento, a clareza da demonstração, o rigor de uma análise que ilumina, mais uma vez, a grande idéia de Realismo – descoberta aqui por meio do estudo da profundidade de campo (quando nas páginas que acabamos de ler a descoberta se apóia na descontinuidade da narrativa). O que importa é o método.

André S. Labarthe, 1972

P.S. Na primeira versão, o texto de Bazin era apresentado em bloco, sem divisões ou capítulos, ritmado apenas pelos parágrafos. Para facilitar a tarefa do leitor – e sobretudo a do estudante – e a localização dos temas

*abordados, tomamos a liberdade de dar títulos às grandes divisões naturais e criamos alguns subtítulos.*

*Na edição de 1972 acrescentamos ao livro o texto de François Truffaut, "Welles e Bazin", e não publicamos a filmografia.*

*(A.S.L., 1998)*

# **Welles e Bazin**

**por**  
**François Truffaut**

*Este artigo é o prefácio do livro Orson Welles – A Critical View by André Bazin, publicado pela editora Harper e Row, de Nova York, em 1978. Tratava-se, para François Truffaut, por encomenda do editor, de atualizar o livro de André Bazin, cujo manuscrito interrompia-se em A marca da maldade. Este prefácio, originalmente escrito em francês, em função de sua tradução para o inglês, comporta um certo número de anglicismos que o autor preferiu conservar para sua publicação em língua francesa no número hors-série dos Cahiers du Cinéma dedicado a Welles em 1986. Agradecemos aos detentores dos direitos por nos autorizar sua reprodução. (Nota da Redação)*

\* \* \*

André Bazin era um jovem crítico no momento em que lançou *Cidadão Kane* em Paris, em julho de 1946. Tinha vinte e oito anos, era crítico profissional há dois. Ao lado de *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné, *A regra do jogo*, de Jean Renoir, *Monsieur Verdoux*, de Charlie Chaplin, *Cidadão Kane* é, inquestionavelmente, o filme que mais o apaixonou e inspirou.

Os artigos de Bazin sobre Chaplin e sobre Welles fizeram dele o grande expoente da jovem crítica do imediato pós-guerra, que então se expressava toda semana no *Écran Français* e mensalmente na *Revue du Cinéma*, que seria extinta depois de vinte números e reativada com os *Cahiers du Cinéma*.

A admiração de Bazin por aquele a quem as revistas apelidavam de “o menino-prodígio de Kenosha” não se enfraqueceria, já que dedicou seu primeiro livro a Orson Welles, que rodara *Macbeth* em quatro semanas nos Republic Studios, mas que, naquele momento, em 1950, não conseguia terminar seu *Otelo*, iniciado há mais de um ano.

Aquele pequeno volume, que se abria com um soberbo prefácio de Jean Cocteau, esgotou-se rapidamente, tornando-se inacessível e, em 1958, sob o entusiasmo de *A marca da maldade* e pouco antes de morrer, Bazin, fez uma nova versão, revista e aumentada, a que lhes apresentamos hoje na tradução de Jonathan Rosenbaum.

No período do Natal de 1973, um dos presentes que as pessoas de Hollywood trocavam com mais naturalidade era um cartoon, emoldurado e envidraçado, dos *Peanuts*, de Schulz, publicado pelo *Los Angeles Times*. Eis o que mostravam os sete desenhos:

1. Charlie Brown vê televisão.
2. Lucy lhe pergunta: “O que você está vendo?”
3. Charlie Brown: “*Cidadão Kane*.”
4. Lucy: “Vi esse filme umas dez vezes.”
5. Charlie Brown: “Essa é a primeira vez que eu vejo.”
6. Lucy sai da sala dizendo: “*Rosebud* era o trenó dele.”
7. Charlie Brown se retorce de dor: “AAUGH!!”

Nem que fosse por isso, essa tira dos *Peanuts* mostrava o lugar cinematográfico e extracineamatográfico assumido por *Cidadão Kane* na vida cultural de duas gerações.

Acho que se pode dizer, sem exagero, que a partir de 1940 tudo que conta no cinema foi influenciado por *Cidadão Kane* ou *A regra*

*do jogo*, assim como o cinema mudo foi modificado e estimulado por *O nascimento de uma nação*, de Griffith, *Loucuras de mulheres*, de Eric von Stroheim, e os filmes em três rolos de Charlie Chaplin.

Na primeira parte de sua obra, Charlie Chaplin representa o personagem do homem mais pobre do mundo, e também o mais obscuro. Ocorre-lhe, para poder comer, ser obrigado a roubar comida de um bebê ou de um cão. O sucesso dos filmes de Chaplin faz dele, em poucos anos, o homem mais célebre do mundo, e também um milionário em dólares, o que, pela lógica, o leva a abandonar progressivamente o personagem do vagabundo miserável. A partir de *O grande ditador*, Chaplin assume de todo sua celebridade; após ter pretendido representar Cristo e depois Napoleão, desafia Adolf Hitler, que, observa André Bazin, “ousou roubar o bigode de Carlitos”. A Hinkel-Hitler sucederão Verdoux-Landru, o mais famoso assassino de mulheres do século XX (a própria idéia desse filme será fornecida a Chaplin por Orson Welles), *Um rei em Nova York* (Chaplin contra os Estados Unidos de McCarthy) e, finalmente, o diplomata Ogden Mears de *A condessa de Hong Kong*. O aspecto autobiográfico deste último filme escapou aos que não tinham tido a curiosidade de ler os relatos de viagens ao redor do mundo de Chaplin entre 1920 e 1935 e não julgaram necessário assistir ao filme, substituindo mentalmente Marlon Brando por Charlie Chaplin.

Como a de Chaplin, a obra de Orson Welles é subterraneamente autobiográfica e também gira em torno do tema maior da criação artística: a busca da identidade.

A grande diferença entre os dois homens – e, portanto, entre suas obras – está em que Orson Welles não conheceu a miséria, e sobretudo no fato de a celebridade ter precedido sua estréia no



cinema, principalmente em virtude da repercussão do programa *Mercury Theatre on the Air* de 30 de outubro de 1938, dedicado à adaptação de *A guerra dos mundos*, de H.G. Wells. Esse evento radiofônico e o pânico que se seguiu a ele, tudo foi contado cem vezes e não me deterei nisso, limitando-me contudo a observar que a situação de Orson Welles, às vésperas de rodar *Cidadão Kane*, era paradoxal e incomum: em lugar de lutar para ser conhecido e reconhecido, Orson Welles, então com apenas vinte e cinco anos, achava-se na situação inversa: sustentar uma reputação já imensa.

Orson Welles, trabalhando em Nova York no teatro e no rádio, por todo tipo de razões fáceis de imaginar, era, nos Estados Unidos, mais célebre que popular, seus feitos e gestos suscitavam antes curiosidade que simpatia. Depois de sua chegada à Califórnia, o mundo de Hollywood ia nutrir a seu respeito uma hostilidade de princípio que nunca se desmentiu ao longo dos anos. Portanto, Orson Welles, em 1939, devia perceber muito bem que precisava produzir não apenas *um bom filme*, mas *o filme*, aquele que resumiria quarenta anos de cinema, levando ao mesmo tempo em conta, em contrapartida, tudo que já fora feito, um filme que fosse ao mesmo tempo um balanço e um programa, uma declaração de guerra ao cinema tradicional e uma declaração de amor ao veículo.

André Bazin tem razão ao escrever: “*Cidadão Kane* e *Soberba* podem, em definitivo, se ligar a uma tragédia de infância”, pois é de fato disso que se trata, e fica bem claro que as emoções sentidas por Welles na sua mocidade formam a trama de *Cidadão Kane*, ainda que, como afirma Pauline Kael, o tema e o personagem lhe tenham sido fornecidos pelo co-roteirista Herman J. Mankiewicz (que seria ele próprio mais ou menos representado no filme pelo

personagem do crítico dramático, colega de escola de Kane, Jedediah Leland, interpretado por Joseph Cotten).<sup>1</sup>

Orson Welles acha-se em seu elemento ao contar histórias de família; o cinema hollywoodiano da época, sentimental e *boy scout*, não era avaro nisso, mas a visão familiar de Orson não se parece com a de Louis B. Mayer. Os pais, os filhos, os tios e as tias, em Welles, fazem o gênero exacerbado, e os personagens principais quase sempre sofrem de um trauma afetivo – como de resto nos romances e peças de Jean Cocteau, onde se vêem famílias se dilacerarem por amor sem que o espectador consiga tomar partido por este ou aquele personagem, todos eles agindo com nobreza. Esse terreno dos distúrbios da adolescência não fora explorado antes de Welles pelos filmes de Hollywood, cujas duas frases de diálogo favoritas pareciam ser: “Meu filho, você é um bom garoto” e “Daddy, você é o melhor papai do mundo”.

Orson Welles não será exatamente um cineasta hollywoodiano nem mesmo um cineasta norte-americano pela simples razão de que não terá sido exatamente uma criança americana. Como Henry James, foi beneficiado por uma cultura cosmopolita e pagará esse privilégio com o inconveniente de não se sentir em casa em lugar algum: americano na Europa, europeu nos Estados Unidos, será sempre, se não um homem dilacerado, pelo menos um homem dividido.

Adolescente, Orson Welles visitou, ora com o pai, ora com a mãe, a Europa, a China, a Jamaica. Sua mãe morreu durante uma dessas viagens, e Orson tinha oito anos, a idade do jovem Charlie Foster Kane quando é tirado da mãe: “Não é com o trenó, cuja lembrança talvez inconsciente o obcecará até a morte, que ele investe rai-

<sup>1</sup> Em 1971, a célebre ex-crítica do *New-Yorker*, Pauline Kael, publicou “Raising Kane”, em que sustenta a tese de que Herman J. Mankiewicz seria o único autor do roteiro de *Cidadão Kane* (Little Brown, Boston).

vosamente, no início de sua vida, contra o banqueiro que veio tirá-lo das brincadeiras na neve e da proteção materna, que veio arrebatá-lo de sua infância para dele fazer o cidadão Kane?” (André Bazin)

Aos dez anos, Orson Welles maquiava-se como rei Lear em seu quarto, e será num papel de velho que estreará em *O judeu Süss*, em Dublin, em 1932. Várias histórias sobre a infância de Orson Welles foram fornecidas aos biógrafos por um amigo de seus pais, o doutor Bernstein, que ensinara prestidigitação à criança e lhe dera o tradicional teatro de marionetes, esse Bernstein que encontraremos sob o mesmo nome, magnificamente interpretado por Everett Sloane, em *Cidadão Kane*. Quando o investigador, Thompson, tenta saber mais sobre Kane, que acaba de morrer, e vai se informar com Bernstein: “Afinal, você estava com ele desde o início...”, Bernstein responde: “Desde antes do início, rapaz. E agora, depois do fim.”

Em seu livro *The Fabulous Orson Welles*, Peter Nobel cita um jornal de Wisconsin que dedicara um artigo a Orson Welles criança: “Desenhista, ator, poeta, tem apenas dez anos.” Eu seria levado a desconfiar das histórias sobre a infância de Welles, pois soam todas jornalísticas demais, copiando-se umas às outras e se ampliando de um livro para o outro; por sua vez, se nem todas são verdadeiras, são todas verossímeis à luz do que conhecemos atualmente do homem.<sup>2</sup>

Em 1934, para um programa diário da NBC que tentava reproduzir notícias dramatizando-as, Welles encarnou vocalmente Hitler e Mussolini justamente para o *Broadcast March of Times*, que ele transformará, à guisa de prólogo, no cinejornal do primeiro rolo de *Cidadão Kane*. O sucesso desse programa fará com que

<sup>2</sup> Caso se interessem pela atividade de Orson Welles antes de *Cidadão Kane*, convém ler *The Theatre of Orson Welles*, de Richard France (Lewisburg Bucknell University Press, New Jersey, 1977).

Orson Welles passe de armas e bagagens da NBC para a companhia rival CBS, e encontramos uma eventual transposição dessa transferência em *Cidadão Kane*, quando toda a equipe jornalística que o *Chronicle* levou vinte anos para formar vai se juntar ao *Inquirer*, de Kane.

Já que estamos na idéia de transferência de equipe, é bem evidente que, tendo sido a companhia do Mercury Theatre formada em 1939 por uma dezena de atores regulares que Orson Welles reunira e a quem admirava, o estabelecimento do *casting* para *Cidadão Kane* precedeu a construção do roteiro, tendo-o mesmo determinado fortemente, o que dá ao filme uma homogeneidade que não encontramos na época nas produções das Major Companies. “A companhia do Mercury constituía uma soberba orquestra”, declarou Bernard Herrmann, que era o músico da equipe e escreveu as partituras de *Cidadão Kane* e de *Soberba*. Foi em 1935 que John Houseman propôs a Orson Welles o papel principal de *Pânico*, peça de Archibald Mac Leish, que contava, em versos, o craque de Wall Street de 1933. Orson nela representava o personagem de um banqueiro poderoso e desonesto. Fez depois um jovem francês idealista que se opunha a uma assembléia de vendedores de canhões em *Ten Million Ghosts*, cuja encenação, segundo testemunhas da época, prefiguraria *Cidadão Kane*.

Não procedo a essa enumeração dos elementos autobiográficos de *Cidadão Kane* para entrar em polêmica com Pauline Kael, para quem Herman Mankiewicz<sup>3</sup> seria o único autor do material literário do filme. Sendo ela mesma escritora, posso compreender seu esforço para trazer ao prosaetrio o co-roteirista Herman J. Mankiewicz, que foi efetivamente esquecido nesse caso – a ponto, inclu-

<sup>3</sup> Pode-se ler a interessante biografia de Herman J. Mankiewicz: *Mank: The Wit, World and Life of Herman Mankiewicz*, de Richard Meryman (William Morrow, Nova York, 1978).

sive, de nenhum crítico europeu nem americano, ao que eu saiba, ter pensado em citar *Cidadão Kane* quando Joseph L. Mankiewicz, o próprio irmão de Herman, filmou *A condessa descalça*, que conta as etapas da carreira de uma estrela de Hollywood recorrendo a uma grande cena de discussão-separação retomada e alternada por dois depoimentos que se complementam num intervalo de dois rolos. Acrescentemos que a influência de *Cidadão Kane* é perceptível em grande número de filmes de trinta e cinco anos para cá, o melhor provavelmente sendo *8 1/2*, de Federico Fellini.

Pode-se observar que o considerável material visual e roteirístico acumulado em *Cidadão Kane* teria justificado amplamente um filme de três horas, e somos poucos no mundo a atribuir maior importância a *Cidadão Kane* que a *E o vento levou!* Ora, *Cidadão Kane* dura exatamente uma hora e cinquenta e nove, e o menor mérito de Orson Welles não é ter conseguido colocar três litros de líquido numa garrafa de dois. O problema todo – não o problema *todo*, mas grande parte – do cineasta é aprender a lidar com a duração. Em muitos filmes, as cenas indicativas são excessivamente longas, as cenas “privilegiadas”, muito curtas, o que significa igualar tudo e provocar uma monotonia do ritmo. Aí também constatamos que Welles fazia uso de sua experiência de narrador radiofônico, pois esta deve ter-lhe ensinado a diferenciar bastante as cenas informativas (limitadas a flashes de quatro a oito segundos) das verdadeiras cenas emocionais, de três a quatro minutos.

Nos filmes habituais de Hollywood, o roteiro é um material literário que se lê como uma peça de teatro e que só espera a chegada de um diretor para se tornar um filme, ou, mais exatamente, o que Hitchcock chama, com justificado desdém, de “fotografia de pessoas falando”. Aqui, em *Kane*, temos um filme em que as vozes contam tanto quanto as palavras, um diálogo que deixa todos os personagens falarem ao mesmo tempo como instrumentos de uma

partitura, com frases inacabadas como na vida. Esse procedimento antitradicional, e por sinal pouco imitado desde então, pois difícil de dominar totalmente, culmina na cena do “*love nest*”, que opõe as duas atrizes do filme, a mulher e a amante, o político Jim Gettys e o próprio Kane.

Graças a essa concepção quase musical do diálogo, *Cidadão Kane* “respira” de forma distinta da maioria dos filmes; o roteiro resultante da colaboração Mankiewicz-Welles, o *shooting-script*, não constituía evidentemente uma obra literária, mas já uma direção. A filmagem constituía uma segunda direção, e a montagem, uma terceira. Da parte de Pauline Kael, é muito generoso erigir uma estátua póstuma a Herman J. Mankiewicz, o que não impede que o roteiro de *Cidadão Kane* não seja de forma alguma um roteiro “de roteirista”, mas *um roteiro de diretor*.

Pauline Kael critica Orson Welles por ter assumido sozinho a paternidade de *Cidadão Kane* nesta ou naquela entrevista. Ora, descobri, nos arquivos de André Bazin, um número do semanário *L'Écran Français* de 21 de setembro de 1948 no qual foi publicada a primeira entrevista de Welles, feita pelo próprio Bazin e Jean-Charles Tacchella, hoje cineasta. Durante esse primeiro encontro, registrado no Festival de Veneza em que Welles apresentava *Macbeth*, ele declarou a Bazin: “Escrevemos esse roteiro de *Kane* a quatro mãos. Mankiewicz e eu assinamos sozinhos, mas não se deve esquecer que Joseph Cotten e John Houseman também são autores de *Cidadão Kane*.”

Finalmente, ainda segundo Pauline Kael, Rosebud seria o único elemento do roteiro cuja paternidade Mankiewicz e Welles recusam-se a assumir, e ambos declaram que o outro é seu autor; tratar-se-ia – segundo Pauline Kael, Welles e Mankiewicz, e os três discordam neste ponto – de um truque freudiano bastante vulgar, e que seria uma falha no filme. Confesso que não partilho

desse ponto de vista; Rosebud me parece tão bom quanto o “abrete Sésamo” de Ali Babá; decididamente, se ninguém o confiscar, podem espalhar o boato: “Parece que foi Truffaut que inventou o Rosebud” – comprometo-me a não desmentir.

Buscar discernir as influências que deram forma definitiva a uma obra não é diminuir seu valor. Às vésperas de começar um filme, um cineasta fica de tal modo mobilizado pelo projeto que sua atenção vê-se aguçada; tudo o que ele vê, lê e escuta lhe fornece matéria para reflexão ou criação, parecendo relacionar-se a seu projeto.

No entanto, no que diz respeito a Orson Welles, seu espírito de contradição é tão forte que as influências se manifestaram mais naturalmente *a contrario*, isto é, desconfio que ele assistiu aos filmes dos outros não para neles se inspirar, mas antes para tomar sistematicamente seu avesso.

Segundo uma lenda que teve vida bem longa, Orson Welles não teria visto nenhum filme antes de começar *Cidadão Kane*.<sup>4</sup> Entretanto, os primeiros metros de película gravados sob sua direção, em 1934, em Woodstock, foram descobertos; esse pequeno fragmento de filme, *The Hearts of Age*, de quatro minutos – trata-se apenas da filmagem de um ou dois dias – foi exibido em Los Angeles. Como é freqüente num primeiro filme, assistimos a uma sucessão de planos rodados sem preocupação de encadeamento ou continuidade; todo o esforço criativo incide sobre as maquiagens voluntariamente exacerbadas – Orson, aos dezenove anos, atua

<sup>4</sup> Está muito bem estabelecido hoje em dia que Welles sempre foi um cinéfilo, e podemos lembrar aqui sua lista dos dez melhores filmes do mundo publicada em *Sight and Sound* (7.9.1952): *Luzes da cidade* – *Intolerância* – *Sciucsià* – *A mulher do padreiro* – *No tempo das diligências* – *Greed: ouro e maldição* – *Nanook, o esquimó* – *O encouraçado Potemkin* – *A grande ilusão* – *O pão nosso de cada dia*.

com um falso crânio – e sobre as atitudes plásticas. Não se trata de um filme de vanguarda, mas de uma paródia da vanguarda (símbolos sexuais, acumulação de elementos macabros), é em Carl Dreyer que pensamos ao assisti-lo, mas o próprio Welles, indagado pela televisão francesa a respeito desse filme, explicou que o fizera para zombar de dois filmes de vanguarda que só podiam ser vistos em cinemas especializados: *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel, e *O sangue de um poeta*, de Jean Cocteau; acrescentava, com evidente sinceridade, que mudara de opinião em seguida e que sentia então grande admiração pelos dois cineastas.

O episódio me interessa porque ilustra uma dualidade e uma contradição ainda válidas nos dias de hoje, o que faz com que, por exemplo, quando um jornalista tenta lisonjear Orson Welles dene-grindo Hollywood, ele sempre se recuse a montar esse cavalo demagógico. Eis onde está a dualidade: Orson Welles é um poeta *à revelia*, um poeta que gostaria de ser um prosador (daí sua admiração por De Sica, Jean Renoir, Joseph Conrad, Karen Blixen, Marcel Pagnol, John Ford); sendo sua concepção de cinema acima de tudo musical, como ainda terei oportunidade de mostrar, ele foi levado a fazer filmes distintos daquilo que aprecia no cinema dos outros. Orson Welles decerto era sincero em sua hostilidade a Cocteau, Buñuel e Eisenstein, pois embora seja, como eles, um poeta, tem outra idéia da poesia cinematográfica. Chegando ao cinema não apenas pelo teatro, mas também pelo rádio – por muito tempo esse aspecto foi esquecido –, Orson Welles nunca viu o filme como objeto plástico – ao contrário de Eisenstein ou Dreyer –, mas como uma duração, algo que desfila; de resto, é ele o autor da definição do filme como “*a ribbon of dreams*”.

Sua experiência de homem de rádio ensinou-lhe a não deixar nunca um filme em repouso, a organizar ganchos sonoros de uma

cena para outra, a se servir da música como ninguém antes, para intrigar ou prender a atenção, a jogar com o volume das vozes pelo menos tanto quanto com o das palavras, e eis por que – independentemente do grande prazer visual que nos proporcionam – os filmes de Orson Welles constituem também maravilhosos programas de rádio; pode-se verificar isso gravando-os todos em fitas cassete. Uma companhia norte-americana acaba de editar a trilha do som original de *Cidadão Kane* em dois discos, com grande sucesso.<sup>5</sup>

Voltemos à questão das influências. Orson Welles nunca procurou dissimular o que assimilara ao assistir a outros filmes, sobretudo *No tempo das diligências*, de John Ford, que diz ter visto diversas vezes antes de rodar *Cidadão Kane*.

Em *No tempo das diligências*, John Ford mostrava sistematicamente os tetos todas as vezes que os personagens deixavam a diligência para entrar num albergue. A bem da verdade, suponho que John Ford filmava então os tetos para criar um contraste com os planos gerais de trajeto da diligência, em que o céu ocupava forçosamente uma grande superfície da tela.

A utilização dos tetos em *Cidadão Kane* é bem diferente, como explica André Bazin: “A persistência do contra-plongée em *Cidadão Kane* faz com que logo deixemos de ter uma concepção clara da técnica, ao passo que continuamos a sofrer sua influência. Portanto, é muito mais verossímil que o procedimento corresponda a uma intenção estética precisa: impor-nos certa visão do drama. Visão que poderíamos qualificar como infernal, uma vez que o olhar de baixo para cima parece vir da terra, enquanto os

<sup>5</sup> *Citizen Kane*. Original Motion Picture Soundtrack. Two records set. A George Garabedian Production. A Product of Mark 56 Records, Anaheim, Califórnia.

tetos, ao impedir qualquer respiração no cenário, consumam a fatalidade dessa maldição.”

A explicação de Bazin para os tetos de Orson Welles é sedutora e criteriosa; a ela eu acrescentaria, contudo, a seguinte hipótese: se o ângulo favorito de Orson Welles o leva a colocar a câmera no chão, isso ao mesmo tempo não o levaria a nos apresentar seus protagonistas tal como os veríamos no teatro, caso estivéssemos sentados nas dez primeiras fileiras da platéia? Antes de Orson Welles, todos os tipos de diretores realizaram filmes não apenas sem mostrar os tetos dos cenários, como também sem sequer se colocar a questão de saber se convinha mostrá-los. Oriundo do teatro – e do rádio –, Orson Welles, “nomeado” cineasta, muito naturalmente começou a se interrogar sobre as diferenças e os pontos comuns entre as diversas mídias. O uso do contra-plongée – que dá o ponto de vista do espectador a partir de sua poltrona ou o do diretor de teatro que dirige os ensaios a partir da platéia – vai acarretar obrigatoriamente a utilização de objetivas de foco curto (que dão uma visão mais ampla), pois qualquer outra objetiva usada sob esse ângulo resultaria apenas em suprimir as noções de relevo e espaço.

Podemos então imaginar que o estado de espírito de Orson Welles ao abordar o cinema assim se resumia: vou fazer um filme que apresentará todas as vantagens do rádio e do teatro sem os seus inconvenientes; com isso, meu filme não se parecerá com nenhum dos já feitos. Mesclava-se orgulho a esse projeto, mas não é o autor de *O desprezo*, Jean-Luc Godard, que faz um de seus personagens dizer “É preciso ser orgulhoso quando se faz cinema”?

Antes de abandonar, a contragosto, *Cidadão Kane*, gostaria de acrescentar que, se somos levados a reconhecer, por trás do personagem de Charlie Foster Kane, William Randolph Hearst ou Howard Hugues, ou ainda Basil Zaharoff por trás de Gregory Arkadin, todo mundo se lixa para isso, ou deveria se lixar. Ao voltar

de São Francisco de carro, mostraram-me no caminho o San Simeon, de Hearst, e sugeriram-me visitá-lo; recusei, pois não é San Simeon que me interessa, mas Xanadu, não a realidade, mas a obra impressa na película. As fontes autobiográficas já são mais interessantes que as biográficas, porém, se explicam *por quê*, não explicam *como*, e em todo caso não consituem o essencial. Todos nós conhecemos cineastas autobiográficos cujo trabalho não interessa a ninguém. A única forma de falar de Orson Welles é enumerar as belezas de seus filmes, tarefa apaixonante que duas dezenas de volumes ainda não esgotaram. Os excelentes trabalhos de Roy Fowler, Peter Noble, Ronald Gottesman, Charles Higham, Peter Cowie, André Bazin, Maurice Bessy, Joseph Mac Bride, Pauline Kael, Bob Thomas, Peter Bogdanovich, Thomas Naremore e Richard France formam um feixe de projetores que iluminam o artista de todos os lados e o acuam, como o pobre Tony Camonte extenuado atrás da janela blindada de seu refúgio no final de *Scarface*, de Howard Hawks!

Depois de *Cidadão Kane*, Orson Welles realiza *Soberba*, a partir do romance *The Magnificent Ambersons*, de Booth Tarkington. Ao contrário do que às vezes se escreve, trata-se de um romance maravilhoso, podendo-se perceber, ao lê-lo, que a adaptação de Welles – que tinha grande intimidade com o livro, porque já o transpusera para o seu programa de rádio – lhe é antes fiel, ressalvando-se o trabalho de enxugamento, indispensável ao se adaptar uma história esparramada demais no tempo. A melhor mudança de Welles reside, a meu ver, na supressão do personagem de Fred Kinney, um *boyfriend* de Lucy, a filha de Eugene Morgan (Joseph Cotten). Com efeito, no romance, a rivalidade entre George Minafer Amberson e Fred Kinney tirava muita força do verdadeiro conflito, que se situa com mais intensidade entre Tim Holt (George) e Joseph

Cotten (Eugene), que quer se casar com a própria mãe, conflito puramente afetivo em que Isabel Minafer Amberson (Dolores Costello) é Jocasta, isto é, a recompensa edípiana.<sup>6</sup>

Quando Orson Welles adapta um material literário já existente, tenta conferir mais nobreza aos personagens; recusa-se de modo manifesto a mostrar comportamentos mesquinhos na tela, provavelmente porque detesta a mesquinharia mais que tudo no mundo; essa característica constitui também um dos numerosos aspectos da enorme influência shakespeariana sobre sua forma de ver e fazer ver.

De alguns anos para cá, Orson Welles vem se tornando menos econômico em confidências pessoais, e quando contou a Jeanne Moreau durante uma entrevista na televisão francesa que Booth Tarkington era um amigo de seus pais, e que o retrato de Eugene Morgan, pioneiro do automóvel, era o de seu próprio pai, que dedicou a vida a inventar coisas práticas e insípidas, um bom número de nossas intuições se vê ratificado por isso. Ninguém contestará que o jovem Amberson, orgulhoso e possessivo, é de fato irmão gêmeo do jovem Charlie Foster Kane. Poderíamos inclusive afirmar que essa grande elipse do primeiro filme – ao nos mostrar Charlie aos oito anos e depois diretamente aos vinte e cinco – é preenchida no segundo, pela evolução do jovem Amberson. “Esse rapaz precisa de uma lição, e receberá mais de uma” é uma réplica comum ao diálogo de ambos os filmes.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Em seu *Orson Welles*, Maurice Bessy nos informa que o dr. Bernstein, que se ocupou da educação de Orson depois da morte da mãe, tinha sido “intensamente apaixonado por ela”.

<sup>7</sup> O excelente livro de Joseph Mac Bride, *Orson Welles*, nos informa uma coisa espantosa e apaixonante. Durante inúmeros ensaios prévios com seus atores, Orson gravara todo o diálogo do filme com a intenção de rodar a fita inteira em *play-back*. Iniciada a filmagem, lamentou a idéia, que apresentava excessivas dificuldades técnicas para os atores.

Amputado em quarenta e três minutos pela RKO, depois de uma pré-estréia decepcionante, *Soberba* é uma obra-prima mutilada. Não teve a repercussão de *Cidadão Kane*, e, ainda hoje, em qualquer sala de cinema, *Soberba* terá sempre uma metade a menos de espectadores; mas, apesar disso, este filme me proporciona, a cada vez que o vejo, uma emoção maior. Acredito que, ao filmar *Cidadão Kane*, Orson Welles estava mais preocupado com o veículo, ao passo que em *Soberba* parece ter-se apaixonado prioritariamente pelos personagens. Se algum dia fosse elaborado um catálogo do cinema de sensibilidade, *Soberba* deveria ocupar lugar importante nele, ao lado dos filmes de Jean Vigo.

Em 1942, é *Jornada do pavor*, cujos créditos nos mostram pela terceira e última vez o belo grafismo das produções Mercury: grandes letras vazadas de design clássico. Para o cinéfilo de hoje, o principal prazer proporcionado por esse filme reside no reencontro com Joseph Cotten, Ruth Warrick, Agnes Moorehead, Everett Sloane, sem esquecer a ressurreição de Richard Bennett, o major que fora largado como morto diante da lareira depois da cena mais bela de *Soberba*.

Como no caso de *O terceiro homem*, de Carol Reed, algumas cenas perfeitas em sua execução podem sem hesitação ser atribuídas a Orson Welles, o resto, infelizmente, cabendo a Norman Foster, o diretor nominal.

*Jornada do pavor* não é inteiramente satisfatório, mas contém certas belezas e mais humor que todos os outros filmes de Orson Welles, com toda probabilidade porque esse tema de Eric Ambler não se prestava a um desenvolvimento lírico, e também porque Welles tinha manifestamente na memória dois filmes ingleses de Hitchcock, *Os trinta e nove degraus* (de que havia até feito uma adaptação radiofônica) e *A dama oculta*.

*O estranho* (1946), sobre um roteiro de Victor Trivas, Anthony Veiller e John Huston, de todos os filmes de Orson Welles, é aquele cuja história mais facilmente se conta ao sair do cinema, e imagino que devamos atribuir isso à influência do produtor Sam Spiegel, que se assinava na época Sam P. Eagle, ao que tudo indica porque pretendia voar alto e longe; parece que o futuro produtor de *A ponte do rio Kwai* já devia participar de perto na elaboração dos roteiros e orientá-los no sentido da simplificação.

Esse filme – que conta os últimos dias de um criminoso de guerra nazista refugiado em Connecticut, desde seu casamento, sob nova identidade, até a morte, depois de desmascarado – é ainda muito nitidamente influenciado por um filme de Hitchcock, *A sombra de uma dúvida*. Mesma pintura realista e cotidiana de uma cidadezinha norte-americana, mesma sucessão de cenas tranquilas e familiares apresentadas em contraste com o terrível segredo do personagem principal, mesma construção sobre o princípio do torno que se aperta: encontramos até mesmo a grade da escada serrada na intenção de fazer a heroína cair! A despeito de suas grandes qualidades, *O estranho* é menos imponente, menos deslumbrante que outros filmes de Orson Welles, a quem a narração linear talvez não convenha, o que eventualmente levará a embaralhar as cartas em seu filme seguinte.

*A dama de Xangai* desfrutava de grande respeito na época de seu lançamento entre os cinéfilos de minha geração, e ocorria a alguns de nós colocá-lo tão alto quanto *Cidadão Kane*, provavelmente porque os cinéfilos puristas gostam muito de se opor à hierarquia dos gêneros e demonstrar que um *thriller* “B” pode superar um “grande tema”.

Ao adaptar um romance, este – de Sherwood King – na verdade fraco, Orson Welles empenhou-se em salvar o filme cena por

cena, transformando cada episódio em um ato de coragem. A única razão de ser de *A dama de Xangai* é... o próprio cinema, e, como Orson Welles está atrás da câmera, isso já é muito, ainda que o espectador não encontre a mesma emoção que sentia ao assistir a *Kane* e a *Soberba*.

O que permanece mais espantoso ao longo dos anos nesse filme é a composição dos dois atores que encarnam os “vilões”: Everett Sloane, que faz o marido de Rita – o grande advogado Bannister, que se desloca apoiado em duas muletas –, e Glenn Anders, que, no papel de George Grisby, monta uma armadilha terrível para o jovem galã inocente, cândido e apaixonado, o próprio Orson Welles.

Se assistirmos ao filme escutando as informações dadas pela voz off (o comentário pronunciado por Orson Welles), perceberemos que o roteiro é bem mais simples do que parece: toda a história inscreve-se num itinerário marítimo que vai de Nova York a São Francisco, passando pelo Caribe e com uma escala em Acapulco! A elaboração do roteiro é bastante profissional, e cada cena se encerra com uma gag visual ou sonora, a ação jamais fica em repouso.

Visualmente, o filme é soberbo, e aprovo Bazin quando escreve: “Se tivesse realizado apenas *Cidadão Kane*, *Soberba* e *A dama de Xangai*, Orson Welles mereceria um busto importante no arco do triunfo ideal da história do cinema.”

Orson Welles tinha filmado *A dama de Xangai* para mostrar à turma de Hollywood que era capaz de fazer um filme *normal*; ora, demonstrou o contrário, e em primeiro lugar aos seus próprios olhos! O filme foi um fracasso comercial. A Columbia não gostava dele, e foi deixado de lado para ser lançado só depois de *Gilda*, de Charles Vidor, considerado com justiça um veículo melhor para Rita Hayworth. Eis por que podemos imaginar que, ao propor o projeto

de um *Macbeth* rodado em menos de trinta dias, Welles decidia, de certa forma, assumir sua condição de diretor de vanguarda.

É assim que *Macbeth*, com o qual redescobre intactos a liberdade, a pobreza e o gênio, inaugura a trilogia shakespeariana de Orson. Ninguém falou melhor sobre esse filme que Jean Cocteau: “O *Macbeth* de Orson Welles é de uma força selvagem e deservolta. Usando chifres e coroas de cartolina, vestidos de couro como os primeiros automobilistas, os heróis do drama movem-se nos corredores de uma espécie de metrô onírico...”

A noção de conto, de fábula, adequa-se particularmente bem à noção de universo fechado: para preservar o estilo e o encanto do universo fechado, é importante renunciar aos exteriores reais, ao verdadeiro céu, ao sol, a todos os elementos naturais e eternos, que soariam então como desafinações na orquestra, como incongruências documentais e antificção. Em contrapartida, todos os elementos de cenário que teatralizam nossa vida cotidiana – portas, janelas, tetos e, sobretudo, os enquadramentos de portas e janelas – são bem-vindos, pois reforçam visualmente o “era uma vez...”

Em *Macbeth*, esse princípio do universo fechado funciona perfeitamente: a umidade artificial transpira nos baldes que imitam as pedras; os capacetes e as armas são talhados numa sucata primitiva e bárbara; a máquina de fazer fumaça emite uma neblina que esparge e dramatiza a luz – tudo é selvagem nesse filme cujo pressuposto claustrofóbico é um dos pontos fortes.

É igualmente em *Macbeth* que Orson Welles leva mais longe um estilo de representação que herdou provavelmente de suas encenações shakespearianas no palco, e que progressivamente introduz em seus filmes, sobretudo em *O estranho* e *A dama de Xangai*. Trata-se, para o personagem por ele encarnado, de andar rápido em direção à câmera, mas não no eixo, de se deslocar como um caranguejo, olhando do outro lado; o olhar quase nunca se



dirige aos olhos do parceiro, mas acima de sua cabeça, como se o herói wellesiano só fosse capaz de dialogar com as nuvens. A expressão do olhar também é bem particular, trata-se de uma expressão ao mesmo tempo distraída e melancólica, dolorosamente preocupada, sugerindo que pensamentos secretos adicionam-se às palavras pronunciadas. Esse estilo de representação, suavemente alucinado, único no mundo, é de uma força poética desigual. Estamos de tal modo acostumados a considerar Orson Welles uma personalidade forte que muitas vezes chegamos a esquecer que se trata de um ator prodigioso.

Mais tarde, acontecerá a Orson Welles – quando ele próprio tiver abandonado o emprego de galã – insuflar, não encontro outra palavra, essa atuação em outros atores: Charlton Heston em *A marca da maldade*, Anthony Perkins em *O processo*.

Orson Welles contou em suas entrevistas de que maneira filmou *Otelo*, em lugares distantes milhares de quilômetros um do outro, improvisando cenários e figurinos, utilizando cinco ou seis películas de sensibilidade distinta, filmando de costas os dublês encapuzados que substituíam os atores chamados para outras filmagens. Era preciso ser o grande técnico que ele já era em seus primórdios para se sair bem, e não resta dúvida de que foi ao fazer a montagem desse filme, que totaliza cerca de dois mil planos (*Cidadão Kane* comportava apenas 562 e *Soberba* seguramente menos da metade), que Orson Welles apaixonou-se por esse estágio do trabalho. Orson Welles sempre foi um diretor musical, mas se antes de *Otelo* fazia música *no interior* dos planos, a partir de *Otelo* fará música na mesa de montagem, isto é, *entre* os planos. Se *Otelo* é excessivamente fragmentado, é porque as passagens de um plano a outro são efetuadas ora sobre conexões de movimento, ora sobre articulações do texto, ora sobre inflexões de vozes ou olhares.

O primeiro plano longo do filme só acontece quando Iago, caminhando ao lado de Otelo, começa a semear a dúvida em seu espírito; a câmera os precede em um grande *travelling* pelas muralhas. No papel de Iago, Michael Mac Liammoir é notável, e, pela forma generosa com que Orson Welles o valoriza em relação à câmera e em relação a ele próprio, sentimos efetivamente toda a admiração e respeito que devia dispensar ao grande ator irlandês que o havia feito estreitar em 1931 no Gate Theater de Dublin, e que aceitara fingir acreditar que aquele jovem estreante norte-americano, que tinha dezesseis anos e simulava vinte e cinco, era um grande ator de Nova York!

Se *Otelo* não foi admirado o bastante no momento de seu lançamento isso aconteceu porque, virando as costas para o lado solene à *la Eisenstein*, ou para o lado acadêmico e afetado de Laurence Olivier, recusando-se a recair no “gênero nobre”, Orson Welles buscou menos fazer uma obra-prima que um filme *vivo*. Ao filmar *Otelo* como um *thriller*, isto é, associando-o a um gênero popular, Orson Welles, parece-me, aproximou-se mais de Shakespeare. Não ignoro que esta última frase poderia me causar problemas no aeroporto de Londres; no entanto, o próprio Welles declarou na época: “A famosa tradição shakespeariana que invocam tantas vezes é bem menos um dogma que uma lenda. Na realidade, não é absolutamente uma tradição: é muito mais uma simples acumulação de maus hábitos.”

Primazia da montagem! É ainda sob este signo que encontraremos Orson Welles em *Grilhões do passado*, um de meus filmes prediletos, provavelmente porque Welles utiliza nele todo o seu teclado. Quando roda esse filme, com recursos miseráveis, Orson Welles já está fazendo cinema há quinze anos, entregando-se aqui a uma espécie de recapitulação de sua obra.

Com *Cidadão Kane*, Orson Welles adivinhava o que era a velhice; em *Grilhões*, ele a sente, e é isso que cria emoção, não apenas quando vemos o personagem Arkadin, mas também o de Jacob Zouk, magnificamente interpretado por Akim Tamiroff; magníficos também, Michael Redgrave, a mulher-criança Paola Mori, Frederic O'Brady, Mischa Auer, Patricia Medina e Katina Paxinou, que, no papel de Sofia, caracteriza-se exatamente como uma baronesa que Welles já admirava, a baronesa Karen von Blixen-Finecke, aliás Isak Dinesen, genial escritora dinamarquesa, de quem mais tarde vai adaptar *A história imortal*. Como toda a vida de Welles desenrola-se sob o signo dos encontros e coincidências, não surpreende saber que a mesma Karen Blixen, no início de seu romance *Os caminhos da vingança*, que escreveu na Dinamarca em 1943, cita as primeiras linhas do poema de Coleridge igualmente parafraseado no início de *Cidadão Kane*, filmado por Welles quatro anos antes:

Legendary was the Xanadu where Kubla Khan decreed  
His stately pleasure dome:  
Where twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round.\*

Gregory Arkadin não possui palácio fabuloso, mas o personagem é realmente mágico; parece capaz de se encontrar ao mesmo tempo em Munique, no México e em Istambul; as testemunhas de seu passado morrem umas depois das outras a milhares de quilômetros de distância à medida que o jovem Von Stratten, contratado pelo próprio Arkadin para as investigações, vai localizando-as! As

\* Legendária era a Xanadu onde Kubla Khan mandava / Sua majestosa mansão de poder: / Onde duas vezes cinco milhas de solo fértil, / De muralhas e torres rodeado. (Tradução livre.)

contraposições e mudanças de cenários, lugares, comportamentos, personalidades e formas de morrer correspondem ao princípio da *enumeração* que rege a composição da maioria dos contos de fadas. Sabia-se que Orson Welles era o cineasta da ambigüidade, ei-lo agora o da ubiqüidade nesse filme em que usa, como o ogro de Charles Perrault, botas de sete léguas. Quando, numa cena situada num aeroporto, avião lotado, Gregory Arkadin berra oferecendo dez mil dólares ao viajante que lhe ceder uma passagem, temos uma bela equivalência disso no apelo de Ricardo III: “Meu reino por um cavalo.” Graças a Welles, Shakespeare se sente em casa num aeroporto. Rodam-se inúmeros filmes pretensamente “internacionais”, mas apenas os de Orson Welles o são verdadeiramente, isto é, em seu espírito.

É tão belo o nome Arkadin que por muito tempo me perguntei de onde vinha, até o dia em que assisti a uma representação de *A gaiivota*, de Tchekov, em que o personagem da atriz chama-se Irina Arkadina.

Quando o uso dos videocassetes houver se generalizado e assistirmos aos nossos filmes prediletos em casa, o que possuir uma cópia de *Os grilhões do passado* será um *lucky man*.

Eis, agora, *A marca da maldade*, em que Orson Welles envelhece e enfeia como para demonstrar, pelo exagero, que renunciou de uma vez por todas a desempenhar jovens galãs, ele que tem, nesse momento, em 1957, apenas quarenta e dois anos.

André Bazin, que tanto amou Orson Welles e tão bem o compreendeu, morreu alguns meses depois de ter assistido ao filme. Observem porém, como a descrição que Bazin faz do inspetor Quinlan poderia ser aplicada à criação que Orson fará de Falstaff: “Ex-alcoólatra que chupa balas para resistir à tentação do uísque, feio, obeso, o arcanjo não passa de um pobre-diabo, e seu talento irrisório aplica-se à menos nobre das tarefas.” In-

versamente, ao descrever *Macbeth* e *Otelo*, Bazin parece analisar *A marca da maldade*: “Não espanta que os dois filmes shakespearianos de Welles sejam precisamente duas das tragédias mais afeitas a essa dupla temática de *A Bela e a Fera*, nem, sobretudo, que sua adaptação pleiteie inocência para *Macbeth* e piedade para *Otelo*. Não tanto a grandeza no mal – embora ela aí esteja presente –, mas a inocência no pecado, no erro ou no crime.”

Se Orson Welles engorda e envelhece por capricho em *A marca da maldade*, sua câmera se move com o ímpeto de um rapaz. Cada plano desse filme revela o amor pelo cinema e o prazer de realizá-lo.

Em diversos filmes de Hollywood, escutamos uma grandiosa música de Tiomkin ou de Max Steiner, que se agita e esvai, colada em imagens desesperadamente congeladas e estáticas. Em *A marca da maldade*, assistimos ao fenômeno inverso: são as imagens de Welles que cantam e se esvaem enquanto a partitura de Henry Mancini permanece pregada ao chão, talvez por culpa de uma mixagem banalizadora, efetuada na ausência do diretor.

Nos anos que se seguiriam ao lançamento de *A marca da maldade*, a influência exercida por esse filme aparecia com frequência, por exemplo em *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick.

Parece-me enfim que *A marca da maldade* confirma uma idéia que se verifica em *À beira do abismo*, de Howard Hawks, *A morte num beijo*, de Robert Aldrich, ou *Psicose*, de Hitchcock: filmado por um diretor inspirado, o *thriller* mais ordinário pode se tornar o mais emocionante *fairy tale*: “Toda grande arte é abstrata”, diz Jean Renoir.

Confesso, não sou um admirador de *O processo*, que Orson Welles filmou sob encomenda, como diversos outros de seus filmes, mas talvez com um respeito paralisante, pois se tratava dessa vez não

mais de um *thriller* a ser dignificado, mas de uma obra-prima da literatura mundial, *O processo*, de Franz Kafka. Com frequência, e apesar do esfacelamento do Mercury Theatre depois de *Soberba*, Orson Welles abordou seu trabalho de cinema no mesmo espírito que o diretor de uma trupe teatral: “Este ano vamos montar Shakespeare.” Aquele ano, 1962, foi um Kafka. O filme é mais luxuoso que todos os que Orson Welles vinha filmando, em todo caso no que se refere ao gigantismo dos cenários e à abundância da figuração. As duas explicações que dou para minha decepção – depois de, por outro lado, ter notado que a crítica francesa foi em geral excelente – são que Welles, que se sente tão à vontade para filmar o poder, o orgulho e a dominação, talvez não esteja preparado para mostrar os seus opostos: a franqueza, a humildade e a submissão. Desde a adolescência, sua corpulência e estatura o levaram naturalmente a desempenhar o papel de reis. Em seus filmes, quase nunca se vê Orson Welles comer ou dirigir um carro (exceto em *A dama de Xangai*). É visto com frequência se levantando, raramente se sentando. Esse personagem imponente exige uma direção imponente: no clássico jogo do campo-contracampo, não se imagina Greta Garbo filmada meio de costas.

Orson Welles é *bigger than life*, Kafka é *smaller than life*. Eis por que, filmado sob os mesmos ângulos que Gregory Arkadin ou Charles Foster Kane, com a câmera no nível do chão, o herói de Kafka, interpretado por Anthony Perkins, não nos toca, permanece longe de nós. Jean Cocteau declarou: “O poeta é um pássaro que deve cantar em sua árvore genealógica.” Já assisti diversas vezes ao filme e, por força de esperar com impaciência a aparição de Akim Tamiroff, cheguei a pensar que a fita teria ficado kafkiana e emocionante se todo o *casting* fosse composto por atores judeus da Europa central.

Mas o ponto alto de *O processo* também é a montagem. Foi nessa época que Welles declarou sem rodeios: “Para mim, a mon-

tagem não é um dos aspectos do cinema, é o aspecto.” Hitchcock ou Robert Bresson diriam ou dizem a mesma coisa, embora, em intenção e execução, suas idéias divirjam bastante. Para caprichar à vontade em sua montagem, Orson Welles entregou a cópia de *O processo* com cinco meses de atraso, pois é um cineasta mais crítico do que se pensa; quando ele filma, está cheio de instinto, impulso e impetuosidade, mas depois, como se julgasse severamente seus arroubos, critica-se sem piedade na mesa de montagem, o que o levou a escrever há algum tempo: “Os filmes de Orson Welles são rodados por um exibicionista e montados por um censor.”

Tendo, por minha vez, representado o censor ao sugerir que *O processo* foi eventualmente dirigido por Elmyr de Hory, não me estenderei mais sobre esse filme que Bazin talvez tivesse apreciado, e no qual certamente teria conseguido perceber belezas que me escaparam.

*Falstaff* não é uma peça de Shakespeare, mas um roteiro de Orson Welles, composto a partir de quatro peças de seu autor predileto. Já em 1936, Orson Welles tinha elaborado para o palco uma adaptação de quatro peças (entre as quais *Henrique IV* e *Ricardo III*, que encontramos aqui) e que intitulara *Os cinco reis*. O espetáculo fracassara, parece, ao passo que em *Falstaff*, tudo funciona maravilhosamente graças à idéia de centrar a ação sobre o personagem de Falstaff, que Orson Welles desempenha de maneira esplêndida. Ao assistir, durante a guerra, ao filme de Marcel Pagnol, *La femme du boulanger*, Orson Welles tinha declarado: “Raimu é o maior ator do mundo”, e esta frase me volta à lembrança quando vejo esse Falstaff ao qual Welles conferiu uma humanidade pagnolesca. Em torno de Welles-Falstaff, vários grandes atores dão o melhor de si: Jeanne Moreau, Keith Baxter, Margaret Rutherford, Fernando Rey, John Gielgud, Walter Chiari; encontramos aqui

um *casting* tão harmonioso quanto o de *Grilhões do passado*, uma extraordinária fotografia em preto-e-branco de Edmond Richard, um movimento da câmera e um som que beiram o sublime.

Ao filme seguinte, farei apenas uma crítica: sua brevidade; com efeito, *História imortal* dura apenas cinqüenta minutos, e, em função disso, sua trajetória foi a de um filme marginal, ao passo que se trata de uma bela história que teria podido atrair um público normal. Na obra puritana, em todo caso bastante casta, de Orson Welles, *História imortal* nos oferece o primeiro nu feminino, de Jeanne Moreau, a serviço de uma espécie de conto árabe escrito por uma dinamarquesa e que se passa na China!

O que interessa a Orson Welles desde sempre não é a psicologia, não são os *thrillers*, não são os filmes de amor e aventuras como feitos desde que o cinema existe, o que lhe interessa são as histórias em forma de conto, em forma de fábula, as alegorias: Orson Welles, cujos filmes todos começam implicitamente por “Era uma vez...”, seria o diretor ideal para *As mil e uma noites*.

*História imortal* é ao mesmo tempo uma história e a encenação de uma história, já que se trata, para o rico comerciante de Macau, o sr. Clay (Orson Welles), de financiar a realização de uma breve e intensa história de amor que os marujos têm o hábito de contar entre si como se tivesse acontecido a um deles. Essa história é a de um homem rico e idoso que, para ter um filho, oferece cinco guinéus a um marujo a fim de que ele passe uma noite de amor com sua mulher. Ao saber disso, pela boca de sua secretária Elishama, o sr. Clay deseja que essa história se torne verdadeira e recruta então uma prostituta, Virginie (Jeanne Moreau), e um marinheiro, a fim de fazê-los acasalar no espaço de algumas horas. No dia seguinte à noite de amor, que foi esplêndida e intensa “como um terremoto”, o sr. Clay morre em sua poltrona.

Aqui estamos no “Era uma vez...” elevado ao quadrado, e o filme, realizado com poucos recursos, é um dos mais calorosos do autor. Todos os personagens são simpáticos e comoventes. A história, que repousa na fortuna do sr. Clay e no poder que ela lhe dá, gira em torno da habitual relação de forças, porém, como os protagonistas consentem e se envolvem emocionalmente, o conto exala uma sensação de suavidade melancólica, ou, mais precisamente, de felicidade triste. Welles e Jeanne Moreau estão maravilhosos, e a imagem do marinheiro que acaba de ser recrutado pelo sr. Clay correndo pelas ruas atrás do cabo, é inesquecível.

Substituindo François Reichenbach, que realizara uma reportagem sobre o famoso falsário Elmyr de Hory, que vivia em Ibiza até seu suicídio em 1977 e a quem Clifford Irving dedicou um livro antes de se tornar célebre, por sua vez, pela falsa biografia de Howard Hughes, Orson Welles compôs, com *Verdades e mentiras*, um de seus filmes cuja montagem é soberana e no qual a forma de pseudo-reportagem é usada para veicular poesia. Orson Welles certamente passou mais de mil horas diante da moviola fazendo soar em coro mil planos, sem dúvida rodados num tempo mais curto.

Uma das cenas finais do filme nos mostra Picasso apreciando a bela Oja Palinkas num passeio. Todos os planos da jovem mulher são reais e a mostram em movimento, caminhando pelas ruas; às vezes, é vista pelas frestas horizontais de uma persiana cinzenta. Será Picasso que contempla a bela atriz húngara? Sim e não, pois Orson Welles, diabólico, filmou fotos de Picasso, retratos em que os olhos do grande pintor estão bem abertos e dirigidos nitidamente para a direita, para a esquerda, ou direto para a lente. Às vezes, os elementos das persianas encontram-se diante do rosto de Picasso, que parece então olhar a bela Oja às escondidas, como um *voyeur*. Essa cena constitui uma soberba demonstração das possi-

bilidades da montagem; considerada uma mistificação, eis todo o tema desse filme cujo tom piadista e vivacidade cínica nos afastam de Shakespeare para nos aproximar de Sacha Guitry. *Verdades e mentiras* – cuja verdadeira proposta subterrânea é provavelmente uma resposta de Welles à polêmica criada por Pauline Kael – poderia ter-se chamado *O romance dos trapaceiros...*

Até o momento em que escrevo estas linhas, em julho de 1978, Orson Welles realizou quinze filmes, dos quais doze foram mostrados ao público. O que estaria acontecendo aos outros três?

*Don Quixote*, cuja filmagem deve ter começado há mais de vinte anos, foi deixado voluntariamente inacabado por Orson Welles, que o rodou e fotografou ele próprio um pouco por todas as partes do mundo, talvez em 16mm, talvez em 35mm (talvez alternando ambas). O filme é interpretado pelo próprio Welles, em seu próprio papel, pela jovem Patty Mac Cormack (que, nesse intervalo, deve ter-se tornado uma mãe de família) e, sobretudo, por Akim Tamiroff, que morreu há alguns anos possivelmente sem ter terminado seu papel. A razão apresentada por Welles para explicar a impossibilidade de acabar o filme é a imposição de filmar, para a cena final, a explosão da bomba H, que destruiria tudo e todos, exceto Don Quixote e Sancho Pança. Foi criada em torno desse filme, ao longo dos anos, uma grande lenda: será que Welles gostaria de permanecer seu único espectador? Aliás, cansado de ser insistentemente questionado sobre esse filme, ele decidiu que se intitularia: “Quando você vai terminar *Don Quixote*?”

*The Deep* foi feito a partir de um *thriller* policial. Orson Welles realizou esse filme em 1967, na Iugoslávia, e financiou-o ele próprio graças ao cachê fabuloso que recebera para atuar num grandioso filme patriótico iugoslavo. O elenco reúne: Jeanne Moreau,

Laurence Harvey (que morreu recentemente, pouco tempo depois de ter concluído a sincronização de seu papel!), o próprio Orson Welles e Oja Palinkas, que reencontraremos nos filmes posteriores de Welles. Trata-se de um bom romance de Charles Williams, uma aventura policial que põe em cena os passageiros de dois navios. O filme foi rodado com uma equipe bem reduzida, com o próprio Welles empunhando a câmera (exceto quando atuava), e com Jeanne Moreau, que, além de desempenhar seu papel, assume a função de *script-girl*. O argumento do diretor para não mostrar o filme é a ausência da seqüência final: a explosão de um dos navios em pleno mar. Desejo pessoalmente que Orson Welles consiga rodar uma seqüência de explosão de tal forma grandiosa que a julgue digna de servir igualmente como final para *Don Quixote*!

Como se vê, a obra recente de Orson Welles pode parecer uma reflexão sobre o cinema. O sr. Clay, em *História imortal*, assume a encenação de uma história que lhe agrada, e morre por isso. A investigação de *Verdades e mentiras* mostra que um chefe montador deve ser um chefe mentiroso, e era lógico que Welles voltasse a falar diretamente de cinema em um filme.

Com efeito, o novo filme cuja realização Orson Welles concluiu no momento em que escrevo, *The Other Side of the Wind*, conta a história de um velho diretor de Hollywood em vias de rodar, ou terminando de rodar, seu último filme. A filmagem começou no verão de 1970, mas depois Welles a interrompeu, retomando-a diversas vezes de acordo com o método inaugurado com *Otelo*. Não querendo ser identificado ao personagem principal, Orson Welles hesitou por muito tempo antes de escolher um ator para o papel do diretor Hannaford: filmava as cenas “decupando-as” muito e reservando para mais tarde os planos sobre Hannaford. Na primavera de 1974, decidiu entregar o papel de Hannaford a seu confrade John Huston.

Não conviria, portanto, ver nesse filme uma despedida do cinema, o de *O testamento de Orfeu* para Jean Cocteau, a menos que se considere que, na obra de Orson Welles, um entre quatro filmes tem aspecto testamentário, a começar por *Cidadão Kane*, para prosseguir com *Grilhões do passado* e *Don Quixote*; observa-se o gosto de Welles pelas biografias, os balanços de vida, os mergulhos no passado. É fácil prever que terá muito a nos dizer sobre Hollywood, os *movies fans*, os biógrafos, os repórteres... Julgo inclusive saber que, durante o filme, Hannaford ironiza a montanha de livros que lhe são dedicados, mais alta que o número de filmes por ele realizados! Por sinal, uma bela frase do diálogo faz um personagem dizer: “*Did you know they had dissolved in Shakespeare?*”

A meu ver, todas as dificuldades encontradas por Orson Welles com o *box office*, e que certamente frearam seu impulso criador, resultam do fato de ser ele é um cineasta-poeta. Os financistas de Hollywood (e, para ser justo, o público do mundo inteiro) admitem a bela prosa, John Ford, Howard Hawks, ou mesmo a prosa poética, Hitchcock, Roman Polanski, mas muito mais dificilmente a poesia pura, a fábula, a alegoria, o conto de fadas. Não há razão para felicitar Orson Welles por ter permanecido fiel a si mesmo e não ter feito concessões, uma vez que, mesmo que o quisesse, não poderia fazer de outra forma! Todas as vezes que diz “Ação!”, ele transforma a vil realidade em poesia.

No entanto, Orson Welles realizou filmes com a mão direita – *Kane*, *Soberba*, os três Shakespeare, *História imortal*, *The Other Side of the Wind* – e filmes com a mão esquerda, os *thrillers*. Nos filmes da mão direita, há sempre neve, nos da mão esquerda, disparos de fogo. Mas todos constituem o que Cocteau chamava de “poesia de cinematógrafo”.

O verdadeiro drama de Orson Welles, em minha opinião, é ter passado suas noites de trinta anos para cá com produtores todo-pode-

rosos que lhe ofereciam charutos, mas que não lhe teriam confiado cem metros de película para serem sensibilizados. Foram eles que o contrataram trinta vezes, talvez mais, para papéis de alguns dias nos quais era “dirigido” (!) por pessoas dez vezes menos dotadas que ele.

Sabemos, aliás, que David Lean teve dez meses de filmagem para fazer *Doutor Jivago*, e que Welles rodou *A marca da maldade* em cinco semanas!

Se pensarmos nesse aspecto das coisas, concordaremos que foi necessário forjar para si mesmo uma forte filosofia pessoal de modo que jamais deixasse escapar publicamente uma queixa, uma acusação, um pensamento amargo, uma frase ressentida.

Há, na idéia que o mundo faz de Orson Welles, um lado “*hors concours*”, um aspecto “não competitivo”, *outsider*, que ora lhe deve convir e ajudá-lo em sua criação, ora incomodá-lo e magoá-lo. Isso pode explicar seu famoso *reluctant release*, cujas proporções aumentam ano a ano.

A carreira de Orson Welles é, portanto, difícil, mas não mais que a de Carl Dreyer ou Jean Cocteau, e sua atividade de ator de sucesso e sua personalidade de estrela amenizam certamente a urgência da busca de financiamentos, o carma de todos os cineastas. Se não fosse um grande ator, se não fosse solicitado para atuar nos filmes dos outros, teria Orson Welles rodado mais filmes como diretor? Sou levado a acreditar que sim, mas, tal como é, sua obra é considerável, e não devemos esquecer que, se o cinema mudo nos trouxe grandes temperamentos visuais – Murnau, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock –, o cinema falado nos proporcionou apenas um único, um só cineasta cujo estilo é imediatamente reconhecido com três minutos de filme, e seu nome é Orson Welles.

Foi o que efetivamente André Bazin demonstrou ao escrever: “Em Orson Welles, ... a técnica não é apenas uma forma de dirigir,

ela questiona a própria natureza da história. Com ela, o cinema afasta-se um pouco mais do teatro, tornando-se menos espetáculo e mais narrativa. Como no romance, com efeito, aqui não é apenas o diálogo, a clareza descritiva, o comportamento dos personagens, mas o estilo conferido à linguagem que cria o sentido.”

François Truffaut – julho de 1978  
(no avião Paris-Los Angeles)

**Orson Welles**

por

**André Bazin**



### ■ O renascimento do cinema americano ■

Para todos os cinéfilos que já haviam atingido a idade da razão cinematográfica em 1946, o nome de Orson Welles identifica-se ao entusiasmo da redescoberta do cinema americano; além disso, resume a convicção, partilhada por toda a jovem crítica da época, de que se assistia a um renascimento e a uma revolução na arte hollywoodiana. *Cidadão Kane* foi para esse pós-guerra um pouco como *Enganar e perdoar* para a guerra de 1914-18, com a única diferença de que o filme de Cecil B. de Mille ilustrava os primórdios de uma arte que, em 1941, já não estava mais em seus balbucios há muito tempo. Apesar disso, mais que a audácia do tema, foi também a novidade profunda de estilo e linguagem que pareceu então constituir a importância do primeiro filme de Welles. Ao escrever na *Revue du Cinéma*, “Podemos nos perguntar se, na história do filme, Orson Welles não assumirá lugar junto a Griffith, Chaplin, Stroheim, Eisenstein...”, Jacques Doniol Valcroze exprime a opinião de muitos críticos da época – pelo menos de todos aqueles que se agruparam pouco depois em torno de Jean Cocteau, Robert Bresson e Roger Leenhardt para fundar o Objectif 49, cujo manifesto memorável foi o Festival do Filme Maldito de Biarritz. Orson Welles poderia ter sido o presidente de honra desse movimento que se pretendia firmemente voltado para o futuro.

Ao me debruçar hoje, mais de dez anos depois, sobre meu entusiasmo de então, pergunto-me naturalmente o que resta dele e se estávamos enganados ao fazer do autor de *Cidadão Kane* o símbolo de nossas esperanças de revitalização do cinema. Com honestidade, não acho isso, ainda que me ocorra, nas páginas seguintes, moderar alguns de meus antigos pontos de vista ou retificar a importância relativa que atribuo hoje a esta ou aquela audácia técnica e estilística.

Em primeiro lugar, não nos enganávamos em 1946 ao dirigir nossa admiração a um filme de 1940. O recuo só fez confirmá-la. Os anos 40 são efetivamente, para Hollywood, os anos críticos da mudança, cuja revelação só tivemos no pós-guerra. A década anterior é ilustrada pela maturidade e consolidação dos grandes gêneros que fizeram a glória do cinema falado americano: a comédia psicológica e coreográfica, o filme de gângsteres, o burlesco, e o pastelão (os Irmãos Marx, o Gordo e o Magro) e, naturalmente, o *western*. Por volta de 1937, a produção hollywoodiana atinge seguramente um alto ponto de perfeição e, sobretudo, de equilíbrio, isto é, de classicismo. Todas as condições históricas estavam reunidas para que descambasse então para a decadência, se algumas obras geniais, ou pelo menos profundamente originais, não viessem regenerar a inspiração e a técnica, sacudir os hábitos que estavam a ponto de se tornarem convenções, provocar uma dessas mutações do gosto que marcam a origem de todas as novas correntes artísticas. A França teve *A regra do jogo*; Hollywood, *Cidadão Kane*. Naturalmente seria exagero fazer o cinema americano zarpas de novo do zero a partir do famoso filme de Welles. Trata-se apenas de ver nele a crítica mais importante e, sobretudo, mais ácida a abalar as colunas do templo. Isto, de um ponto de vista negativo, mas também positivamente: uma contribuição estilística e intelectual considerável e fecunda. Nicholas Ray, diretor americano mais representativo do renascer dos anos 50 — isto é, da tendência que inclui também os nomes de Richard Brooks, Robert Aldrich, Anthony Mann e Elia Kazan —, Nicholas Ray, portanto, declarou: “Welles é um grande homem de teatro e um grande diretor, talvez um dos maiores da história do cinema. Nós, os iniciantes, nunca lhe seremos gratos o bastante por ter explorado tantos novos caminhos. E que ninguém venha me dizer o contrário.”<sup>1</sup>

Assim, a dez anos de distância, a opinião de um cineasta americano da nova geração vem confirmar a da jovem crítica francesa dos anos 1946-50, sustentando que esta enxergara corretamente ao distinguir a obra de Orson Welles como um dos componentes mais autênticos da vanguarda cinematográfica do pós-guerra. Se tivesse realizado apenas *Cidadão Kane*, *Soberba* e *A dama de Xangai*, Orson Welles já mereceria um busto importante no arco do triunfo ideal da história do cinema.

<sup>1</sup> Relatado por Peter Noble em *Orson Welles the Magnifique*.

### ▪ A criança-prodígio ▪

Orson Welles nasceu em 6 de maio de 1915, não longe de Chicago, em Kenosha, no estado de Wisconsin, de uma família abastada e inventiva, conjugando

a hereditariedade da arte e da técnica. Seu pai, Richard Head Welles, ao mesmo tempo inventor, industrial e hotelheiro; sua mãe, Béatrice Ives Welles, pianista renomada. Esse meio familiar propiciou ao jovem Orson, desde a primeira infância, o convívio com uma sociedade de artistas e intelectuais: atores, pintores, escritores, músicos, amigos de seus pais. Estes não acham que as crianças devem ir se deitar ou comer com os empregados quando há visitas. O sr. e a sra. Welles são antes do gênero do pai de Montaigne; da mesma forma, seu filho guarda da inteligência benevolente deles uma lembrança grata e carinhosa: “Meu pai”, dirá, “era um homem agradável, generoso e tolerante, adorado por todos os seus amigos, devo-lhe uma infância privilegiada e o amor pelas viagens. Devo a minha mãe o amor pela música e a eloquência, sem as quais nenhum ser humano é completo.” Seria equivocado, portanto, julgar poder discernir na obra de Orson Welles, independentemente da maneira com que for interpretada, qualquer revolta contra uma infância mistificada ou infeliz. A menos que seja, justamente, uma revolta branca e paradoxal contra essa felicidade. Talvez o adulto seja igualmente incompleto; quem não sofreu na idade em que os adolescentes têm pesadelos?

Em todo caso, os pais do jovem Orson Welles não colocam nenhum freio às manifestações precoces de seu talento. Ainda que tivessem gerado uma criança comum, teriam lhe proporcionado de toda forma uma educação liberal e refinada, na qual a precocidade do jovem prodígio iria poder explodir. Seus feitos comovem

### Primeiras armas: o teatro e o rádio

até mesmo a imprensa local, já que podemos ler em um jornal de Madison (Wisconsin) uma reportagem sobre Orson intitulada: “Desenhista, ator e poeta, tem apenas dez anos.” Mas já há muitos anos ele passa por um menino-prodígio na Washington School de Madison, dirigida por um conhecido psicopedagogo, chamado Mueller. Este vira em seu aluno um extraordinário membro da elite para múltiplos testes, que confirmaram uma idade mental monstruosamente avançada. Há, sobre sua passagem pela Washington School, anedotas dignas do pequeno gênio da escola de pedagogia moderna evocada por Chaplin em *Um rei em Nova York*. O dr. Bernstein, que foi amigo dos pais antes de se tornar tutor do órfão, escreveu a Peter Noble, biógrafo inglês de Orson Welles, a quem citaremos amplamente neste capítulo: “A maturidade extraordinária da criança sempre me espantou. Já aos dois anos raciocinava inteligentemente, e, pelo seu comportamento diante dos objetos de arte, eu tinha certeza de que se tornaria um artista. Como sua mãe era uma excelente pianista, eu achava que provavelmente seria músico, e, quando fez três anos, dei-lhe de presente um violino. Seus braços, infelizmente, eram pequenos demais e ele não pôde tocar. Dei-lhe então uma batuta de maestro.”

É o mesmo dr. Bernstein que inicia seu pupilo na arte da prestidigitação. Esse ensino, como sabemos, não caiu nas mãos de um maneta, e o levará a cortar Marlene Dietrich em duas, por patriotismo. Depois do aparato do perfeito ilusionista, o bondoso médico dá a Orson um teatro de marionetes, que possivelmente estará no princípio da vocação do menino para o teatro, vocação que irá superar, como veremos, suas inclinações pela música e o desenho.

Essa educação pouco convencional não impede Orson Welles de viajar com os pais. É durante uma viagem à Europa que perde a mãe, quando ainda não completou oito anos. Seu pai, viúvo, dei-

xará os negócios e viajará ainda mais, sempre levando com ele o filho, que visitará assim quase toda a Europa e boa parte da Ásia.

Mais tarde, quando não estiver na China ou na Jamaica, e depois da morte de seu pai, que, desgraçadamente, virá alguns anos depois da de sua mãe, Orson fará os cursos da Todd School, outra escola reputada por seu ensino revolucionário. Embora não consiga aprender a somar, complementa sua cultura literária no domínio teatral, começando a manifestar, a título amador, suas qualidades como ator e diretor. Obtém de Roger Hill, diretor da Todd, permissão para montar as peças elisabetanas, e será lá também que Orson terá a idéia daquele famoso “digest” de várias tragédias de Shakespeare, que devia montar mais tarde no Mercury Theatre, sob o título de *Os cinco reis*. Ganha finalmente, com um *Júlio César*, o prêmio da Associação Dramática de Chicago pela melhor realização escolar da região, não sem que o júri tenha exigido a prova formal de que não se tratava de atores profissionais.

Quando Orson Welles deixa a Todd School, tem dezesseis anos e quinhentos dólares no bolso. Sonha ainda aperfeiçoar-se no desenho e na pintura, mas quer sobretudo viajar e fazer teatro. Parte para a velha Europa e faz escala no posto avançado da austera e pitoresca ilha de Aran, tão cara a Flaherty. De Aran passará naturalmente à Irlanda. Dublin é uma cidade de rica tradição teatral: é ali que o Wonder Boy do Wisconsin, o menino-prodígio e pródigo, vai começar a maravilhar o mundo, a título, finalmente, profissional.

■ **Uma teatralidade que extravasa o palco** ■ Antes de chegar à atividade cinematográfica de Orson Welles, que nos interessa aqui em primeiro lugar, detenhamo-nos ainda em seu trabalho teatral. Se não julgamos ser possível nos limitar, quanto a este assunto, a uma enumeração sucinta demais, é porque o teatro não precede

apenas o cinema no diretor de *Cidadão Kane* e *Otelo*, mas condiciona profunda e essencialmente todas as manifestações do talento de Welles, a começar, naturalmente, pelo cinema. De resto, veremos isto em mais detalhe quando analisarmos a direção dos filmes por ele realizados. Não se poderia, de fato, compreender *Macbeth* e *Otelo* sem referência à experiência cênica de seu diretor. Porém, para além dessas filiações evidentes, e bem mais essencialmente pela escolha dos temas, o teatro configura interiormente muitos dos aspectos do estilo de Welles. E mais, é o teatro que comanda, provavelmente durante toda sua vida, mas o teatro entendido no sentido mais amplo de vontade de poder espetacular, incluindo, por conseguinte, mesmo esse gosto pela publicidade e pelo escândalo que pode irritar a alguns. É certo que o teatro, no sentido tradicional da palavra, está na base da cultura e das inclinações de Orson Welles e, ainda mais precisamente, o teatro elisabetano; mas não é menos certo que nele a teatralidade extravasa o palco e invade a vida. Quando – como veremos adiante – o governo proibiu o Federal Theatre de encenar *The cradde will rock*, e a trupe encontrou as portas do teatro fechadas, Orson Welles exibiu na rua, para os espectadores em trajes de cerimônia, um programa improvisado que permitiu aguardar uma solução para o problema da sala. A saída foi finalmente descoberta, os cenários foram montados sobre os caminhões com os atores em cima. Esse incrível cortejo pôs-se então em movimento, seguido pela cavalgada do público, chegando assim ao velho Venice Theatre, onde o ensaio geral da peça pôde ocorrer, a despeito dos burocratas de Washington. Não sei o que os críticos elogiaram mais na imprensa do dia seguinte, a encenação de *The cradde will rock* ou a que a englobava, como um detalhe, aquela fabulosa improvisação num palco que era a cidade: Orson Welles empoleirado sobre um caminhão e magnetizando a massa como Marco Antônio por cima do cadáver de César.

■ **Dublin: primeiros papéis** ■ Portanto, em 1931, Orson, aos dezesseis anos, desembarca em Dublin (não sem ter incidentalmente visitado a Irlanda num veículo puxado a burro). Assiste ali, maravilhado, a uma representação da peça de John M. Synge interpretada pelo Gate Theatre. Essa excelente companhia irlandesa, dirigida por Hilton Edwards e Michael Mac Liammoir, conquistara uma reputação internacional em três anos de existência. Com uma bela audácia, Orson se apresenta aos diretores como “uma estrela do teatro de Nova York”. “Vimo-nos, conta Mac Liammoir, em presença de um rapaz alto e rechonchudo de lábios cheios e expressivos, com olhos puxados de asiático. Sua voz, marcada por um forte sotaque norte-americano, com poderosas entonações de pregador ou condutor de homens. No palco poeirento, ela desabrochava e ressoava derrubando as paredes e os cabides. Ele se deslocava displicentemente e nos observava com uma paciência magnífica, consciente de estar nos propondo uma oportunidade inesperada, isto é, a possibilidade de contratá-lo.”

Com efeito, foi contratado para fazer o papel do duque Alexandre de Wurtemberg em *O judeu Süss*. O personagem era um velho de sessenta anos; o adolescente encontra então oportunidade para fazer uma daquelas composições que tanto prezava na Todd School e, sobretudo, maquiagem-se fartamente. O gosto de Orson Welles pelos postichos e pela maquiagem é bem conhecido, remontando à sua mais tenra infância. Tinha apenas dez anos quando o dr. Bernstein descobriu no quarto de seu protegido um velho lili-putiano descabelado e com olhos esgazeados: era Orson ensaiando *O rei Lear*. Tanto no teatro como no cinema, inúmeras foram, desde então, as composições em que Orson Welles divertiu-se modificando sua fisionomia e alterando sua idade, mas nota-se menos, talvez reciprocamente, quão raramente representou sem postichos ou maquiagem e, sobretudo, sem remodelar o nariz.

Assim explicou-se ele sobre isso: “Laurence Olivier e eu detestamos nossos narizes: eles dão aos nossos rostos uma expressão cômica, ao passo que nosso mais caro desejo é encarnar personagens trágicos. É o que explica o nosso amor por postições. Para todos os usos comuns, meu nariz é perfeitamente suficiente, e até mesmo decorativo, mas parou de crescer quando eu tinha dez anos, o que o torna absolutamente inútil para representar *O rei Lear*, *Macbeth* ou *Otelo*.” Pode-se observar que essa justificação não se refere apenas à forma do nariz, mas ao seu desenho infantil. Temos então que nos preocupar mais seriamente com essa obsessão pela infância. Mas lembro-me também de uma conversa com Orson Welles em que ele lembrava o prazer de representar no teatro com um nariz corrigido. Não invocava então sequer as exigências de estilo, mas a necessidade da máscara, esse pequeno escudo de cartolina ou massa de modelar que basta para defender o ator contra o público. Representar de nariz descoberto é avançar nu em direção à ribalta.

Depois de *O judeu Süss*, Orson faz o Espectro, em *Hamlet*, e o rei da Pérsia em uma certa *Mogu do deserto*.

A despeito de sua relativa inexperiência e da exacerbação que podia colocar em sua representação, o jovem ator recebe críticas bastante boas para que sua reputação chegue a Londres, de onde as propostas afluem. Deixa finalmente Dublin rumo à Inglaterra. Infelizmente, o Ministério do Trabalho lhe recusa a licença para atuar, e Welles é obrigado a voltar para os Estados Unidos, não sem ter feito no caminho uma visita a Bernard Shaw.

■ **A estréia do diretor** ■ Mas a Broadway fica distante de Dublin, e lá não levam a sério aquele “menino”. Welles aproveita esse período de desemprego forçado para empreender, com os conselhos de seu amigo Roger Hill, da Todd School, uma edição

comentada das obras de Shakespeare, incluindo inúmeras rubricas de encenação e desenhos do autor. Esse trabalho será reunido em um volume intitulado *Mercury Shakespeare*. Em seguida vai ao Marrocos, onde se dedica à pintura, e à Espanha, onde se apaixona pelas touradas, chegando a se arriscar na arena. De volta a Chicago, ainda fica mofando por alguns meses, insuficientes para concluir a redação de uma biografia de John Brown, até o dia em que encontra Thornton Wilder, o que lhe permite finalmente ingressar no teatro americano. Graças a uma recomendação à célebre atriz Katherine Cornell, é contratado para atuar numa turnê em *Romeu e Julieta*, *O candidato* e *Os Barrett de Wimple Street*. Cornell promete-lhe que estreará em Nova York, na *rentrée*, no papel de Mercutio, de *Romeu e Julieta*; na realidade, fará apenas o de Tibaldo. Entre essa turnê e a retomada da temporada teatral, Welles distrai-se em Woodstock montando, no âmbito da Todd School, uma espécie de festival, de que é o animador e para o qual chama, de Dublin, seus amigos do Gate Theatre, Hilton Edwards e Mac Liammoir. Se excluirmos essas primeiras tentativas amadoras, é na Todd School em 1934 que Welles estréia como diretor.

O festival de Woodstock devia ter outra importância na biografia de Welles: ali ele conheceu uma encantadora atriz de dezoito anos, com quem se casou alguns meses mais tarde. Tinha apenas dezenove anos. Em 1939, esse casal terá uma filha a quem ele chamará Christopher, como o menino que esperava. Na trupe de Katherine Cornell, em que não teve entretanto a satisfação de representar os primeiros papéis, Welles passou finalmente a ser conhecido na Broadway. O líder de uma jovem companhia de vanguarda, John Houseman, observou-o e sugeriu-lhe que trabalhasse com ele. Tratava-se de montar uma peça em versos, social e progressista, que evocasse o craque de Wall Street: *Pânico*, de Archibald McLeish. O espetáculo teve apenas três récitas, mas a

parceria Welles-Houseman nascera para durar alguns anos.<sup>2</sup> Para começar, ela vai fazer a glória do Federal Theatre.

O Federal Theatre era uma iniciativa muito simpática da política rooseveltiana. Para remediar a crise do teatro e, sobretudo, do desemprego que reinava entre os atores desde 1933, Washington decidiu subvencionar companhias teatrais em cada estado. Em Nova York, foram não menos de cinco companhias, entre elas o Negro Theatre, dirigida justamente por John Houseman. Este recorreu naturalmente a seu amigo Orson Welles, que, nesse ínterim, de resto, ficara famoso no rádio, onde sua voz de ouro fazia maravilhas.

Foi então que Welles teve a idéia de montar o seu famoso *Macbeth* negro, transpondo a ação da Escócia para o Taiti, na época do imperador negro Jean Christophe, com as bruxas transformando-se em feiticeiros de vodu. “Nosso objetivo não era extravagante”, escreveu Orson Welles, “queríamos dar a artistas negros a oportunidade de interpretar papéis que fossem papéis verdadeiros, em vez confiná-los nos eternos personagens de babás de touca ou tios Tom.” Com música de Virgil Thomson e figurinos de Nat Karson, esse *Macbeth* foi um espetáculo memorável, em que Orson Welles já dava a medida de seu poder de invenção e consolidava sua jovem autoridade.

Depois de *Macbeth*, Welles montará, ainda para o Federal Theatre, sob o título *O cavalo comeu o chapéu*, uma versão bem livre do *Chapéu de palha italiano*, evocando o filme de René Clair que o impressionara vivamente; em seguida, o *Fausto*, de Marlowe. Na mesma época, atuará em outro palco da Broadway numa peça tão

indigesta quanto idealista, contra os comerciantes de canhões, intitulada *Dez milhões de fantasmas*. Será um fracasso simpático, que não desencorajará Welles de montar, para o Federal Theatre, mais um espetáculo social e progressista: uma espécie de sátira da vida política norte-americana em forma de ópera intitulada *The cradle will rock*. Dessa vez os inimigos do Federal Theatre e da política rooseveltiana encontram uma presa mais sólida, e os escritórios de Washington podem se comover. Welles e Houseman acabam recebendo ordens para abandonar sua ópera. Vão se recusar a obedecer, e a polícia fechará o teatro na noite de estréia. Duas mil pessoas ficarão na rua diante das portas fechadas, e é para elas que Orson Welles vai improvisar a maravilhosa manifestação acima mencionada. O Federal Theatre estava morto, mas a glória de Orson Welles dera mais um passo de gigante.

■ **O Mercury Theatre** ■ Essa fama ia enfim lhe permitir criar, em 1937, sempre com Houseman, sua própria companhia. Os dois parceiros encontraram sem dificuldade um acionista. Tinha nascido o Mercury Theatre. Sua originalidade residia na ambição de apresentar uma alternância de peças modernas e clássicas, a exemplo do que acontece em diversas companhias européias, o que não tinha, na prática, se concretizado na Broadway, onde o hábito exclusivo continuava e ser a permanência das peças em cartaz durante vários meses.

O Mercury Theatre começou por montar *Júlio César*. Ostentando a pobreza do empreendimento, Welles, que fazia o papel de Brutus, imaginou representar a tragédia de Shakespeare em figurinos contemporâneos. No apogeu político do fascismo europeu, essa modernização tinha ressonâncias audaciosas. A peça era representada, além do mais, sem cenários, unicamente com um sistema de praticáveis dispostos em plataformas diante da parede

<sup>2</sup> Essa parceria se encerrará em dezembro de 1940, depois da realização de *Cidadão Kane* e de uma última direção de Welles para uma adaptação teatral de *Native Boy*, de Richard Wight.

de tijolos do fundo de cena. A estréia de *Júlio César*, em 11 de novembro de 1937, causou escândalo junto à crítica nova-iorquina, que passou a lhe reservar entusiasmo menor desde que, no dia seguinte, pôde tomar como contraste uma suntuosa e turbulenta encenação de *Antônio e Cleópatra*, de Tallulah Bankhead. O sucesso de *Júlio César* foi tamanho que a companhia rapidamente viu-se obrigada a fazer uma mudança na programação. O espetáculo foi transferido para uma sala maior e mais central, onde ficou vários meses em cartaz antes de voltar ao Mercury, para ali ser exibida em alternância com uma peça moderna de Thomas Dekker: *Shoemaker's Holiday*. Na primavera de 1938, o Mercury apresentou ainda *A casa dos corações partidos*, de Bernard Shaw, em que Welles pôde se divertir compondo o personagem octogenário do capitão Shotover. Peça difícil, obteve sucesso apenas moderado. Os negócios ainda não estavam correndo muito mal, mas Orson Welles não alimentava esperanças, e, apesar de tudo, a iniciativa permanecia à mercê de um grande fiasco comercial. Este chegou com *A morte de Danton*, de Büchner, que Welles montara de maneira mais dispendiosa que *Júlio César*. Mandara fabricar uma espécie de escada rolante, para fazer os atores emergirem do palco, e colar mil e setecentas máscaras no fundo de cena para sugerir a multidão. A peça foi um fracasso considerável e elegante, a despeito da composição de Welles como Saint-Just. Finalmente, o projeto seguinte, na primavera de 1939, foi um desastre: tratava-se de uma síntese de *Ricardo II*, *Henrique IV*, *Henrique V*, *Henrique VI* e *Ricardo III* despu-doradamente intitulada *Os cinco reis*. Perdeu quinze mil dólares no curso dos ensaios, e *Os cinco reis* jamais viram as luzes da ribalta.

O Mercury Theatre estava morto! Viva o Mercury Theatre! No fundo, esse fim honroso, depois de dois anos de uma atividade gloriosa, não passava de um fracasso. Por mais breve que tenha sido sua vida, o Mercury desempenhou papel capital no teatro

norte-americano do pré-guerra, e sua influência foi comparada à do Cartel, na França. Mas, sobretudo, do ponto de vista que aqui nos interessa, constituiu para Orson Welles uma etapa capital de sua carreira. Foi com o Mercury que ele conseguiu finalmente mostrar, aos vinte e três anos de idade, todo o quilate do seu talento teatral. Foi também no Mercury que Orson Welles soube agrupar uma maravilhosa trupe de atores, que, com poucas exceções, vão todos se tornar célebres e emoldurá-lo, com uma belíssima unidade interpretativa, em seu trabalho em Hollywood: Joseph Cotten, George Colouris, Agnes Moorehead, Everett Sloane, Paul Stewart, Erskine Sanford, Ray Collins...

O fim do Mercury Theatre nos leva até bem perto do dia em que Hollywood iria convocar Orson Welles ao som de trombetas. Se quisermos nos divertir retrçando a história, podemos imaginar, sem muita inverossimilhança, que era inevitável o teatro conduzir o brilhante diretor da Broadway rumo à capital do cinema. Esse exemplo não seria único: sobretudo a partir da guerra, eram freqüentes as trocas entre a Broadway e Hollywood, não apenas no que se refere a roteiros, o que continua a ser o caso nos Estados Unidos, mas também, e cada vez mais, no que se refere a atores e diretores. Sabemos o que o cinema americano dos anos 50 deve ao famoso Actor's Studio, de Elia Kazan, de onde saíram, em especial, James Dean e Marlon Brando. Anteriormente, dramaturgos como Clifford Oddets e Thornton Wilder já haviam trabalhado em Hollywood depois de terem integrado a vanguarda do teatro nova-iorquino. Agora, depois de Elia Kazan, já citado, é a um dos mais célebres diretores da Broadway, Josuah Logan, que Hollywood deve alguns de seus filmes mais interessantes e promissores para a saúde do cinema americano. Portanto, Welles provavelmente teria desembarcado algum dia em Hollywood, mas é muito possível que tivesse sido mais tarde e em condições bem



diferentes, que não lhe teriam concedido a liberdade que lhe valeu uma celebridade extrateatral: a que ele vinha adquirindo há três anos no rádio e que devia ser coroada pelo famoso programa dos marcianos.

■ **Os marcianos nas ondas do rádio** ■ A experiência radiofônica de Orson Welles talvez não tenha sido menos decisiva para sua obra que a experiência teatral. Lembrar isso não deriva apenas do anedotário. Todavia, como ela é ainda mais célebre que seus sucessos dramáticos e, sobretudo, mais conhecida, podemos relatá-la mais brevemente. Contudo, geralmente ignora-se quão premeditada fora a incrível aventura da invasão imaginária de Nova Jersey pelos marcianos.

Desde a época do Federal Theatre, Welles era uma estrela do canal CBS (Columbia Broadcasting System), onde conquistara cada vez mais liberdade. A partir de 1938, dirigia ali um programa semanal do qual sua companhia teatral participava: *The Mercury on the Air*, programa que apresentava, com Welles como condutor da representação, adaptações de obras clássicas. Depois de *A ilha do tesouro*, *Jane Eyre*, *Um homem chamado Quinta-Feira*, *Júlio César*, *A volta ao mundo em oitenta dias* e alguns outros programas sobre assuntos que não provocaram mais escândalo, Welles teve a idéia de colocar no ar uma obra de “science-fiction”, como se diria hoje em dia. Pensou primeiro em livros como *A nuvem púrpura*, de Shiel, e *O mundo perdido*, de Conan Doyle, antes de se deter em *A guerra dos mundos*, de seu quase homônimo H.G. Wells.

O programa quase não foi ao ar, porque o material do livro pareceu decepcionante aos adaptadores, que acharam aquelas histórias de marcianos completamente idiotas. Mas Orson estava dirigindo os ensaios de *Danton*, devia cumprir seu contrato radiofônico e não tinha tempo de alterar o programa de uma hora para

outra. Em 29 de outubro de 1938, desesperado com a mediocridade da gravação, Welles pensa, com seus amigos do Mercury, que o único meio de pôr um pouco de sal na história é acentuar o realismo dos acontecimentos atualizando-os, e passa a noite a remanejar a adaptação a fim de lhe infundir um caráter de autenticidade, situando a ação em diferentes pontos dos Estados Unidos. O resultado nem por isso lhe parece brilhante, e esta também é a opinião de todos os ouvintes do último ensaio, atores ou técnicos. Mas é tarde demais para aprimoramentos.

Todos conhecemos a seqüência, e, embora o acontecimento tenha deixado vestígios objetivos e seja tema de verdadeiros estudos científicos, hoje é difícil acreditar em sua realização e, sobretudo, em sua amplitude. Esse extraordinário fenômeno de esquizofrenia coletiva na escala de uma nação parece-nos exageradamente inflado pela publicidade ou pela lenda wellesiana. Mas os fatos estão aí. Bastou um *speaker* anônimo anunciar durante o programa, como notícia urgente, a aterrissagem dos marcianos em Nova Jersey, e depois, de instante em instante, que outros comunicados do gênero, e até mesmo um discurso “dramático” do ministro do Interior, seguindo-se o do presidente, viessem confirmá-la e agravá-la, para que milhões de ouvintes acreditassem no fim do mundo. As conseqüências desse pânico tornaram-se célebres: pessoas fugindo para todos os lados, as das cidades para o campo e vice-versa; estradas sulcadas por inúmeros automóveis em plena noite; padres chamados para confissões. Houve falsos partos, membros quebrados em esbarrões, sínopes: os hospitais e os centros psiquiátricos não sabiam mais o que fazer face a suas responsabilidades. Em Pittsburgh, uma mulher preferiu pôr fim aos seus dias a ser estuprada pelos marcianos. No Sul, rezava-se nas praças públicas. Pilhagens começaram nas cidades semi-abandonadas. Em Nova Jersey, a Guarda Nacional foi convocada. Vários dias, se

não semanas, mais tarde, funcionários da Cruz Vermelha e quacres tiveram que ir para os rincões das Black Hills, em Dakota, convencer famílias desgraçadas e aterrorizadas a voltarem para casa. Houve provavelmente, ao lado de Orson Welles, pelo menos um beneficiário dessa histeria coletiva – o ilustre sr. Hadley Cantil, professor de psicossociologia na Universidade de Princeton –, histeria que se tornou o centro de suas pesquisas, tendo sido por ele descrita numa douta obra como “a primeira manifestação de pânico moderno observada até hoje no que diz respeito a material de pesquisa adequado para sociólogos”.

Enquanto a metade dos Estados Unidos enlouquecia e a polícia cercava o estúdio, cujas mesas telefônicas estavam bloqueadas pelas chamadas, Orson Welles prosseguia imperturbavelmente aquele programa “mediocre” antes de correr com seus atores para o teatro a fim de continuar os ensaios noturnos de *Danton*. Só no dia seguinte pela manhã iria se dar conta, para seu grande espanto, da extensão do desastre... ou de seu triunfo.

As seqüências desse incrível pânico foram múltiplas e variadas, e é inclusive provável que Orson Welles tivesse se arrependido amargamente da experiência caso não dispusesse de um excelente advogado, bastante atento à redação de seus contratos. O que o ligava à CBS felizmente eximia Welles das responsabilidades relativas às conseqüências dos programas, salvo no que tocasse a tentativas de plágio ou calúnia. Portanto, foi a CBS que de que se virar com uma boa centena de processos movidos pelas vítimas da mistificação de 30 de outubro de 1938.

Apenas mais uma palavra, que não prejulga explicações do ilustre sr. Cantril de Princeton. É bom, se não para explicá-la, pelo menos para situá-la em seu contexto histórico, lembrar que esse “fim do mundo” duplamente wellesiano explodia nos Estados Unidos sensibilizados pela preocupação com a guerra próxima.

Era a época de Munique, e não estava longe o dia em que um *speaker* anônimo interromperia um programa de variedades para anunciar com voz trêmula que Pearl Harbour acabava de ser destruída pelos japoneses. Dessa vez, porém, muitos norte-americanos que tinham marchado com Orson Welles acreditarão que se trata de uma piada de mau gosto.

## Hollywood 1939-41: o grande díptico

■ **Um contrato sem precedentes** ■ Tendo esse tumulto espetacular promovido definitivamente Welles a astro nacional, Hollywood não podia mais deixar de lhe oferecer um rio de dinheiro.

Foi à RKO, na pessoa de George Schaefer, seu então presidente, que coube a honra de tratar com aquela jovem e exigente celebridade. Suas exigências, de resto, não eram tanto financeiras, mas jurídicas e artísticas. Welles pretendia obter o que mais apavora Hollywood: liberdade integral. Tampouco admitia se separar de seus colegas do Mercury Theatre. Assim, as negociações foram laboriosas, mas finalmente Orson Welles obteve ganho de causa assinando, em agosto de 1939, um contrato único nos anais hollywoodianos. Ali estipulava-se que faria um filme por ano, fosse como produtor, diretor, cenógrafo ou intérprete, ou tudo ao mesmo tempo. Reservavam-lhe vinte por cento dos lucros brutos de cada filme, sobre os quais recebia cinquenta mil dólares de adiantamento.

Essas disposições excepcionais tiveram como efeito indispor vivamente Hollywood contra o “gênio” que pretendia subverter tudo. Foi alvo de zombarias e, sobretudo, boicotado, não havendo estrelas na recepção organizada para festejar sua contratação. Sua roupa displicente e a barba por fazer, destinada a integrar a composição de seu personagem no filme que esperava rodar, excitaram particularmente a verve dos caricaturistas. Em suma, a inveja fazia o seu trabalho!

Welles, que simulava indiferença, refugiou-se com um exército de secretárias numa luxuosa mansão no alto de Brentwood Hill, onde preparou com fervor a adaptação cinematográfica da obra que escolheu: *No coração das trevas*, de Joseph Conrad. Era

um drama de aventura na África Central. Welles devia fazer o papel de Kurtz, que o herói, Marlowe, narrador da história, tenta salvar. A idéia, então original, de Welles era conservar, no cinema, a primeira pessoa literária do romance. Nunca se veria, portanto, Marlowe identificado com a câmera. É possível, se não provável, que essa idéia tenha ocorrido a Welles em consequência dos programas de rádio, de que era também o narrador da ação, e de... ego. Em todo caso, sabemos o que aconteceu. Era preciso um Orson Welles, e foi um Robert Montgomery que o realizou alguns anos mais tarde em *A dama do lago*, da forma menos convincente. Mas talvez tenha sido também, em todo caso, uma falsa boa idéia, e não devemos lamentar tanto Welles tê-la abandonado.

A preparação de *No coração das trevas* estava quase terminada quando irrompeu a guerra, privando a RKO de seus mercados europeus, perspectiva desastrosa para um filme de mais de um milhão de dólares. Por outro lado, a estrela prevista e contratada, Dita Parlo, estava “internada” na França como súdita austríaca. Irritadíssimo, Schaefer desistiu e sugeriu a Welles como alternativa um policial mais clássico: *The smiler with a knife*, que o poeta inglês Cecil D. Lewis escrevera para se distrair. Por sua vez, esse novo projeto fracassou por culpa de Carole Lombard e Rosalind Russel, previstas como protagonistas, que se recusaram sucessivamente a assumir riscos com aquele jovem extravagante sem experiência. Devemo-lhes gratidão, pois foi sua prudência que trouxe à superfície um terceiro projeto, concebido por Welles e Mankiewicz: *Cidadão Kane*.

■ **Cidadão Kane** ■ Era então a primavera de 1940. Houseman, Mankiewicz e Welles tinham trabalhado mais de três meses sobre esse novo roteiro, cujo primeiro giro de manivela fora enfim solenemente dado, e perante toda a imprensa convocada, em 30 de julho

de 1940. No *Motion Picture Herald*, a reportagem do dia seguinte assim se iniciava: “Silêncio! Gênio trabalhando.” Fazia então exatamente um ano que Orson Welles chegara a Hollywood.

Aquele ano, ao contrário das aparências, não havia sido perdido.

Conhecemos a famosa frase de Orson Welles ao visitar pela primeira vez os estúdios da RKO: “É realmente o trenzinho elétrico mais bonito com que uma criança pode sonhar.” Uma frase “de criança”, como se vê! Mas ele não ficou nisso. Welles aproveitou aqueles longos meses de semi-inatividade e negociações entre o verão de 1939 e o verão de 1940 para se iniciar com método nos mecanismos do estúdio e nos segredos das tomadas, bem como para assistir a incontáveis filmes. Assim, enriqueceu a direção de *Cidadão Kane* com uma cultura técnica e artística que provavelmente não deteria caso tivesse começado a trabalhar imediatamente.

As filmagens de *Cidadão Kane* duraram quinze semanas. O filme foi entregue para montagem em 23 de outubro de 1940. Sua realização fora cercada de um sigilo impressionante, sendo conhecido o episódio da tropa de produtores que, ao ousar penetrar no set durante a filmagem, encontrou os atores jogando beisebol sob ordens do diretor. Apesar ou em virtude dessa discrição, corriam rumores sobre a natureza escandalosa do roteiro. A famosa “*colum-nist*” Louella Parsons, vinculada aos jornais do magnata da imprensa William Randolph Hearst, e que até então apoiara Orson Welles, foi obrigada a alertar o patrão. Dizia-se que a biografia imaginária do herói do filme era amplamente inspirada na vida do próprio Hearst. A seqüência iria provar que aqueles boatos não eram sem fundamento. A despeito das rigorosas negações por parte de Welles e da RKO, Hearst obteve, contudo, que seus advogados e miss Parsons inspecionassem o filme no fim da montagem. O que viram informou-os suficientemente, e Hearst, para todos os efeitos, quis proibir o lançamento do filme. Na realidade,

o argumento jurídico era frágil demais, e tanto Schaefer como Welles sabiam disso. Resistiram, e o lançamento público de *Cidadão Kane* chegou a ser anunciado com grande estardalhaço para 14 de fevereiro de 1941. Hearst, sem ilusões quanto ao processo judicial, disparou então uma artilharia mais ofensiva, porém mais poderosa: seus jornais passaram a boicotar os filmes da RKO, inclusive promovendo uma campanha de calúnia contra a empresa, ao passo que as outras grandes editoras de Hollywood sofriram pressões eficazes. Chegou-se a cogitar na criação de um consórcio destinado a resgatar o negativo a fim de destruí-lo.

Enquanto isso, Welles, impávido, declarava no final dos banquetes que, se continuassem a lhe encher os ouvidos, ia pôr no canteiro de obras uma grande idéia de roteiro referente... à vida de William Randolph Hearst.

As coisas talvez não tivessem chegado a esse ponto se o fogo não houvesse sido meticulosamente atizado por outra fofoqueira – miss Hedda Hoper, que apoiou Welles contra sua rival Louella Parsons –, uma vez que a controvérsia acabou gerando desavenças no seio do estado-maior da RKO, obrigando Schaefer a recuar. O lançamento de *Cidadão Kane* foi adiado de semana para semana, e Welles, preocupado, resolveu ameaçar publicamente a RKO com um processo por ruptura de contrato em seu nome e no do Mercury Theatre. Felizmente, não foi obrigado a mover essa ação; em todo caso, a RKO, que já tinha gasto mais de oitocentos mil dólares no filme, estava ansiosa por amortecê-los. A despeito dos raios de Hearst, *Cidadão Kane* foi então apresentado à imprensa em 9 de abril de 1941, simultaneamente no Broadway Theatre de Nova York e no Ambassador de Los Angeles. Foi um enorme sucesso, e, no dia seguinte, a crítica delirava de entusiasmo. O eco desse triunfo deve ter contribuído para o restabelecimento de

Orson Welles, enviado em repouso para uma clínica de Palm Spring por seu médico, que temia uma depressão nervosa.

Infelizmente, esse sucesso crítico devia permanecer um sucesso de estima, e o público não iria corresponder-lhe. “Filme adulto”, *Cidadão Kane* mostrou-se decididamente acima da idade mental do espectador americano. No máximo, contribuiu para elevá-la. Em suma, não obstante o escândalo e a crítica, o primeiro filme de Welles foi, para a RKO, um péssimo negócio financeiro.

Antes de uma análise mais detalhada, limitemo-nos por ora a lembrar o tema do filme. Melhor ainda é atribuir essa tarefa ao próprio autor: “*Cidadão Kane* conta a investigação realizada por um jornalista chamado Thompson no intuito de descobrir o sentido das últimas palavras de Kane. Pois, segundo ele, as últimas palavras de um homem devem explicar sua vida. Talvez seja verdade. Ele nunca descobre o que Kane queria dizer, mas o público, em contrapartida, sim. Sua investigação o leva a cinco pessoas que conhecem bem Kane, que o amavam ou detestavam. Elas lhe contam cinco histórias diferentes, todas bem parciais, de tal forma que a verdade de Kane só pode ser deduzida, como aliás qualquer verdade sobre um indivíduo, pela soma de tudo o que foi dito sobre ele. Para alguns, Kane só amava sua mãe; para outros, só amava seu jornal, sua segunda mulher e a si próprio. Talvez os amasse a todos, talvez não amasse nenhum deles. O público é o único juiz. Kane era ao mesmo tempo egoísta e desinteressado, era ao mesmo tempo um idealista e um canalha, um homem incrível e um indivíduo medíocre. Tudo depende de quem está falando. Nunca é visto através do olhar objetivo de um autor. A meta do filme reside, por sinal, mais na apresentação do problema que em sua solução.”

No entanto, convém acrescentar, porque não foi dito claramente neste resumo fiel, que esses relatos fragmentados levavam Orson Welles a jogar livremente com a cronologia. Esta não era

mais respeitada. Os diversos depoimentos enfatizavam estes ou aqueles fatos e engatavam fatalmente um no outro, cada um deles constituindo uma volta atrás entre os retornos ao presente do jornalista investigador. A partir de *Cidadão Kane*, o procedimento conhecido como *flash-back* evoluiu muito; e, se não era original em 1941, até então não fora utilizado senão raramente, e em geral sem superposição cronológica (cf., por exemplo, *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné, realizado pouco tempo antes da concepção de *Cidadão Kane*). O mais das vezes, porém, a retrospectiva só fora utilizada como uma comodidade da narrativa, ao passo que, como veremos, alcança, em *Cidadão Kane*, a dignidade de um ponto de vista metafísico. Em todo caso, embora o filme de Welles não tenha absolutamente inventado o *flash-back*, introduziu-o na linguagem cinematográfica corrente, tendo sido responsável por uma revolução na história do roteiro. Quanto à direção, veremos que não ficou atrás.

Detalhe curioso, enquanto o Academy Award concede atualmente Oscars quíntuplos a pretensiosas iniciativas pseudo-intelectuais, encontrou apenas um para o autor, ator e diretor de *Cidadão Kane*: o de roteiro.

Oscar Welles voltou a Hollywood no final de 1941 a fim de dar seqüência ao cumprimento de seu contrato, que ainda previa três filmes. A princípio, o programa já deveria estar todo traçado, mas, depois da aventura de *Cidadão Kane* e das reticências do público, a autoridade de Welles viu-se um pouco abalada, assim como, talvez, a confiança de Schaefer. Em suma, estavam fora de questão audácias como *No coração das trevas*, bem como *The smiler with a knife*.<sup>1</sup> Cogitou-se em determinado momento nas *Aventuras de mr. Pick-*

<sup>1</sup> A princípio, em todo caso, *The smiler* fora repellido apenas *sine die*, e Welles propusera à RKO, e esta concordara, rodar em seguida *No coração das trevas*, renunciando a todos os lucros financeiros sobre o filme.

wick, mas recaiu-se finalmente num romance pouco inquietante de Booth Tarkington: *The magnificent Ambersons*.

■ **Soberba** ■ Menos célebre, por não ter sido cercado por uma aura de escândalo, e também porque Welles renunciou a nele figurar como ator, *Soberba* não é porém, provavelmente, menos importante que *Cidadão Kane*, inclusive é possível preferir o primeiro ao segundo. É este, por sinal, o ponto de vista de Orson Welles, a quem presenciei opor a unidade e a simplicidade de estilo de *Soberba* ao “bricabraque” de *Cidadão Kane*. O que se pode dizer é que, ao inverter a ordem habitual, Welles gerara seu filme “barroco” antes de sua obra clássica. Mas, no fundo, o essencial das invenções estilísticas do primeiro encontra-se mais bem dominado e mais inteligentemente despojado no segundo, não raro chegando mesmo mais longe. Não no que diz respeito ao que chocou de maneira mais eficaz a crítica, a força social do tema, que talvez não se apresente com tanta sutileza e provocação nesse panorama ao mesmo tempo realista e crítico dos Estados Unidos do final do século XIX e início do XX.

É a história de uma rica família de uma cidadezinha do Sul, cuja supremacia social vê-se pouco a pouco comprometida pela instalação de indústrias vindas da Europa e dos estados do Norte. George Minafer Amberson é o orgulhoso rebento dessa linhagem; Isabelle, sua mãe, fora noiva de um certo Eugene Morgan, por ela repellido num dia em que ele lhe parecera ridículo. Vinte anos mais tarde, viúvo, Morgan volta com sua filha Lucy. Tornou-se um industrial abastado, que se lançara na fabricação de automóveis. Sua fortuna só fará crescer, enquanto a dos Amberson se dilui. Logo a viuvez de Isabelle tornará lícita a amizade apaixonada de Eugene, a quem na realidade ela nunca deixara de amar. Ambos poderiam, com vinte anos de atraso, realizar seu antigo

projeto de felicidade se o orgulho de George e, talvez, certo sentimento edipiano não viessem criar-lhe obstáculo. No entanto, George está apaixonado por Lucy e a corteja canhestramente, mas essa aliança da altivez tradicional do Sul e da nova riqueza industrial, que não o chocaria em Lucy, é para ele, no caso de sua própria mãe, um sinal de decadência e uma mancha. Assim, tenta enfrentá-la com a cumplicidade de sua tia Fanny, velha dama frustrada em suas esperanças amorosas com Eugene. À sua revelia, George causará a infelicidade de todos, de Morgan, sua mãe, sua tia Fanny e a dele próprio, pois seu orgulho irá desencorajar Lucy. Suprema humilhação, depois da morte de Isabelle, George será obrigado a ganhar a vida, visto que as propriedades fundiárias dos Amberson, englobadas pelo bairro das fábricas, terão perdido todo seu valor. Um relativo *happy end*, cujo responsável provavelmente não é Welles, vem corrigir em cima da hora a tristeza desse destino: ao voltar do trabalho, George é atropelado por um carro e levado para o hospital, onde Lucy, tocada por sua desgraça, se reconcilia com ele.

Decerto a intriga sentimental, que ocupa lugar importante em *Soberba*, é bastante convencional. É da família de *Back Street* ou de *Elle et lui*; mas o estudo psicológico e, sobretudo, a descrição social renovam sua significação ao lhe conferir uma perspectiva intelectual e moral que a justificam perfeitamente.

Foi provavelmente essa verdade psicológica a causa do fracasso comercial de *Soberba*, cujo classicismo, à primeira vista bem convencional, deixou o público ainda mais reticente que as audácias de *Cidadão Kane*. Os augúrios da RKO já o tinham previsto, e dispensaram Orson Welles da montagem do filme. A montagem, isto é, os ajustes, foi provavelmente refeita para corrigir o roteiro. Alguns são fáceis de discernir. A montagem foi efetuada, além

disso, enquanto Welles estava na América do Sul, ocupado com a filmagem de *É tudo verdade*.

*Soberba* era interpretado por Dolores Costello, viúva de John Barrymore, que não filmava desde o cinema mudo, no papel de Isabelle; Joseph Cotten no de Eugene Morgan; Agnes Moorehead fazia uma composição deslumbrante da tia Fanny; Ray Collins era o tio Jack; e Richard Bennett o major Amberson; Anne Baxter era uma maravilhosa Lucy Morgan, com um sorriso ao mesmo tempo doloroso e sutilmente congelado. Quanto a George, era interpretado por Tim Holt, cujo nome só figurara até então em elencos de *westerns* baratos. Naturalmente, ele é aqui o substituto de Orson Welles, com quem possuía certa semelhança física. Basta dizer que essa pesada referência não o esmagava, tanto o realizador soubera insuflar-lhe sua própria personalidade.

### ■ A obsessão pela infância ■

Antes de prosseguir na biografia artística de Orson Welles, parece chegado o momento de nos determos em sua obra e refletirmos sobre sua significação crítica. Não resta dúvida, com efeito, de que, ainda que tivesse realizado apenas *Cidadão Kane* e *Soberba*, Welles ocuparia lugar de destaque na história do cinema. Não é diminuir a importância de seus filmes posteriores constatar que, pelo menos no plano formal, o essencial da contribuição wellesiana já está contido em seus dois primeiros filmes.

Mas, sobretudo, a análise e a reflexão revelam a unidade de estilo. No conjunto da filmografia do autor, essas duas obras constituem um poderoso maciço estético, cuja geologia e relevo justificam seu estudo simultâneo.

Para começar, o sentido! *Kane* e *Soberba* formam ambos o que se poderia chamar de ciclo do realismo social, para distingui-lo, por um lado, do ciclo shakespeariano formado por *Macbeth* e *Otelo* e, por outro, dos “divertimentos éticos” constituídos por *A dama de Xangai* e *Grilhões do passado*. Divertimento não deve ser, aliás, entendido aqui numa acepção pejorativa, tampouco restritiva. Mas não há dúvida de que esses dois últimos filmes são realizados, a partir de convenções civilizadas, como um conjunto de artifícios humorísticos. Em outros termos, a seriedade da mensagem passa pela aparente frivolidade da representação.

*Kane* e *Soberba*, ao contrário, são no cinema o equivalente de romances realistas, na tradição, digamos, balzaquiana. Despontam, num primeiro nível, como poderosos depoimentos críticos sobre a sociedade norte-americana.

Mas esse primeiro estágio de significação logo será superado, atingindo-se então, sob essa sedimentação social, o maciço crista-

## O grande díptico: geologia e relevo

lino da significação moral. A obra de Welles é, desse ponto de vista, uma das mais indiscutíveis da história do cinema, tomando lugar ao lado das grandes paisagens espirituais construídas pelos filmes de Stroheim, Chaplin, Eisenstein, Renoir, Flaherty, Rossellini... Na falta de uma análise e de uma descrição exaustiva dessa mensagem, tentaremos destacar um dos temas primordiais da imaginação de Welles tal como se revela justamente, de forma toda especial, em seus dois primeiros filmes: a obsessão pela infância ou, se quiserem, sua nostalgia. A vontade de poder social de Kane e o orgulho de George Minafer mergulham suas raízes na infância de ambos, isto é, na de Welles. Vimos, no entanto, que esta foi por excelência uma infância feliz, mas talvez, e paradoxalmente, inacabada, em função de sua própria felicidade. Fadas demais se debruçaram sobre esse berço, as quais não concederam à criança tempo para viver sua idade. Assim, não surpreende que *Cidadão Kane* e *Soberba* possam, em definitivo, se associar a uma tragédia de infância. A última vontade de Kane, o super-homem, o supercidadão que consome sua fabulosa riqueza jogando com e contra a opinião pública, seu “projeto fundamental”, como diriam os existencialistas, reside integralmente numa bola de cristal em cujo interior caem serenamente flocos de neve artificial sobre uma casinha. Aquele velho encanecido, que não ousam dizer gagá, que tem praticamente em suas mãos os destinos de uma nação, abraça antes de morrer a recordação pueril, o brinquedo poupado por ocasião de uma mudança no quarto de boneca de sua mulher Susan. A palavra do fim é a mesma do começo: “Rosebud”, cuja significação a investigação esquadrinha em vão na vida aventureira de Kane, e que não passa de uma palavra escrita sobre um trenó infantil. Quando o orgulho e os álibis do sucesso desfizerem seu abraço, quando esse velho, no limiar da morte, abandonar-se até deixar escapar num último devaneio a chave mais secreta de seus sonhos,

sua palavra histórica não terá passado de uma palavra de criança. Não é com o trenó, cuja lembrança talvez inconsciente o obcecará até a morte, que ele investe raivosamente, no início de sua vida, contra o banqueiro que veio tirá-lo das brincadeiras na neve e da proteção materna, que veio arrebatá-lo de sua infância para dele fazer o cidadão Kane? “*A great citizen*”, Kane tornou-se isso efetivamente, como sua fortuna o condenava; pelo menos vingou-se da frustração de infância ao brincar com seu poder social como se faz com um formidável trenó, deixando-se embriagar pela vertigem da fortuna ou batendo no rosto daqueles que ousavam colocar em dúvida o fundamento moral de seus atos e de seu prazer. Desmascarado pelo melhor amigo e pela mulher a quem julgava ter mais amado, Kane confessa antes de morrer que de nada serve conquistar o mundo caso se tenha perdido a infância.

Se alguém duvidava, pelas provas de um único filme, da obsessão pela infância na obra de Welles, *Soberba* trouxe uma confirmação decisiva. Embora se trate, dessa vez, não de um roteiro original, mas de um romance cuja trama era imposta *a priori*, Welles conseguiu infundir no personagem principal, interpretado por Tim Holt, a mesma obsessão de Kane. Não que George Minafer seja – não é nem um pouco – uma duplicata de Forster Kane. O contexto social, o momento histórico, as condições biográficas em que se debate o herdeiro dos Amberson dão a seu drama pessoal uma aparência bem diferente. Porém, perpassa seu apego tirânico à sua mãe e sua oposição ao amor de Eugene Morgan, industrial que representa simultaneamente a evolução econômica e social, uma mesma “fixação” egótica no universo de sua infância, nesse universo em que ele era rei (a cena em que o jovem George, vestindo um curioso traje Luís XIV, recusa-se a pedir desculpas é altamente significativa).



Por outro lado, mais que essa leitura fácil da filigrana dos roteiros, o que nos convence da profunda autenticidade do tema da infância em *Cidadão Kane* e *Soberba* é a introdução, na história, ou a encenação de detalhes significativos e visivelmente não-premeditados, impostos à imaginação do autor exclusivamente por sua força afetiva. Assim, essa inclinação recorrente pela neve, característica de uma fantasia infantil (as bolas de neve em *Les enfants terribles*, de Jean-Pierre Melville). A nostalgia da neve está associada às nossas primeiras brincadeiras (a que provavelmente deveríamos acrescentar um simbolismo específico da neve, cuja alvura ameaçada, promessa de lama, convém particularmente à inocência culpada da infância). Em *Soberba*, o primeiro beijo de amor de George em Lucy é encoberto pelo alibi de uma queda na neve. Outro detalhe, dessa vez do roteiro, a ligação de Kane com Susan data de um encontro em que Kane, solitário, estava indo a pé rever, num guarda-móveis de subúrbio, os objetos pertencentes à sua mãe. Indiretamente associada ao tema da infância pelo egoísmo é a necessidade de afirmação social, é o gosto de Kane pelas estátuas, através do qual persegue visivelmente sua própria e impossível petrificação.

Mais uma vez essa interpretação, digamos, existencial não pretende absolutamente esgotar o sentido dos dois primeiros filmes de Welles, cujo labirinto seria agradável percorrer seguindo outros fios de Ariadne. O importante a ressaltar é que não estaríamos tão certos de, por meio deles, encontrar o Minotauro. A obra de Welles é uma obra obcecada, eis tudo o que era preciso demonstrar!

■ **A intuição do plano-sequência** ■ Porém, mais que à mensagem intelectual e moral, que talvez se esclareça e enriqueça mais adiante, é a seu gênio formal, à sua subversiva originalidade de

expressão que *Cidadão Kane* e *Soberba* devem sua importância histórica e a influência decisiva que exerceram sobre o cinema do mundo inteiro. Podemos analisar indiferentemente a técnica de direção de ambos, pois, a despeito das variações não desprezíveis entre o estilo dos dois filmes, o essencial de seus recursos de expressão verifica-se comum. Essa coincidência é tanto mais reveladora na medida em que a equipe técnica e, sobretudo, o operador são diferentes. Decerto não devemos subestimar os méritos de Gregg Toland, que demonstrou, antes e depois de sua colaboração com Welles, um talento como operador ao qual o diretor iniciante sem dúvida recorreu bastante, mas, enfim, a elegância refinada e algo sofisticada da fotografia de Stanley Cortez contrasta bastante com a franqueza áspera de Toland. No entanto, a decupagem técnica de *Soberba* fundamenta-se nos mesmos princípios, que dependiam efetivamente, por conseguinte, da vontade do autor. Depois de se ver e digerir *Cidadão Kane*, e meditar um pouquinho que seja, sem preconceitos, sobre sua direção, as acusações de plágio ou de excentricidades gratuitas para *épater le bourgeois* logo parecem ridículas. Há, entre os pressupostos formais adotados e a significação do filme, tantas relações necessárias que a inclinação a surpreender e se singularizar parece infinitamente mais improvável que a necessidade de recriar uma linguagem sob medida para exprimir novas realidades na tela. Tentemos reconstituir um desses encaminhamentos lógicos, da intenção à forma.

É possível, por exemplo, pensar que Welles, como homem de teatro, construiu sua direção a partir do ator. Podemos especular que a intuição do plano-sequência, dessa nova unidade da semântica e da sintaxe de tela, nasceu da visão de um diretor habituado a ligar o ator ao cenário e que sentia a decupagem tradicional não mais como facilidade de linguagem, mas como perda de eficiência, mutilação das virtualidades espetaculares da imagem. Para Welles,

a cena a ser representada forma um todo no espaço e no tempo. O desempenho de um ator perde seu sentido, esvazia-se de seu sangue dramático como um membro amputado, caso não persista numa ligação viva e sensível com os protagonistas e o cenário. Por outro lado, a cena em sua duração é carregada como um condensador, sendo necessário mantê-la cuidadosamente isolada de qualquer contato parasitário, evitar tocá-la antes que tenha atingido a voltagem dramática suficiente que deflagrará a centelha rumo à qual a ação é direcionada. Tomemos como exemplo a cena preferida de Welles em *Soberba*: a da cozinha, entre Fanny, George e, depois, Jack. Ela dura quase o tempo de um rolo inteiro de película. A câmera permanece imóvel de uma ponta à outra, diante de Fanny e de George, o qual, recém-chegado de viagem com a mãe, precipitou-se para a cozinha a fim de se empanturrar com as tortas de creme preparadas pela tia. Vamos distinguir nessa cena o que pode se chamar de “ação real” e “ação-pretexto”. A ação real é a preocupação contida de tia Fanny (secretamente apaixonada por Eugene Morgan), que, com fingida displicência, busca saber se George e a mãe viajaram com Eugene. A ação-pretexto que invade toda a tela é voluntariamente insignificante e ofusca as tímidas, mas dolorosas, veleidades de tia Fanny: é a gulodice pueril de George. A essas duas ações correspondem dois diálogos: o verdadeiro, feito de algumas raras perguntas insidiosas, de certa maneira camuflado no outro, grosseiramente banal, em que Fanny aconselha George a não comer rápido demais ou acrescentar açúcar à torta. Tratada de forma clássica, essa cena deveria ter sido decupada em diversos planos, a fim de nos permitir distinguir claramente a ação real da ação aparente. As poucas palavras reveladoras dos sentimentos de Fanny ganhariam relevo por meio de um grande plano que nos teria igualmente permitido apreciar a atuação de Agnes Moorehead nesse momento preciso. Em suma, a continuidade dra-

mática deveria ter sido o contrário da adotada por Welles, que, a fim de nos transportar com o máximo de eficácia à crise de nervos final de Fanny, explodindo brutalmente nesse diálogo insignificante, no-la impõe com uma objetividade esmagadora. Não teria sido mais hábil tornar pouco a pouco intolerável essa tensão que se estabelece segundo após segundo entre os sentimentos reais dos protagonistas e seu comportamento aparente? A dor e o ciúme de Fanny irrompem no fim como uma tempestade esperada, mas cujo instante e violência não podiam ser previstos. O menor movimento da câmera, um close-up para nos esclarecer sobre a evolução da cena, teria quebrado esse encanto pesado que nos obriga a participar intimamente da ação. Temos oportunidade, retomando a decupagem de Welles de outro ponto de vista, de analisar cenas construídas tipicamente da mesma forma. Salta aos olhos que a técnica da tomada era a única que permitia essa valorização da ação. Se a intenção era a todo instante jogar com a unidade significativa da cena, construir a ação não sobre uma análise lógica das relações entre os personagens e seu meio, mas sobre a percepção física dessas relações como forças dramáticas, nos fazer assistir à sua evolução até o momento em que a cena inteira explode sob essa pressão acumulada, convinha necessariamente que o âmbito da tela pudesse revelar a totalidade da cena. Eis por que Welles pediu a seu operador que resolvesse esse difícil problema. Do mesmo modo, em toda a admirável seqüência do baile no início de *Soberba* – seqüência cuja decupagem é, de resto, muito próxima daquela da perseguição em *A regra do jogo* –, vários centros de interesse atravessam perpetuamente a extensão da tela, obrigando-nos a saltar de um para outro, lastimando abandonar o precedente.

■ **A técnica das grandes angulares** ■ Mas a nitidez da cena em sua profundidade não bastava para o pressuposto teatral de

Welles, sendo preciso também uma profundidade de campo “lateral”. Eis por que Gregg Toland utilizou lentes com angular bem ampla, aproximando o ângulo de foco daquele da visão normal do olho. Essas grandes angulares caracterizam, talvez mais que a profundidade de campo, o estilo das imagens em *Cidadão Kane* (em *Os melhores anos de nossas vidas*, Gregg Toland parece antes ter recorrido a “focos longos”, proporcionando um ângulo estreito e um efeito de teleobjetiva). Foi à abertura excepcional desse ângulo de visão que se deveram, em primeiro lugar, os tetos indispensáveis para esconder as superestruturas do estúdio. Sua implantação deve ter complicado singularmente os problemas de iluminação, na medida em que se fazia necessária, com os diafragmas bem fechados, uma luz intensa – daí os fortes contrastes de imagens. Deve ter sido preciso disfarçá-las diversas vezes com tetos falsos de filó, que permitissem a passagem da iluminação. As lentes de grande angular têm, como contrapartida, a função de deformar sensivelmente a perspectiva. Dão a impressão de um esgarçamento ao comprido que acusa também o efeito de profundidade de campo. Não arriscaria a hipótese de que Welles tivesse premeditado esse efeito; em todo caso, tirou partido dele. O esgarçamento da imagem em profundidade, combinado com o foco quase perpetuamente em contra-plongée, cria, em todo o filme, uma impressão de tensão e conflito como se a imagem quase se rasgasse. Ninguém pode negar que haja uma convincente afinidade entre essa física da imagem e a metafísica dramática da história. Quanto aos tetos, contribuem, sobretudo em *Soberba*, para situar os personagens em um universo fechado que o cenário esmaga de todos os lados. Num notável e capital estudo sobre o espaço no cinema,<sup>1</sup> Maurice Schérer revelou com clareza o papel das estruturas espa-

<sup>1</sup> *La Revue du Cinéma*, nº 14.

ciais da imagem cinematográfica. De resto, a significação das direções de movimento já é há muito reconhecida na pintura, e todos se dedicam hoje em dia a se maravilhar com as famosas deformações verticais de El Greco. Por que aquilo que se proclama carregado de sentido e alto valor estético numa arte tradicional deixaria repentinamente de ser um procedimento nobre no caso do cinema? Por que Welles seria apenas um repetidor e causador de escândalos ao imprimir a mesma particularidade formal a uma obra inteira? Decerto Orson Welles não é o inventor do contra-plongée, nem o primeiro a utilizar os tetos, porém, quando quis jogar com a técnica e nos surpreender com a variedade das performances formais, fez *A dama de Xangai*. A persistência do contra-plongée em *Cidadão Kane* faz com que logo deixemos de ter uma concepção clara da técnica, ao passo que continuamos a sofrer sua influência. Portanto, é muito mais verossímil que o procedimento corresponda a uma intenção estética precisa: impor-nos certa visão do drama. Visão que poderíamos qualificar como infernal, uma vez que o olhar de baixo para cima parece vir da terra, enquanto os tetos, ao impedir qualquer respiração no cenário, consomem a fatalidade dessa maldição. A vontade de poder de Kane nos esmaga, mas é ela própria esmagada pelo cenário. Pela mediação da câmera somos de certa forma capazes de perceber o fracasso de Kane com o mesmo olhar que nos faz sofrer o seu poder.

■ **A decupagem em profundidade** ■ Buscamos até agora sugerir a escolha da técnica empregada por Welles, a partir de sua psicologia de criador, em função de seu passado e suas inclinações. Abandonemos, porém, esse ponto de vista subjetivo, sob pena de limitarmos o alcance de nossa análise. Quaisquer tenham sido as intenções, conscientes ou não, de Welles, seus filmes estão aí, independentemente do que sabemos acerca de seu autor. A in-

fluência de *Cidadão Kane* na evolução do cinema e sua importância exemplar superam de longe a admirável lição de direção dramática que tentamos comentar. Para além da valorização original de uma ação particular, foram as próprias estruturas da linguagem cinematográfica, tais como quase universalmente praticadas em torno de 1940 e ainda hoje com grande frequência, que Welles veio subverter.

Voluntariamente, não me deterei na originalidade da narrativa de *Cidadão Kane*, na decomposição do tempo e na multiplicidade dos pontos de vista. Welles não é absolutamente seu inventor no cinema, e o procedimento é visivelmente tomado do romance. Mas é no mínimo admiravelmente aprimorado e adaptado aos recursos do cinema, nunca antes ninguém tendo tirado dele partido tão completo.

Porém passaremos depressa por cima dessas qualidades dos filmes de Welles, cuja apreciação, por pouco de boa-fé que reste ao espectador, mesmo leigo, não oferece nenhuma dificuldade particular. Um pouco de atenção e reflexão bastam para isso.

Mais vale nos determos, para concluir, em novidades mais específicas e cuja distinção, na unidade da obra, talvez exija certo hábito da análise cinematográfica. Observaremos, em todo caso, que são estreitamente subordinadas aos temas e seu tratamento.

Vimos que o interesse pela profundidade de campo, tão apaixonadamente contestado por alguns, residia provavelmente para Welles em certa maneira de dispor o cenário e os personagens. Mas acarreta diversas outras conseqüências afora a construção de tetos e um estilo de representação mais denso. Suas exigências técnicas, em primeiro lugar, tornam muito mais difíceis as mudanças de plano. Todavia, Welles não era homem de se deter em tal dificuldade, embora o pressuposto de dispor o conjunto da cena no campo de visão distinto da câmera não fosse em si mesmo contra-

ditório com a prática clássica da mudança de plano. Além disso, Welles chega ao requinte de manter essa unidade dramática ao se recusar inclusive a movimentos de câmera que restabeleceriam de fato, pela sucessão dos reenquadramentos, uma decupagem fictícia. Mas talvez convenha aqui, para maior clareza, lembrar o que entendemos por decupagem.

Seja qual for o filme, seu objetivo é nos dar a ilusão de estarmos assistindo a acontecimentos reais desenrolando-se à nossa frente como na realidade cotidiana. Mas essa ilusão encerra uma trapaça essencial, pois a realidade existe num espaço contínuo, com a tela nos apresentando efetivamente uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, ordem e duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” do filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado, e de fato compreender por que são naturalmente insensíveis para nós, veremos na realidade que as toleramos porque, ainda assim, deixam subsistir em nós a impressão de uma realidade contínua e homogênea. Na realidade tampouco vemos tudo ao mesmo tempo: a ação, a paixão, o medo nos fazem proceder a uma decupagem inconsciente do espaço que nos cerca; nossas pernas e nosso pescoço não esperaram o cinema para inventar o *traveling* e a panorâmica, nem nossa atenção para criar o *close-up*. Essa experiência psicológica universal basta para fazer esquecer a inverossimilhança material da decupagem, permitindo ao espectador integrar-se nela como numa relação natural com a realidade.

Estudemos, por contraste, uma seqüência típica de Welles: a do envenenamento de Susan em *Cidadão Kane*. A tela abre-se sobre o quarto de Susan, vista de costas à mesa-de-cabeceira. Em primeiro plano, colado contra a câmera, um copo enorme, ocupando quase um quarto da imagem, com uma pequena colher e

um frasco de remédio destampado. O copo nos esconde quase inteiramente a cama de Susan, mergulhada numa zona de sombra de onde emanam alguns roncões indistintos, como de alguém dormindo drogado. O quarto está vazio; bem ao fundo desse deserto privado: a porta, que parece ainda mais distante pela falsa perspectiva da objetiva e, por trás dessa porta, golpes. Sem ter visto outra coisa a não ser um copo e ouvido dois ruídos, em dois planos sonoros diferentes, subitamente compreendemos a situação: Susan trancou-se no quarto para se envenenar; Kane tenta voltar. A estrutura dramática da cena está essencialmente fundada na distinção dos dois planos sonoros: o ronco, próximo, de Susan, os golpes de seu marido atrás da porta. Uma tensão é estabelecida entre esses dois pólos, mantidos à distância pela profundidade do campo. Agora, os golpes se fizeram mais pesados: Kane tenta arrombar a porta com o ombro, consegue. Ei-lo que surge minúsculo no enquadramento da porta e se precipita em nossa direção. A centelha explodiu entre os dois pólos dramáticos da imagem. A cena terminou.

Para compreender de fato a originalidade dessa direção, que pode parecer natural na medida em que atinge facilmente seu objetivo, convém tentar imaginar o que não teria deixado de fazer, salvo quanto a alguns detalhes, outro que não Welles.

A cena seria decomposta em pelo menos cinco ou seis planos. Por exemplo, close do copo e dos comprimidos, plano de Susan suando e roncando na cama (nesse momento, som off de golpes na porta), plano de Kane golpeando a porta, criação de suspense por meio de uma breve montagem paralela, isto é, uma série de planos no interior, depois no exterior, do quarto até o plano da porta sob o impulso de Kane, nesse momento retomada de Kane de costas precipitando-se para a cama e talvez, para concluir, close de Kane debruçado sobre Susan.

Vê-se claramente que a seqüência clássica constituída por uma série de planos que analisam a ação segundo a consciência que o diretor quer nos impor resolve-se aqui num único e exclusivo plano. Igualmente, no limite, a decupagem em profundidade de campo de Welles tende a diluir a noção de plano em uma unidade de decupagem que poderíamos chamar de plano-seqüência.

Naturalmente, essa revolução nos hábitos da decupagem tem interesse não em si mesma, mas pelo que significa e permite. Digamos, para simplificar, que essa linguagem sintética é mais realista que a decupagem analítica tradicional. Mais realista e ao mesmo tempo mais intelectual, pois de certa forma obriga o espectador a participar do sentido do filme deduzindo relações implícitas, as quais a decupagem não exhibe mais na tela como peças de um motor desmontado. Obrigado a fazer uso de sua liberdade e inteligência, o espectador percebe diretamente na própria estrutura das aparências a ambivalência ontológica da realidade. Retomada desse ponto de vista, uma cena como o plano fixo da cozinha, em *Soberba*, é particularmente significativa. Parece que durante toda a seqüência a câmera recusa-se obstinadamente a vir em nosso socorro para nos guiar no discernimento de uma ação que sentimos subir, mas sobre a qual não sabemos onde e como vai surgir. Quem sabe se não é precisamente no momento em que olhamos para George que Fanny vai fazer um jogo de fisionomia revelador? E durante toda a cena, os objetos, patentemente estranhos à ação, monstruosamente presentes (os bolos, os petiscos, o aparato de cozinha, uma cafeteira etc.), solicitam nossa atenção sem que um movimento da câmera consinta em atenuar sua presença.

Ao contrário do que se poderia julgar à primeira vista, a decupagem em profundidade é mais carregada de sentido que a decupagem analítica. Não é menos abstrata que a outra, mas o suplemento de abstração que ela integra ao relato resulta precisamente

de um acréscimo de realismo. Realismo de certa forma ontológico, que restitui ao objeto e ao cenário sua densidade de ser, seu peso de presença, realismo dramático que se recusa a separar o ator do cenário, o primeiro plano do fundo, realismo psicológico que recoloca o espectador nas condições reais de percepção, a qual nunca é completamente determinada *a priori*. No oposto dessa direção “realista”, que procede por “planos-seqüência” captados pela câmera como blocos de realidade, Welles utiliza freqüentemente, em contrapartida, uma montagem abstrata metafórica ou simbólica para resumir longos períodos da ação (a evolução das relações de Kane com sua primeira mulher, a carreira de cantora de Susan). Mas esse procedimento muito antigo, e do qual o cinema mudo abusou, descobre aqui um sentido novo, precisamente em contraste com o realismo extremo das cenas em que os acontecimentos são integralmente respeitados. Em lugar de uma decupagem bastarda, em que o acontecimento concreto é dissolvido pela metade na abstração das mudanças de plano, temos duas modalidades essencialmente diferentes do relato. Percebemos isso muito bem quando, depois da série de sobreimpressões resumindo três anos do suplício de Susan e se encerrando com a lâmpada que se apaga, a tela nos lança brutalmente no drama do envenenamento de Susan. Jean-Paul Sartre notou muito bem, num artigo para o *Écran Français*, que se tratava aqui do equivalente da forma freqüentativa inglesa: “Durante três anos ele a obrigou a cantar todas as cenas da América. A angústia de Susan crescia, cada espetáculo era um suplício para ela, um dia não agüentou mais...”: envenenamento de Susan!

■ **Um estilo que cria o sentido** ■ Provavelmente todas as grandes obras cinematográficas refletem mais ou menos explicitamente a visão moral, as tendências espirituais do autor. Sartre

escrevia, a propósito de Faulkner e Dos Passos, que toda técnica do romance remetia necessariamente a uma metafísica. Se metafísica havia, a antiga decupagem não podia contribuir para exprimi-la: o mundo de Ford e Capra pode ser definido a partir de seus roteiros, de seus temas, dos efeitos dramáticos rebuscados, da escolha das cenas; não está na decupagem enquanto tal. Em Orson Welles, ao contrário, a decupagem com profundidade de campo torna-se uma técnica constitutiva do sentido do roteiro. Não é apenas outra forma de dirigir e encenar; questiona a própria natureza da história. Com ela, o cinema afasta-se um pouco mais do teatro, tornando-se menos espetáculo e mais narrativa.

Como no romance, com efeito, aqui não é apenas o diálogo, a clareza descritiva, o comportamento dos personagens, mas o estilo imprimido à linguagem que cria o sentido.

Longe de ser, como alguns ainda dizem ao especularem sobre a desatenção do espectador, um “retorno ao plano fixo” praticado desde os primórdios do cinema por Méliès, Zecca ou Feuillade, ou ainda uma redescoberta qualquer do teatro filmado, o plano-seqüência de Orson Welles é uma etapa decisiva na evolução da linguagem cinematográfica, a qual, depois de ter passado pela “montagem” do mudo e a “decupagem” do falado tende com efeito a redescobrir o plano fixo, mas por um progresso dialético que integra todas as conquistas da decupagem no realismo do plano-seqüência. Welles não é decerto o único promotor dessa evolução, atestada também na obra de Wyler. Renoir, por exemplo, durante sua produção francesa, não cessou de trabalhar nesse sentido. Mas Welles trouxe uma contribuição poderosa e original, que, queira-se ou não, abalou o edifício das tradições cinematográficas.

## Hollywood 1941-44: gênio caro

### ■ Samba e melodrama ■

Depois de *Soberba*, que dirigiu sem figurar no elenco, Welles interpretou um pequeno papel num filme que não realizou:

*Jornada do pavor*, baseado num

romance policial de Eric Ambler. *Jornada do pavor* tornou-se uma história de espionagem humorística e rocambolesca, cuja ação se passava na Turquia durante a guerra. “Joseph Cotten, detentor de um segredo importante, tenta deixar o país a despeito do assassino contratado pela espionagem inimiga. É ajudado nessa iniciativa por uma generosa cantora de cabaré (Dolores del Rio).” Orson Welles fazia papel do coronel Haki, chefe da polícia secreta turca.

A princípio, Welles era apenas diretor de produção e intérprete do filme, dirigido por Norman Foster. Na realidade, fica claro que *Jornada do pavor* é em grande parte obra de Welles, que deixou sua marca no roteiro e em numerosos achados de direção que trazem sua assinatura, sobretudo a vinheta musical do assassino, na qual reencontramos o gosto de Welles pelos efeitos musicais e ambiências sonoras. Aliás, depois da primeira apresentação à imprensa, Orson Welles pediu, e foi atendido, para rodar novamente a última seqüência do filme, que não lhe satisfazia.

Porém, apesar de seus encantos não desprezíveis, *Jornada do pavor* não passa evidentemente de uma brincadeira divertida sobre um tema ultracomercial. Havia grande distância entre o terceiro filme de Welles e as ambições de *No coração das trevas*. O *Daily Express* pôde escrever: “Orson, o orgulhoso rebelde, o grande rival dos filmes convencionais, deixou sua torre de marfim e realizou um brilhante filme de espionagem.”

O quarto projeto destinado a liquidar o contrato Welles-RKO foi de gênero bem diferente. Welles, que sempre se interes-

sou pelos problemas políticos, estava há muito tempo preocupado com o das relações entre os Estados Unidos e a América Latina, relações que a guerra tornava cada vez mais importantes. Conseguiu convencer o secretário de Estado para relações interamericanas a financiar um grande filme de propaganda indireta sobre a América do Sul. Washington garantia trezentos mil dólares. Valendo-se dessa subvenção, Welles obteve da RKO que ela se lançasse nesse empreendimento heterodoxo. *É tudo verdade* devia compreender três histórias de base documental. A primeira devia tratar do carnaval do Rio e das origens do samba. A segunda, *Jangadeiros*, contava a vida de quatro pescadores brasileiros que se tornaram heróis nacionais. Finalmente, *Meu amigo Benito*, a partir de um roteiro de Flaherty, passava-se no México em meio às touradas.

A história de *É tudo verdade* evoca infelizmente algo de *Que Viva México!*. Welles passou quatro meses circulando pelo México, Argentina e Brasil. O carnaval do Rio o entusiasmou a tal ponto que rodou apenas sobre o episódio do samba cerca de cento e vinte mil metros de película em cores, ultrapassando naturalmente seu orçamento.

Infelizmente, por essa época, a RKO sofria uma revolução palaciana cuja vítima ia ser Schaefer, o protetor de Orson Welles. O novo estado-maior estimava que a firma perdera dinheiro demais com o gênio da casa e, como de costume, preferiu perder mais interrompendo o novo filme no meio do caminho. Os cento e vinte mil metros de película voltaram, para não mais sair, ao *bunker* da RKO, e os seiscentos mil dólares já comprometidos no negócio foram total e definitivamente perdidos, já que o governo só podia efetivar a subvenção depois de ver o filme terminado. Resta apenas esperar que um mecenas esclarecido ou algum cinematógrafo eloqüente consiga tirar um dia da sombra as cópias do

único filme inédito de Orson Welles, como finalmente acaba de ser feito com o negativo de *Que viva México!*<sup>1</sup>

Com isso, a ruptura com a RKO, há muito previsível, viu-se definitivamente consumada. Contudo, Welles não estava desvalorizado como ator, e choveram propostas de todos os lados. Aceitou a de seu amigo Houseman, que se tornara diretor de produção, para interpretar o papel de Rochester num *Jane Eyre* adaptado por Aldous Huxley e dirigido por Robert Stevenson. Welles já fizera o papel de Rochester no rádio e chegara inclusive a pensar em levar à tela esse sombrio drama romântico.

Porém, sob a direção carente e insípida de Stevenson, ele extrairia um único lucro de sua celebridade como ator: o prazer de aparecer com um nariz falso e a vantagem de poder pagar alguns impostos atrasados. Embora tenham afirmado que o intérprete dirigira freqüentemente o diretor, *Jane Eyre* parece bem menos welliesiano que *Jornada do pavor*, por exemplo, ou mesmo que *O estranho*.

Nesse ínterim, Welles não estava à toa. A política o ocupava bastante sob diversas formas. Paradoxalmente dispensado do exército por asma, esse colosso de pés chatos lançou-se na propaganda rooseveltiana e nas ações pelo exército. Com o Mercury Theatre transformado em Mercury Wonder Show, montou sob uma tenda um espetáculo de circo, cujo número de ilusionismo, por ele protagonizado, era o fecho.

Mas o ano de 1944 assistiu à sua volta a Hollywood e a um filme que, por sinal, contribuiu apenas moderadamente para sua

<sup>1</sup> Trezentas e nove latas de negativo de *É tudo verdade* foram encontradas em 1985, na Paramount. Bill Krohn, Myron Meisel e Richard Wilson realizaram em 1993 *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*, que compreende os fragmentos de *Benito*, de *The Story of the Samba* e o episódio integral *Quatro homens em uma jangada*, bem como entrevistas e depoimentos sobre a realização desse "filme-fantasma".

glória: *O amanhã é eterno* [*Tomorrow is forever*] é um melodrama patriótico-sentimental em que se vê um soldado considerado desaparecido durante a Primeira Guerra Mundial ressurgir no início da Segunda. Ele permanecera na Áustria depois de horríveis ferimentos que o haviam desfigurado, mas cirurgias reparadoras acabaram por torná-lo novamente apresentável e ele por acaso se acha na proximidade da esposa, novamente casada, e do filho, mas não quer perturbar a felicidade de ambos. Todavia, acabariam por descobrir seu segredo se o fantasma não morresse oportunamente para levá-lo ao túmulo.

Esse horrível melodrama, dirigido por Irving Pichel, relativamente compensado pela interpretação de Claudette Colbert, conseguiu porém muito mais sucesso que *Soberba* nos Estados Unidos e na Inglaterra, contribuindo, depois de *Jane Eyre*, para fazer de Welles um grande astro comercial.

O produtor William Goetz, assistido, dessa vez, por Sam Spiegel, foi um pouco mais inspirado em seu segundo filme com Welles. Tratava-se de um roteiro de Victor Trivas sobre o qual iriam trabalhar, em todo caso, John Huston e Anthony Weiller. Era a história de um criminoso de guerra nazista refugiado numa cidadezinha americana, onde se camufla no personagem de um inofensivo professor. Conseguiu inclusive se casar com a doce Loretta Young, que, de toda forma, não deixa de se preocupar com certos rasgos de crueldade e cinismo seus. E.G. Robinson, agente do FBI, gira em torno do suspeito, cuja maldade essencial acaba por se trair. O filme se encerra com um roubo bem welliesiano no alto de uma torre de relógio para onde a fuga levou o criminoso. No roteiro primitivo, ele devia naturalmente se suicidar, mas sendo o suicídio contrário ao Código de Censura, imaginou-se um desfecho mais espetacular, se não mais verossímil: Welles,



antes de cair no vazio, é horrivelmente espetado pela espada de bronze que desponta duas vezes por hora do velho relógio.

A desistência oportuna do diretor previsto permite a Orson Welles dirigir *O estranho*, no qual podemos perceber a mão do supervisor de *Jornada do pavor*. Welles dessa vez se submeteu com fidelidade ao plano de trabalho previsto e ao orçamento do filme.

Se por um lado esse esforço de sabedoria contribuiu para tornar o estilo de *O estranho* um pouco mais convencional que o dos outros filmes de Welles, por outro permitiu-lhe também vir a realizar talvez a obra mais louca de sua carreira. Com efeito, Peter Noble conta que Spiegel, encantado com sua parceria com Welles, tranqüilizou completamente Harry Cohn, diretor da Columbia, que ainda hesitava em entregar ao marido de Rita Hayworth a direção de *A dama de Xangai*. Spiegel testemunhou tão calorosamente em favor das qualidades de método e economia de Welles que o produtor desligou o telefone convencido de ter conseguido o diretor-modelo.

■ **Um filme para Rita** ■ Talvez seja hora de fazer um retrospecto sobre a vida privada de Orson Welles, da qual só falamos até aqui para assinalar seu casamento com Virginia Nicholson em dezembro de 1934. Divorciaram-se cinco anos mais tarde, antes da partida de Welles para Hollywood. Virginia iria casar-se novamente com o sobrinho de Marion Davies, companheira de William R. Hearst. Entre as múltiplas “noivas” que atribuíram a Welles por essa época, Dolores del Rio pareceu por muito tempo a mais séria. Mas *É tudo verdade* consumou o rompimento e, para surpresa geral, Orson acabou casando-se novamente, em setembro de 1943, com Rita Hayworth, estrela número um de Hollywood, que ele cortava em duas de tempos em tempos durante seu *Magic Show*. Esse casamento do gênio e da beleza devia durar apenas

quatro anos, embora Orson se revelasse apaixonadíssimo por Rita, de quem tinha muito orgulho. As reconciliações sucederam-se às separações tempestuosas, até o divórcio pronunciado em novembro de 1947. Rita conservava naturalmente a guarda de Rebeca Welles, nascida em dezembro de 1944. Tudo indica que *A dama de Xangai* foi fruto de uma dessas reconciliações. Rita Hayworth, estrela da Columbia, insistiu para que a direção de seu próximo filme fosse entregue ao marido. Os diretores da empresa julgaram provavelmente ter tomado todas as garantias contra os caprichos de Welles ao optarem por um romance policial de tipo mais comercial, de Sherwood King, para o qual Welles escreveu uma adaptação de meras quinze páginas. A preparação do filme foi cercada de uma publicidade escandalosa. Welles avisava ao universo que ia revelar uma Rita Hayworth desconhecida e, para começar, mandou diante da imprensa que ela cortasse os cabelos. Em seguida, partiu para o México com toda a equipe e lá permaneceu vários meses, durante os quais os diretores da Columbia ficaram às vezes diversas semanas sem notícias. Para as cenas marítimas, Welles alugara a peso de ouro o *Zaca*, famoso iate de Errol Flynn, manobrado pelo próprio ator. Aproveitaram então para fazer um alegre cruzeiro de sete semanas pelo golfo do México. Em terra, as operações não foram menos dispendiosas. Tendo a situação da aldeia nativa que Welles escolhera para rodar certas cenas revelado na prática alguns inconvenientes, Welles mandou-a reconstruir integralmente em outro lugar. Conta-se, em todo caso, que os moradores, encantados com aquela mudança, recusaram-se depois a voltar ao seu domicílio ancestral. Em suma, toda a região foi mobilizada para essa “pequena produção” em preto-e-branco, que logo estaria custando tão caro à Columbia quanto uma superprodução em technicolor.

Talvez, entretanto, Harry Cohn, reconfortado pelas garantias co-fraternais de Spiegel, se sentisse pelo menos consolado por esses gastos vertiginosos se a película recebida do México lhe permitisse esperar um bom filmezinho comercial. Mas os copiões eram desoladores. Finalmente, depois de terminar o filme na aldeia chinesa de São Francisco e os interiores nos estúdios, o resultado foi entregue para apreciação dos patrões. O que viram apavorou-os; Harry Cohn só recuperou a voz para prometer mil dólares a quem lhe explicasse aquela história. Não arriscava grande coisa: Welles não iria esconder mais tarde que teria sido incapaz de fazê-lo.

■ **A dama de Xangai** ■ Sem exibir um enredo totalmente amarrado, *A dama de Xangai* revela assim mesmo uma ação de força pouco comum, embora, se é que podemos dizer, subterrânea. O enredo policial ali só tem valor de pretexto. O que conta são os personagens e suas relações, assim como, e sobretudo, seu simbolismo moral. Digamos que é, no atacado, a história de um rapaz honesto, o irlandês Michel O'Hara, contratado como marujo num iate de bilionário e embarcado ao mesmo tempo, se me permitem, em terríveis e obscuras intrigas criminosas, às quais a bela Elsa Bannister, mulher de um dos passageiros do iate, não é totalmente alheia. Ela tenta arrastar O'Hara em seu jogo duplo usando, naturalmente, seus encantos, e o infeliz rapaz terá grande dificuldade para escapar do vespeiro depois de uma perseguição aterradora num Luna Park deserto, onde abandonará Rita agonizante.

Com *A dama de Xangai*, Welles abandonava as pesquisas e as novidades técnicas de *Kane* e de *Soberba*. Considerado do estrito ponto de vista da decupagem e da fotografia, o filme é relativamente clássico, o que não é o caso do conteúdo das imagens. Pode-se quase dizer que, pela proporção da insignificância do roteiro, *A dama de Xangai* é paradoxalmente o mais rico de sentido dos fil-

mes de Welles: sem que o enredo interfira na ação profunda, os temas ali desabrocham quase em estado puro. Temas sobretudo morais e que revelam as obsessões essenciais da ética wellesiana e, acima de tudo, uma sensibilidade eminentemente contemporânea na liberdade de escolher o bem ou o mal; o sentimento também de que essa livre escolha, apesar de tudo, não depende exclusivamente da vontade do homem, estando inscrita numa forma moderna do destino. O filme estende-se entre estes dois comentários pronunciados pelo irlandês: “Quando começo a agir como um imbecil, nada no mundo me segura”, e o que acompanha, no dia pálido das ilusões perdidas, a fuga de seu herói, que deixara atrás de si Elsa agonizante: “Morte, devo agora esquecê-la. Minha inocência é clara... mas, inocente ou culpado, isso não quer dizer nada, o essencial é saber envelhecer direito.”

Como percebeu muito bem Jacques Doniol-Valcroze, o espectador médio americano não podia perdoar Welles pelo assassinato de Rita. Pior ainda deixá-la morrer como uma cadela no chão de um quarto infernal, de onde ele sai indiferente, apressado para acabar com aquilo sem ter pensado nesta regra elementar, nesta cortesia elementar: a heroína deve morrer nos braços do rude marinheiro. De uns anos para cá, a misoginia do cinema americano tornou-se lugar-comum da crítica intelectual. Rita Hayworth foi provavelmente uma de suas primeiras vítimas, e permanece, pelo talento de Welles, a mais gloriosa mártir.

A crítica, na falta do público, deu porém boa acolhida ao filme, mas os espectadores iriam segui-la apenas de muito longe. Dessa vez, a causa de Orson Welles estava julgada. Hollywood já agüentara o suficiente de um gênio que lhe custara em sete anos alguns milhões de dólares.

## Temporada na Europa: teimosia e versatilidade

Welles deixou forte impressão no espírito desse produtor. Mike Todd, porém, desistiu diante dos caprichos dispendiosos da encenação de Welles e abandonou o projeto, mantendo para si apenas os direitos da música de Cole Porter, que acompanhará o filme produzido em 1955. *A volta ao mundo* foi então apresentada sob os auspícios do Mercury Theatre. O sucesso no início foi bastante encorajador, mas o público não compareceu por tempo suficiente para amortizar investimento tão oneroso, e Orson Welles deixou no projeto toda a sua fortuna pessoal. É dessa época que datam seus problemas com o fisco, causa não desprezível de sua partida para a Europa.

Porém, antes de deixar Hollywood, Welles fez questão de provar que sabia ser, no cinema e no teatro, um diretor metódico e econômico. Há muito tempo vinha afirmando ser possível filmar Shakespeare a custos bem razoáveis, sob a condição de se preparar minuciosamente a produção com longos ensaios e filmando quase em continuidade, depois de os atores terem dominado a fundo seus papéis e suas marcações, sob iluminações meticulosamente ajustadas etc. Em suma, o que Welles estava inventando antecipadamente era a técnica de direção televisiva. Associou a este seu projeto, sedutor ao menos pela modicidade do preço, o diretor da Republic Pictures, que não passava então de uma pequena empresa especializada em *westerns* de terceira categoria. Como Welles se comprometera, *Macbeth* foi rodado em vinte e um dias,

Orson Welles, que, aliás, nunca perdera contato com a Broadway, voltou a Nova York. Para sua *ren-trée* “teatral”, convenceu Michael Todd a montar *A volta ao mundo em 80 dias* como espetáculo musical. Sabemos que a idéia de

embora após quatro meses de ensaios num palco abandonado. Custou apenas setenta e cinco mil dólares.

A peça era supostamente interpretada pela companhia do Mercury Theatre, porém, na realidade, o foi por uma equipe secundária que não equivalia à velha guarda dispersada por Hollywood. Ficamos sonhando com a Lady Macbeth que Agnes Moorehead poderia ter sido! Na falta dela, Welles entregou o papel a Jeannette Nolan, radioatriz cuja interpretação não mostrou peso algum. O próprio Welles encarnou Macbeth.

A despeito de alguns desequilíbrios de elenco, *Macbeth* é uma obra extremamente sedutora, tanto de um ponto de vista shakespeariano e teatral quanto propriamente cinematográfico. A pobreza consciente e enfatizada de seus recursos, seu teatralismo voluntário, a barbárie bizarra dos figurinos, o estilo rude dos cenários de papelão e da iluminação chocaram muitos críticos, ainda mais considerando que o filme iria concorrer, no Festival de Veneza de 1948, com o *Hamlet* de Laurence Olivier, realizado com um luxo extremo e segundo princípios de decupagem rigorosamente opostos. Welles sentiu que o preconceito favorável pendia para o intérprete autorizado da tradição shakespeariana, e retirou seu *Macbeth* da competição na última hora.

Quando foi lançado na França (apenas em 1950), o filme continuou a dividir a crítica. Não encontrou defensores apaixonados senão junto à “jovem crítica”, que não lhe poupou seu entusiasmo, e acho, com o passar do tempo, que era de fato ela que tinha razão de preferir, ao *Hamlet* freudiano de Laurence Olivier, o *Macbeth* de Welles, dilacerado entre o céu e o inferno. Aquele cenário de papelão colado, aqueles escoceses bárbaros, vestidos com peles de animais e brandindo uma espécie de lança-cruz de madeira nodosa, aqueles lugares insólitos e borbulhantes, dominados por brumas que nunca deixam adivinhar um céu em que duvi-

damos haja estrelas, formam literalmente um universo de pré-história, não a de nossos ancestrais gauleses ou celtas, mas uma pré-história da consciência nas origens do tempo e do pecado, quando o céu e a terra, a água e o fogo, o bem e o mal ainda não estão distintamente separados. Macbeth está no coração desse universo equívoco, como sua consciência nascente, semelhante à lama, mistura da terra e da água, na qual o encanto dos feiticeiros o obrigou a chafurdar. Assim, esse cenário, que pode ser considerado feio, evoca pelo menos a espécie de drama telúrico cujas metamorfoses são reveladas pelo drama metafísico de Macbeth. A ambigüidade psicológica de Kane é aqui totalmente depurada de suas incidências biográficas. O destino de Macbeth, embutido em seus crimes, mas em quem sentimos palpitar um misterioso ponto de inocência, e como a oportunidade de um perdão e salvação, transpõe, no plano mais elevado da ética e da poesia, o drama inicial de Kane.

■ **O terceiro homem** ■ Em todo caso, mal terminou a filmagem de *Macbeth*, Welles colocou a película debaixo do braço com a intenção de concluir sua montagem em Roma, embarcando para aquela Europa de onde afluíam propostas para filmes, de resto, mais elementares que gloriosos. Mas Welles estava decidido a explorar despididamente seu lado comercial de ator na intenção de realizar projetos que lhe falavam ao coração e que o sistema americano, sem falar no fisco, lhe proibiam inapelavelmente. Aceitou, então, por cem mil dólares, e pelo direito de dirigir as cenas em que figurava, fazer o papel de Cagliostro, ao lado de Nancy Guild e Valentina Cortese, no filme de Gregory Ratoff vaga e livremente inspirado em Alexandre Dumas.

Em seguida, fez Gêngis Khan em *A rosa negra*, com Cécile Aubry e Tyrone Power, e César Bórgia, também ao lado de Tyrone Power em *O favorito dos Bórgia*. Depois de Roma e o

abortamento de alguns projetos parisienses, Welles atuou sobretudo em Londres em *Trent's last case*, *O vale da esperança* e *Três casos de assassinato*, todos de Herbert Wilcox. Em 1954, voltou à França para fazer o papel de Benjamin Franklin em *Se Versalhes falasse*, de Sacha Guitry. Mas o único filme que de fato contribuiu tanto para sua glória como para sua celebridade foi evidentemente o famoso *O terceiro homem*, de Carol Reed, sobre um roteiro de Graham Greene.

Independentemente de seu valor cinematográfico, que podemos julgar algo superestimado, *O terceiro homem* merece ser marcado positivamente na carreira de Welles, não tanto em virtude de sua interpretação, em todo caso limitada a uma dezena de minutos, mas pelo espantoso fenômeno de cristalização que se operou em torno de Welles a partir do personagem Harry Lime. Pela primeira vez, e talvez a única, esse ator tão popular encontrava finalmente o papel que viria a identificá-lo com a consciência do público. Todos os outros tinham sido de “composição”, inclusive o de Kane. É significativo que ele tenha feito Harry Lime sem postigos, quando não sem maquiagem. Como aparecia no enquadramento de uma porta, gola do casaco erguida, parecia de fato sair da própria vida. Mas, sobretudo, a modernidade do roteiro de Greene associava a ambigüidade do herói ao nosso universo dilacerado. Bandido sedutor, em conformidade com o romantismo exacerbado da época, arcanjo dos esgotos, contrabandista das linhas de demarcação entre bem e mal, monstro digno de ser amado, Harry Lime-Welles era, dessa vez, mais que um personagem: um mito.

Porém, à exceção de *O terceiro homem*, não há dúvida de que a atividade cinematográfica de Orson Welles como ator a partir de 1947 não merece ser preservada pela história do cinema. Felizmente, o mesmo não acontece com seu trabalho de diretor.

■ **Otelo** ■ Atribuíram-se tantos projetos a Orson Welles que é difícil saber quais foram os efetivamente concebidos por ele e, sobretudo, os que o cativaram. São incontáveis as histórias relativas à versatilidade de Welles em seus empreendimentos, ou mais exatamente à fantasia que preside a seqüência de seus projetos mais entusiastas. Peter Noble conta uma bem cruel acerca de E. Borneman, rapaz canadense que adaptou para Welles uma história de Ulisses. Percebe-se, acima de tudo, que freqüentemente velhos projetos abandonados voltam à superfície sob forma inesperada. Se é provável que Welles tenha pensado em levar à tela *Guerra e paz*, *Júlio César*, *O rei Lear*, *Cyrano de Bergerac*, *Retrato de um assassino* e *Noé*, é certo que preparara mais cuidadosamente *Moby Dick*, de que aliás escreveu uma adaptação teatral, mas o filme de John Huston barrou evidentemente esse projeto. Huston, a título de indenização amistosa, propôs-lhe então o papel do padre Mapple, o pregador, para o qual Welles construiu uma composição inesquecível, que fez sobretudo lamentar que não tenha feito o papel de Acab no lugar de Gregory Peck.

De toda forma, convém nos atermos às realizações, que atestam ao mesmo tempo a teimosia e versatilidade de seu autor, uma extraordinária continuidade nas idéias e uma incrível capacidade de desperdício e indecisão. O diário da filmagem de *Otelo* e de *Grilhões do passado* daria um romance bem espantoso.

*Otelo* era projeto antigo – datava de Hollywood – que Veneza cristalizou. Welles decidiu então desfrutar de sua temporada na Itália e de seus cachês como ator para produzir e realizar *Otelo* na cidade dos doges. Embora seja difícil determinar um começo para as filmagens, acho que pode ser situado no verão de 1948. Welles estava então “noivo” de Léa Padovani, que foi sua primeira Desdêmona. Mas os resultados dos planos rodados naquele ano com um Iago italiano não satisfazem Welles, que decide, durante o inverno, mudar o elenco. Começa então a ouvir audições de algumas

atrizes inglesas e convoca, para representar Iago, seu velho amigo Mac Liammoir, do Gate Theatre, de Dublin, que não revia desde 1934. A despeito da surpresa, Mac Liammoir acaba aceitando estrear no cinema sob a direção de Welles. Enquanto isso, Desdêmona ainda não foi encontrada. Há um momento em que se cogita em Cécile Aubry, mas esta desiste no terceiro dia de ensaio. Anatole Litvack sugere então Betsy Blair, que acabava de atuar em seu *The snake pit*. Welles aposta nessa nova intérprete, mas então está faltando dinheiro. Enquanto irá ganhá-lo filmando *A rosa negra*, Welles mandará seu elenco “repousar” em sua *villa* de Roma. Em vez de um bom resultado artístico, *A rosa negra* revela a Welles que o Marrocos é o complemento ideal de Veneza, e ele decide convocar todo mundo a Casablanca. Vão filmar em Mogador durante as folgas de *Gêngis Khan*, da 20<sup>th</sup> Century Fox. Dos incontáveis episódios dessa época, um merece ser contado. Os figurinos não tendo chegado a tempo de Roma, Welles via-se a princípio na impossibilidade de filmar no dia seguinte a cena do assassinato de Roderigo. Para superar essa pequena dificuldade, imaginou simplesmente situar a ação no banho turco: alguns guardanapos bastaram!

Enquanto isso, Welles descobre que Betsy Blair é decididamente uma Desdêmona moderna demais, e é Suzanne Cloutier quem assume o papel na volta da equipe a Veneza, no final do verão de 1949; após uma nova pane financeira, o filme prossegue no inverno, ao sabor dos investimentos que Orson Welles obtinha de seus sócios, em Viterbo, Roma e Perugia. Na primavera de 1950, ainda é preciso voltar ao Marrocos para efetuar os *raccords* relativos a Desdêmona. As tomadas estão finalmente terminadas, mas não o filme, cuja montagem – complicadíssima – irá durar cerca de dois anos, efetuada em Roma, Londres ou Paris. Enfim, em 1952, quatro anos depois de seu primeiro giro de manivela, *Otelo* será apresentado sob o pavilhão marroquino, numa noite

fechada, no Festival de Cannes, onde dividirá um Grand Prix *ex aequo* com *Due solde di speranza*, de Renato Castellani.

Seguramente, *Otelo* é ao mesmo tempo um dos filmes mais característicos e pessoais de Orson Welles e, do ponto de vista do estilo adotado, o antípoda de *Cidadão Kane*, e até mesmo de *Macbeth*. As contingências da filmagem bastariam para explicar isso. A extrema fragmentação da decupagem certamente tem a ver com a fragmentação involuntária da realização. Esquecemos, nessas condições, as longas seqüências filmadas de *Macbeth*, e é provável que essa montagem em ritmo veloz camufle igualmente mais de um insolúvel problema de *raccord*. “Todas as vezes que vocês vêem alguém de costas, um capuz na cabeça, estejam certos de que é um dublê. Precisei então fazer tudo em campo e contracampo porque nunca conseguia reunir Iago, Desdêmona e Roderigo etc. diante da câmera.”

Mas seria tão tolo quanto superficial reduzir a técnica de decupagem de *Otelo* a essas dificuldades aparentes. Os verdadeiros criadores sempre souberam utilizar de forma positiva os acidentes da matéria e acender a imaginação na resistência das coisas. De uma contingência prática involuntária, Welles soube extrair um estilo de direção.

Segundo o próprio Welles, o recurso a uma montagem muito fragmentária não é, portanto, para ele, um pressuposto contrário ao dos planos longos, mas apenas o resultado de contingências práticas da filmagem e, primordialmente, de sua pobreza. *Otelo* e, mais tarde, *Grilhões do passado*, são decupados em planos curtos.

Porque um plano longo exige uma equipe técnica muito boa, muito hábil, há pouquíssimas equipes européias capazes de levar a cabo um plano longo e poucos técnicos competentes... Em *A marca da maldade*, por exemplo, fiz um plano que se desenrola em três recintos, com quatorze atores, em que o enquadramento passa do *insert* para o plano

geral etc., e que dura até um rolo; foi de longe a coisa mais cara do filme. Portanto, quando vocês notam que não faço planos longos, não é que não goste deles, é que ninguém me dá recursos para oferecê-los. É muito mais barato fazer esta imagem, depois aquela imagem, e tentar controlá-las mais tarde na sala de montagem. Prefiro, evidentemente, controlar os elementos que estão diante da câmera enquanto ela filma, mas isso exige dinheiro e confiança do produtor.

Essa declaração é importantíssima, pois revela, em primeiro lugar, que para Orson Welles o plano longo permanece um ideal mesmo quando faz planos curtos, e, por outro lado, que a montagem constitui para ele, seja qual for a técnica de decupagem, um elemento criador de primeira ordem. Desse último ponto de vista, *Otelo* é um filme capital, porque, depois de *Cidadão Kane* e *Macbeth*, é o único cuja montagem foi controlada. Ora, Welles não se reconhece plenamente autor senão dos filmes montados integralmente por ele:

... a montagem é essencial para o diretor, o único momento em que ele controla completamente a forma de seu filme. Quando estou filmando, o sol determina alguma coisa contra a qual nada posso, o ator introduz alguma coisa a que tenho que me adaptar, o enredo também, o que faço é me arranjar, ter controle sobre o que for possível. O único lugar onde exerço um controle absoluto é a sala de montagem. É então que o diretor é potencialmente um verdadeiro artista ..., busco o ritmo exato entre um enquadramento e o seguinte. É uma questão de ouvido, a montagem é o momento em que o filme lida com o sentido da audição. ... Trabalho muito lentamente na sala de montagem, o que sempre tem como efeito desencadear a cólera dos produtores, que me arrancam o filme das mãos. Não sei por que isso me toma tanto tempo: eu poderia trabalhar eternamente na montagem de um filme. Para mim, a fita de celu-

lóiide é determinada pela montagem – assim como um maestro interpretará um fragmento musical todo em *rubato*, outro o tocará de maneira mais seca e acadêmica, um terceiro será mais romântico etc. As imagens por si sós não são suficientes; são muito importantes, mas não passam de imagens. O essencial é a duração de cada imagem, o que se segue a cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem.

Seja o filme rodado em planos longos ou curtos (fenômeno essencialmente contingente e relativo ao orçamento da produção), a montagem é, portanto, para Orson Welles, um momento capital da criação. Mas é natural achar que sua importância quantitativa, se não qualitativa, seja mais perceptível nos filmes em planos curtos, como *Otelo*, em que o tempo geral é, efetivamente e a cada segundo, determinante do aspecto da obra. É importante observar isso e levar em conta esse fator *a posteriori* da direção, freqüentemente esquecido, ainda mais que, nos Estados Unidos, raros são os diretores que controlam sua montagem: o filme lhes é retirado das mãos depois do copião e entregue a uma outra equipe de técnicos, que lhe dá sua forma definitiva. Em todo caso, foi o que aconteceu, como sabemos, com *Soberba*, *A dama de Xangai* e *A marca da maldade*.

Deixando de lado esses problemas formais, *Otelo* foi também freqüentemente criticado quanto ao fundo. Foram criticados os trechos cortados e as liberdades tomadas com o texto. Welles justificou-se nos seguintes termos:

Em *Otelo* senti que precisava escolher entre filmar a peça ou prosseguir minha experiência de adaptar livremente Shakespeare às exigências do cinema. Sem pretender por um instante me comparar a Verdi, acho que seu exemplo me fornece a melhor das justificações. A ópera *Otelo*, bem diferente da peça, não poderia, porém, ser composta sem

Shakespeare, mas permanece acima de tudo uma ópera. Do mesmo modo, espero que o filme *Otelo* seja acima de tudo uma “realização cinematográfica”.

É preciso sem dúvida muita audácia para pretender transpor assim em imagens o texto de Shakespeare. Todavia, como respondia Bertolt Brecht a um crítico que lhe indagava sobre o direito de se tomar liberdades com os textos clássicos: “Tem o direito quem for capaz.” Acho que Welles prova isso em *Otelo*.

Em todo caso, do ponto de vista da transposição teatro-cinema, *Otelo* traz uma solução estética do maior interesse e, aliás, totalmente oposta à de *Macbeth*. Uma das principais dificuldades, se não mesmo a essencial e que a direção do teatro na tela deve superar, é a do cenário. A maioria dos fracassos do teatro filmado pode ser imputada ao desconhecimento desse problema. A convenção da ação e, sobretudo, do verbo teatral não se adequa ao realismo do espaço cinematográfico concretizado pelo cenário. Em *Macbeth*, Welles tomara o partido de recriar em todas as peças um universo artificial, um mundo fechado sobre sua incompletude, como uma caverna. Em *Otelo*, o artifício acha-se a céu aberto, recriado a partir de uma matéria-prima puramente natural. Graças à montagem ofegante e quebrada, aos ângulos de tomada (que tiram do olho e do espírito qualquer chance de ajustar no espaço os elementos do cenário), Welles inventa, a partir das pedras de Veneza ou de Mogador, uma arquitetura dramática imaginária, mas ornada de todos os requintes, de todas as belezas combinadas e eventuais que, na arquitetura real, só a pedra natural possui, patinada por séculos de vento e sol. *Otelo* se desenrola, portanto, ao ar livre, mas não absolutamente, contudo, na natureza. Aqueles muros, aquelas abóbadas, aqueles corredores repercutem, refletem, multiplicam-se como espelhos de eloquência do verbo trágico.

■ **Retorno ao teatro** ■ A história de *Otelo*, ao nos conduzir a Shakespeare, nos fornece uma transição natural para voltarmos às atividades teatrais de Orson Welles, abandonadas há mais de cinco anos, mas que vão se manifestar novamente de forma significativa num âmbito europeu, antes de justificar seu retorno aos Estados Unidos. *Otelo* terminado, ou quase, Welles pensou em montar um espetáculo que pudesse ser apresentado em turnê nas grandes capitais da Europa. Escolheu Paris e o teatro Édouard VI, apostando provavelmente no público anglo-saxão, que passa ou faz escala na capital durante a temporada de verão. O programa compunha-se de uma peça escrita pelo próprio Welles, *A lagosta que não pensa*, fábula satírica contra Hollywood e seu gosto pelos filmes bíblicos. Ao realizar um filme sobre uma nova Bernadette, Anne de Beaumont, que encarna a santa, realiza verdadeiros milagres. Eis o estúdio Zitz Cosmic transformado em local de peregrinação. Os produtores vão às “suas devoções” em vez de às reuniões de administração etc. Finalmente, os distúrbios econômicos verificam-se tão graves que os capitalistas lamentam amargamente a intrusão do sobrenatural na produção cinematográfica. Um arcanjo delegado desce então dos céus para tratar com a MPPA. Não haverá mais milagres em Hollywood, mas esta abandonará os filmes religiosos. Sabemos, infelizmente, que isso não passava de um sonho.

Com *A lagosta que não pensa*, Welles apresentava, sob o título *Time runs*, uma adaptação bem livre da lenda de *Fausto* segundo Dante, Milton, Marlowe, acompanhada por uma música de Duke Ellington. O conjunto do espetáculo, a comédia e a tragédia, exibia o título geral de *The blessed and the damned*. Apesar do sucesso pessoal de Welles e de sua descoberta – a encantadora mulata Eartha Kitt, arrebatada dos balés de Katherine Dunham –, a crítica parisiense elogiou mais a direção que o programa. Ao cabo de certo tempo,

Welles renunciou à sua *Lagosta* e apresentou no lugar uma cena de *A importância de ser Ernesto*, de Oscar Wilde, e outra de *Henrique VI*. Um recital de canções de Eartha Kitt completava a noite.

Depois de Paris, o programa viajou para a Alemanha. Devia ser a Inglaterra, mas a turnê acabou não se organizando, e Welles teria se visto em Londres numa relativa inatividade se a tevê não o tivesse provisoriamente ocupado. Foi então que perguntou certa noite a Laurence Olivier se teria gosto em montar *Otelo* no palco (talvez para descansar de montá-lo na moviola). Laurence Olivier, sem ressentimentos com a competição veneziana, ofereceu-lhe elegantemente seu venerável palco do Saint James Theatre. Assim, a ovelha negra da Madison School acabou montando Shakespeare triunfalmente no altar sagrado britânico do teatro elisabetano.

Enfim, no outono de 1953, tendo proposto uma montagem em parceria a Peter Brook, este lhe sugeriu *O rei Lear*, que ele devia, precisamente, adaptar para a tevê norte-americana. O espetáculo foi, naturalmente, um enorme sucesso. Quedamo-nos sonhadores diante das possibilidades de uma televisão capaz de encomendar especialmente uma adaptação de Shakespeare a dois dos maiores diretores do mundo.

Esse sucesso de imensa audiência poderia ter servido para relançar Welles em Nova York, se não em Hollywood. Propostas não lhe faltaram de fato, mas ele tinha então na cabeça o tema de um novo filme, que iria realizar em condições tão independentes e precárias quanto *Otelo: Grilhões do passado*, preterindo, em prol desse projeto cheio de incertezas, os vantajosos contratos do teatro, do cinema e da tevê.

Só iria retornar, como veremos, dois anos mais tarde para reencontrar o mesmo *Rei Lear* num palco da Broadway. Nesse intervalo, Welles voltou à Europa, onde, ao mesmo tempo em que trabalhava em *Grilhões do passado*, montou, no Duke of York's Theatre, sua



adaptação teatral de *Moby Dick*. Esse espetáculo assombroso só vai durar, porém, um mês, mas dele restou um vestígio que gostaríamos muito de conhecer: o filme que Welles extraiu daí para a tevê inglesa. Na falta dele, contentemo-nos com esse pequeno documento citado por Peter Noble. Trata-se de uma rubrica de encenação anotada por Welles no roteiro teatral de *Moby Dick*:

No papel do ator, Wensley Pithey deverá usar um chapéu de feltro verde bem peludo e um *pince-nez*, preso por uma grande fita preta. Vestirá um casaco com uma gola estampada em pele de pêlo curto, também usará polainas, que depois irá tirar. Uma camisa de flanela escura e grossa e calças igualmente escuras, presas por um cinto de couro de fivela grande, completarão seu traje. Uma *écharpe* esconderá a ausência de colarinho.

Na data em que escrevemos essa curta biografia crítica, só nos resta, para ter percorrido a obra teatral de Orson Welles, mencionar sua volta aos Estados Unidos no final de 1955 para ali montar *O rei Lear*. O ensaio geral realizou-se em janeiro de 1956 no City Center de Nova York, sala especializada nos clássicos, mas foi marcado por incidentes técnicos de que apenas um Orson Welles podia ainda tirar partido. Na segunda noite, luxou um tornozelo; na terceira, o outro. Incapaz de atravessar o palco, desempenhou o papel numa cadeira de rodas camuflada de trono, com uma perna no gesso. O resultado foi, no entanto, tão convincente que um crítico pôde escrever: “Quase nos perguntamos se o próprio Shakespeare não teria introduzido uma cadeira de rodas se tivesse uma à disposição.”

■ **Grilhões do passado** ■ Voltemos agora um pouco atrás para retomar, no labirinto biográfico, o fio de Ariadne do cinema, abandonado em *Otelo*. Ele nos conduzirá inicialmente a *Grilhões*

*do passado*. Assim como Kane, mas com mais liberdade em relação ao modelo, Arkadin é inspirado pela personalidade, se não pela vida, de um dos grandes aventureiros do mundo moderno, Basil Zaharof – todo-poderoso negociante de canhões de modesta e misteriosa origem, que construiu, com as mais duvidosas, quando não criminosas, operações, além de uma fortuna prodigiosa, uma fachada de honradez, coroada, como é sabido, com o título de *Sir*.

Arkadin está no topo de um poder colossal. Mas tem um ponto fraco, a filha, educada no convento, mimada, estragada, e de quem um exército de detetives afasta os estranhos, que poderiam despertar suspeitas sobre a verdade de seu pai: suas origens e sua fortuna. Um deles, no entanto, consegue se aproximar e interessá-la. Arkadin fica preocupado e encontra, julga ele, um hábil meio de se livrar de Van Stratten, o qual não passa também de um pequeno aventureiro. O procedimento é audacioso e paradoxal. Ele encarrega o rapaz de investigar seu misterioso passado, pois simula, em conseqüência de uma crise de amnésia, sequer se lembrar de sua identidade original. Na realidade, trata-se de coisa bem diferente: Arkadin sabe que restam, espalhadas pelo mundo, algumas testemunhas de seus crimes que, por sua mera existência, representam uma ameaça para sua fortuna e, sobretudo, para sua reputação. O imbecil Van Stratten vai se encarregar de descobri-las, esperando, com esse serviço, rever a filha do bilionário. Bastará a Arkadin abater a cada vez a caça desentocada, enquanto espera para exterminar o batedor. Van Stratten, contudo, acabará compreendendo a ameaça e, para se defender, resigna-se a golpear Arkadin na única falha de sua couraça: revelar à filha quem é o pai dela. Arkadin então prefere desaparecer em seu avião em pleno céu, não mais feliz que Empédocles com seu vulcão.

Embora Orson Welles tivesse dessa vez um produtor parisiense, Louis Jolivet, a realização de *Grilhões do passado* foi longa e

laboriosa, a filmagem em si tendo durado sete meses (três meses para o essencial, quatro meses para os planos de *raccords*), com locações na França, Espanha e Alemanha. O filme, porém, iniciado em 1954, só ficou pronto para ser lançado em 1957, em razão da duração da montagem (depois de oito meses, ainda não havia sido concluída por Welles) e, sobretudo, pela pós-sincronização (pelos próprios atores), à qual Welles atribuiu importância toda particular. Embora as dificuldades de filmagem relativas aos atores não tenham se aproximado das de *Otelo*, é certo que desempenharam, aí também, papel determinante na fragmentação da decupagem em campo-contracampo; várias cenas importantes foram evidentemente filmadas em duas séries de tomadas em datas bem distantes, de acordo com a disponibilidade dos protagonistas. Nessas circunstâncias, por sinal, Welles é capaz de se revelar o diretor mais rápido do mundo. Todos os contracampos de uma seqüência tão importante quanto a de Katina Paxinou foram rodados em um único dia. As de Suzanne Flon em seis horas. É verdade que simples *raccords* de partida de carro conseguiram encanecer os cabelos do produtor.

De toda forma, e ainda que a técnica de decupagem se devesse às contingências da realização, Welles soube integrá-la na própria carne de seu filme. Além do mais, combinou intimamente os efeitos de montagem com os das tomadas. Já em *Cidadão Kane*, e um pouco em *Otelo*, Welles usara abundantemente objetivas de foco curto, acentuando com violência a perspectiva e gerando, sobretudo em contra-plongée, deformações bem características, perceptíveis até no rosto dos atores. A partir de *Grilhões do passado*, utilizará sistematicamente, e quase exclusivamente, a “18,5mm”, que proporciona, junto com uma perfeita profundidade de campo, uma violenta impressão de deformação do espaço. O ator que caminha em direção à câmera parece calçado com botas de sete léguas.

Como observou corretamente e muito bem descreveu Éric Rohmer:

Nunca essas deformações, esse delírio, foram, em contrapartida, tão bem colocadas, tão bem justificadas. Essa verdade que se pulveriza nas mãos do investigador, mas de grãos mortais, esses fiapos de um passado que se desmancha como um castelo de areia não podiam ser encarados de viés – a intenção era que assinalássemos ao mesmo tempo seu peso esmagador e sua inconsistência. Welles usa isso como proprietário, como inventor, de uma mecânica cujo agenciamento ninguém, afora ele, compreendeu muito bem. Enaltecido outrora, por todos os motivos, por seu uso do plano fixo, delicia-se desde *A dama de Xangai*, e sobretudo com *Otelo*, em fragmentar ao extremo sua decupagem, sem chocar nossa exigência moderna do contínuo. Foi observado que sua figura favorita era a litotes, o ponto forte da cena permanecendo no plano de fundo diante da câmera impassível. Aqui, ele multiplica os ângulos, mas essas cabriolas nem por isso são aproximações. A câmera parece tomada do mesmo mal-estar que os personagens, que rodopiam, titubeiam. Penso naquela passagem no iate, mar agitado, quando Mily bêbado faz a Arkadin as confidências que lhe valerão a morte. Tudo parece, a todo instante, carregado pela crista de um grande vagalhão. Ainda que não apareça senão em raros instantes, o mar ruga em surdina. *A semelhança* entre Arkadin e “o deus que abala a terra”, aposto, não é fortuita.

É o mesmo Éric Rohmer quem escreve, e como eu não saberia dizer melhor, cedo-lhe decididamente a palavra:

Essa história não é, portanto, rocambolesca, e sim, mais precisamente, maravilhosa, de um maravilhoso tanto mais raro quanto prescinde dos recursos característicos da *féerie* moderna: o exotismo

e a ficção científica. Mesmo deixando o símbolo de lado e considerando somente a aventura, ela ilustra, mais brilhantemente impossível, um gênero que, desde Jules Verne e os gibis do *Fantasma*, não parou de se degradar, quando não exageradamente se intelectualizar. Cria, coisa quase impossível hoje em dia, um romanesco que não é nem de antecipação nem de desorientação. Em um século em que a reportagem e as memórias de todo tipo nos fizeram mais exigentes sobre a verdade do detalhe, descobrimos sob uma luz estranha nossa Europa familiar, e, não obstante, a reconhecemos. Esse conto irrealista soa inclusive mais verdadeiro que diversos relatos cuja verossimilhança pretendeu-se a todo custo salvar. Welles, se despreza muitas justificações, por sinal intensamente rebuscadas, não trapaceia com essa verdade cuja reconstituição histórica mostra-se quebradiça. Esse filme “banca o pobre”, disseram, não exigiu cenários caros nem todos os auxiliares técnicos cuja presença é notada por especialistas. O leigo julgaria, ao contrário, que é riquíssimo, mais que qualquer filme europeu ou americano lançado este ano, e tem razão. O que tem de prodigioso o bilionário Arkadin para o homem de rua que, de certa forma, todos somos? Sua riqueza é menos feita de posses que de um poder, moderno por excelência, o de se deslocar, de estar presente quase ao mesmo tempo em todas as partes do globo. A vida de viagens e de palácios aparece nele aureolada por um prestígio que o luxo sedentário perdeu. Welles teve a preocupação, na maior parte do tempo, de levar sua equipe aos lugares reais onde supostamente se desenrola a ação, e a precaução é recompensada. Os atores, todos excelentes, criam “composições”, mas não deixam de representar em cima de seu caráter físico, até mesmo étnico. O poder do dinheiro é pintado com uma precisão não invejada apenas por Balzac. Todos esses elementos verdadeiros compõem um mundo excepcional, mas no qual acreditamos ainda mais justamente na medida em que é apresentado como exceção.

Quem é Arkadin, precisamente? Uma dessas figuras de aventureiros de que nossa época nos deu alguns exemplos, um Basil Zaharoff, um Serge Rubinstein? Provavelmente, mas bem distante da forma comum, assemelhando-se suficientemente ao “deus Netuno” para não representar algo mais: a encarnação do destino, voltando ao céu de onde parece ter vindo (não nos mostram sua morte e o avião cai rapidamente), um deus vulnerável, um deus cruel, porém justo. Van Stratten salva sua pele, mas perde o amor de Raina, que lhe censura por ter preferido a própria vida à do pai dela: ele é culpado de um pecado menos moral que metafísico...

O caso de Orson Welles lembra em diversos pontos o de Stroheim. Mas é antes a Eisenstein que prefiro comparar o autor de *Cidadão Kane*. Mesma presença em ambos de um pressuposto, mais didático, é verdade, no primeiro; mesma habilidade de se servir do poder primordial da câmera, de transfigurar o real ao nível das tomadas; mesma confiança nos efeitos próprios da *montagem* material ou ideal (o recurso à elipse e aos movimentos de câmeras, procedimentos da *decupagem*, caracterizando, ao contrário, Hitchcock), porém graças à *attraction* implícita ou explícita; mesma aptidão a exprimir, mais que o sentimento, a idéia. É obrigatório classificá-los entre os grandes, ainda que nos recusemos a nos deixar hipnotizar por seu brilhante exemplo (*Cahiers du Cinéma*, nº 75).

## Volta a Hollywood: “Gastar minha energia”

Depois de *Grilhões do passado*, a filmografia de Orson Welles o levará finalmente de volta a Hollywood. Foram necessários não menos de dez anos para que a cidade do cinema, ao perdoar – prudentemente, aliás, e não sem reticências – o menino pródigo, o convocasse

a seus muros. De 1956 a 1958, Welles fez dois papéis e, finalmente, realizou um filme como ator e diretor.

Dessas duas interpretações, infelizmente há poucas coisas a dizer. A primeira foi num mediocre filme B: *A soldo do diabo*, produzido por Zugsmith para a Universal, em que fez um papel de proprietário malvado de rancho que não tolera as pretensões de um novo xerife de pôr um freio na autoridade tirânica por ele exercida na região. A segunda, numa produção mais suntuosa e mais digna, *O mercador de almas*, de Martin Ritt, baseado em um conto de Faulkner. Nele, faz uma composição tonitruante de pai riquíssimo e exacerbado. Esse número de composição brilhante e ruidosa não tem outro interesse senão nos revelar a nova fisionomia e a nova silhueta do Welles quarentão. Mais shakespeariano que nunca, mas sem mais nada do encanto romântico do jovem galã: monumental, enorme e, dependendo do foco moral, olímpico ou monstruoso.

Esse novo personagem tinha sua origem, provavelmente, na extraordinária composição que Orson Welles se impusera a si próprio no filme que escreveu e dirigiu para a Universal, *A marca da maldade*, realizado em 1957.

■ **A marca da maldade** ■ Infelizmente, estava fora de questão, nas condições em que Orson Welles se reintegrou a Hollywood,

um novo *Cidadão Kane*. No máximo, uma nova *A dama de Xangai*. Aliás, parece que devemos *A marca da maldade* apenas a um mal-entendido. Não se tratava originalmente senão de um papel num filme de mesma categoria que *A soldo do diabo* e produzido, por sinal, pelo mesmo Albert Zugsmith, mas, para obter a interpretação de Charlton Heston, a firma produtora impôs-lhe a presença de Welles; o ator, compreendendo que se tratava da direção, aceitou essa condição implícita. É no meio desse quiproquó que oferecem ao autor de *Cidadão Kane* a direção desse pequeno romance policial. Aceitou não porque o tema lhe agradasse, mas porque era a primeira oportunidade de trabalhar a lhe ser oferecida desde *Grilhões do passado*. Ia operar sobre essa história policial banal uma transmutação análoga à de *A dama de Xangai* – embora dessa vez num contexto financeiro melhor controlado e seguramente muito mais restrito. Para pegar uma comparação mais próxima no tempo e no espírito, poderíamos comparar *A marca da maldade* a *A morte num beijo*, em que Robert Aldrich também faz implodir o mau romance de Mickey Spillane. Encontramos, com efeito, no filme de Welles, o mesmo pressuposto da retórica “policial” levado a uma tensão quase intolerável, e também um sadismo sexual a que seus filmes precedentes não nos haviam habituado. Porém, seja de que modo julgemos a excelente obra de Robert Aldrich, existe entre *A marca da maldade* e *A morte num beijo* a relação entre a obra do mestre e a do discípulo brilhante.

Em sua temática profunda, *A marca da maldade* aparece, portanto, a despeito do álibi policial, como uma obra-prima de Orson Welles. O roteiro põe em foco um velho policial desonesto convencido da culpa de um suspeito e um jovem funcionário íntegro que tenta matá-lo. Acuado em suas últimas trincheiras, Quinlan (o policial) se defenderá armando um abominável caso de chantagem à custa da mulher de Vargas (o funcionário). Este só conse-

guirá se safar registrando no gravador uma conversa de Quinlan com o melhor amigo. A ação se passa numa cidadezinha fronteira entre o México e os Estados Unidos.

Examinada apressadamente e na superfície, essa história parece opor o bom policial honesto e democrático ao tira corrupto disposto a todas as jogadas e complôs para fabricar culpados. Sua ignomínia profissional agrava-se ainda por um racismo repulsivo que a população mestiça lhe dá oportunidade de exercer. Mas esse maniqueísmo em primeiro grau se volta e inverte se prestarmos um pouco mais de atenção ao roteiro e aos personagens. Quinlan não é realmente o policial corrupto. Não lucra com suas investigações. Está convencido da culpa das pessoas a quem leva à condenação sobre falsas provas. Sem ele, os culpados passariam por inocentes. Ao direito das pessoas, à inteligência e à lógica honesta de seu colega mexicano, ele opõe “a intuição”, que lhe garante a exatidão do diagnóstico. As provas, se as fabrica, é porque precisa delas para mandar o “culpado” para a cadeira elétrica. Fisicamente monstruoso, Quinlan o é também moralmente? Deve-se responder sim e não! Sim, uma vez que é culpado de chegar ao crime para se defender; não, porque, de um ponto de vista moral mais elevado, está, pelo menos sob certos aspectos, acima de Vargas, o honesto, o justo, o inteligente, mas a quem sempre escapará um sentido da vida que eu diria shakespeariano. Essas criaturas privilegiadas não devem ser julgadas segundo a lei comum. São ao mesmo tempo mais fracas e mais fortes que as outras. Mais fracas: “Quando começo a agir como um imbecil, nada no mundo me segura”, confessa no início de *A dama de Xangai* o marinheiro Michel O’Hara. Por outro lado, são muito mais fortes, uma vez que em comunicação direta com a verdadeira razão das coisas – ou, devemos dizer, com Deus? É essa ambigüidade que, em definitivo, domina toda a obra de

Welles desde *Cidadão Kane*. Ambigüidade em que a estética é apenas o avesso da moral. Pois, em termos de beleza, essa dualidade não seria a da Bela e da Fera? Não espanta que os dois filmes shakespearianos de Welles sejam precisamente duas das tragédias mais afeitas a essa dupla temática, nem, sobretudo, que sua adaptação pleiteie inocência para Macbeth e piedade para Otelo. Não tanto a grandeza no mal – embora ela aí esteja presente –, mas a inocência no pecado, no erro ou no crime. Kane, George Minafer Amberson, Michel O’Hara, Macbeth, Otelo, Arkadin são todos mais ou menos, por motivos diversos, condenados por nossa justiça, nossa inteligência, nosso próprio coração, mas também sentimos muito bem que se furtam ao nosso juízo, julgando-o implicitamente. A essa galeria de heróis ambíguos, conviria naturalmente acrescentar aqueles, virtuais, dos filmes que Welles imaginou realizar, e, em primeiro lugar, o capitão Acab de *Moby Dick*. Não surpreende, portanto, que Don Quixote lhe falasse ao coração, já que a dualidade fundamental da vida moral nele se exprime fisicamente na dualidade dos protagonistas, o Cavaleiro e Sancho Pança. Não é um acaso que o personagem que seguramente mais popularizou Welles como ator tenha sido o de Harry Lime. Embora apareça apenas dez minutos, Welles, como a lima-lha de ferro sobre o espectro do ímã, polariza claramente toda a significação moral de *O terceiro homem*. É também à luz de Harry Lime que devemos compreender Hank Quinlan, mas não ouse dizer que a dialética do bem e do mal seja aqui mais perfeita e audaciosa, pois a beleza de Harry Lime, seu esplendor de arcanjo, já o aureolava com um prestígio quase sobre-humano. Quinlan, dessa vez, nada tem a seu favor. Ex-alcoólatra que chupa bombons para resistir à tentação do uísque, feio, obeso, o arcanjo não passa agora de um pobre-diabo e seu talento irrisório aplica-se à menos nobre das tarefas. Welles, dessa vez, não dá chance a seu

herói, sabe que o público o condenará. O mal por ele cometido, inclusive, não tem prestígio. No entanto, não é mais na beleza que se apóia, mas em algo maior que a inocência: uma secreta superioridade.<sup>1</sup> Saibamos, porém, discerni-la e interromper, com o veto exclusivo de nossa voz, o curso de uma impossível justiça.

Quanto à direção, *A marca da maldade* tampouco é o mais descartável dos filmes de Welles. Menos limitado tecnicamente pelas contingências da produção que *Grilhões da maldade*, tendo à disposição a suntuosa maquinaria hollywoodiana, ele levou mais longe e mais perto da perfeição as pesquisas de seu filme precedente. A objetiva de foco curto (a 18,5mm) é utilizada dessa vez com uma habilidade e um domínio diabólicos, suas qualidades ópticas sendo exploradas ao máximo em longos planos-sequência que conjugam os efeitos de profundidade de campo de *Cidadão Kane* a uma mobilidade acrobática dos reenquadramentos. A direção parece concebida a partir de duas noções fundamentais, plás-

<sup>1</sup> Devo tanto à história como à honestidade intelectual declarar que, nas entrevistas que me concedeu pouco tempo após a redação destas páginas (e publicadas em *Les Cahiers du Cinéma*, nº 84 e 87, e aqui mesmo), Orson Welles contestou essa interpretação. Afirma que seu ponto de vista moral é inequívoco, e absolutamente contrário a Quinlan, Arkadin, Harry Lime, Macbeth e Kane, do mesmo modo que condena “todas as reencarnações de Fausto”; porém, acrescenta, se sua consciência os julgar inapelavelmente, seu coração não consegue deixar de admirá-los por seu “valor humano”. É a tal humanidade que ele empresta a força de seu talento de ator. Daí a possibilidade de certa confusão entre o intérprete e o personagem, o diabo e seu advogado. Mas esse esclarecimento do autor contradiz essencialmente nossa interpretação? Pois, ainda que Welles condene moralmente seus heróis, o que chama do “valor humano” deles seria outra coisa senão o gênio? Está fora de questão, claro, duvidar do ponto de vista moral, social ou político do autor a respeito de Kane, Quinlan ou Arkadin, mas, se os filmes fossem apenas a expressão desse ponto de vista, não passariam de filmes de tese ou melodramas. É a tensão criada entre a grandeza dos heróis condenados e a opção moral que nos convém assumir contra essa grandeza, e a despeito dela, que os transforma em tragédias.

tica e rítmica: a deformação do espaço em profundidade pela “18,5mm” e a velocidade. A decupagem de *A marca da maldade* é de fato vertiginosa, com a velocidade dos personagens sempre móveis no interior do quadro superpondo-se à da montagem,<sup>2</sup> sempre encadeada no movimento. Pensamos na reserva de potência dos grandes automóveis americanos que permite ao motorista, apoiando-se numa simples alavanca, dispor de um formidável torque ao ultrapassar outro carro. Foi em *A marca da maldade* que os distribuidores franceses certamente se inspiraram para traduzir o título filme de Aldrich como *En quatrième vitesse!*

A importância que atribuímos à análise de *Grilhões do passado* nos dispensa de mais delongas sobre a direção de *A marca da maldade*, que, de certa forma, é a consumação das pesquisas anteriores no domínio das tomadas e da decupagem. Observemos apenas ainda que tais pesquisas vão evidentemente ao encontro das diversas fórmulas de tela larga às quais Orson Welles critica por limitar a linguagem plástica do cinema.

■ **A maravilhosa pobreza da televisão** ■ No momento em que terminamos esta biofilmografia crítica, o último trabalho de Orson Welles a que devemos fazer menção diz respeito à televisão. É com essa arte nova, oriunda de uma espécie de síntese do cinema, do jornalismo, do teatro e do rádio, que gostaríamos de fechar nosso estudo, ainda que as circunstâncias não o tivessem nos imposto.

Com efeito, abandonado pelo cinema, Orson Welles encontrou na tevê a possibilidade de expressão que Hollywood lhe recusava. A pobreza do telefilme permitiu-lhe pôr de pé, com o dinheiro

<sup>2</sup> Tudo indica, segundo o próprio Welles, que a montagem final efetuada pelo estúdio tenha respeitado a do diretor, salvo em duas ou três passagens “de *rac-cord*”, acrescentadas *a posteriori*.

ganho como ator e na televisão, a produção de um *Don Quixote* do qual, por ora, só podemos falar através do que o próprio Welles nos informou. Trata-se de uma transposição moderna do romance de Cervantes. Foi rodado no México segundo um princípio de completa improvisação, inspirado nos primórdios do cinema. Vai durar entre setenta e cinco e noventa minutos. Produzido pela tevê, o filme será, porém, ao que parece, exibido nos cinemas. Talvez valha a pena citar literalmente Orson Welles tratando dessa questão da improvisação.

Eu poderia inventar uma razão estética pela qual o filme deve ser rodado dessa maneira e dizer que não existem outras maneiras de fazer filmes etc., mas a verdadeira razão é que se trata de um método de filmagem que eu jamais praticara, mesmo sabendo que algumas obras-primas do cinema mudo assim haviam sido realizadas. Também tinha certeza de que a história ficaria mais amena e interessante se eu realmente improvisasse, e ela ficou, isso é certo. É preciso, evidentemente, depositar uma confiança absoluta nos atores: é um método de trabalho muito especial, impraticável para filmes comerciais.

Acrescentemos que o autor não representa em seu *Don Quixote*, nele figurando como Orson Welles.

Welles voltou à Europa com sua terceira mulher, Paola Mori – intérprete de *Grilhões do passado*, com quem casou em 1955 e com quem teve uma filha (a terceira!) na primavera de 1958. Seu mais recente trabalho nesta data é, também pela televisão, uma *Vida de Lollobrigida*, da qual por enquanto sabemos apenas o que Welles nos disse:

É um documentário, se quiserem, mas num estilo totalmente peculiar, com desenhos de Steinberg, muitas fotos congeladas, conver-

sas, pequenas histórias... Na verdade, não é absolutamente um documentário, é um ensaio, um ensaio pessoal... Está na tradição de um diário, sou eu sobre determinado tema: Lollobrigida, e não o que ela é na realidade. É inclusive mais pessoal que um ponto de vista, é efetivamente um ensaio.

O interesse crítico desses comentários não pode escapar a quem quer compreender melhor o processo de criação em Orson Welles, e é importante acrescentar-lhes os seguintes:

A pobreza da televisão é uma coisa maravilhosa. O grande filme clássico fica naturalmente ruim numa tela pequena, pois a televisão é inimiga dos valores cinematográficos clássicos, mas não do cinema. É uma forma maravilhosa, em que o espectador fica apenas a um metro e cinquenta da tela, mas não se trata de forma dramática, e sim de forma narrativa, de modo que a televisão é o meio de expressão ideal para o contador de histórias... Na televisão, pode-se dizer dez vezes mais em dez vezes menos tempo que no cinema, uma vez que estamos nos dirigindo apenas a duas ou três pessoas. ... E dirigimo-nos primordialmente ao ouvido. Pela primeira vez, o cinema assume um valor real na televisão, encontra sua função real, e isso em virtude de falar, pois o mais importante é o que se diz e não o que se mostra. As palavras não são portanto inimigas do filme: o filme dá exclusivamente assistência às palavras, pois a televisão não passa do rádio ilustrado.

A tevê é, portanto e sobretudo, um meio de satisfazer minha tendência a contar histórias, como os contadores árabes na praça do mercado. No que me diz respeito, adoro, nunca me canso de ouvir histórias, vocês sabem, então cometo o erro de achar que todos têm o mesmo entusiasmo. Prefiro as histórias aos dramas, às peças de teatro, aos romances: é uma característica importante do meu gosto. Leio com extrema dificuldade “grandes” romances: amo as histórias.

## ■ A velha tradição dos experimentadores ■

Procuro sempre a síntese: é um trabalho que me apaixonou, pois devo ser sincero em relação ao que sou e não passo de um experimentador; experimentar é a única coisa que me entusiasma. Não me interessa pelas obras de arte, pela posteridade, pela celebridade, apenas pelo prazer da própria experimentação: é o único domínio em que me sinto verdadeiramente honesto e sincero. Não tenho devoção alguma pelo que faço; é realmente sem valor aos meus olhos. Sou profundamente cínico em relação ao meu trabalho e à maioria das obras que vejo no mundo: mas não sou cínico em relação ao ato de trabalhar sobre uma matéria-prima. É difícil explicar. Nós, que fazemos profissão de experimentadores, herdamos uma velha tradição: alguns foram grandes artistas, mas nunca fizemos musas de nossas amantes. Por exemplo, Leonardo considerava-se um cientista que pintava, não um pintor que teria sido cientista. Não gostaria que achassem que estou me comparando a Leonardo, mas de explicar que há uma longa linhagem de pessoas que estimam suas obras segundo uma hierarquia diferente de valores, quase valores morais. Não fico, portanto, em êxtase diante da arte: fico em êxtase diante da função humana, o que pressupõe tudo o que fazemos com nossas mãos, nossos sentidos etc. Uma vez terminado nosso trabalho, ele não tem tanta importância aos meus olhos quanto aos da maioria dos estetas: é o ato que me interessa, não o resultado, a não ser quando dele emana o cheiro do suor humano, ou um pensamento...

Agora estou escrevendo e pintando, buscando um meio de gastar minha energia, pois passei a maior parte destes últimos quinze anos correndo atrás de dinheiro; se fosse escritor, ou sobretudo pintor, não teria que fazer isso. Tenho também um grave problema com minha personalidade de ator de sucesso, o que encoraja

críticos do mundo inteiro a acharem que estaria na hora de me desencorajar um pouco, sabem como é: “O que faria bem a ele seria lhe dizer que, no final das contas, ele não é tão bom assim.” Mas há vinte e cinco anos eles me dizem isso! Não, na verdade passei meses a fio, anos a fio procurando trabalho, e tenho apenas uma vida. Portanto, por ora escrevo e pinto. Jogo fora tudo que faço, mas talvez acabe fazendo alguma coisa suficientemente boa para conservá-la: é preciso. Não posso passar minha existência em festivais ou restaurantes mendigando fundos. Tenho certeza de que só consigo fazer bons filmes se for eu a escrever o roteiro: poderia fazer *thrillers*, naturalmente, mas não tenho nenhuma vontade. O único filme que escrevi da primeira à última palavra e pude levar a um bom termo foi *Cidadão Kane*. Ora, passaram-se muitos anos desde que me foi dada essa oportunidade! Posso esperar mais quinze anos até que alguém se disponha novamente a depositar uma confiança absoluta em mim? Não, preciso encontrar um meio de expressão mais barato... como este gravador!

Se ousamos fechar esta biografia provisória de Orson Welles com essas afirmações amarguradas e desencantadas, é, em primeiro lugar, porque não as percebemos como desapençadas. Mas também porque sua comovente sinceridade é uma contribuição à psicologia da criação no cinema. Essa amargura do artista diante das injustas dificuldades materiais inerentes ao exercício de sua arte, quase todos os gênios do cinema a teriam manifestado em um momento ou outro de sua carreira: Griffith, Stroheim, Gance, Eisenstein... Decerto não basta ser a ovelha negra dos produtores para se ter talento, mas as linhas que acabamos de citar não carregam, pela sinceridade desencantada do tom, da nobreza e da elevação das palavras, a convicção mais reticente? Eu tinha, já se vão dez anos, qualificado Orson Welles “como homem do



Renascimento nos Estados Unidos do século XX”.<sup>3</sup> Admito, com o passar do tempo, que não estava me exprimindo tão bem para a época, a comparação impondo-se melhor nos dias de hoje. Mais explicitamente quando ouvimos Orson Welles proclamar-se antes experimentador que artista à maneira dos grandes criadores politécnicos do Quattrocento, mas também, implicitamente, a contragosto, quando o vemos percorrer a Terra, como aqueles percorriam a Europa, praticando uma mendicância dourada, passando de uma corte a outra em busca desse Graal do artista, que reside apenas na possibilidade de criar.

**Conversas com**  
**Orson Welles**  
**por**  
**André Bazin,**  
**Charles Bitsch e**  
**Jean Domarchi**

---

<sup>3</sup> *Orson Welles*, Éditions Chavanne, 1950, prefácio de Jean Cocteau.

*Há muito tempo os Cahiers queriam conversar com Orson Welles. A oportunidade se apresentou durante o Festival de Cannes, onde ele passou três dias. A multiplicidade de recepções, entrevistas e outros coquetês impôs um tempo limitado para esta “conversa”; assim, renunciamos a falar de todos os seus filmes e hesitamos às vezes em insistir sobre certos pontos que teriam se prestado a desenvolvimentos mais extensos. Todavia, como Welles se vir aos nossos escritórios, onde se juntaria à equipe de Raízes do céu, em que faz um dos papéis, tentaremos dar a esse texto uma seqüência parisiense, que acompanhará uma tele-teatro-filmografia completa, cuja publicação adiamos para preencher certas lacunas e verificar certas fontes.*

*Como tínhamos que nos impor limites, nossas primeiras perguntas centraram-se no período que se seguiu a Grilhões do passado, visto ser o menos bem conhecido de seus filmes. Qual havia sido a atividade exata de Orson Welles na televisão e no teatro, onde se sabia que montara Otelo, Moby Dick e O rei Lear? – foi assim que entramos no assunto.*

\* \* \*

Eu achava que vocês iam me falar do cinema em geral e não do meu trabalho, porque o drama é que não gosto de falar do meu trabalho. Talvez seja porque trabalhe tanto! Enfim... No teatro, vocês acabam de enunciar tudo que fiz nestes últimos três anos. No cinema, sabem o que fiz, exceto quanto aos filmes que ainda

não estão distribuídos ou terminados, e isso compreende meu *Moby Dick*, meu *Don Quixote* e minha própria versão de um filme intitulado *A marca da maldade*, pois a montagem de *A marca da maldade*, assim como a de *Grilhões do passado*, foi definitivamente refeita nas minhas costas.

— *Moby Dick é um filme tirado da peça?*

— Exatamente.

— *E esse filme passou na televisão inglesa?*

— Não, ainda não.

— *Está terminado, montado?*

— Quase montado.

— *Espera terminá-lo em breve?*

— Isso depende dos diretores do canal de televisão. Todos nós, que trabalhamos nessa indústria do entretenimento, vivemos um blefe prodigioso: afirmamos sempre sermos os senhores do nosso destino, e os jornalistas, sérios ou levianos, colaboram nesse blefe. O fato é que não decidimos sobre o que vamos fazer: corremos incessantemente ao redor do globo atrás de um financiamento para realizar alguma coisa. Acho, no que me diz respeito, que atingi uma idade em que é inútil continuar a fingir que controlo o mínimo que seja essas coisas, já que isso é falso. Os jornalistas me perguntam incessantemente: “Você tem a intenção etc. etc.?” A intenção, evidentemente, é claro que tenho sempre.

— *Além de Moby Dick, o senhor realizou outros filmes para a televisão; em particular, mencionaram seu nome na França no momento do caso Dominici.*

— Sim. Este filme está longe de ser concluído. Agora, vou terminar um filme sobre o cinema italiano, sobre Lollobrigida.

— *Um documentário?*

— Um documentário num estilo totalmente particular, com desenhos de Steinberg, muitas fotos congeladas, conversas, peque-

nas histórias... Na verdade, não é absolutamente um documentário: é um ensaio, um ensaio pessoal.

— *Um ensaio de base factual?*

— Factual, não. É factual como todos os ensaios, mas... não pretende ser factual: ele simplesmente não mente. Está na tradição do diário; sou eu sobre determinado tema: Lollobrigida, e não o que ela é na realidade. É inclusive mais pessoal que um ponto de vista: é efetivamente um ensaio.

— *Esse ensaio parte de fatos da atualidade, como seu filme sobre o caso Dominici? Este também é um ensaio?*

— Sim, um ensaio sobre a água. Para mim, a substância desse caso Dominici é a história da dificuldade de se obter água. Não se pode dizer que minhas idéias sobre os países áridos e o problema da água possam convir a um documentário factual sobre os Dominici.

— *Como a história dos Dominici pode ser a história da água?*

— A resposta a esta pergunta é o meu filme: se eu lhes dissesse, rasgaria então o meu filme: e isso é tudo que tenho. Seriam necessárias muitas palavras para explicar isso, mas fazê-lo em inglês, francês, ou qualquer outra língua, seria desleal para com meu filme. É a história da água porque foi na noite em que a água corria abundantemente na fazenda dos Dominici que o crime aconteceu: o papel da água na história de uma família como aquela é que me fez interessar pelo caso. Eu precisaria de um discurso de pelo menos meia hora para lhes responder, ao passo que em imagens posso fazê-lo em quinze minutos. Vocês não se surpreenderiam se, em lugar de um filme, se tratasse de um livro de André Gide, por exemplo, e se nele vocês lessem que o assassinato aconteceu por causa da água; mas vocês esperam de um filme que ele seja factual. Eu me apaixono pelos filmes que, ao mesmo tempo em que viram as costas para a

ficção, não são do gênero: “Eis a verdade, é a vida etc.”, mas de opiniões, a expressão da personalidade e das idéias de seu autor.

— *Seu Don Quixote é em três episódios?*

— Não, isso é inexato. O filme será apresentado de uma vez só.

— *É um Don Quixote moderno?*

— Sim, num certo sentido. O anacronismo entre Don Quixote e sua época perdeu toda eficácia agora, uma vez que as diferenças entre os séculos XIV e XVII não são muito claras nos espíritos. Esse anacronismo é, portanto, traduzido em termos modernos: Don Quixote e Sancho são eternos. No segundo volume de Cervantes, quando Don Quixote e Sancho Pança chegam a algum lugar, as pessoas dizem sempre: “Puxa! Eis Don Quixote e Sancho Pança: lemos o livro sobre eles.” Cervantes conferiu-lhes então uma dimensão divertida, como se fossem ambos criaturas de ficção e mais reais que a própria vida. Meu Don Quixote e meu Sancho Pança são precisa e tradicionalmente extraídos de Cervantes, porém contemporâneos.

— *O filme dura uma hora e meia?*

— Uma hora e quinze, por enquanto. Uma hora e meia quando estiver terminado e eu tiver rodado a cena da bomba H.

— *Ele provavelmente foi rodado em menos tempo que um filme comum.*

— Não, não em menos tempo, mas com um grau de liberdade que em vão procuraríamos nas produções normais, porque foi feito sem decupagem, sem sequer um fio narrador, sem sequer uma sinopse. Todas as manhãs, os atores, a equipe e eu próprio nos encontrávamos em frente ao hotel, partíamos e inventávamos o filme na rua, como Mack Sennett. Eis por que é apaixonante, porque é uma verdadeira improvisação: a história, os pequenos incidentes, tudo é improvisado. São coisas que descobrimos no instante, num lampejo, mas depois de ter ensaiado Cervantes durante

quatro semanas. Pois tínhamos ensaiado todas as cenas de Cervantes como se fôssemos representá-las, de maneira que os atores conhecessem seus personagens; depois, saímos na rua e representamos não Cervantes, mas uma improvisação fundamentada por esses ensaios, pela lembrança dos personagens. É um filme mudo.

— *Permanecerá mudo com apenas um acompanhamento musical?*

— Não, eu diria um comentário. Não haverá na prática pós-sincronização, apenas para algumas palavras.

— *O senhor atua no filme?*

— Eu figuro como Orson Welles; não interpreto um personagem. Há também Patty MacCormack: é uma atriz extraordinária; ela faz uma turistazinha americana, no hotel.

— *Por que ter optado pelo método da improvisação?*

— Porque nunca tinha feito assim: é a única e exclusiva razão. Eu poderia inventar uma razão estética pela qual o filme deve ser rodado dessa maneira e dizer que não existem outras maneiras de fazer filmes etc., mas a verdadeira razão é que se trata de um método de filmagem que eu jamais praticara, mesmo sabendo que algumas obras-primas do cinema mudo assim haviam sido realizadas. Também tinha certeza de que a história ficaria mais amena e interessante se eu realmente improvisasse, e ela ficou, isso é certo. É preciso, evidentemente, depositar uma confiança absoluta nos atores: é um método de trabalho muito especial, impraticável para filmes comerciais.

— *Esse método de trabalho provavelmente limitou suas pesquisas plásticas e, desse ponto de vista, seu Don Quixote é provavelmente bem diferente de seus outros filmes...*

— Não, absolutamente. É bastante estilizado, muito mais que tudo o que fiz anteriormente; estilizado do ponto de vista dos enquadramentos, do uso das lentes.

— *O senhor ainda utiliza as lentes de foco curto, a 18,5mm?*

— Sim, tudo é na 18,5. Em *A marca da maldade* também, é praticamente tudo na 18,5. Há possibilidades insuspeitadas no uso dessa lente!

— *Revi Grilhões do passado recentemente em Paris. Utilizou nele a 18,5 para todos os planos?*

— Não, não para todos os planos, mas para a maioria. Em *Don Quixote*, tudo é na 18,5.

— *Qual foi o tempo de filmagem de Don Quixote?*

— Uma vez, três semanas; outra vez, três semanas.

— *Mais a preparação.*

— Sim, a preparação dos atores foi especialíssima. Falta eu fazer as duas últimas cenas. Tive que parar de filmar porque Akim Tamiroff foi obrigado a trabalhar em outro filme, depois tive que atuar em *O mercador de almas* para ter dinheiro para o meu *Don Quixote*, e foi assim o tempo todo: esperávamos o momento em que os atores e eu estivéssemos livres simultaneamente.

— *Fez Don Quixote com dinheiro próprio?*

— Naturalmente. Ninguém teria me dado essa oportunidade.

— *O mesmo aconteceu com o filme sobre Gina Lollobrigida?*

— Também. Talvez tenha sido um empreendimento ligeiramente mais comercial!... Não tenho chance de outra forma: é muito difícil eu encontrar trabalho.

— *Por sinal, disseram que foi um pouco por acidente que o senhor fez A marca da maldade; era um outro que ia filmar?*

— Não. Mas há nesse filme cenas que não escrevi nem dirigi, sobre as quais nada sei. Há três cenas em *Soberba* que eu não escrevi nem dirigi!

— *O senhor fez A marca da maldade porque não apareceu nada diferente?*

— Era o oitavo!... Como sabem, eu trabalho há dezessete anos, coloquei em cartaz oito filmes e sou autor da montagem de apenas três deles.

— Cidadão Kane...

— ...*Otelo e Don Quixote*, em dezessete anos!

— *E A dama de Xangai?*

— Não, não a última montagem. Pode-se discernir ainda meu estilo de montagem, mas o resultado final não é absolutamente meu. Arrancam-me sempre a película das mãos, violentamente.

— *O senhor acha que há grandes diferenças entre sua versão de A marca da maldade e a do estúdio?*

— Para mim, quase tudo o que é batizado como direção é um grande blefe. No cinema, há muito poucas pessoas que são verdadeiramente diretores, e, entre estes, pouquíssimos que já tiveram a oportunidade de dirigir. A única direção de real importância é a exercida durante a montagem. Precisei de nove meses para montar *Cidadão Kane*, seis dias por semana. Sim, montei *Soberba* apesar de haver cenas cujo autor não era eu, mas modificaram minha montagem. A montagem básica é minha, e, quando uma cena do filme se sustenta, foi porque a montei. Em outras palavras, tudo se passa como se um homem pintasse um quadro: ele o termina e alguém vem fazer retoques. Mas este alguém não pode, naturalmente, acrescentar pintura sobre toda a superfície do quadro. Trabalhei meses e meses na montagem de *Soberba* antes que me fosse arrancada das mãos: todo esse trabalho está ali, na tela. Para o meu estilo, para minha visão do cinema, a montagem não é um aspecto, é o aspecto. Dirigir um filme é invenção de pessoas como vocês: não é uma arte, no máximo uma arte que dura um minuto por dia. Este minuto é terrivelmente crucial, mas só muito raramente acontece. O único momento em que se pode exercer algum controle sobre o filme é na montagem. Ora, eu trabalho muito lenta-

mente na sala de montagem, o que sempre tem como efeito desencadear a cólera dos produtores, que me arrancam o filme das mãos. Não sei por que isso me toma tanto tempo: eu poderia trabalhar eternamente na montagem de um filme. Para mim, a fita de celulóide é determinada pela montagem – assim como um maestro interpretará um fragmento musical todo em *rubato*, outro o tocará de maneira mais seca e acadêmica, um terceiro será mais romântico etc. As imagens por si só não são suficientes; são muito importantes, mas não passam de imagens. O essencial é a duração de cada imagem, o que se segue a cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem.

— *De fato, a montagem parece essencial em seus filmes mais recentes, mas em Cidadão Kane, Soberba, Macbeth etc. o senhor tinha muitos planos-seqüência.*

— Mark Robson era o meu montador em *Cidadão Kane*. Com Robson e Robert Wise, que era assistente, trabalhamos quase um ano na montagem. Logo, é falso achar que não havia nada para montar em virtude de eu ter feito muitos planos longos; poderíamos estar trabalhando nisso ainda hoje. Podem notar que, durante estes últimos anos, os filmes que rodei são mais em planos curtos, porque tenho menos dinheiro e o estilo do plano curto é mais econômico. Para um plano longo, é preciso muito dinheiro a fim de poder controlar todos os elementos diante da câmera.

— *Otelo é efetivamente em planos curtos.*

— Sim, porque nunca tive todos os atores ao mesmo tempo. Todas as vezes que perceberem alguém de costas, capuz na cabeça, estejam certos de que é um dublê. Precisei fazer tudo em campo-contracampo, porque não conseguia nunca reunir Iago, Desdêmona, Roderigo etc. diante da câmera.

— *Eu achava que acontecia o mesmo em Grilhões do passado, mas depois de tê-lo revisto, creio que não: os raccords são muito precisos.*

— Mas em *Otelo* também, os *raccords* são muito precisos; simplesmente fiz o filme sobre diferentes tipos de emulsão. O *raccord* é em vão rigorosamente preciso; se filmamos com Dupont, Kodak francesa, Kodak americana e Ferrania, verificam-se fatalmente choques de tonalidade quando as misturamos na montagem. Em *Grilhões do passado*, mais uma vez, não fiz planos longos porque um plano longo exige uma equipe técnica muito boa, muito hábil; há pouquíssimas equipes européias capazes de levar a cabo um plano longo e poucos técnicos competentes...

— *Mesmo assim, há em Otelo a cena entre Otelo e Iago na varanda.*

— É verdade, mas é um plano realizado com bastante simplicidade, com um jipe. Esse plano é um jipe e dois atores. E quantos planos em jipe podem ser feitos num filme? Em *A marca da maldade*, por exemplo, fiz um plano que se desenrola em três recintos, com quatorze atores, em que o enquadramento passa do *insert* para o plano geral etc., e que dura até um rolo; foi de longe a coisa mais cara do filme. Portanto, quando vocês notam que não faço planos longos, não é que não goste deles, é que ninguém me dá recursos para oferecê-los. É muito mais barato fazer esta imagem, depois aquela imagem, e tentar controlá-las mais tarde na sala de montagem. Prefiro, evidentemente, controlar os elementos que estão diante da câmera enquanto ela filma, mas isso exige dinheiro e confiança do produtor.

— *A idéia de montagem parece ligada à de planos curtos; se nos referirmos à experiência soviética, parece que só se pode efetuar plenamente a montagem com planos curtos. Não haveria uma contradição entre a importância que o senhor atribui à montagem e o fato de que aprecia os planos longos?*

— Não acho que a carga de trabalho na montagem seja função da brevidade dos planos. É um erro acreditar que os russos trabalhavam muito na montagem por filmarem em planos curtos.

Podemos passar muito tempo na montagem de um filme em planos longos, pois não nos contentamos em colar uma cena em seguida à outra.

— *Que objetivo busca ao usar sistematicamente a 18,5 e ao levar tão longe a montagem?*

— Trabalho, e trabalhei, com a 18,5 unicamente porque os outros cineastas não a utilizaram. O cinema é como uma colônia, e nele há pouquíssimos colonos. Quando os Estados Unidos estavam nascendo, os espanhóis estavam na fronteira mexicana, os franceses no Canadá, os holandeses em Nova York; podíamos ter certeza de que os ingleses chegariam aonde ainda não havia ninguém. Não prefiro a 18,5, sou simplesmente o único a ter explorado suas possibilidades. Não gosto de improvisar: simplesmente ninguém fazia isso há muito tempo. Não é uma questão de preferência: ocupo as posições que não estão ocupadas porque tal atitude, nesse jovem meio de expressão, é uma necessidade. A primeira coisa que se deve lembrar, a propósito do cinema, é sua juventude. E o essencial para todo artista responsável é desbravar o que ainda é mata fechada. Se todos trabalhassem com grandes angulares, eu rodaria todos os meus filmes na 75mm, pois acredito muito seriamente nas possibilidades da 75; se houvesse outros artistas extremamente barrocos, eu seria o mais clássico que vocês já viram. Não ajo assim por espírito de contradição, não quero ir contra o que já foi feito, mas ocupar um terreno desocupado e nele trabalhar.

— *Uma vez que o senhor utiliza a 18,5 há muito tempo, já deve ter explorado boa parte desse terreno e, no entanto, insiste nele. Não haveria, então, certa afinidade entre o senhor e essa lente?*

— Não, continuo a trabalhar com essa lente porque ninguém mais o fez. Se eu visse incessantemente nas telas planos filmados na 18,5, meu olho se cansaria. Tento sempre fazer em meus filmes

imagens que não cansem nem saturem ninguém. Se as pessoas usassem e abusassem da 18,5, eu jamais tocaria nela: ficaria cansado daquela distorção característica e buscaria alguma outra linguagem para me exprimir. Mas não vejo muitas imagens desse tipo para estar cansado: posso, portanto, olhar com um olho fresco essa distorção. Não é absolutamente questão de afinidade entre mim e a 18,5, mas unicamente de frescor do olhar. Adoraria fazer um filme na 100mm em que não se abandonaria nunca o rosto dos atores: haveria milhões de coisas a fazer! Mas a 18,5 é uma nova invenção capital: de cinco anos para cá, encontramos boas 18,5, e quantas pessoas já se serviram delas? Todas as vezes que a entrego a um chefe-operador, ele fica aterrorizado: no fim do filme, é sua lente predileta. Talvez esteja na hora de dar um fim a essa grande angular: pode ser que *Don Quixote* marque o fim da 18,5 para mim... ou talvez não!

— *O senhor concede essa importância tão grande à montagem porque ela é um pouco desprezada nos dias de hoje, ou porque acha que é realmente o fundamento do cinema?*

— Não posso deixar de achar que a montagem é essencial para o diretor, o único momento em que ele controla completamente a forma do filme. Quando estou filmando, o sol determina alguma coisa contra a qual nada posso, o ator introduz algo a que devo me adaptar, o enredo também; o que faço é me arranjar para ter controle sobre o que for possível. O único lugar onde exerço um controle absoluto é a sala de montagem. É então que o diretor é, potencialmente, um verdadeiro artista, pois julgo que um filme só é bom na medida em que o diretor conseguiu controlar seus diferentes materiais, não se contentando meramente em conduzi-los a porto seguro.

— *Suas montagens são longas porque o senhor tenta diferentes soluções para...*

— Busco o ritmo exato entre um enquadramento e o seguinte. É uma questão de ouvido: a montagem é o momento em que o filme lida com o sentido da audição.

— *Não são então problemas de narração ou de tensão dramática que o detêm?*

— Não, trata-se de uma forma, como o maestro interpretando um fragmento musical com *rubato* ou não. É uma questão de ritmo e, para mim, o essencial é isto: a pulsação.

— *Qual é sua posição face aos recursos da tela grande ou da cor? Acha que vale mais a pena se orientar pela tela pequena e pela pobreza da televisão?*

— Estou convencido de que, quando a tela é grande demais, como no caso do Cinémiracle ou do Cinerama, é também uma pobreza, e adoro isso: gostaria de fazer um filme com um desses procedimentos. Mas entre o Cinémiracle e a tela normal, não há nada que me interesse. A pobreza da televisão é uma coisa maravilhosa. O grande filme clássico fica naturalmente ruim na tela pequena, pois a televisão é inimiga dos valores cinematográficos clássicos, mas não do cinema. É uma forma maravilhosa, em que o espectador fica apenas a um metro e cinqüenta da tela, mas não se trata de forma dramática, e sim de forma narrativa, de modo que a televisão é o veículo ideal para o contador de histórias. E a tela gigante é também uma forma maravilhosa, porque, como a televisão, é uma limitação, e só se pode esperar desembocar na poesia criando com limitações, isso é claro. Gosto muito também da televisão, pois me dá a chance única de trabalhar; não sei o que diria sobre isso se também tivesse a chance de fazer filmes. Mas quando se trabalha por alguma coisa, é preciso ser entusiasta!

— *Trabalhar para a televisão implica um ponto de vista particular sobre a comunicação?*

— E também certa riqueza, não uma riqueza plástica, mas de idéias. Na televisão, podemos dizer dez vezes mais em dez vezes

menos tempo que no cinema, uma vez que estamos nos dirigindo a duas ou três pessoas. E dirigimo-nos primordialmente ao ouvido. Pela primeira vez, na televisão, o cinema assume um valor real, encontra sua função real, e isso em virtude de falar, pois o mais importante é o que se diz e não o que se mostra. As palavras não são, portanto, inimigas do filme: o filme dá exclusivamente assistência às palavras, pois a televisão não passa na realidade do rádio ilustrado.

— *A televisão seria de certa forma uma maneira de reconduzir o cinema às suas fontes radiofônicas?*

— Sobretudo um meio de satisfazer minha tendência a contar histórias, como os contadores árabes na praça do mercado. No que me diz respeito, adoro, nunca me canso de ouvir histórias, vocês sabem, então cometo o erro de acreditar que todos têm o mesmo entusiasmo! Prefiro as histórias aos dramas, às peças de teatro, aos romances: é uma característica importante do meu gosto. Leio com extrema dificuldade “grandes” romances: amo as histórias.

— *O público não presta menos atenção à televisão que ao cinema?*

— Presta mais atenção, porque escuta em vez de olhar. Os telespectadores escutam ou não escutam, mas quando escutam um pouquinho que seja, mostram-se mais atentos que no cinema, pois o cérebro é mais exigido pela audição que pela visão. Para escutar, é preciso pensar; olhar é uma experiência sensorial, mais bela talvez, mais poética, mas em que a atenção desempenha papel menor.

— *Para o senhor, a televisão é então uma síntese entre o cinema e o rádio?*

— Procuo sempre a síntese: é um trabalho que me apaixonou, pois devo ser sincero em relação ao que sou e não passo de um experimentador; experimentar é a única coisa que me entusiasma. Não me interesso pelas obras de arte, pela posteridade, pela celebridade, apenas pelo prazer da própria experimentação: é o único



domínio em que me sinto verdadeiramente honesto e sincero. Não tenho devoção alguma pelo que faço; é realmente sem valor aos meus olhos. Sou profundamente cínico em relação ao meu trabalho e à maioria das obras que vejo no mundo: mas não sou cínico em relação ao ato de trabalhar sobre uma matéria-prima. É difícil explicar. Nós, que fazemos profissão de experimentadores, herdamos uma velha tradição: alguns de nós foram grandes artistas, mas nunca fizemos musas de nossas amantes. Por exemplo, Leonardo considerava-se um cientista que pintava, e não um pintor que teria sido cientista. Não gostaria que achassem que estou me comparando a Leonardo, mas de explicar que há uma longa linhagem de pessoas que estimam suas obras segundo uma hierarquia diferente de valores, quase valores morais. Não fico, portanto, em êxtase diante da arte: fico em êxtase diante da função humana, o que pressupõe tudo o que fazemos com nossas mãos, nossos sentidos etc. Uma vez terminado nosso trabalho, ele não tem tanta importância aos meus olhos quanto aos da maioria dos estetas: é o ato que me interessa, não o resultado, a não ser quando dele emana o cheiro do suor humano, ou um pensamento...

— *Tem projetos precisos para dirigir alguma coisa?*

— Não, não sei. Pretendo seriamente parar completamente toda atividade cinematográfica e teatral, acabar de uma vez por todas, pois tive desilusões demais. Empenhei trabalho demais, esforços demais para o que me foi dado em troca, não quero dizer em dinheiro, mas em satisfação. Pretendo portanto abandonar o cinema e o teatro, já que, em certo sentido, eles já me abandonaram. Tenho filmes a serem terminados: vou concluir *Don Quixote*, mas não sinto mais vontade de me lançar em novos projetos. Faz agora cinco anos que penso em largar o cinema, pois vivo nele noventa por cento de minha vida e de minha energia sem exercer função de artista, e, enquanto ainda me resta um pouco de juven-

tude, tenho que tentar encontrar outro terreno onde possa trabalhar, parar de desperdiçar minha vida tentando me exprimir pelo cinema: oito filmes em dezessete anos não é muito. Talvez faça outros filmes; às vezes, o melhor meio de fazer alguma coisa de que se gosta é afastar-se dela, depois voltar. É como uma história sentimental: você pode esperar, em frente à porta de uma garota, que ela o deixe entrar, ela jamais lhe abrirá a porta; vale mais a pena ir embora, e ela gritará por você! Não, não é nada dramático: não é que eu seja amargo ou o que for, mas quero trabalhar. Agora estou escrevendo e pintando, buscando um meio de gastar minha energia, pois passei a maior parte destes últimos quinze anos correndo atrás de dinheiro; se fosse escritor, ou sobretudo pintor, não teria que fazê-lo. Tenho também um grave problema com minha personalidade de ator de sucesso, o que encoraja críticos do mundo inteiro a acharem que estaria na hora de me desencorajar um pouco, sabem como é: “O que faria bem a ele seria lhe dizer que, no final das contas, ele não é tão bom assim.” Mas há vinte e cinco anos eles me dizem isso! Não, na verdade passei meses a fio, anos a fio procurando trabalho, e tenho apenas uma vida. Portanto, por ora escrevo e pinto. Jogo fora tudo que faço, mas talvez acabe fazendo alguma coisa suficientemente boa para conservá-la: é preciso. Não posso passar minha existência em festivais ou restaurantes mendigando fundos. Tenho certeza de que só consigo fazer bons filmes se for eu a escrever o roteiro: poderia fazer *thrillers*, naturalmente, mas não tenho nenhuma vontade. O único filme que escrevi da primeira à última palavra e pude levar a um bom termo foi *Cidadão Kane*. Ora, passaram-se muitos anos desde que me foi dada essa oportunidade! Posso esperar mais quinze anos até que alguém se disponha novamente a depositar uma confiança absoluta em mim? Não, preciso encontrar um meio de expressão mais barato... como este gravador!

— *E não espera montar alguma coisa no teatro?*

— Em Londres, talvez, mas não sei. O que quer que eu faça no teatro no futuro, devo também escrever. Portanto, de toda forma, devo parar e escrever, e não simplesmente subir ao tablado para atuar ou dirigir, pois muitas pessoas de talento deram mostras, para sua grande glória, de virtuosismo como diretores de teatro. Logo, preciso levar para o teatro minhas idéias, não meu virtuosismo: e, se fizer minha *rentrée* no teatro, o que espero, vou me esforçar para fazê-lo com o que tenho a dizer, e não com a maneira como tenho a dizê-lo, pois deixei excessivamente de lado, durante estes quinze últimos anos, o que tenho a dizer.

— *E Shakespeare?*

— Gostaria de me voltar para Shakespeare, mas minha forma de ver Shakespeare não corresponde ao gosto da nossa época: sou de uma escola completamente diferente. É uma luta sem esperança, pois há atualmente no mundo uma escola shakespeareana, que respeito bastante, mas que não é a minha, e parece-me que não há lugar para a minha. Ou então, quando consigo encontrar um lugar, é uma trabalheira! Não estou mais em condições de me proporcionar outras derrotas. Preciso encontrar um terreno em que minhas chances de perder não sejam superiores às minhas chances de ganhar. E minhas chances de perder com Shakespeare, pude apreciá-las em Nova York com *O rei Lear*. Achei o espetáculo muito bom; talvez fosse ruim, mas, se era tão ruim como disseram os críticos, então não me resta outra coisa senão me aposentar, pois não há nenhum ponto de contato. O crítico do *New York Times* escreveu: “Orson Welles é um gênio sem talento!” Sério, achava o cenário de uma beleza extraordinária, e ninguém falou dele, nem pró, nem contra!

— *A acolhida de Otelo em Londres foi melhor?*

— Foi. Como todas as vezes em que faço alguma coisa, havia gente contra, mas ainda assim eu tinha meus partidários.

— *E durante quanto tempo o senhor atuou em O rei Lear?*

— Quatro semanas no meu trono sobre rodas. Era o máximo que eu podia fazer, e todo mundo detestou meu espetáculo. Então, por que insistir?

*Parece-me que a publicação desta entrevista ficaria bastante incompleta se eu não tentasse expor ao leitor o extraordinário espetáculo que foi, para mim e meus colegas, aquela ocasião. Aconteceu num quarto do hotel Ritz, onde Orson Welles nos recebeu depois de um dia de filmagem de Raízes do céu. Embora houvesse dito, se entendi bem, que tinha um compromisso logo em seguida, as quatro horas de entrevista que nos concedeu, em vez da hora e meia prevista, foram um verdadeiro encanto, que seria mesquinho atribuir apenas ao uísque. Maravilhosamente relaxado, de meias, camisa amplamente aberta sob uma prodigiosa e oteliana gandura multicor adaptada como robe de chambre, olímpico, porém simpático Júpiter, manipulando o charuto de vinte e cinco centímetros à guisa de raios e jogando com naturalidade com o trovão melodioso de sua voz, Orson Welles dessa vez era realmente o Magnífico. Não é inútil enfatizar isto, na medida em que seus filmes mais recentes parecem indicar um pressuposto de enfeamento que poderia fazer crer em alguma deterioração física. E, decerto, o Welles de quarenta e três anos não é mais o de Cidadão Kane, nem mesmo o de O terceiro homem, mas é pouco dizer que é belo. O rapaz sedutor e rosado tornou-se a encarnação do poder no esplendor. Existe decididamente um fenômeno comum a certo tipo de artista e, em todo caso, de cineasta. A maturidade, ou pelo menos a velhice, opera sobre eles uma estranha metamorfose. Coloquem lado a lado duas fotos de Renoir com trinta anos e com sessenta: não se trata visivelmente do mesmo homem, ou melhor, do mesmo estado de existência. Não é absolutamente que o*

*cavalheiro magro, vivaz e nervoso que filmava Nana tenha simplesmente ficado obeso com a idade, até se tornar o elefante branco de hoje: tenho certeza de que, se medirmos com o metro, o Jean Renoir que conhecemos hoje tem pelo menos vinte centímetros a mais que aquele dos anos 30. Ele evidentemente ampliou-se em todos os sentidos, seu próprio esqueleto duplicou. Welles, com sua precocidade congênita, é, aos quarenta e três anos, a ilustração viva dessa biologia específica do gênio. Tais pessoas crescem até o fim. Orson 1958 é Welles 1938 ao quadrado.*

*O que infelizmente o texto tampouco mostrará é o canto do gravador, o veludo de bronze dessa voz. Meu sofrido conhecimento de inglês me dava sobre os colegas a vantagem de momentos de desatenção em que, esquecendo o sentido, eu me deixava arrastar apenas pelo fluxo da música verbal. E, na verdade, convém que o diga para não guardar apenas comigo a lembrança dessas imagens: vi Welles em particular e em público em diversas circunstâncias, há quase dez anos já, mas nunca antes essa harmonia humana da voz e do corpo, essa ontologia musical e espetacular me haviam cegado como naquele quarto do Ritz em 27 de junho de 1958.*

*O dia morria. Reencontramos a praça Vendôme inundada e esfriada por um aguaceiro. Um fotógrafo esperava do lado de fora, o qual perdera tudo, e, enquanto Bitsch, Domarchi e eu próprio, com a cabeça ainda atordoada pelo temporal, nos dirigíamos ao carro para tentar curtir em comum nossa embriaguez intelectual, a imagem que eu buscava obscuramente há três horas tomou forma. Somente uma única coisa me intrigara na displicência refinada, sob a gandura multicor, algo que todavia aquela displicência evocava com a camisa aberta até o umbigo búdico; alguma coisa ou, antes, alguém; faltava a Welles estar nu sob a opalanda: era o Balzac de Rodin.*

*Resta-me explicar ao leitor em primeiro lugar o caráter de improviso dessa entrevista. Orson Welles acabara de tomar conhecimento do artigo de François Truffaut, na revista Arts, e, do meu, no*

Observateur. *Ambos, com nuances diversas, enfatizavam a ambigüidade moral dos personagens "antipáticos" na obra de Welles, ambigüidade que o destino de Quinlan me parecia coroar.*

\* \* \*

Antes de tudo, acho que um crítico sempre sabe mais sobre a obra de um artista que o próprio artista. Porém, ao mesmo tempo, sabe menos: é função própria do crítico saber ao mesmo tempo mais e menos sobre ela que o artista.

— *Gostaríamos de tentar deduzir o personagem ideal que corre através de todos os seus filmes, de Cidadão Kane até A marca da maldade. Será aquele de que fala Truffaut na revista Arts a propósito de A marca da maldade, ou seja, o gênio que não pode se impedir de fazer o mal, ou será preciso ver nele certa ambigüidade?*

— É um erro acreditar que Quinlan merece alguma misericórdia aos meus olhos. Para mim, ele é odioso: não há ambigüidade em seu caráter. Não é um gênio: é um mestre em seu gênero, um mestre provinciano, mas um homem detestável. O que coloquei de pessoal no filme foi meu ódio em relação aos abusos de poder por parte da polícia. E isso é evidente: é mais interessante falar dos abusos do poder policial com um homem de certo volume – não apenas físico, mas como personalidade – do que com um tirazinho ordinário. Quinlan é, portanto, mais que um tira ordinário, o que não impede que seja odioso. Não há nenhuma ambigüidade quanto a isso. Mas sempre é possível sentir simpatia por um crápula, pois a simpatia é coisa humana. Daí minha ternura a respeito de pessoas pelas quais não dissimulo de forma alguma minha repugnância. E esse sentimento não vem do fato de que são mais dotadas, mas de que são seres humanos. Quinlan é simpático em virtude de sua humanidade,

não de suas idéias. Não há a menor parcela de talento nele: se parece ter uma, cometi um erro. Quinlan é um bom técnico, conhece o ofício: é uma autoridade. Porém, como é homem de certa envergadura, homem temperamental, não podemos deixar de sentir simpatia por ele: apesar de tudo, é um ser humano. Acho Kane um homem detestável, mas tenho muita simpatia por ele como ser humano.

— *E Macbeth?*

— Parecido. Mais ou menos voluntariamente, fiz diversos papéis de canalha. Detesto Harry Lime, pequeno malandro do mercado negro, todas essas pessoas horríveis que interpretei; se elas não ficam "pequenas", é porque sou um ator para grandes personagens. Como vocês sabem, no velho teatro francês clássico, havia sempre os atores que representavam os reis e os que não representavam: sou daqueles que representavam os reis. Não tem saída, é minha personalidade. Logo, naturalmente, faço sempre papéis de chefes, de pessoas que detêm uma amplitude extraordinária: devo ser sempre *bigger than life*, maior que a natureza. É uma falha em minha natureza. Não se deve achar, portanto, que há algo de ambíguo em minhas interpretações. É minha personalidade que é responsável por isso, não minhas intenções. Pois é muito grave para um artista, um criador, ser também ator: ele corre o grande risco de ser mal compreendido. Porque entre o que digo e o que vocês ouvem, há minha personalidade, e grande parte do mistério, da confusão, do interesse, de tudo o que se pode achar no personagem que faço, vem de minha própria personalidade e não do que digo. Eu ficaria felicíssimo se nunca mais atuasse num filme; atuo porque, às vezes, permitem que depois eu dirija. Se ambigüidade há, é que na maioria das vezes atuei nos filmes. Claro, Quinlan é um personagem moral, mas detesto essa moral.

— *Essa sensação de ambigüidade não seria reforçada pelo fato de que no final do filme, apesar de tudo, Quinlan tem razão, já que o mexicano é culpado?*

— Ele está errado, mesmo assim: é apenas um acaso. Quem se preocupa em saber se ele estava enganado ou não?

— *Isso não é importante?*

— Depende do ponto de vista. Quanto a mim, acredito em tudo o que diz o personagem feito por Heston. O que diz Vargas, eu mesmo poderia dizê-lo. Ele fala como homem educado segundo a tradição liberal clássica, que é a minha. Portanto, o ângulo sob o qual convém tomar o filme é que, seja o que for que Vargas diga, ele é meu porta-voz. Logo, vale mais a pena ver um assassino livre do que a polícia autorizada cometer abusos de poder. Se você tem a escolha entre o abuso do poder policial e deixar um criminoso impune, é preciso escolher o crime impune. É o meu ponto de vista. Portanto, vamos considerar que o jovem mexicano seja realmente culpado: qual é exatamente a culpa dele? Isso não nos diz respeito. O tema do filme está em outra parte. Esse homem é apenas um nome num jornal: todo mundo está se lixando para saber se é culpado ou não. Isso é uma pura incidência no roteiro. Então, eles agarraram o verdadeiro culpado; mas trata-se de um acontecimento puramente episódico, não é central quanto ao tema: *o culpado é Quinlan*. E quando André Bazin escreve que Quinlan é um grande homem etc., é porque Menzies, amigo de Quinlan, diz que ele é um grande homem. Ninguém mais lhe diz isso. E Menzies diz aquilo porque acredita sinceramente. Isso define o personagem de Menzies, e não o de Quinlan. Este é o deus de Menzies. E, como Menzies o adora, o tema real do roteiro é a traição, a terrível necessidade em que se vê Menzies de trair seu amigo. E aí há ambigüidade, porque não sei se ele deveria traí-lo ou não. Não, não sei mesmo. E obrigo Menzies a trair,

mas a decisão não vem dele, e, francamente, no lugar dele, eu não teria traído!

— *A propósito de Menzies e Quinlan, há uma frase cujo sentido não conseguimos compreender. No fim, Quinlan diz, quando morre ao lado do gravador: "É a segunda bala que recebo por sua causa."*

— Ele é manco por isso. Ele tem uma perna estragada porque tinha recebido há muito tempo uma bala ao salvar a vida de Menzies. E Menzies conta isso à mulher de Vargas quando lhe dá uma carona. Será que cortaram?

— *Cortaram.*

— Estão vendo, é assim! Enfim... Há anos, portanto, Quinlan protegeu corajosamente Menzies em um duelo de revólver; eis por que ele anda com uma bengala. E quando fala de uma segunda bala, tortura seu amigo, lembrando-lhe com sadismo que recebeu essa segunda bala da parte dele, mas apenas a primeira era a de um herói.

— *Sua simpatia por Quinlan é apenas humana, não é moral?*

— De forma alguma. Minha simpatia vai para Menzies e, sobretudo, Vargas. Mas, nesse caso, não é uma simpatia humana. Vargas não é tão humano assim. Como poderia? É o herói de um melodrama. E, num melodrama, a simpatia humana vai obrigatoriamente para o traidor. Quero ser claro quanto a minhas intenções. O que digo neste filme é o seguinte: acredito firmemente que, no mundo moderno, devemos escolher entre a moral da lei e a moral da simples justiça, isto é, entre linchar alguém ou deixá-lo livre. Prefiro que um assassino fique livre à polícia prendê-lo por engano. Quinlan não deseja tanto levar culpados à justiça quanto assassiná-los em nome da lei, servindo-se da polícia, e este é um argumento fascista, um argumento totalitário, contra a tradição da lei e da justiça humana tais como as entendo. Assim, para mim, Quinlan é a encarnação de tudo aquilo contra o qual eu luto, polí-

tica e moralmente falando. Sou contra Quinlan porque ele se arroga o direito de julgar – e o que detesto acima de tudo são pessoas que querem julgar segundo sua própria veneta. Acho que se tem o direito de julgar segundo uma religião, uma lei, ou ambas. Se você decide por si só que alguém é culpado, bom ou mau, é a lei da selva, a porta aberta para gente que lincha seus semelhantes, para os pequenos gângsteres que se exibem nas ruas... Mas devo gostar de Quinlan em virtude de alguma coisa diferente que lhe proporcionei: o fato de que tenha amado Marlene Dietrich, que tenha recebido uma bala no lugar de seu amigo, o fato de que tenha um coração. Mas aquilo em que ele acredita é detestável. A ambigüidade possível não está no caráter de Quinlan, está na traição de Quinlan por Menzies. Kane, por sua vez, é um homem que abusa do poder da imprensa popular, insurgindo-se também contra a lei, contra toda a tradição da civilização liberal. Ele também despreza o que considero ser a civilização, tentando se tornar o rei de seu universo, um pouco como Quinlan em sua cidade-fronteira. E encontram também Harry Lime, com seu desdém por tudo, que tenta bancar o rei num mundo sem lei. Todas essas pessoas são farinha do mesmo saco e exprimem, cada uma à sua maneira, as coisas que mais detesto. Mas amo e compreendo, tenho uma simpatia humana por esses diferentes personagens que criei, porém, moralmente, acho-os detestáveis, moralmente detestáveis, não humanamente. Goering, por exemplo, era um homem detestável, mas assim mesmo dispensa-se simpatia a ele: ele tinha algo de muito humano, mesmo por ocasião do processo.

— *Em contrapartida, Himmler era um perfeito gângster.*

— Sim, de modo que nada há a se dizer sobre ele. Mas Goering, pode-se olhar para ele e dizer: eis o meu inimigo, detesto-o. Mas ele é humano, tem uma textura humana, na falta de uma moral.

■ **Melodrama e tragédia** ■ — *Do seu ponto de vista, Otelo também é um homem detestável?*

— O ciúme é detestável, não Otelo. Porém, como está de tal modo obcecado pelo ciúme, o qual se torna sua personificação, nessa medida Otelo é detestável. Todos esses nobres personagens: Lear, por exemplo, na medida em que é cruel, é odioso. Um dos grandes temas, em Shakespeare, é a moralidade século XIX de todos os seus personagens mais interessantes: todos são traidores. Hamlet é um traidor, não há dúvida quanto a isso, uma vez que deseja matar seu tio sem permitir que sua própria alma seja salva. Olhem o prazer com que descreve o assassinato de Rosencrantz: é um traidor. E em vão é também coisa diferente, o homem do Renascimento. Shakespeare, a despeito de tudo o que se escreveu sobre ele, assim mesmo é um patife. Todos os grandes personagens de Shakespeare são patifes: são obrigados a sê-lo.

— *Pode-se dizer o mesmo dos personagens do senhor.*

— Pode-se dizer, acho, de todos os textos dramáticos que tentam ser trágicos dentro do esquema do melodrama. Desde que existe melodrama, o herói trágico tende a se tornar um patife. Apenas os gregos e os escritores franceses clássicos podiam fazer um herói que não fosse vilão, pois este era abstratamente trágico. Mas, a partir do instante em que você se acumplicia com não importa que tipo de melodrama, o personagem trágico deve ser, de uma forma ou de outra, um traidor, muito simplesmente porque um herói, num melodrama, não é nada. Um herói é insuportável, salvo numa verdadeira tragédia. E é impossível fazer uma verdadeira tragédia para o grande público; pelo menos, isso não foi feito desde os gregos e o drama poético clássico. Shakespeare nunca escreveu uma tragédia pura: não era capaz. Escreveu melodramas que tinham a estatura da tragédia, mas que nem por isso deixavam de ser histórias melodramáticas. E, uma vez que são melodramas,

os heróis são os patifes. Os heróis puros, os verdadeiros heróis, como Brutus, são todos papéis ruins: ninguém quer representá-los, ninguém se preocupa com eles, ninguém se interessa por eles. O papel de Brutus é imenso, há tiradas maravilhosas, mas não se vê um ator com vontade de representá-lo.

— *Em Júlio César, César também é um patife.*

— Um patife completo. Sim. Todos são patifes em *Júlio César*. É uma peça muito interessante, porque os sentimentos de Shakespeare são pró e contra todo mundo. De toda forma, a grande qualidade de Shakespeare é não ser jamais partidário, nem moral, nem político.

— *Suponho que, do seu ponto de vista, Arkadin não seja mais “gentil” que os outros...*

— Mais, mais que os outros, pois é acima de tudo um aventureiro nato. Para mim, é inclusive absolutamente simpático.

— *Mas o personagem interpretado por Robert Arden...*

— É terrível. É o pior dos crápulas.

— *Será por isso que, na luta entre os dois, Arkadin parece tão nobre e imponente?*

— É, Arkadin não é um bandido. Comete, e cometeu, um monte de vilanias. Quem não as comete? É um aventureiro. Para mim, seria Stálin, se este não tivesse sido comunista. O lado simpático do personagem Stálin – não de fato Stálin – é o russo sem piedade, cheio de sentimentos por certas coisas, vocês sabem, esse curioso traço do caráter tipicamente eslavo: gosto muito disso.

■ **Melhor que o advogado do diabo** ■ — *Se, como diz, seus personagens não são humanamente detestáveis, isso significa que esse humanamente representa para o senhor, se não uma moral, pelo menor um valor.*

— O valor é o melhor argumento que consigo inventar em favor dos meus inimigos. Além disso, quando entro na pele de um personagem, como ator e autor ao mesmo tempo, e me torno esse personagem, recorro ao melhor de mim mesmo no âmbito do meu papel, de modo a que meu personagem se enriqueça com o melhor de mim mesmo.

— *O senhor faz o advogado do diabo.*

— Mais que o advogado do diabo, mais. Porque, tornando-me esses personagens, transfiguro-os dando-lhes o que tenho de melhor, mas, o que eles são, eu detesto.

— *O que acha de Robert Browning, que dizia ter uma consciência tão elástica que podia adotar o ponto de vista de seus inimigos?*

— Era um ator. Acho que todos os grandes escritores, e mesmo os escritores corretos, são atores. Têm a faculdade do ator de entrar na pele de seu personagem principal, transfigurá-lo – seja ele assassino ou qualquer outra coisa – com o que podem dar de si mesmos. Um ator não faz outra coisa. E essa qualidade muitas vezes faz com que os protagonistas de uma história pareçam falar pelo autor, ao passo que não fazem senão exprimir o temperamento do autor, mas não suas opiniões. Em outros termos, quando Arkadin fala dos covardes, faz uso do meu humor, mas nem por isso sou Arkadin, e nada quero ter com nenhum Arkadin do mundo.

— *O senhor não conseguirá nos convencer de que tal constância na escolha dos personagens “detestáveis” envolve apenas simpatia de sua parte. É contra eles, mas os serve melhor que um advogado; terá dificuldade em nos fazer acreditar de que não há no senhor, ao mesmo tempo que a condenação deles, uma admiração que é, à sua revelia, uma sanção e que lhes dá uma chance de salvação. O senhor dá uma chance de salvação ao diabo: apesar de tudo, isso é importante.*

— Todos os personagens que representei, e de que estamos falando, são formas variadas de Fausto, e sou contra todos os Faustos, porque acho impossível um homem ser grande a menos que admita haver algo maior que ele. Pode ser a Lei, pode ser Deus, pode ser a Arte, ou qualquer outra concepção, mas deve ser maior que o homem. Interpretei toda uma linha de egotistas, e detesto o egotismo, o do Renascimento, o de Fausto, todos os egotismos. Mas, evidentemente, um ator fica apaixonado pelo papel que faz: é como um homem beijando uma mulher, dando-lhe algo de si mesmo. Um ator não é um advogado do diabo, é um amante, um amante de alguém de outro sexo. E Fausto, para mim, é como um outro sexo. Para mim, há dois grandes tipos de humanidade no mundo, e uma delas é Fausto. Pertencço ao outro campo, mas, ao representar Fausto, quero ser justo e leal em relação a ele, dar-lhe o melhor de mim mesmo e os melhores argumentos que possa encontrar, já que vivemos num mundo feito por Fausto. *Nosso mundo é faustiano.*

— *Há atores que compõem qualquer tipo de personagem. Ora, constatamos que os roteiros de todos os seus filmes não apresentam nada em comum entre si, embora no caráter profundo dos personagens, se encontre sempre algo similar. Pode-se deduzir daí que, a despeito do que estava dizendo, o senhor talvez tivesse efetivamente a intenção de condenar esses personagens, mas uma condenação que...*

— Não os condeno necessariamente no cinema, condeno-os apenas na vida. Em outras palavras – é importante essa distinção –, condeno-os na medida em que são contra aquilo de que sou a favor, mas não os condeno no meu coração, apenas no meu espírito. A condenação é cerebral. E isso se complica pelo fato de eu desempenhar o papel dos meus condenados. Agora, vocês me dirão que um ator está sempre representando o seu próprio papel: quando fazemos um personagem, começamos por retirar o que

não é ele mesmo, mas jamais colocamos algo que não existe. Nenhum ator pode interpretar outra coisa senão ele mesmo. E assim, claro, Orson Welles chega sempre nesses personagens. Não posso fazer nada: é ele quem os representa, não apenas fisicamente, mas *Orson Welles*. Portanto, deixo de lado uma parte de minhas crenças políticas, morais, ponho um nariz falso, faço tudo isso, mas resta sempre Orson Welles. Nada a fazer contra isso. Por dar muito crédito às qualidades cavalheirescas, quando faço o papel de alguém que detesto, faço questão de ser muito cavalheiresco em minha interpretação.

— *Em todos os seus filmes, há de fato muita generosidade.*

— Para mim, esta é a virtude essencial. Detesto todas as opiniões que privam a humanidade do menor de seus privilégios; se uma crença qualquer exige que se renuncie a algo humano, eu a detesto. Sou, portanto, contra todos os fanatismos, detesto os slogans políticos ou religiosos. Detesto qualquer um que pretenda suprimir uma nota que seja da gama humana: devemos poder sempre fazer vibrar todos os seus acordes.

■ **Uma posição difícil** ■ — *É uma posição difícil. O senhor detesta as pessoas que agem em nome da religião e da política.*

— Não as detesto. Detesto que ajam assim.

— *Pois é, mas ao mesmo tempo o senhor diz que é preciso acreditar em algo maior que o homem.*

— Sim, é uma posição muito difícil. Deve-se negar alguma coisa, absolutamente. Tenho dificuldade para explicar essa ambigüidade: é o meu ponto de tensão. Todo artista, todo sujeito que pensa, tem um ponto de tensão entre dois extremos, entre dois pólos. No que me diz respeito, vocês trouxeram muito bem à luz: é exatamente isso. Porém, se tivesse que escolher, escolheria sempre o respeito, não o egotismo, a responsabilidade, não a aventura. E



isso vai contra minha personalidade, que é a do aventureiro egoísta; fui feito para andar nas pegadas do aventureiro byroniano, embora deteste esse tipo de gente em tudo que faz.

— *O senhor dizia que Macbeth é detestável, mas é também um poeta. Em certo sentido, isso não o justificaria?*

— É um homem detestável até que se torne rei; uma vez coroado, está acabado. Por outro lado, quando está acabado, torna-se um grande homem. Até então, é vítima de sua mulher e de sua ambição, e a ambição é uma coisa detestável, uma fraqueza: todos aqueles vítimas da ambição são, de uma forma ou outra, fracos. Shakespeare sempre escolheu grandes temas; o Ciúme, *Otelo*; a Ambição: *Macbeth*. Quando faz de Macbeth um rei, estamos apenas no meio do terceiro ato: restam dois atos e meio em que Shakespeare pode enfim respirar e dizer: apesar de tudo, acabei com essa amaldiçoada ambição, agora posso começar a falar de um grande homem que sabe apreciar o bom vinho.

— *O senhor acha que Otelo ou Macbeth sejam pessimistas radicais?*

— Shakespeare era.

— *Em A tempestade também?*

— Incrivelmente. Lembrem-se: “*And deeper than did ever plummet sound/ I’ll drown my book.*” Shakespeare era terrivelmente pessimista. Porém, como muitos pessimistas, era também um idealista. Só os otimistas são incapazes de compreender o que significa amar um ideal. Shakespeare estava muito próximo das origens de sua própria cultura: a língua em que escrevia acabava de ser formada, a velha Inglaterra da Idade Média ainda vivia na memória de todas as pessoas de Stratford. Ele estava muito perto de outra época, compreendam. Estava por inteiro às portas do mundo moderno, enquanto seus avós, os velhos da aldeia, do próprio campo, eram da Idade Média, eram ainda a velha Europa. Restou nele alguma coisa disso: seu lirismo, sua verve cômica, sua

humanidade vêm desses laços com a Idade Média que estava bem próxima dele; seu pessimismo e sua amargura – é quando lhes dá livre curso que toca o sublime – têm sempre algo a ver com o mundo moderno, mundo que acabava de ser criado tal como existia desde sempre, mas *seu* mundo.

— *O senhor acha que Arden de Faversham foi escrita por Shakespeare?*

— Não

— *Por Thomas Kidd?*

— Provavelmente. Em todo caso, não por Shakespeare.

■ **Abaixo Gide! Viva Montaigne!** ■ — *Gide atribui Arden de Faversham a Shakespeare.*

— Pois bem, isso não me espanta vindo de Gide! Não fico absolutamente surpreso que ele tenha acreditado numa coisa dessas. A bem da verdade, ele nem fede nem cheira para mim: não é nada para mim. Há muitos escritores cujas opiniões são totalmente opostas às minhas, que no entanto gosto e leio. Não sou, mas nem um pouquinho, da opinião deles sobre o que quer que seja, o que não faz diferença para mim. Mas Gide! *André Gide* é um tipo funesto! Não apenas não tenho nenhuma simpatia por ele, como não faço questão da companhia de seus livrecos. Ele foi nefasto a muitos espíritos na França, a muitos jovens intelectuais. E não creio que tenha tido uma gotinha do espírito ou da imaginação de um poeta: era o espírito mais prosaico possível. Então, claro, julgou que *Arden de Faversham* era uma obra de Shakespeare simplesmente porque é uma boa peça, e ponto final.

— *É uma peça sobre o mundo burguês, ao qual Shakespeare nunca dedicou muito interesse.*

— É verdade. Shakespeare não se interessava pelos burgueses, sempre fez deles *clowns*. Passou os vinte últimos anos de sua

vida pensando para ser enobrecido e ter seus brasões. Uma de suas grandes obsessões, como Balzac, era a legitimidade. Quando estiverem lendo *Ricardo II*, observem seu horror diante do que pode ser cometido contra a legitimidade, ou seja, contra aquele que recebeu a unção sagrada. Shakespeare tinha grande paixão pelos reis, mais que pelos aristocratas. Acho que ficou bem desapontado com os aristocratas elisabetanos, mas a idéia do trono e do rei é uma coisa que perpassa Shakespeare inteiro. Repito sempre para os atores americanos que nunca teremos um grande teatro shakespeariano nos Estados Unidos, pois é impossível fazer um grupo de atores americanos compreender o que Shakespeare entendia por “rei”. Acham que se trata de um sujeito que, certo dia, começa a usar uma coroa e senta num trono, que é um cara corajoso, um patife, um varapau, um baixote: e ele é “o rei”. Não compreendem que, para Shakespeare, mais que para qualquer outro escritor, um rei ocupava uma posição particularmente trágica e extraordinária. A coroa é de fato uma de suas obsessões.

— *Gostaria de montar Ricardo II no palco?*

— Adoraria. Há muitos anos, na Irlanda, atuei em uma versão. Mas nunca a dirigi. É uma peça extraordinária. Vejam, Shakespeare é apaixonante – assim como qualquer outro artista – quando suas criaturas começam a viver sua própria vida e arrastam o autor contra a vontade. Bolingbroke conduz Shakespeare a contragosto por cenas maravilhosas com as quais Shakespeare não pode concordar: isso dá à peça uma tensão extraordinária.

— *Shakespeare está evidentemente do lado de Ricardo?*

— Totalmente. No entanto, deve fazer justiça a Bolingbroke e, mais que isso, deve torná-lo real, humano, de modo que, subitamente, esse homem, Bolingbroke, ganhe vida e extraia dela grande parte da peça. Vocês vêem Shakespeare tentar contê-lo: nada a fazer, Bolingbroke está lançado! Shakespeare é freqüentemente

submergido por seus personagens. Uma teoria muito interessante foi, a propósito, emitida por alguns eruditos. Para eles, ao contrário do que se achava, Shakespeare não fez apenas pequenos papéis, mas grandes também. Acredita-se agora que fez Iago.

— *E representou o Espectro em Hamlet.*

— Isso já era sabido. Mas que tivesse desempenhado papéis maiores, que tenha feito Iago, Mercutio, isso é apaixonante. Pois são dois papéis de segundo plano que roubam a peça dos protagonistas.

— *Já montou Hamlet no palco?*

— Já, duas vezes: em Chicago e Dublin. Houve um momento em que me falaram para montá-lo com Marlon Brando, mas a coisa não foi adiante. Eu não estava suficientemente aquecido para esse projeto, ainda que Brando pudesse ter composto um curioso Hamlet. Mas, cedo ou tarde, será preciso montar *Hamlet* como peça, e não apenas como a oportunidade de um ator romântico fazer um número. A peça sofre, não comercialmente, mas em si mesma, por ser montada com excesso de romantismo.

— *Hamlet é um personagem muito curioso porque às vezes crê em Deus e às vezes não crê.*

— Oh! Ele crê em Deus, tenho certeza.

— *Mas não em seu famoso monólogo.*

— Sim. Não acham que o mundo está cheio de gente que crê em Deus e não crê nem no céu nem no inferno? Tenho certeza de que ele fala do paraíso, de tudo isso, mas não de Deus. Ele não diz: “Ele existe ou não existe?”, mas “Ser ou não ser”. É bem diferente.

— *Isso deixaria supor que a alma não é imortal?*

— Pois bem, como sabem, existe todo tipo de heresias cristãs afirmando que a alma não é imortal, e elas vêm perdurando há não pouco tempo. Há Deus, mas a existência de Deus não acarreta que a alma seja imortal. Não acho que Shakespeare, tão legitimista quanto ao trono, à coroa e a Deus, tivesse um dia conscientemente

questionado a existência de Deus; talvez inconscientemente, mas conscientemente, para ele, Deus existia. Agora, toda a corte de Deus, seu palácio com seus cortesãos, seu céu e inferno existiam também? Disso Shakespeare podia duvidar. Que a coroa e o trono existiam, ele acreditava, como atesta sua maneira de falar da realeza: não se dispensa tais sentimentos a um rei a menos que se afirme a existência de Deus. Um rei sem Deus? Essa idéia não faz sentido, pois ele é o representante de Deus.

— *Mas Shakespeare é também um homem do Renascimento, e o Renascimento marcou o começo de uma crítica da religião.*

— Não o começo, perdão. Essa crítica da religião começou aqui, em Paris, bem antes do Renascimento.

— *Sim, mas na Inglaterra.*

— Lá também, bem antes. Thomas Wickham! Pensem nisso! O Renascimento inglês não se preocupou em criticar a religião, mil perdões, ele não se interessou por ela, pura e simplesmente. A verdadeira crítica da religião, na Inglaterra, situa-se no século XIV.

— *No século XIV, as pessoas eram prudentes: começaram a sê-lo menos com o Renascimento.*

— Sim, mas o que aconteceu durante o Renascimento é que o homem tornou-se o tema central na tragédia de sua vida. Eis o que aconteceu: a importância atribuída ao homem. Fausto apareceu durante o Renascimento, isso sim. Mas criticar a religião estava fora de questão, ela era relegada a um papel secundário na tragédia da vida. Shakespeare não se interessa pela religião, assim como os escritores do Renascimento, italiano ou outro qualquer.

— *Eu estava dizendo isso porque Shakespeare provavelmente leu Montaigne...*

— Montaigne: o senhor disse Montaigne? É o meu autor favorito, vocês sabem.

— *Shakespeare leu Montaigne na tradução de Johannes Florio.*

— O famoso Florio, sim, talvez.

— *E o ceticismo e a irreligião intrínseca de Montaigne talvez...*

— Não posso aceitar isso, pois, para mim, Montaigne é o escritor mais perfeito que o mundo já produziu. Leio literalmente toda semana, da maneira como as pessoas lêem a Bíblia. Tiro um tempinho, abro meu Montaigne, leio uma página ou duas pelo menos uma vez por semana, pelo prazer, só isso. Para mim, não há maior alegria no mundo.

— *Em francês ou...*

— Em francês, pelo prazer de estar na companhia da língua. Não é tanto pelo que ele narra, mas um pouco como esperar um amigo. Para mim, é algo maravilhoso, muito querido. Sinto afeição por Montaigne. É um grande amigo da minha vida. E, sob diversos aspectos, ele concorda com o espírito de Shakespeare, quanto à violência pelo menos.

— *Concordaria em dizer que Shakespeare é o maior italiano de todos?*

— É também o maior inglês. Não é o maior francês, não era nem um pouquinho francês. Mas italiano, sim. A Itália tinha, nessa época, muita influência sobre a Inglaterra. Nada surpreendente.

— *A Antiguidade também tinha grande influência.*

— Sim, mas sobretudo a Itália — a Inglaterra sonhando com a Itália, assim como Roma sonhando com a Grécia, um sonho muito particular. Durou trezentos anos.

— *Quanto a Júlio César, Shakespeare foi vítima de Plutarco, e não é sua melhor peça.*

— Não. Mas é uma das mais eficazes, como *Ricardo III*. É uma das peças que melhor se prestam à ribalta.

■ **Uma moral aristocrática** ■ — *Para voltar à sua obra, parece-me possível discernir nela uma unidade profunda derivada de uma concepção nietzschiana da existência. Isso é exato?*

— Não sei do que ela deriva, mas espero que haja unidade em minha obra, pois, se o que fizermos não nos pertencer como nossa carne e nosso sangue, então não tem nenhum interesse. Acho que qualquer obra, e tenho certeza de que concordarão comigo, é boa na medida em que exprime o homem que a criou. Sinto-me sempre comprometido moralmente com os roteiros que faço. Não me interessa tanto por eles como roteiros: para mim, apenas seu aspecto moral é importante. Numa peça, odeio a retórica, os discursos sobre a moral, mas o eixo da peça é essencial aos meus olhos.

— *Sua moral não é uma moral comum, é uma moral superior.*

— Pois bem, devo dizer que me interessa mais pelo caráter que pela virtude. Vocês podem chamar isso de moral nietzschiana, como posso chamá-la aristocrática, por oposição à burguesa. A moral burguesa sentimental me repugna: prefiro a coragem a todas as outras virtudes.

— *Era o que queríamos dizer quando falávamos de uma moral superior, diferente.*

— Não creio que seja tão diferente. É apenas diferente da moral do século XIX ou XX.

— *O personagem de A dama de Xangai, por exemplo, é completamente alheio ao "way of life" comum.*

— Completamente. É ao mesmo tempo um poeta e uma vítima. Porém, mais uma vez, representa... — não queria parecer estar usando essa palavra como um esnobe — representa um ponto de vista aristocrático, que, por sinal, não é absolutamente o de um grão-senhor: é um ponto de vista cavalheiresco, que corresponde a idéias muito antigas. Isso nada tem de muito nietzschiano. A moral de Nietzsche é apenas outra expressão, outra forma, dessa velha moral, que nada tem a ver com a revolução industrial, a burguesia, e todas as idéias que me são antipáticas. Sou um homem

que adora fazer sátira, mas vivemos em uma época em que é impossível encontrar trabalho como satirista. Nunca consegui fazer um filme ou uma peça sobre um assunto satírico: ninguém se interessa por isso. E é muito difícil atacar a moral vulgar sem recorrer à sátira: fui obrigado, no cinema, a fazê-lo por intermédio do melodrama, o que é muito menos eficaz. Peguem uma história como *A marca da maldade*. Trata-se de uma criatura superior, pois Heston é um homem superior, e não apenas porque é um rapaz bonito ou porque está na crista da onda, não, mas porque é civilizado e tem uma cultura mais profunda. Não é apenas que seja bom e incapaz de fazer patifarias: ele compreende o que significa ser bom. Assim, vocês têm aí um homem que pode responder ao patife sem ter eternamente a palavra virtude na boca, e os argumentos que ele opõe ao poder policial são daqueles que só um homem culto pode apresentar.

— *Em Cidadão Kane e A dama de Xangai, o senhor pretendia criticar a civilização americana?*

— Certamente. Acho que é dever de todo artista criticar sua civilização, seus contemporâneos. É uma tarefa clara e nítida para um artista de certa ambição. Todo francês deve criticar a civilização francesa contemporânea. É nossa responsabilidade.

— *Mas sua intenção era atacar um sentido capitalista da vida?*

— O sentido capitalista na medida em que é oposto ao sentido materialista? Se eu admitisse que critico o capitalismo, ia parecer que estava assumindo uma atitude crítica marxista, ao passo que não é o caso. Não é por acidente que *Cidadão Kane* é proibido na Rússia. Eles não gostam mesmo dele, assim como os capitalistas não o apreciam. Sou antimaterialista, não gosto nem de dinheiro, nem de poder, nem do mal que eles fazem às pessoas. É um sentimento antigo muito simples. E sou muito especialmente contra a plutocracia: foi a plutocracia americana que criti-

quei de diferentes formas em *Soberba, A dama de Xangai e Cidadão Kane*.

— *E em A marca da maldade?*

— Também. Mas agora estou mais interessado nos abusos da polícia e do Estado que nos do dinheiro, uma vez que atualmente o Estado é mais poderoso que o dinheiro. Procuo, portanto, um meio de dizer isso.

■ **“Os intelectuais americanos me são estranhos”** ■

— *Muitos críticos franceses escreveram que Cidadão Kane era muito influenciado por Dos Passos.*

— Nunca li Dos Passos. Li um ensaio dele, e foi tudo. Mas não era extraído do famoso *Paralelo 42*. Não creio ter sido influenciado por Dos Passos: se fosse, seria puro acaso. Os críticos americanos chegaram a escrever que meu filme era influenciado por Proust: isso é manifestamente falso.

— *Não acha antes que a maior influência que podemos discernir em sua obra é a de Shakespeare?*

— Oh! sim, sem dúvida alguma.

— *Por exemplo, em A marca da maldade, o personagem do vigia noturno.*

— Um bufão shakespeariano por excelência, assim como ele à margem da história. E vocês sabem, esse papel foi improvisado; nenhum diálogo fora escrito para ele. Contratei o ator e construí o personagem improvisando-o. Um célebre crítico americano viu o filme e o detestou, sobretudo em função desse personagem; espan-tava-se: “Por que um personagem assim?” Mas por que não? E: “Não se encontra ninguém semelhante na vida”. Pois bem, existe alguém assim no meu filme! Esse crítico ficou realmente chocado com esse vigia noturno, como muitos outros americanos. Eu próprio sou muito americano. Meus gostos não se chocam muito com

os do americano médio, mas, sim, sobretudo com os do intelectual americano. É muito curioso, não é intencional, simplesmente é assim. Os intelectuais americanos me são completamente estranhos, não consigo me comunicar com eles. Tento, mas quando por acaso eles gostam de um de meus filmes, é sempre pelas razões erradas. Sei que ficaram bastante chocados com esse vigia noturno, porque é um verdadeiro bufão, um verdadeiro Pierrot Lunaire, e parecia-me que tal silhueta lunar devia fatalmente nascer do clima que o cercava. Em outras palavras, sua justificação dramática é que o horror que o rodeia é tal que não poderia engendrar outro personagem, outra coisa a não ser, como vocês disseram, uma figura elisabetana. E esse tipo está maravilhoso em seu papel, lembrando um pouco aqueles personagens sumários das antigas histórias de fantasmas.

— *Uma coisa curiosa em A marca da maldade é a encenação de Heston escutando a conversa entre Quinlan e Menzies, semelhante à de Otelo escutando a conversa entre Iago e Bianca.*

— Não tinha pensado nisso, mas, de fato, é verdade!

— *Enquanto Quinlan e Menzies andam reto na estrada, Heston é obrigado a fazer esforços estafantes para progredir num itinerário acidentado. Por que o personagem que escuta segue tal caminho?*

— Ele precisa caminhar por aquele dédalo terrível, em meio aos *derricks*, porque é intruso: é uma cena em que não há lugar para ele. Dois velhos amigos conversam: se vissem Heston, nada aconteceria. Pensei então que ele devia suscitar pena, cavar, como se cava para achar ouro, subir, como se escala uma montanha. Essa atividade não lhe convém e ele a detesta, como diz a Menzies: nesse momento, Vargas perde sua integridade. É então projetado num mundo ao qual não pertence moralmente: torna-se um tipo vulgar que escuta nas portas, e ele não poderia ser assim. Tentei

então fazer de maneira que o gravador parecesse guiá-lo, que ele fosse vítima desse aparelho mais que vítima de sua curiosidade. Ele não sabe usar muito bem o gravador, só pode segui-lo e lhe obedecer, porque aquela máquina não lhe pertence: ele não é um espião, sequer é um tira.

■ **Alguns mistérios** ■ — *Há um mistério que gostaríamos de esclarecer: podemos considerá-lo o diretor de Jornada do pavor?*

— Não. Durante as cinco primeiras seqüências, eu estava no set, decidia acerca dos ângulos. Depois, dizia com freqüência onde colocar a câmera. Em outros termos, eu vinha para o set com a câmera, determinava o enquadramento, fazia um teste de luz e decidia que a câmera ficaria em tal lugar em tal frase do diálogo etc. Então, de certa forma “desenhei” o filme, mas não o dirigi propriamente: o diretor era Norman Foster. E foi ele quem fez comigo aquele filme sobre o pobre menininho e seu touro cuja nova versão acaba de ser lançada nos Champs-Élysées, vocês sabem, com um desenho de Jean Cocteau nos cartazes.

— Arenas sangrentas [The Brave One]?

— Exato. Originalmente era um episódio de *É tudo verdade*, sobre um roteiro de Robert Flaherty. Eles pegaram todas as idéias e refizeram à maneira deles. E quando se atribuiu a este filme o Oscar de roteiro original, ninguém se apresentou para recebê-lo. Falou-se de autor comunista! Nada disso: ninguém se apresentou porque Flaherty morrera e a RKO não queria absolutamente mais ouvir falar de mim. Eu tinha filmado durante três meses, mas a RKO não me deixou concluir o trabalho e me demitiu. Alguns anos mais tarde, os King Brothers retomaram a história, conseguiram ser distribuídos pela RKO e, assim, não havia mais direitos a pagar. Trabalharam em parceria com a RKO e agiram como se se tratasse de uma história original: *estes são os fatos*. O menininho

que tínhamos descoberto é atualmente um robusto mexicano de vinte e cinco anos.

— *Há alguma esperança de um dia se assistir a É tudo verdade?*<sup>1</sup>

— Não este, em todo caso, já que existe o *remake*. O resto talvez, mas não tenho certeza de nada. É um problema bem complicado, pois, na RKO, o filme passou por lucros e perdas, o que lhe permitiu ter uma redução de impostos. Então é muito difícil relançar o negócio porque o governo reembolsou o excedente de impostos à RKO, que o gastou imediatamente. E agora é muito complicado, mesmo se a RKO estivesse de acordo. Talvez um dia seja possível fazer alguma coisa. Perdi um tempo maluco, vocês sabem, meses e meses, anos, tentando salvar esse filme. Mas a parte mais interessante, a história que fiz sobre os “jangadeiros”, essas pessoas que descem o Amazonas para vir conversar com o presidente do Brasil, está definitivamente perdida: era um documentário puro. Mas a RKO queimou tudo, nunca mais vi, exceto os testes de cores.

— *Falou-se de 125 mil metros de negativo filmado.*

— É falso. Quando o leme da RKO mudou de mãos, para justificar minha demissão disseram que eu havia rodado tudo isso.

— *Quantos o senhor tinha de fato rodado?*

— A metragem normal para um filme. Não sei mais exatamente. Cerca de 30 mil metros.

— *Sua participação em O terceiro homem foi um pouco o equivalente da que o senhor tivera em Jornada do pavor?*

— Foi maior. Gostaria muito de não ser interrogado quanto a isso, pois é delicado. Eu não era o produtor; no caso de *Jornada do pavor*, sim, e tenho direito a lhes dizer que estava presente.

<sup>1</sup> Ver nota p.96.

— *Achamos que há certas seqüências que o senhor dirigiu completamente, por exemplo a da roda-gigante.*

— Dirigir é uma palavra que devo explicar. Toda a questão é saber quem vai tomar a iniciativa. Em primeiro lugar, não quero parecer estar substituindo Carol Reed; em segundo lugar, ele é incontestavelmente um diretor muito competente; em terceiro lugar, parece comigo no seguinte: se alguma coisa se produz no set, se alguém faz um achado, Reed se apaga diante do autor dessa nova idéia, sente prazer em ver algo ser criado, não procura criar obstáculo, como muitos diretoresinhos fazem. Mas é delicado falar desse filme: eu fui muito discreto e agora me irrita... Tudo o que posso lhes dizer é que escrevi integralmente o papel de Harry Lime porque comecei a pensar naquela brincadeira procedendo através de piadas. Não sou autor da gag do cuco: peguei-a em uma peça húngara. Agora, vocês sabem, toda peça húngara é plágio de outra peça húngara: assim, a quem atribuir a paternidade dessa gag? Lembro-me de ter escutado essa piada em minha infância, não a mesma exatamente, mas quase. Estão vendo que se trata de uma piada muito velha. E o mais engraçado é que o cuco é fabricado na Floresta Negra, não na Suíça.

— *Há um tal parentesco entre Harry Lime e seus outros personagens...*

— Como lhes disse, escrevi tudo referente a esse personagem, criei-o em todos os seus detalhes: era mais que um papel para mim. Harry Lime faz evidentemente parte da minha obra. É, por sinal, um personagem shakespeariano: é um parente próximo do bastardo rei João.

— *O caráter de Harry Lime é, dos papéis que o senhor interpretou, o que parece mais identificado ao senhor, se não como personalidade privada, ao senhor mesmo, como personalidade estética.*

— Mas é uma reflexão muito curiosa: é o único papel que fiz sem maquiagem!

— *O senhor usava maquiagem em A dama de Xangai?*

— Usava um pequeno fragmento na ponta do nariz. Psicologicamente, preciso sempre me disfarçar.

— *E para Harry Lime, não usou maquiagem?*

— Não. Para um ator, isso é capital. Para um não-ator, dizer que é o único papel sem maquiagem pode parecer pouco importante. Mas, para um ator de composição, o papel que você representa sem maquiagem é algo de fantástico.

— *Por que atribui tanta importância à maquiagem?*

— Porque gosto de me esconder. É uma camuflagem, sério. Não gosto de me ver na tela, e, quando dirijo um filme, tenho que ver os copióes: assim, quanto mais maquiado, menos me reconheço e mais faço um juízo objetivo. Escondo-me de minha própria imagem, que não sinto nenhum prazer em ver.

■ **“Não sou um carrasco de atores”** ■ — *Segundo suas declarações, parece que o senhor pertence mais à Europa que aos Estados Unidos.*

— Não. Pertencço àqueles cuja companhia aprecio: aqueles de quem leio os livros, com quem saboreio a conversa, cujas pinturas deslumbram meus olhos. Pertencço a essa comunidade que remonta às fontes gregas e de que alguns membros são meus contemporâneos. E é uma comunidade muito especial: encontramos nela americanos e europeus, antigos e modernos.

— *É uma comunidade muito pequena?*

— Não tão pequena. Mas o que gosto não é o que sou. Alguns se adoram tais como são, estão sempre se justificando. Se não gosto de mim, nem por isso sou um neurótico: a sangue-frio, não gosto dos Faustos, dos aventureiros, dos egotistas, de todo esse mundinho. Acho que vivemos num universo que lhes pertence. Mas não detesto essas pessoas; não posso deixar de achá-las bem atraentes: elas têm muito charme.

— *O senhor está decididamente numa situação desconfortável.*

— Mas todo artista está. O maior perigo para um artista é se ver numa situação confortável: é seu dever encontrar-se no ponto de desconforto máximo, procurar esse ponto.

— *Deve-se ver uma ilustração desse desconforto na forma como o senhor dirige seus atores? Eles estão sempre em equilíbrio instável, numa postura precária.*

— Importantíssima, a postura deles. Vocês nunca verão nos meus filmes os atores me imitando. Eles estão numa postura desconfortável, foi a que os vi assumir, não a inventei para eles. Interroguem os atores que dirigi e perguntem a eles se alguma vez se sentiram desconfortáveis, eles lhes dirão que não. Não sou um carasco de atores. Como devem saber, há duas grandes escolas de amestrar leões: a francesa e a alemã. Na primeira, a francesa, os animais são mantidos rigorosamente em lugares precisos. Na outra, a alemã, os animais parecem sempre estar brigando com o domador. Esperava-se antes que a primeira escola fosse a alemã e a segunda a francesa, mas é precisamente o contrário. Há também duas grandes escolas de diretores: aquela em que o diretor domina o ator e o aterroriza para fazer sua parte, e a outra, à qual pertença. Não busco dominar, todos os meus intérpretes lhe dirão isso. Assim, se parecem ter uma atitude desconfortável, é porque os vi assumi-la certa noite, em algum lugar, e gostei dela; não é uma atitude que lhes impus: olhem e façam como eu! Todos os grandes diretores alemães, Reinhardt, Körtner – estou falando de diretores de teatro –, usavam esse método: “você vão imitar o que eu faço”. Eu não indico as entonações. Se um ator deve dizer a réplica: “Bom dia, senhor Welles”, não lhe peço que assuma esta ou aquela entonação. Deixo que a diga sempre a partir de si mesmo. Se meus atores parecem carecer de conforto, é porque acho que em geral, nos filmes, os atores ficam confortáveis demais: deixam eles faze-

rem tudo o que lhes passa pela cabeça em vez de lhes pedir, no mínimo, que finjam ser criaturas de carne e osso. Em todo caso, meus intérpretes não ficam constrangidos no exercício de seu ofício. Compreendem a diferença?

— *Provavelmente. Mas o senhor não gosta muito de fazê-los sentar, discutir infinitamente etc. Prefere que estejam em movimento?*

— Em *Grilhões do passado*, Akim Tamiroff senta-se em uma cadeira e fica sem se mexer durante oito minutos. Katina Paxinou também está sentada, sem se mexer, salvo os gestos requisitados por um jogo de baralho. Em *A marca da maldade* era diferente: eu tinha muitos atores jovens; eu estava contente, e os fiz se mexerem.

■ **A energia e a inteligência do bárbaro** ■ — *O senhor nos disse que Arkadin não era um homem muito detestável. Qual é a sua concepção do personagem? Ele está próximo de Kane?*

— Não, Arkadin está mais próximo de Harry Lime, porque é um especulador, um oportunista, um homem que vive da decomposição do mundo, um parasita que se alimenta da corrupção do universo, mas não procura se justificar, como Harry Lime, considerando-se uma espécie de “super-homem”. Arkadin é um aventureiro russo, um corsário.

— *Basil Zaharoff?*

— Melhor, porque Zaharoff era escória. Arkadin é um homem que, em grande parte, se fez num mundo corrompido; não procurou ser melhor que o mundo, mas prisioneiro deste, era o que podia fazer de melhor. Ele é a melhor “expressão” possível desse universo.

— *Nesse sentido, Arkadin seria o herói de um mundo...*

— Não, é um personagem, não um herói. Nunca representei heróis no cinema. No teatro, sim. Gostaria de representar um dia um grande papel heróico num filme, um verdadeiro herói, mas é difícil encontrar. Arkadin é a expressão de certo mundo europeu.



Ele poderia ter sido grego, russo, georgiano. É como se chegasse de uma região selvagem e se instalasse numa velha civilização européia, usando dessa espécie de energia e inteligência própria do bárbaro para obter vantagem. Ele é o germano, o godo, o selvagem em vias de conquistar Roma. Eis o que ele é: o bárbaro na conquista da civilização européia ou, como Gêngis Khan, na invasão da China. E esse gênero de personagem é admirável: apenas a moral de Arkadin é detestável, mas não seu espírito, porque ele é corajoso, apaixonado, e acho que é realmente impossível detestar um homem apaixonado. É a razão por que detesto Harry Lime: ele não tem paixão, é frio. É Lúcifer, o anjo caído.

— *Parece que o senhor está dividido entre duas concepções do mundo, uma concepção renascentista e uma concepção puritana.*

— De forma alguma. Nem renascentista, nem puritana. Sou um homem da Idade Média, com certas implicações derivadas da selvageria da América. Sou Arkadin, na medida em que pertencço a um povo selvagem que é um povo novo, arrivista. Mas puritano, de forma alguma.

— *Isso o choca porque nos Estados Unidos a palavra puritano tem um sentido mais pesado que para nós.*

— Um puritano nega-lhe permissão para fazer alguma coisa. A definição essencial do puritanismo – sou técnico em puritanismo – é que ele se arroga o direito de proibir alguém de fazer alguma coisa. Para mim, é a perfeita definição de tudo a que sou contrário. Um moralista não é absolutamente um puritano.

— *Digamos antes que o senhor está dividido entre o juízo moral de sua cabeça e o juízo moral do coração.*

— Não. Acho que estou dividido entre minha personalidade e minhas crenças, não entre meu coração e meu espírito. Conseguem imaginar, cavalheiros, o que eu pareceria se obedecesse à minha personalidade?

■ **A rã e o escorpião** ■ — *Ficamos impressionados ao examinar sua obra – de A dama de Xangai a Grilhões do passado, um pouco menos explicitamente talvez em A marca da maldade – com o tema do caráter. “It’s my character”, não é o que diz o escorpião? Será uma desculpa que o escorpião dá à rã? Gostaríamos de saber qual a relação entre seu ponto de vista pessoal e a história do escorpião, porque no fundo, desde que começamos a conversar, é um pouco o problema das relações da rã e do escorpião que se coloca, não?*

— Pois bem, há muito a dizer sobre isso. *Primo*, a rã é um asno!

— *O senhor não é pela burrice da rã, é?*

— Oh, não!

— *E acha que o escorpião é um patife?*

— Sim. Ambos! Mas falemos seriamente. Insisto no fato de que eu estava sendo muito sério dizendo isto: dou a meus inimigos não apenas os melhores argumentos, mas o que podem encontrar de melhor a dizer para defenderem seu ponto de vista. No entanto, não acho que se possam justificar seus atos invocando seu caráter, embora admita ser tentador fazê-lo. Nada no mundo é mais encantador que um crápula admitindo que é um crápula. Gosto sempre quando um homem reconhece que é um patife, um assassino, ou seja lá o que for, e me diga: “Matei três pessoas”. É imediatamente meu irmão, porque é franco. Acho que a franqueza não desculpa o crime, mas o torna atraente, confere-lhe charme. Não é absolutamente uma questão de moralidade, é uma questão de charme.

— *É uma concepção feminina da vida.*

— Os únicos bons artistas são femininos. Não admito a existência de um artista cuja personalidade dominante seja masculina. Isso nada tem a ver com a homossexualidade; porém, intelectualmente, um artista deve ser um homem com aptidões femininas. É ainda mais difícil para uma mulher, pois ela deve ter aptidões mas-

culinas e femininas, e... isso fica muito complicado. Para um homem, é muito simples.

— *O escorpião então é perdoado pela metade?*

— O objetivo dessa história é dizer que o homem que declara na cara do mundo: “Sou como sou, é pegar ou largar”, que esse homem tem uma espécie de dignidade trágica. É uma questão de dignidade, de volume, de charme, de envergadura – o que não o justifica. Em outros termos, essa história deve ser entendida como servindo a um fim dramático, e não como justificando Arkadin ou o assassinato. E não é por puritanismo que sou contra o crime. Sou contra a polícia, não esqueça. A meu ver, estou muito próximo das concepções anarquistas e aristocráticas. Qualquer que seja o ponto de vista que tenham sobre minha moral, deveriam tentar descobrir seu aspecto essencialmente anarquista ou aristocrático.

— *O senhor é contra o mal, considera que o caráter...*

— ... é o essencial. É o ponto de vista aristocrático tradicional.

— *Chegaria a ponto de dizer que vale mais a pena ter caráter que fazer o bem?*

— Não, *character* tem dois sentidos em inglês. Se estou falando do meu caráter, isso significa que sou feito assim, é o equivalente do italiano “*sono fatto così*”. Mas na história da rã, trata-se do outro sentido da palavra *character*. Em inglês, *character* não é apenas a maneira como você é feito, é também o que você decide ser. É sobretudo a maneira como você se comporta em relação à morte, pois creio que só se pode julgar as pessoas quanto ao seu comportamento diante da morte. É muito importante fazer a distinção, pois esse sentido de *character* só pode ser explicado com exemplos.

— *Poderíamos traduzi-lo por personalidade?*

— Não.

— *Por temperamento?*

— Não exatamente. Receio que não se possa encontrar um equivalente ideal. Não se trata de *the character*, mas de *character* simplesmente. Seu caráter, meu caráter, isso compreendemos muito bem. Mas só se pode compreender *character* numa perspectiva aristocrática: não quero dizer que apenas os nobres que possuem títulos e terras sejam capazes de perceber seu sentido; não quero parece um esnober. *Character* é um conceito aristocrático, como a virtude é um conceito burguês. A virtude, estamos nos lixando para ela. O que é *character*? Eis um exemplo: Colette, quando os alemães vieram buscar seu marido para deportá-lo, esse marido que ela amava terrivelmente, que ela adorava, quando chegou aquele grupo de seis, uma bela manhã, para prendê-lo, em vez do grande adeus dramático com todo o tra-la-lá, Collette murmurou simplesmente, dando-lhe um tapinha: “Vai logo com eles!” Isso é *character*! Não Colette, não ela em geral, mas esse momento, esse instante preciso, isso pode durar o tempo de um relâmpago. Já a história do escorpião é de origem russa.

— *Em A dama de Xangai, O'Hara diz que quando faz uma besteira vai até o fim. É então também seu caráter? Não é ele o escorpião da história?*

— Ele? É a rã. Oh, sim, perfeitamente! Um grau acima: uma rã poética, mas, de toda forma, uma rã! *Character* é a maneira como nos comportamos quando nos recusamos às leis a que devemos obediência, aos sentimentos que experimentamos; é a maneira como nos comportamos em presença da vida e da morte. E os maiores larápios, os mais detestáveis, podem ter *character*.

— *Macbeth, por exemplo?*

— Nem tanto. Macbeth é muito mais uma grande peça que um grande personagem. Otelo tem *character*, mas não Macbeth. O grande momento, o grande lampejo de *character* em Shakespeare está em uma de suas peças menos boas: é quando Romeu sabe da

morte de Julieta. Diz então: “*Is it e’en so. Then I defy you, stars*”. E nessa hora é Shakespeare quem fala, não Romeu.

— *O senhor viu o filme de Castelani?*

— Não.

— *Há um de seus filmes de que ainda não falamos e que é o menos bem considerado pela crítica francesa, é O estranho.*

— Muito bem, perfeito: é o pior. Não há nada meu nesse filme. Foi John Huston quem redigiu o roteiro sem assinar o crédito; eu o rodei para mostrar que podia ser tão bom realizador quanto qualquer um, e, além disso, em dez dias menos que o tempo de filmagem previsto. Mas não escrevi uma palavra do roteiro. Sim, escrevi algumas cenas que apreciava bastante, mas foram cortadas; passavam-se na América do Sul – não tem nada a ver com a história. Não, esse filme não me interessa em nada. No entanto, não o fiz com cinismo, não procurei matá-lo; ao contrário, tentei dar o melhor. Mas é, de todos os meus filmes, aquele de que sou menos autor. Não sei se é bom ou ruim. As únicas coisas de que realmente gosto são as rubricas sobre a cidade, o droguista, detalhes desse gênero.

■ **A influência do teatro** ■ — *Podéria, para concluir, nos dizer quais são os diretores que o senhor admira?*

— Vocês não vão gostar do que vou dizer, pois as pessoas que admiro não são consideradas intelectuais do cinema; o drama está nisso. Meu cineasta predileto é De Sica; sei que os decepiono. E John Ford. Mas o Ford de vinte anos atrás, o De Sica de doze anos atrás. Ah! *Sciuscia*: foi o melhor filme que já vi.

— *E os jovens diretores americanos?*

— Detestáveis. Nada a dizer. Desprezo-os.

— *E Eisenstein? Falaram dele a propósito de seus filmes.*

— Nunca vi um filme de Eisenstein. Minto, um único. Mas mantive uma copiosa correspondência com ele. Sabem por quê? Porque eu tinha atacado violentamente *Ivã, o terrível* num jornal americano. E na Rússia, um dia, ele ouviu falar desse artigo e me mandou uma carta imensa. Respondi. Ele também. Eu também etc. Durante anos, trocamos cartas sobre a estética do cinema. Graças a Deus, vocês gostam dos meus filmes, mas eu não gosto absolutamente do que vocês gostam. Aliás, vejo muito poucos filmes, e a última obra-prima que vi foi *Sciuscia*. Desculpem-me, é o meu gosto.

— *Quis-se ver em certos diretores americanos discípulos seus: Robert Aldrich, Nicholas Ray...*

— Nunca vi nada de Aldrich. De Nicholas Ray, sim: não me interessa. Saí da sala depois de quatro rolos de *Juventude transviada*: fico com raiva só de pensar nesse filme.

— *O que acha de Vincent Minelli?*

— Vamos, vamos, estamos tendo uma conversa séria, estamos falando de cineastas.

— *E entre os diretores alemães?*

— Ah, a famosa teoria francesa segundo a qual fui influenciado pelos alemães! Nunca vi um filme alemão na minha vida. Sempre se afirmou que vi *Os Niebelungen*, de... esqueci o nome dele; todo mundo disse que *Macbeth* era inspirado nele: isso é falso, nunca vi esse filme. Em contrapartida, o teatro alemão teve uma influência muito, muito grande sobre mim. Entre os jovens diretores americanos, só vejo Kubrick: *O grande golpe* [*The Killing*] não era muito ruim, mas *Glória feita de sangue* [*Paths of Glory*] é nojento. Fui embora depois do segundo rolo.

— *O senhor viu muitas peças alemãs?*

— Uma enorme quantidade; quando eu era jovem, menino, antes de Hitler, garimpei os teatros alemães e, também, os teatros russos e franceses. No que se refere aos meus filmes, sofri mais a

influência do teatro que a do cinema porque, na época em que eu era capaz de me deixar facilmente influenciar, eu via peças e não filmes. Na verdade, não há cineastas que tenham me impressionado ou, melhor, apenas alguns raros, que não são muito bem vistos pelos intelectuais. De Sica, por exemplo. Vocês deveriam ter vergonha de não gostar de De Sica: temos que voltar a falar disso daqui a duzentos anos.

— *E Rossellini?*

— Deste, vi todos os filmes: é um amador. Os filmes de Rossellini provam simplesmente que os italianos são atores natos, e que na Itália basta pegar uma câmera e colocar pessoas na frente dela para alguém se convencer que é um diretor.

— *O senhor é então um self-made cameraman, se é que podemos dizer...*

— Sofri apenas uma vez a influência de alguém: antes de filmar *Cidadão Kane*, vi quarenta vezes *No tempo das diligências*. Não precisava me basear no exemplo de alguém que tinha alguma coisa a dizer, mas em alguém que me mostrasse como dizer o que eu tinha a dizer: para isso, John Ford é perfeito. Peguei Gregg Toland como operador porque foi ele quem pediu para filmar comigo. Durante os primeiros dez dias de filmagem, eu mesmo ajustei a luz, porque acreditava que o diretor devia fazer tudo, inclusive a iluminação. Gregg Toland não dizia nada e, discretamente, arrumava um pouco as coisas nas minhas costas. Acabei compreendendo e me desculpei. Na época, afora John Ford, eu admirava Eisenstein – mas não os outros russos –, Griffith, Chaplin, Clair e Pagnol: acima de tudo, *A mulher do padeiro*. Atualmente, admiro o cinema japonês, Mizoguchi e Kurosawa, *Contos da lua e Viver*. Gostava mais de cinema antes de fazer. Agora, não deixo de ouvir a claquete no início de cada plano: toda magia está destruída. De acordo com os prazeres que me proporcionam, eis a hierarquia que

eu estabeleceria entre as diferentes artes: em primeiríssimo lugar, a literatura, depois a música, a pintura e o teatro. No teatro, para uma impressão bem desagradável: as pessoas olham para você e, durante duas horas, você se sente prisioneiro do palco. Mas vou lhes fazer uma confiança mais terrível: só gosto de cinema quando estou filmando; então é preciso saber não ser muito tímido com a câmera, violentá-la, acuá-la em suas últimas trincheiras, pois não passa de um vil mecanismo. O que conta é a poesia.

*(Declarações registradas em gravador)*

## Lista de filmes citados

*À beira do abismo* [*The Big Sleep*, Howard Hawks]  
*A soldo do diabo* [*Man in the Shadow*, Jack Arnold],  
*Amanhã é eterno, O* [*Tomorrow is Forever*, Irving Pichel]  
*Arenas sangrentas* [*The Brave One*, Irving Rapper]  
*Cão andaluz, Um* [*Un chien andalou*, Luis Buñuel]  
*Condessa de Hong Kong, A* [*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin]  
*Condessa descalça, A* [*The Barefoot Countess*, Joseph L. Mankiewicz]  
*Contos da lua, Kenji* [*Ugetsu Monogatari*, Kenji Mizoguchi]  
*Dama de Xangai, A* [*The Lady from Shanghai*, Orson Welles]  
*Dama do lago* [*Lady in the Lake*, Robert Montgomery]  
*Dama oculta, A* [*The Lady Vanishes*, Alfred Hitchcock]  
*Desprezo, O* [*Le mépris*, Jean-Luc Godard]  
*Don Quixote* [Orson Welles]  
*E o vento levou* [*Gone with the Wind*, Victor Fleming]  
*É tudo verdade* [*It's All True*, Orson Welles]  
*Enganar e perdoar* [*The Cheat*, Cecil B. de Mille]  
*Estranho, O* [*The Stranger*, Orson Welles]  
*Favorito dos Bórgia, O* [*Prince of Foxes*, Henry King]  
*Glória feita de sangue* [*Paths of Glory*, Stanley Kubrick]  
*Grande ditador, O* [*The Great Dictator*, Charlie Chaplin]  
*Grande golpe, O* [*The Killing*, Stanley Kubrick]  
*Grilhões do passado* [*Mr. Arkadin*, Orson Welles]

*História imortal* [*The Immortal Story*, Orson Welles]  
*Jornada do pavor* [*Journey into Fear*, Norman Foster]  
*Juventude transviada* [*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray]  
*Laranja mecânica* [*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick]  
*Loucuras de mulheres* [*Foolish Wives*, Eric Von Stroheim]  
*Soberba* [*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles]  
*Marca da maldade, A* [*Touch of Evil*, Orson Welles]  
*Melhores anos de nossas vidas, Os* [*The Best Years of Our Lives*,  
 William Wyler]  
*Mercador de almas, O* [*The Long Hot Summer*, Martin Ritt]  
*Monsieur Verdoux* [*Monsieur Verdoux*, Charlie Chaplin]  
*Morte num beijo, A* [*Kiss me Deadly*, Robert Aldrich]  
*Mulher do padeiro, A* [*La femme du boulanger*, Marcel Pagnol]  
*Nascimento de uma nação, O* [*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith]  
*No tempo das diligências* [*Stagecoach*, John Ford]  
*Ponte do rio Kwai, A* [*The Bridge on the River Kwai*, David Lean]  
*Processo, O* [*The Trial*, Orson Welles]  
*Psicose* [*Psycho*, Alfred Hitchcock]  
*Raízes do céu* [*The Roots of Heaven*, John Huston]  
*Regra do jogo, A* [*La règle du jeu*, Jean Renoir]  
*Rei em Nova York, Um* [*A King in New York*, Charlie Chaplin]  
*Rosa negra, A* [*The Black Rose*, Henry Hathaway]  
*Sangue de um poeta, O* [*Le sang d'un poète*, Jean Cocteau]  
*Se Versalhes falasse* [*Si Versailles m'était conte*, Sacha Guitry]  
*Sombra de uma dúvida, A* [*Shadow of a Doubt*, Hitchcock]  
*Terceiro homem, O* [*The Third Man*, Carol Reed]  
*Testamento de Orfeu, O* [*Le testament d'Orphée*, Jean Cocteau]  
*Trágico amanhecer* [*Le jour se lève*, Marcel Carné]  
*Trent's Last Case* [Herbert Wilcox]  
*Três casos de assassinato* [*Lord Montdrago*, Herbert Wilcox]

*Trinta e nove degraus, Os* [*The Thirty-nine Steps*, Alfred  
 Hitchcock]  
*Vale da esperança, O* [*Trouble in the Glen*, Herbert Wilcox]  
*Verdades e mentiras* [*F for Fake*, Orson Welles]  
*Viver* [*Ikiru*, Akira Kurosawa]

## Filmografia de Orson Welles

### ■ Como diretor ■

- 1999. *Moby Dick*
- 1993. *É tudo verdade* [*It's All True*]
- 1992. *Don Quixote* [*Don Quijote de Orson Welles*]
- 1985. *Orson Welles' Magic Show* [TV]
- 1984. *The Spirit of Chales Lindbergh*
- 1979. *The Orson Welles Show* [seriado de TV]
- 1978. *Filming 'Othelo'*
- 1976. *Verdades e mentiras* [*Vérités et mensonges*]
- 1972. *The Other Side of the Wind*
- 1971. *London*
- 1970. *The Deep*
- 1969. *The Southern Star* [cenas de abertura, sem crédito]
- 1969. *O mercador de Veneza* [*The Merchant of Venice*]
- 1968. *História imortal* [*The Immortal Story*]
- 1968. *Vienna*
- 1965. *Campanadas a medianoche*
- 1964. *In the Land of Don Quixote* [seriado de TV]
- 1962. *O processo* [*Le procès*]
- 1962. *No Exit* [sem crédito]
- 1960. *David e Golias* [dirigiu as próprias cenas, sem crédito]
- 1958. *The Fountain of Youth* [TV]

1958. *A marca da maldade* [*Touch of Evil*]  
 1958. *Portrait of Gina* [TV]  
 1956. *Orson Welles and People* [TV]  
 1955. *Around the World with Orson Welles* [seriado de TV]  
 1955. *Moby Dich Rehearsed* [TV]  
 1955. *Grilhões do passado* [*Mr. Arkadin*]  
 1955. *The Orson Welles Sketchbook* [seriado de TV]  
 1952. *Otelo* [*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*]  
 1949. *Memórias de um mágico* [*Black Magic*]  
 1948. *Macbeth, reinado de sangue* [*Macbeth*]  
 1947. *A dama de Xangai* [*The Lady from Shanghai*, sem crédito]  
 1946. *O estranho* [*The Stranger*]  
 1943. *Jornada do pavor* [*Journey into Fear*]  
 1942. *Soberba* [*The Magnificent Ambersons*]  
 1941. *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*]  
 1938. *Too Much Johnson*  
 1934. *The Hearts of Age*

#### ■ Como ator ■

1987. *Someone to love*  
 1986. *Transformers, o filme* [*Transformers: The Movie*, voz]  
 1984. *Enchanted Journey*  
 1983. *Hot money*  
 1983. *Where is Parsifal?*  
 1982. *Slapstick [of another kind]* [voz]  
 1982. *Baryshnikov in Hollywood* [ele próprio, TV]  
 1982. *Butterfly*  
 1981. *História do mundo, parte 1* [*History of the World: Part I*, voz narrador]

1980. *Shogun* [voz narrador, TV]  
 1980. *Tajna Nikole Tesle*  
 1979. *The Double McGuffin* [voz]  
 1979. *The Muppet Movie* [convidado especial]  
 1978. *Tut: The Boy King* [ator, TV]  
 1978. *A Woman Called Moses* [TV, voz narrador]  
 1978. *Hot Tomorrows* [voz]  
 1977. *Il grande attacco* [voz narrador]  
 1977. *Rime of the Ancient Mariner* [voz]  
 1977. *Some Call it Greed* [voz]  
 1977. *It Happened one Christmas* [TV]  
 1976. *A viagem dos condenados* [*Voyage of the Damned*]  
 1975. *O último dos dez* [*Rikki-Tikki-Tavi*, TV, voz]  
 1974. *And then There Were None* [voz]  
 1972. *O homem de duas vidas* [*Get to know your rabbit*]  
 1972. *Man who Came to Dinner, The* [TV]  
 1972. *O feiticeiro* [*Necromancy*]  
 1972. *Piratas da ilha do tesouro* [*Treasure Island*]  
 1972. *La década prodigieuse*  
 1971. *London* [diversos personagens]  
 1971. *Malpertuis: estranhas fantasias* [*Malpertuis: histoire d'une maison maudite*]  
 1971. *A Safe Place*  
 1970. *The Deep*  
 1970. *Is it Always Right to Be Right?* [voz]  
 1970. *Start the Revolution without Me* [voz]  
 1970. *Upon this Rock* [TV]  
 1970. *Waterloo* [*Waterloo*]  
 1970. *Ardil 22* [*Catch-22*]  
 1970. *Carta ao Kremlin* [*The Kremlin Letter*]



1969. *Bitka na neretvi*  
 1969. *The Merchant of Venice* [TV]  
 1969. *Una su 13*  
 1969. *The Southern Star*  
 1969. *Kampf un Rom II. Der verrat*  
 1968. *Tepepa... Viva la revolución*  
 1968. *Vienna*  
 1968. *O último romano* [Der Kampf un Rom]  
 1968. *O enigma das cartas* [House of Cards]  
 1968. *História imortal* [The Immortal Story]  
 1967. *Depois que tudo terminou* [I'll never Forget what's 'Is Name]  
 1967. *A tragédia de um rei* [Oedipus the King]  
 1967. *O marinheiro de Gibraltar* [The Sailor from Gibraltar]  
 1967. *Cassino Royale* [Casino Royale]  
 1966. *O homem que não vendeu sua alma* [A Man for All Seasons]  
 1966. *Paris está em chamas?* [Paris brûle-t-il?]  
 1965. *Campanadas a medianoche*  
 1965. *Marco the Magnificent*  
 1963. *Gente muito importante* [The VIPs]  
 1962. *Laviamoci il cervello*  
 1962. *O processo* [Le procès]  
 1961. *Epopéia de bravos* [Lafayette]  
 1961. *Os bravos tártaros* [I Tartari]  
 1961. *O rei dos reis* [King of Kings] [voz]  
 1960. *Com sangue se escreve a história* [Austerlitz]  
 1960. *Tragédia no espelho* [Crack in the Mirror]  
 1960. *David e Golias*  
 1959. *High Journey*  
 1959. *O proscrito de Hong Kong* [Ferry to Hong Kong]  
 1959. *Estranha compulsão* [Compulsion]

1958. *Raízes do céu* [The Roots of Heaven]  
 1958. *The Fountain of Youth* [TV]  
 1958. *Vikings, os conquistadores* [The Vikings, voz]  
 1958. *A marca da maldade* [Touch of Evil]  
 1958. *O mercador de almas* [The Long Hot Summer]  
 1957. *A soldo do diabo* [Man in the Shadow]  
 1956. *Orson Welles and People* [TV]  
 1956. *Moby Dick* [Moby Dick]  
 1955. *Moby Dick Rehearsed* [TV]  
 1955. *Grilhões do passado* [Mr. Arkadin]  
 1955. *Três casos de assassinato* [Three Cases of Murder]  
 1955. *Napoleón*  
 1954. *Se Versailles falasse* [Si Versailles m'était conté]  
 1953. *King Lear* [TV]  
 1953. *O vale da esperança* [Trouble in the Glen]  
 1953. *L'uomo, la bestia e la virtù*  
 1952. *Otelo* [The Tragedy of Othello: The Moor of Venice]  
 1952. *Trent's Last Case*  
 1951. *Le petit monde de Don Camillo* [voz]  
 1950. *A rosa negra* [The Black Rose]  
 1949. *Memórias de um mágico* [Black Magic]  
 1949. *O favorito dos Bórgias* [Prince of Foxes]  
 1949. *O terceiro homem* [The Third Man]  
 1948. *Macbeth: reinado de sangue* [Macbeth]  
 1948. *A dama de Xangai* [The Lady from Shanghai]  
 1946. *Duelo ao sol* [Duel in the Sun]  
 1946. *O estranho* [The Stranger]  
 1946. *O amanhã é eterno* [Tomorrow is Forever]  
 1944. *Jane Eyre* [Jane Eyre]  
 1942. *Jornada do pavor* [Journey into Fear]

- 1942. *Soberba* [*The Magnificent Ambersons*] [voz]
- 1941. *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, ator]
- 1940. *Swiss Family Robinson* [voz]
- 1938. *Two Much Johnson* [curta-metragem]
- 1934. *Hearts of Age* [curta-metragem]