

Orson Welles na Perspectiva do *World Cinema*¹

Samuel Paiva²

Resumo

É objetivo deste trabalho compreender em que medida o cinema de Orson Welles poderia ser inscrito no chamado "*World Cinema*". Em pauta de discussão teórica na contemporaneidade, ou seja, em um contexto de globalização, esse cinema, ainda que não esteja definido precisamente, vem sendo cogitado como algo que diz respeito a um "multiculturalismo policêntrico". Nesse sentido, a figura da "viagem", perseguida como elemento propulsor de um deslocamento internacional, será o ponto a partir do qual aspectos da vida e obra de Orson Welles serão observados como indicadores de um cinema que sinaliza uma perspectiva mundial.

Palavras-Chave: Orson Welles; *World Cinema*; Viagem, Deslocamento.

Abstract

It's a goal of this work to understand how Orson Welles' cinema could be inscribed in the so called "*World Cinema*". Question of a theoretical debate in nowadays, that means in a context of globalization, this cinema, however not precisely defined, has been thought as something that concerns to the "polycentric multiculturalism". In this way, the figure of the "travel", searched as a proposal element of the international displacement, will be the point that will make possible the consideration of Orson Welles, aspects of his life and work observed as indicators of a cinema signaling a perspective of the world.

Key-Words: Orson Welles; *World Cinema*; Travel, Displacement.

Resumen

Este trabajo tiene el propósito de comprender como el cine de Orson Welles puede inscribirse en el llamado "*World Cinema*". Como una cuestión teórica actual, o sea, en un contexto de globalización, ese cine, aún que non estea precisamente definido, vem siendo cogitado como algo que dice respecto a un "multiculturalismo policentrico". Así, la figura del "viaje", perseguida como un elemento propulsor del desplazamiento internacional, será el punto a partir de lo qual aspectos de la vida y obra de Orson Welles prodán ser observados como indicadores de un cine que señala una perspectiva mundial.

Palabras-Clave: Orson Welles; *World Cinema*; Viaje, Desplazamiento.

¹ Este texto foi primeiramente apresentado como comunicação no Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, que ocorreu em setembro de 2008, em Natal-RN.

² Professor da Universidade Federal de São Carlos, email: samuelpaiva@ufscar.br.

Como um conceito, o *world cinema* não constitui um termo fechado ou resolvido. Remete, contudo, para algo que, na cultura pop, por exemplo, encontra analogia com a *world music*. Estaria envolvido com um universo da cultura midiática produzida fora da Europa e dos Estados Unidos. E aí poderia ser incluída toda uma gama de filmes provenientes do chamado Terceiro Mundo, seja ocidental, seja oriental. Assim, a própria idéia de *world cinema* (ou *music*) traria consigo um ponto de vista preconceituoso que pressupõe um centro e uma periferia, partindo do Primeiro para o Terceiro Mundo, sendo este considerado como excêntrico ou exótico segundo a visão eurocêntrica. David Byrne, o músico, pode ser citado como alguém que se recusa a utilizar o termo *world music* justamente por considerá-lo derrisório, uma estratégia de *marketing* que inclui toda a música – pop, tradicional, clássica – que não seja “nossa” (ou seja, norte-americana, européia), mas “deles” (latinos, asiáticos, dos guetos, etc.). Entretanto, o que Stephanie Dennison e Song Hwee Lim, editores do livro *Remapping world cinema*, argumentam em relação à posição de David Byrne é que ele esquece que “as razões para a hegemonia da cultura pop ocidental (e por analogia, da indústria de filmes de Hollywood) e para a ‘guetificação’ da *world music* (ou *cinema*) são mais numerosas e complexas do que o uso de uma terminologia” (DENNISON; LIM, 2006, p. 3). O que esses autores defendem é a possibilidade de compreensão do *world cinema* de um modo que seja possível ampliar sua exposição e se desenvolver o interesse por formas diversas de cultura. Assim, eles propõem uma reconsideração do conceito de *world cinema* considerando-o como “uma disciplina, uma metodologia, uma perspectiva” (Idem, p. 7). Enquanto disciplina, o *world cinema* poderia permitir, no âmbito dos estudos de cinema e de suas interdisciplinaridades, concepções produzidas para além dos cinemas nacionais. Enquanto metodologia, poderia abrir caminhos interessados nos mecanismos de operação dos aparatos cinematográficos, assim como para os contextos onde eles atuam em perspectiva global. Daí desdobrar-se-ia uma perspectiva capaz de ampliar as visões do Eu e do Outro, apontando para a possibilidade de hibridismos, ultrapassagens de fronteiras e transculturações. Para esse debate epistemológico, em suma, vários teóricos de todo o mundo têm contribuído. Na impossibilidade de citar todos, assim como de marcar todas as tendências em pauta sobre o assunto em questão, convém lembrar o que Lúcia Nagib, por exemplo, propõe como caminho para uma definição “positiva” do *world cinema*:

– *World cinema* é simplesmente o cinema do mundo. Ele não tem centro. Ele não é o outro, mas é nós. Não tem começo nem fim, mas é um processo global. *World cinema*, assim como o próprio mundo, é circulação.

- *World cinema* não é uma disciplina, mas um método, uma maneira de recortar a história do cinema de acordo com ondas de movimentos e filmes relevantes, criando-se geografias flexíveis.
- Como um conceito democrático, inclusivo, positivo, o *world cinema* permite todo tipo de abordagens teóricas, uma vez que não se sustenta em uma perspectiva binária (NAGIB. 2006, p. 35).³

Ainda que aqui esteja resumida uma discussão que, na verdade, é bem mais ampla e complexa, podemos considerar, com esses dados iniciais, algum horizonte teórico a partir do qual é possível apresentar o interesse deste artigo. Trata-se de compreender em que medida Orson Welles poderia ser pensado como um realizador voltado para uma perspectiva de *cinema mundial*, tal como este pode ser compreendido segundo os autores há pouco citados. Nesse sentido, apresentarei alguns argumentos, indicadores, a meu ver, de um “multiculturalismo policêntrico” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 85) perceptível na vida e na obra de Orson Welles. Cabe lembrar, a propósito, o livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, um marco teórico e histórico do *world cinema*, no qual os autores, Ella Shohat e Robert Stam, não deixam de considerar algumas produções provenientes da Europa e dos Estados Unidos, ainda que definam um certo recorte a partir do qual reconhecem produções específicas, como dizem:

Exploramos a cultura popular audiovisual progressista, assim como uma grande variedade de outros filmes que incluem produções de Hollywood mais críticas, filmes minoritários e do Terceiro Mundo, videocliques de rap, documentários didáticos e trabalhos de uma certa vanguarda politizada, assim como a produção militante de determinadas comunidades (Idem, p. 29).

Orson Welles, um Norte-Americano?

Quando observamos a biografia do realizador que aqui está em pauta, logo se sobressai o fato de que Orson Welles desde muito cedo viajou muito. Esse movimento de viagens certamente está em questão quando lembramos as discordâncias entre André Bazin e François Truffaut, sobre o fato de Welles ser ou não ser um artista norte-americano.

De forma mais concreta, a história que aqui está em questão relaciona-se ao livro *Orson Welles*, de André Bazin, publicado pela primeira vez em 1950 (cf. BAZIN, 1998, 2005). Desde já cabe observar que algumas proposições encontradas nesse livro serão recuperadas por Paulo Emilio Salles Gomes em seus artigos para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*. Assim, no debate sobre o fato de Welles ser,

³ Minha tradução, a partir do texto original.

ou não, um realizador norte-americano, podemos situar de um lado André Bazin e Paulo Emilio Salles Gomes e, de outro, François Truffaut.

Em seu livro, Bazin constrói uma estrutura de análise da obra de Welles a partir de uma biografia artística. Logo depois de um prólogo, no qual destaca *Cidadão Kane* como uma novidade profunda em termos de linguagem cinematográfica, inaugurador de uma nova corrente artística, responsável pelo renascimento do cinema americano em um momento no qual se consolidara um classicismo marcado pela reprodução de gêneros como as comédias, os filmes de *gangsters* e os *westerns*, entre outros, Bazin apresenta uma evolução cronológica de vida e obra. Como primeiras “armas” da revolução empreendida por Welles, começa por discutir o rádio e o teatro, partindo do nascimento da criança prodígio, em 6 de maio de 1915, em Wisconsin, em uma família da qual o menino herda a técnica e a arte. Bazin prossegue descrevendo como o garoto foi alfabetizado com os textos de Shakespeare, estimulado pelas invenções do pai, pela música da mãe pianista, pelas viagens ao redor do mundo, pelas escolas de pedagogia moderna. Fala sobre a viagem de Welles, em 1931, aos dezesseis anos de idade, para a Irlanda, onde ele passou um ano viajando antes de se estabelecer em Dublin, para iniciar o trabalho como profissional de teatro. Segue relacionando a volta de Welles aos Estados Unidos; faz referência a uma nova viagem ao Marrocos e à Espanha; de novo nos Estados Unidos, menciona os livros que Welles prepara sobre Shakespeare e sobre John Brown; seu ingresso na companhia da atriz Katherine Cornell, o que lhe possibilitou turnês pelos Estados Unidos; a estréia no teatro de Nova York; um festival teatral organizado por Welles em Woodstock; o casamento com Virginia Nicholson; a parceria com John Houseman e o surgimento do Federal Theatre; as várias montagens teatrais, destacando-se *Macbeth* com atores negros e a ação transposta da Escócia para o Taiti; o surgimento do Mercury Theatre em 1937, como fruto da sociedade Welles/Houseman capaz de, em um período de dois anos, revolucionar o teatro dos Estados Unidos e proporcionar a criação de uma base para o cinema de Welles. E essa primeira parte do livro é concluída justamente com as considerações sobre *A guerra dos mundos*, a célebre emissão radiofônica que, em 1938, chocou os ouvintes, que se assustaram com a suposta ocupação da Terra pelos extraterrestres provenientes de Marte.

Quase trinta anos depois do lançamento da primeira edição do livro de Bazin sobre Welles, uma reedição é lançada nos Estados Unidos, em 1978, trazendo como prefácio

um texto intitulado “Welles e Bazin”, escrito por François Truffaut.⁴ Prefaciando Bazin, Truffaut não deixa de incluir, o que é lógico, sua própria percepção do trabalho de Orson Welles. E aí se sobressai um ponto relevante no âmbito do problema que aqui está em pauta, a saber, a atenção de Truffaut para o caráter internacional da vida e obra de Orson Welles. É justamente o aspecto biográfico que impede, na perspectiva de Truffaut, que Welles possa ser considerado um artista norte-americano, sendo ele, em vez disso, alguém que não está em casa em nenhum lugar. Nas palavras de Truffaut:

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 na América, será sempre, se não um homem dilacerado, pelo menos um homem dividido (*apud* BAZIN, 2005, p. 19).

Por sua vez, ainda que reconheça Welles eminentemente como um artista americano, Bazin não foge à questão internacional destacada por Truffaut a propósito do criador de *Cidadão Kane*, interessando-se, por exemplo (mais do que Truffaut, que não chega a mencionar *It's all true*) pela experiência de Orson Welles na América Latina.

No âmbito do mesmo problema, convém lembrar, em termos de recepção da obra de Welles no Brasil, os textos de Paulo Emilio Salles Gomes para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Em um desses textos, Paulo Emilio faz referência às entrevistas de André Bazin, Charles Bitsch e Jean Dormachi com Orson Welles. Mais do que citadas, na verdade, essas entrevistas são em parte reproduzidas resumidamente no artigo “Orson Welles: D. Quixote” (GOMES, 1981a).⁵ Um dos pontos inicialmente destacados por Paulo Emilio é o desencanto de Welles com o cinema. E isso diz respeito ao fato de *A marca da maldade* (1958), o filme que marca a volta de Welles aos Estados Unidos depois de quase uma década de afastamento, ter sido tomado de suas mãos na fase de montagem, a exemplo do que ocorrera em projetos anteriores. Segundo Paulo Emilio, Welles está cansado:

⁴ Esse texto posteriormente foi incluído na *Cahiers du cinema*, em 1986, quando a revista publicou uma edição especial sobre Orson Welles. Consta também da edição do livro *Orson Welles*, de André Bazin, lançada no Brasil por Jorge Zahar Editor (cf. BAZIN, 2005, p. 13-47).

⁵ O artigo foi publicado no Suplemento Literário pela primeira vez em 26 de julho de 1958.

Ele não quer mais passar a vida percorrendo o mundo, freqüentando festivais e restaurantes para levantar fundos, pois calcula que noventa por cento de sua energia é gasta nessa atividade estéril. “Preciso esforçar-me”, repete ele, “em encontrar outro terreno para trabalhar enquanto ainda me resta um pouco de mocidade. Preciso cessar a dilapidação de minha vida na tentativa de expressão através do cinema” (GOMES, 1981a, p. 376).

Pesa para um tal estado de esgotamento o esforço acumulado na realização de *Dom Quixote* (1955).⁶ Esse filme, explica Paulo Emilio, foi financiado pelo próprio Welles, com dinheiro obtido por ele com o seu trabalho como ator em filmes de terceiros. Trata-se, portanto, de uma produção independente. Além disso, Paulo Emilio problematiza a questão da adaptação do romance de Cervantes por Orson Welles, debatendo o método empreendido no filme, que consistia em fazer os atores se familiarizarem com os personagens e o texto literário original – em um extenso trabalho de preparação – para que depois eles pudessem se entregar ao improviso, retomando dessa maneira uma certa tradição do cinema silencioso cômico.

Já no artigo “Orson Welles, o Americano” (GOMES, 1981b), Paulo Emilio discute, entre outras questões, o que considera as quatro virtudes fundamentais de Welles, a saber, a voz, a presença, o talento como diretor e o *americanismo*. Além disso, discute suas adaptações de textos clássicos; a importância do teatro americano de vanguarda dos anos 1930 para a sua formação; o interesse político-social revelado em projetos como o do Federal Theatre ou em encenações revolucionárias, como *The cradle will rock*, entre outras.

Por sua vez, o artigo “Charles Foster Kane” (GOMES, 1981c) reitera aspectos tais como: a inexistência de fronteiras entre o cinema e o teatro; as dificuldades de um gênio inovador em uma estrutura industrial; os projetos não realizados, como *Heart of darkness* (uma adaptação do romance de Joseph Conrad) e *The smiler with a knife* (adaptação do texto de Nicholas Blake); as pesquisas de Welles na cinemateca de Nova York; o caráter inacabado de Kane como personagem.

Por fim, o artigo “A Decepção de Orson Welles” (GOMES, 1981d) revela, em sua própria estrutura, um outro dado da proximidade de Paulo Emilio com André Bazin ao

⁶ A rigor, *Dom Quixote* é um filme inacabado. As filmagens iniciaram-se em 1955 e continuaram, com diversas pausas, por aproximadamente catorze anos. Welles morreu (em 10 de outubro de 1985) sem ter finalizado o filme. A versão que hoje existe disponível de *Dom Quixote* foi finalizada sob a supervisão de Oja Kodar, com produção de Patxi Irigoyen e pós-produção de Jesus “Jess” Franco, lançada em 1992. Eles conseguiram recolher vários materiais do filme e, seguindo as anotações de Welles, chegaram a uma versão que, segundo consta, é muito próxima da que pretendia o diretor.

deixar clara uma estratégia utilizada por ambos, ou seja, a condução de uma análise conjugada dos dois primeiros filmes de Orson Welles: *Cidadão Kane* e *Soberba*.

Em um balanço da circulação de idéias entre os críticos aqui citados, é possível observar que, mesmo os que enxergam Orson Welles como um realizador norte-americano, no caso, André Bazin e Paulo Emilio Salles Gomes, não deixam de apontar um caráter de “circulação” pelo mundo (para lembrar a proposição de Lúcia Nagib) relacionado tanto à sua vida como à sua obra.

De minha parte, ainda posso observar que, nessa circulação, Welles foge aos lugares-comuns, aos estereótipos, aos exotismos, às excentricidades. Por isso, aliás, muitas vezes sofrerá a pressão daqueles que têm interesse primordial na propaganda política, em especial, os governos dos Estados Unidos e do Brasil envolvidos com a Política de Boa Vizinhança, como foi o caso do projeto concebido como uma produção internacional: *It's all true* (cf. BENAMOU, 1997; PAIVA, 2007).

Por um cinema transcultural

Em sua tese de doutorado, Catherine Benamou destaca o que ela denomina “o cinema transcultural de Orson Welles”, no caso, tomando como objeto fundamental de análise justamente *It's all true* (BENAMOU, 1997). Localizando esse projeto no contexto do New Deal e da Política de Boa Vizinhança, a pesquisadora está interessada em compreender as representações das relações pan-americanas e as construções de identidades nacionais no contexto neocolonial da Segunda Guerra Mundial. Sua tese revela sistematicamente, na perspectiva de *It's all true*, pontos nos quais a idéia de uma flexibilização de fronteiras são perceptíveis. Sintomaticamente, ela fala em “meridianos da trama” e aponta: (01) a tênue fronteira entre documentário e ficção; (02) a afro-diáspora; (03) a transição entre cinema silencioso e cinema sonoro; (04) a promessa de modernidade e as crises de modernização; (05) o dialogismo e a hibridação; (06) o discurso de Orson Welles sobre as transformações sociais e de poder e (07) o fenômeno da marginalidade cultural, implicado na representação de subjetividades marginalizadas (Idem: p. 460-492).

Ora, muitos desses aspectos ressaltados por Benamou como sendo característicos da transculturação implicada em *It's all true*, também são verificáveis em outros filmes realizados por Orson Welles. Minha proposta é associar esses dados à noção de *viagem*, à noção de *deslocamento*, como fatores indicativos de uma perspectiva da *circulação do world cinema* em questão.

De início, já *Cidadão Kane* (1941) pode ser considerado nessa chave de leitura. O primeiro filme de Welles, de fato, introduz a questão da viagem como uma alegoria de poder, a qual se torna daí por diante uma matriz do autor em questão. No plano do poder público, por exemplo, as viagens de Kane ocorrem para que ele tente evitar o “colapso da civilização”, a Guerra. No nível do poder privado, considere-se a pressão de Kane nas turnês de Susan Alexander ou, como contraponto, no momento de crise, sua fixação em Xanadu, que, entretanto, caracteriza-se como ponto de importação de monumentos e obras artísticas de todo o mundo.

Em *Soberba* (1942), a mentalidade moderna de Eugene Morgan, não por acaso o inventor de um *automóvel*, está associada ao fato de ele e sua filha viverem em muitos lugares antes de voltarem à pequena cidade provinciana. Por sua vez, George Amberson também sai da pequena cidade onde atua como um “príncipe”, embora sempre volte para reforçar sua superioridade de classe sobre os demais.

A questão da viagem também está no cerne do inacabado *It's all true* (1942). A notícia da aventura épica dos jangadeiros que se deslocaram de Fortaleza ao Rio de Janeiro chama a atenção de Welles quando ele vê o fato publicado como matéria de capa da revista *Time*, o que lhe servirá como argumento para um filme. Como afirma Firmino Holanda:

Orson Welles soube da aventura dos pescadores cearenses ao ler, em Nova Iorque, a revista norte-americana *Time* (8 de dezembro de 1941). O artigo, “Quatro homens numa jangada”, ilustrava-se com duas fotos: no alto, uma jangada ao mar; abaixo, o encontro do presidente [Getúlio Vargas] com os realizadores da façanha. Welles adotaria o mesmo título da matéria para o filme que imaginou produzir. Impressionou-se, diria depois, com o fato de Jacaré e companheiros viajarem por 61 dias, “sem bússola, guiados somente pelas estrelas”, o que, para o jovem diretor, seria “um recorde único na história da navegação” (HOLANDA, 2001, p. 65).

Por sua vez, Franz Kindler (em *O estranho*, 1946) é um imigrante, professor que procura esconder o seu passado nazista, vivendo de forma pacata em uma pequena cidade dos Estados Unidos, onde não há suspeitas contra ele, pelo menos até a chegada de um agente externo que traz à tona a sua história de envolvimento com o nazismo. A Segunda Guerra Mundial, cabe aliás observar, está colocada de forma mais ou menos explícita como argumento ou contexto para enredos diversos da filmografia de Welles, por exemplo, no próprio *Cidadão Kane*, em *Jornada do pavor* (co-dirigido por Norman Foster, 1942), no próprio *It's all true* e em *Mr Arkadin* (1955).

Por sua vez, *A dama de Shangai* (1947) destaca (como *It's all true*) a viagem pela América Latina. Nesse filme, o marujo Michael O'Hara (interpretado por Welles),

conhecido por seus colegas das docas como o Irlandês Negro por ter assassinado, na Espanha, um espião de Franco, embarca como contra-mestre em uma viagem no iate do criminalista Arthur Bannister e sua mulher, por quem O'Hara está apaixonado. O trajeto inclui o mar do Caribe, a travessia do Canal do Panamá, o México. A viagem constitui a própria personalidade de O'Hara. Em um dado momento, Bannister, marido enciumado, lhe diz: "Você viajou o mundo todo e não aprendeu nada sobre ele". Contradizendo a opinião do rico advogado, em outra seqüência, durante um piquenique no México, momento no qual se ouvem acordes de Dorival Caymmi na trilha instrumental, O'Hara lembra de um episódio por ele vivido em Fortaleza, no Brasil. A história antecipa o triste fim dos ambiciosos Bannister, inclusive, da própria Dama de Shangai, mulher fatal, motor da intriga. Diz O'Hara:

Certa vez na costa do Brasil eu vi o mar negro de sangue enquanto o sol sumia no horizonte. Paramos em Fortaleza e alguns de nós estavam pescando. Consegui a primeira fígada. Era um tubarão. Então veio outro tubarão e mais outro. [...] Todo o mar estava coberto de tubarões. [...] Eu nem conseguia ver a água. Mas o tubarão que eu havia fígado começou a se debater no anzol. E o sangue, enquanto ele se debatia, deixou os outros loucos. Os animais começaram a se comer uns aos outros. [...] Eu podia sentir o seu desejo de matar, como um cisco em meu olho. Podia sentir o cheiro da morte exalando do oceano. Nunca vi nada pior até este piquenique, esta noite. E sabem, nenhum tubarão naquele cardume sobreviveu.

Durante toda essa viagem de navio, Bannister mantém-se à sombra do contra-mestre O'Hara, mas, uma vez em terra, exerce claramente sua manipulação de poder no campo do Direito, na seqüência do julgamento. Ainda assim, o final de *A dama de Shangai*, de fato, confirma-se segundo a previsão de Michael O'Hara, com sua metáfora construída sobre a imagem do mar de Fortaleza, no Ceará.

Já filmes como *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) e *Chimes at midnight* (1965) trazem consigo a idéia de viagem tal como muitas vezes ela se percebe em Shakespeare (1564–1616): associada às intrigas palacianas, também movidas pelos interesses de poder. São, por exemplo, as narrativas de viagem de Othello, o mouro cuja cor da pele destoa da dos cidadãos de Veneza. Othello conquista o amor de Desdêmona e o ódio de Iago. Motor da intriga, Iago é inconformado com a origem estrangeira do general a quem é submisso.

Relevante é observar como na leitura de Orson Welles sobre Shakespeare não escapa a noção do quanto o momento em que viveu o dramaturgo inglês era influenciado pela descoberta do "Novo Mundo". Peter Bogdanovich reproduz um trecho de um texto de Orson Welles, a propósito de *Macbeth*, no qual essa ideia se evidencia:

Cerca de sessenta anos antes [do nascimento de Shakespeare, em 1564], Colombo havia topado com um par de novos continentes e os Conquistadores estavam ocupadíssimos em abri-los e explorá-los. Lá na Itália... os homens haviam tirado o poeirento e penumbroso capuz medieval da cabeça e começado a olhar em volta. ...Havia gente escrevendo livros em vez de copiá-los; as pessoas tinham parado de aceitar a palavra de Aristóteles e estavam bisbilhotando pelo mundo, desmontando-o em partes para ver como funcionava (*apud* BOGDANOVICH, 1995, p. 267).

Assim como em *Othello*, texto no qual o conflito decorre do choque de culturas entre cristãos e mulçumanos, também em *Macbeth* o choque de religiões está em pauta e define a trajetória dos personagens. As bruxas encontram Lord Macbeth na estrada, quando este retorna ao seu castelo, depois de uma batalha. Com suas bruxarias, elas induzem a sorte maldita do futuro rei. Como afirmou o próprio Welles, ele vê as bruxas “como representantes de uma religião druídica pagã reprimida pelo cristianismo” (Idem, p. 272). Nesse sentido, é possível se estabelecer uma chave de leitura desse universo de Shakespeare/Welles, no qual a magia exerce fascínio pelo viés das religiões periféricas, compreendidas como fator de deslocamento dos personagens por caminhos capazes de levar a um *outro mundo*, por meio de *trases* que permitem a passagem entre diferentes dimensões, uma forma de interação entre física e metafísica.

Algo equivalente a isso encontraremos em *O processo* (1962), filme no qual, partindo do romance homônimo de Kafka, Welles apresenta o percurso de Joseph K, o protagonista, numa chave onírica, em uma viagem por volumes, linhas, sons, em suma, por um mundo construído sobre formas em desequilíbrio, desproporcionais, em uma perspectiva barroca, que reitera uma estética recorrente do autor.

Nesse sentido, seu filme seguinte, *Chimes at midnight* (ou *Falstaff*, 1965) – que com *Macbeth* (1948) e *Othello* (1952), completa a trilogia shakespeareana de Orson Welles –, mantém a idéia da viagem atrelada às lutas de poder e estrutura-se em torno de dois espaços básicos, com os personagens identificados com um ou outro em suas ações. No espaço do albergue, Falstaff (também interpretado por Welles) funciona como um rei anárquico, pícaro cuja corte é composta por bêbados e prostitutas que não cansam de parodiar, em suas encenações teatrais nas constantes festas, a corte verdadeira. Já no castelo do Rei Henrique IV, ocorre o contrário: a sobriedade de uma nobreza austera, pomposa, ritualista, porém, criminosa, afinal o Rei chegou ao trono depois de comandar o assassinato de seu antecessor. Transitando entre o albergue e o castelo, entre o seu pai de fato, o Rei, e o seu pai afetivo, Falstaff, está o Príncipe de

Gales, Henrique. O deslocamento do Príncipe, que oscila entre os excessos de Falstaff e os deveres para com o Rei Henrique IV, define um trânsito entre dois núcleos de uma narrativa descentrada, estabelecendo uma dinâmica própria da estética barroca em sua oscilação dos equilíbrios. O Príncipe de *Chimes at midnight* tem dúvidas sobre qual o caminho a seguir, e as suas incertezas ganham forma na *mise-en-scène*, que se repete com diferenças nos dois núcleos da narrativa, sendo as solenidades que ocorrem em ambos um dos aspectos mais instigantes para a comparação.

Cria-se dessa maneira uma correspondência entre Shakespeare e Welles, a partir de certas figuras associadas ao deslocamento espacial, à viagem, como questionamento de um mundo organizado a partir de um centro de onde emana toda forma de poder. Para eles, parece possível deslocar essa disposição, pervertendo o que, em última instância, poderia ser pensado como um dado da visão eurocêntrica renascentista pautada pela distinção entre civilização e barbárie.

Mas, além do espaço, a viagem também se dá no tempo. A propósito, é oportuno lembrar a série de TV *Around the world with Orson Welles* (1955), uma série de mídias-metragens produzida para a TV inglesa, apresentada pelo próprio Welles, que conduz episódios rodados na França, na Inglaterra e na Espanha. Por certo todas as locações são européias, mas há em cada episódio uma espécie de busca pelo ancestral. No episódio *St. German des Pres*, por exemplo, o interesse está “em um dos bairros mais antigos de Paris” e no fato de que “um dos mais antigos moradores é um americano”, um artista que se veste como uma espécie de romano da Antiguidade; ou então há os jovens estudantes de poesia interessados em sons pré-lingüísticos. Em *Chelsea pensioners*, Welles entrevista senhoras idosas que vivem na Londres do século XX em abrigos construídos no século XVII; ou conversa com militares aposentados em um hospital do mesmo bairro. Em *Spain, the bullfight*, há uma arqueologia da tourada, com a consideração de todos os objetos, os adereços, os preparativos que envolvem o touro e o toureiro até a apresentação na arena. No episódio *País Basco*, Welles posiciona sua câmera em uma fronteira internacional para entender o que significa ser basco e viver entre a Espanha e a França e, entre seus interlocutores, encontrará alguém que, saindo dessa região, viveu por um longo tempo no Colorado, Estados Unidos.

No mesmo ano em que foi produzido *Around the world with Orson Welles* (1955), também foram iniciadas as filmagens de *Dom Quixote*, as quais iriam prosseguir por aproximadamente uma década e meia. O texto de Cervantes impulsiona um filme no qual a viagem de Dom Quixote e Sancho Pança perpassa o espaço-tempo e alcança o século XX. A visão enlouquecida de Quixote resiste à percepção da moderna Espanha

(dos anos 1960), onde, contudo, permanecem elementos tradicionais, arcaicos, como a procissão – filmada em parte como documentário, em parte como ficção – e elementos, digamos, carnavalescos, como as touradas, as festas populares, as piadas e as brincadeiras gestuais da população em várias cidades: as pessoas percebem a presença da câmera e executam movimentos para ela, como uma mulher que simula passos de flamenco. Nas últimas seqüências, Sancho Pança arruma um trabalho como figurante em um filme dirigido pelo próprio Welles. Como diretor do filme dentro do filme, Welles explica seu encantamento por Dom Quixote e por Sancho Pança, estabelecendo uma metalinguagem capaz de embaralhar todos os registros: espaço, tempo, documentário, ficção, ator, personagem. Sancho, em um dado momento, encontra em uma rua da cidade alguém que lhe oferece a visão da lua através de um telescópio. Esta é a deixa para a denúncia, logo depois, das ligações entre a Espanha franquista e os Estados Unidos: Sancho entra em uma loja onde há uma TV noticiando os artefatos tecnológicos – mísseis, foguetes, etc. – que “põem a nação-irmã na liderança da corrida espacial”. Ainda estupefato diante da TV, Sancho vê a notícia sobre o filme que Orson Welles está realizando sobre Dom Quixote. Na TV, Welles é homenageado pelas autoridades espanholas. O registro da homenagem é irônico, afinal, as dificuldades com as filmagens de *Dom Quixote* deveram-se, em grande medida, justamente aos problemas da equipe (sobretudo do ator Francisco Reiguera, que interpreta o protagonista) com o franquismo. Toda a cena, em suma, é construída sobre a ironia. Mas, em suma, à lua da corrida espacial se contrapõe a lua poética de Dom Quixote e Sancho Pança.

Em *Mr. Arkadin* (também conhecido como *Grilhões do passado*, 1955), as inúmeras viagens de Van Stratten – em carros, aviões e barcos – têm por objetivo a elaboração de um “relatório confidencial” (*Confidential report*, do título do filme em inglês) sobre a verdadeira identidade de Gregory Arkadin (outro personagem interpretado por Welles). Com uma estrutura em *flashback*, o filme se inicia com a voz do narrador (Van Stratten), afirmando:

Aqui estou eu, no fim da estrada: Nápoles, França, Espanha, México e agora Munique, Sebastianplatz 16. Aqui vive Jakob Zouk, um vigarista e delinquente, o único sobrevivente, além de mim, que sabe a verdadeira história sobre Gregory Arkadin. Meu relatório confidencial está pronto agora.

De fato, o aspecto da viagem na relação com a(s) identidade(s) dos personagens é recorrente na filmografia de Welles desde *Cidadão Kane*. Esta questão também ganha relevância com a discussão acerca das fronteiras internacionais tal como ela aparece

em *A marca da maldade* (1958), com as idas e vindas dos mexicanos e norte-americanos na fronteira do México com os Estados Unidos. Convém, a propósito, recordar a polêmica em torno de *A marca da maldade* entre André Bazin e Orson Welles. A questão é a seguinte: refletindo sobre Hank Quinlan (o policial corrupto interpretado por Welles no referido filme), Bazin considera sua ambigüidade moral sob um ponto de vista curioso (BAZIN, 1998, p. 124-128). Ele questiona, primeiramente, se a monstruosidade física de Quinlan corresponde à sua monstruosidade moral. E responde, admitindo que sim e não. Sim, porque, sem dúvida, o policial vale-se do crime para se defender. Não, porque, justamente sob um ponto de vista moral mais elevado, diferentemente de Vargas, o honesto, correto, inteligente mas pouco intuitivo policial mexicano, Quinlan se contrapõe como um personagem shakespeariano e, por isso, não poderia ser julgado pela lei comum. Quinlan, nesse sentido, mantém, por exemplo, semelhanças com O'Hara (de *A dama de Shangai*), que, "quando começa a fazer besteira, não consegue parar", como diz o próprio personagem no filme. Essa ambigüidade moral, segundo Bazin, perpassa toda a obra de Welles. Encontra-se em Kane, George Minafer Amberson, Harry Lime, Michael O'Hara, Macbeth, Othello, Mr. Arkadin, Dom Quixote e Sancho Pança, exemplos citados por Bazin em seu texto. Welles não concorda com esses argumentos. Mas, independentemente de aqui considerarmos tais argumentos como defensáveis ou não, eles constituem, em todo caso, um dado relevante quando está em jogo uma certa dimensão alegórica relacionada aos personagens de Welles em suas relações com as fronteiras e as viagens nos filmes do diretor em questão.

A propósito, avançando na observação de sua filmografia, as viagens, as fronteiras, os deslocamentos também podem ultrapassar os limites entre *persona* e personagem, instigando a reflexão acerca das tensões entre espaço, tempo e identidades individuais e coletivas. Se esse era um elemento provocador, por exemplo, em *Dom Quixote*, filme no qual Welles interpreta a si próprio enquanto diretor de filmes, o mesmo ocorrerá em *Verdades e mentiras* (1975), no qual, mais uma vez interpretando a si mesmo, Welles realiza uma espécie de grande retrospectiva de sua obra, trazendo questões que estão em pauta desde *Cidadão Kane* e mesmo antes, no teatro e no rádio. Em *Verdades e mentiras*, último filme de Welles, inicialmente há o problema da identidade de Elmyr, o falsificador de quadros, a quem se atribui dezenas de sobrenomes. A impossibilidade que temos aqui para definir uma identidade estende-se à da falsificação na pintura e ao próprio fazer cinematográfico como ilusionismo. Welles, com chapéu e capa de mágico, aparece entre os integrantes da equipe preparando a cena na qual ele fala sobre o tema a ser abordado no filme. Pouco

depois, ele faz Oja Kodar “desaparecer” em uma cabine típica dos números de mágica. E o contexto cinematográfico é reposto a todo instante: latas de filme, moviola, o próprio Welles falando do trabalho em andamento. A questão da verdade vem atrelada à trajetória de Elmyr que, na montagem, se reconstrói em paralelo com a do próprio Welles. Há, por exemplo, o amor pela Espanha, onde Elmyr é visto em um sem-número de festas. Elmyr dirige um automóvel pelas ruas de Ibiza, enquanto ouvimos sua voz *over*:

Elmyr: Eu vim para Ibiza em 1959 após achar que um certo aspecto da minha vida na América tornou-se muito difícil. Andei pela Europa um tempo e, por fim, cheguei aqui e gostei da vida aqui. Gostei da ilha, gostei do ambiente, gostei do povo. Então decidi: este é o lugar onde quero me estabelecer.

Assim como Elmyr, deslocado de um lugar para outro, Welles circula por uma praça de Paris, com seus trajes de ilusionista. Em seu discurso, faz uma espécie de superposição de cartografias e identidades. “Como Elmyr, eu também fui um pintor esfomeado”, diz ele, explicando como, ainda muito jovem, vivia na Irlanda, onde comprou tinta e tela, uma carroça e um burro, e saiu viajando e pintando. Naquele momento, ele diz, a proximidade do inverno o levou a desistir da empreitada e a arrumar um trabalho nos palcos. Para tanto, se fez passar por um ator renomado da Broadway. Depois, houve outra grande mentira: *A guerra dos mundos*. E assim, no contraponto com a figura de Elmyr, Welles elabora uma série de questionamentos relacionados à sua própria criação.

A viagem como parâmetro de *world cinema*

Concluindo este rápido panorama sobre alguns sentidos da viagem implicados na vida e obra de Orson Welles (ainda que nem todos os seus projetos tenham sido discutidos, o que nos leva a pensar nos textos aqui citados mais como uma amostragem da obra), gostaria de marcar algumas sugestões. Em primeiro lugar, indicar a viagem como uma figura, uma estratégia ou possibilidade que remete ao princípio de circulação característico do *world cinema*. Em segundo lugar, afirmar, em razão das observações apresentadas no transcorrer deste ensaio, que a circulação em questão diz respeito, na vida e obra de Orson Welles, ao dispositivo cinematográfico enquanto algo relacionado a uma cultura audiovisual progressista, com uma postura crítica mesmo quando inserida em contextos como Hollywood, além obviamente daqueles envolvidos com as produções independentes dentro ou fora dos Estados Unidos. Essa cultura também

constitui um dado dos próprios textos fílmicos em questão, nos seus discursos cinematográficos interessados na revelação de um *ethos* a ser considerado entre os sujeitos e o seu deslocamento pelo mundo. Nesse sentido, podemos reconhecer uma dimensão positiva do *world cinema* de Orson Welles, na medida em que, insistindo na circulação, ele evidencia conflitos diversos – sobretudo políticos e econômicos –, levando-nos, contudo, a considerar as possibilidades de superação dos entraves, assim como a problematizar as percepções bipolarizadas ou binárias de poder – centro/periferia, rico/pobre, ocidental/oriental, etc. –, em defesa de uma perspectiva multicultural e policêntrica. Eis um cinema que, em suma, tendo sido realizado em vários países e com gente de alguns continentes do mundo, é uma prova disso.

Referências Bibliográficas

BAZIN, A. *Orson Welles*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

_____. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENAMOU, C. *Orson Welles's transcultural cinema: an historical/textual reconstruction of the suspended film, It's All True, 1941-1993*. Department of Cinema Studies: New York University, 1997.

BOGDANOVICH, P. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.

DENNISON, S.; LIM, S.H. *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London, New York: Wallflower Press, 2006.

GOMES, P.E.S. Orson Welles: D. Quixote. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a.

_____. Orson Welles, o americano. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b.

_____. P.E.S Charles Foster Kane. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981c.

_____. A decepção de Orson Welles. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981d.

HOLANDA, F. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.

NAGIB, L. Toward a Positive Defenition of World Cinema. In: DENNISON, S.; LIM, S.H. *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London, New York: Wallflower Press, 2006, p 30-37.

PAIVA, S. A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais. In: CAPELATO, M.H. et. al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007 (USP: história social. Série Coletâneas), p. 135-147.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.