



Orson Welles. Fonte: divulgação.

Cem Orson

Ivonete Pinto¹

Docente nos cursos de Cinema da UFPel, Vice-pres. da Abraccine – Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema e coeditora da revista Teorema

Resumo: O artigo, após trazer elementos em torno do centenário de Orson Welles e do documentário *F for Fake*, centra-se na recepção crítica de *Cidadão Kane*, demonstrando porque os franceses, a partir de Bazin, compreenderam Welles antes dos americanos.

Palavras-chave: Cidadão Kane, crítica francesa, crítica americana

Abstract: *This article, after bringing elements around the centenary of Orson Welles and the documentary F for Fake, focuses on the criticism reception of Citizen Kane, demonstrating why the French, from Bazin, had the understanding about Welles before Americans.*

Key-words: *Citizen Kane, French criticism, Americans criticism.*

É uma lástima que o mercado editorial brasileiro tenha deixado passar o centenário de nascimento de Orson Welles sem a tradução para o português de “Orson Welles cinéaste, une caméra visible”, de Youssef Ishaghpour. Publicado na França em 2001, é considerado uma das mais completas obras sobre o diretor americano. Ishaghpour, iraniano radicado na França há seis décadas, levou 37 anos para concluir o livro, lançado em três volumes.²

Mas não é por falta de informação que os brasileiros vão deixar de ter subsídios para apreciar e refletir sobre os filmes de Welles. No País, ainda a melhor opção para adentrar o universo de Welles e compreender suas opções estéticas e de linguagem é “Orson Welles”, de André Bazin. Na internet, naturalmente, há de tudo em todas as línguas. Se o caminho for através das comemorações,

¹ ivonetepinto02@gmail.com

² Na página da editora na internet, além de pequenos resumos dos três volumes, informa-se que a obra recebeu o “Prix du livre Art et Essai Henri Gine, concedido pelo Centre National du Cinéma e o “Prix du meilleur livre français”, concedido pelo Syndicat National de la Critique de Cinéma, ambos em 2001.

recomenda-se uma visita ao site do festival de Cannes, que homenageia o centenário de nascimento de Welles, até como uma obrigação. Afinal, a França é o berço de uma admiração ímpar, como exploramos mais adiante. Nesta edição do festival, foram exibidos em versão restaurada em 4K três filmes de Orson Welles: *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), *A Dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1948) e um filme com Welles como ator, *O Terceiro Homem* (The third Man, Carol Reed, 1949). E lançados em *avant-première* dois documentários sobre ele: *Autopsie d'une legende*, de Elisabeth Kapnist, e *This is Orson Welles*, de Clara et Julia Kuperberg. Como os dois são em metragem não-comercial (56 e 53 minutos respectivamente), estima-se que seu destino seja a televisão.

Outra comemoração, esta menos midiática e mais acadêmica, foi a realizada pela Indiana University Cinema. Nas páginas de divulgação do evento “Orson Welles: A Centennial Celebration and Symposium” pode-se ver especialistas, críticos, diretores, pesquisadores que se reuniram em maio para debater a obra de Welles. Um dos nomes, Jonathan Rosenbaum, também esteve no festival de documentários de São Paulo *É Tudo Verdade* e sua palestra pode ser conferida na internet (https://www.youtube.com/watch?v=QUoX44_sUwI).

O crítico americano Jonathan Rosenbaum, especialista na obra de Welles e também de diretores tão diferentes quanto Abbas Kiarostami, esteve à frente do Chicago Reader durante duas décadas, foi professor, publicou vários livros e na condição de intelectual respeitado estabeleceu um diálogo com Welles, tendo publicado “Discovering Orson Welles” em 2007 pela University of California Press. Ao ouvi-lo, tem-se a impressão que conhece cada detalhe da vida e da obra de Welles, inclusive falando com propriedade sobre os projetos inacabados, como a adaptação de “Moby Dick” e *É Tudo Verdade* (It's All True), este rodado no Brasil em 1942 e lançado mesmo incompleto em 1993. São tantos os filmes sobre Orson Welles que seria necessário um artigo só tratando deles. Um filme pelo menos existe a respeito: *L’Affair Dominici* (Christophe Cognet, 2000), um documentário cujo tema é centrado justamente num documentário inacabado de Welles. Também vale mencionar o brasileiro *Nem Tudo é Verdade* (1986), uma homenagem que recupera imagens do original, ao estilo cinema de invenção de Rogério Sganzerla.

A relação de Welles com o gênero documentário foi frutífera, não tanto pelo que conseguiu fazer, mas pelo tanto que tentou e o legado de *F for Fake*, seu último filme (acabado), até hoje é uma referência obrigatória para os estudos do gênero. *F for Fake - Verdades e Mentiras* (*F for Fake*, 1972, ver edição nº 1 da revista Orson) lançou as bases para uma série de discussões sobre a arte como manipulação, sobre autoralidade, sobre verdades e mentiras, sobre, enfim, essa convenção que chamamos de “real”.

O programa de rádio de 1938 “A Guerra Mundos” ofereceu rico combustível para o debate ficção X não-ficção, em uma época que a discussão engatinhava. É, no entanto, preciso relativizar o pioneirismo de Welles no cinema como propulsor do debate em torno da mistura criativa de ficção e de não-ficção. De acordo com Rosenbaum, ele conhecia as contribuições de diretores como do francês Jean Renoir e do austríaco Erick von Stroheim. Welles teria sido inclusive amigo de Stroheim e discutido à exaustão este assunto.

Rosenbaum, ainda neste tema, revelou um truque em *F for Fake*, além de todas as “trapaças” do filme. Oja Kodar³, a esposa de Welles e que faz a personagem de uma modelo, ou algo assim, quando a vemos de corpo inteiro de fato é sua irmã que está lá. Ela, de nome Nina, teria sido dublê, vestida com a mesma roupa de Oja. Por que Welles fez isso? Talvez por contingência de produção, afinal, já faz parte do anedotário do diretor as soluções para contornar problemas de dinheiro, como filmar personagens de costas usando dublês e começar uma cena em um país e acabar em outro (caso da briga em *Othello* que iniciou no Marrocos e Welles acabou de rodá-la na Itália). O que resulta em estilo, pode ter na origem a prosaica dificuldade com a agenda dos atores. Ele mesmo afirmou que “só se pode esperar desembocar na poesia, criando com limitações.” (Welles *in*: BAZIN, 2005, p. 144).

A pequena e inocente atitude em *F for Fake* do uso da irmã de Oja Kodar, dá ao filme mais elementos na camada *fake*, que enga-

³ O Brasil fez parte do circuito de homenagens a Welles. Oja Koda, que viveu com Welles por 25 anos e detém os direitos de sua obra, apresentou a mostra Centenário Orson Welles, organizada pelo circuito NET de cinema, no Rio de Janeiro, em maio último.

na o espectador e diz nas entre-linhas a todo momento: mesmo prestando atenção nos truques de um mágico, o público pode ser enganado. Especulativamente, a ideia pode ter sido da própria esposa de Welles, que conforme informa Rosenbaun, contribuiu com palpites ao longo da produção, tendo chegado a dirigir a sequência com Picasso. E mais, foi ela quem teria dado o ambíguo título ao filme (o acréscimo “Verdades e Mentiras” que o documentário ganhou no Brasil deve ser influência do título adotado na França “Verités et Mensonges”).

KANE-KAEL

Curioso pensar que Welles deixava-se influenciar e até aceitava a colaboração/interferência na direção. Em *Cidadão Kane*, é notório o trabalho do diretor de fotografia Gregg Tolland. Porém quanto ao roteiro de Herman Mankiewicz, Welles nunca aceitou as acusações de Pauline Kael. Aliás, a crítica americana é responsável por um dos melhores textos sobre *Cidadão Kane* (“Criando Kane e outros ensaios”), onde sustenta a tese de que a genialidade do filme deve-se ao mérito de Mankiewicz. Ela o considerava co-autor do filme. Seu texto, publicado no início dos anos 70, fez Welles reagir violentamente, já que ele assina também o roteiro. Kael faz, no extenso artigo para a revista semanal *The New Yorker* em 1971, que originou o livro, uma análise profunda do filme e aponta como um problema o fato de Welles e Mankiewicz terem deixado submerso o grande tema de *Cidadão Kane*, “a história de como homens brilhantes, que parecem ter todo o necessário para fazer o que querem, acabam derrotados. A história de como heróis viram comediantes e vigaristas.” (KAEL, 1996, p. 170).

A mordacidade de Kael pode ser considerada abusiva, justamente porque fácil. Ela pôde pensar o filme por 30 anos, à luz da carreira errática de Welles, um “derrotado” pois que não conseguiu fazer os filmes que queria, como queria. Depois de *Kane*, Welles jamais teve controle total de suas produções. Passou a vida sendo apontando como o único responsável pelos fracassos e culpando-se por isso. Mas diminuir a assinatura de Welles em *Cidadão Kane* para apenas valorizar o roteiro, é fazer pouco do resto. O próprio Welles dá crédito ao parceiro ao admitir que o *insight* “Rosebud” é de Mankiewicz.

O enigma psicanalítico que remete à infância do personagem, porém, é folclórico perto do conjunto de inovações do filme.

Na mesma década do texto de Kael, anos 70, outra análise lança luzes sobre a obra de Welles, pegando o caminho da linguagem. É o ensaio que François Truffaut escreveu para o livro de André Bazin lançado em Nova York em 1978, “Welles e Bazin”, que acompanha a edição brasileira (2005) do livro. São bem conhecidas as opiniões de Truffaut sobre *Cidadão Kane* e o impacto que o filme teve na crítica francesa⁴.

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 Charles Chaplin (Truffaut In: BAZIN, op.cit., pp.16-17)

A comparação que Truffaut faz de Chaplin com Welles é de ordem temática apenas. Afirma que os dois apresentam uma obra “subterraneamente autobiográfica”, que gira em torno da busca pela identidade.

Truffaut também contou com o benefício do distanciamento. Seu prefácio é de 1978 e Bazin escreveu o livro sobre Welles em 1958. Assim, comentando e indo além do que Bazin havia pensado sobre *Cidadão Kane*, Truffaut discorre sobre elementos significativos da linguagem de Welles interpretada por Bazin. Como por exemplo o uso dos tetos no filme, lembrando que Bazin entendia a posição

⁴ Em “Os Filmes de Minha Vida” (1989), num texto de 1967, Truffaut faz referência a um artigo de Sartre sobre *Cidadão Kane*, visto por ele nos Estados Unidos, e que teria preparado a recepção do filme na França. Truffaut também relata fatos curiosos, como a intervenção de André Bazin e Denis Marion. Foram eles que pediram à distribuidora RKO que colocasse nas cópias exibidas na França a legenda “Rosebud”, no exato momento em que o trenó queima no final do filme. Isto porque havia uma confusão quanto ao enigma, sendo que muitos achavam que Rosebud era o globo de vidro cheio de flocos de neve.

da câmera como uma visão do inferno, já que o olhar de baixo para cima parecia vir da terra, enquanto os tetos, “ao não impedir qualquer respiração no cenário, consumam a fatalidade dessa maldição.” (TRUFFAUT, idem, p.27). O cineasta-crítico acrescenta a esta interpretação, a hipótese de que o contra-plongée, ângulo favorito de Welles, acaba mostrando os protagonistas como poderiam ser vistos numa peça de teatro, nas primeiras fileiras da plateia. Segundo Truffaut, antes de Welles os diretores não mostravam os tetos dos cenários, sequer se colocavam essa possibilidade. Para ele, essa relação com o teatro foi importante não só porque o espectador ficou na posição do público de uma peça, como fez com que se criassem lentes de foco curto, que ampliam a visão do que está em quadro, modificando a percepção de relevo e espaço.

O uso das lentes grande-angular que marcou o trabalho inventivo de Gregg Toland, que por sua vez atendia a pedidos de alguém que nada entendia de cinema – recordando que era o primeiro filme do imberbe diretor – deformam a perspectiva culminando na profundidade de campo. Bazin não acreditava que Welles tivesse premeditado esse efeito, mas tirado 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. (BAZIN, 2005, p.86)

As duas páginas amareladas que ilustram nosso artigo representam bem o papel que a França teve na valorização, e em certa medida na ressignificação da obra de Orson Welles. A notícia de sua morte ocupando toda a capa do “Libération” de 11 de outubro de 1985 é emblemática quanto à devoção dos franceses. “O gigante”.

Os textos na França, alguns produzidos ainda nos anos 40, demonstram que somente uma cinefilia superior poderia enxergar em Welles no início de sua carreira o grande homem de cinema que foi. Bazin o disse com todas as letras: “‘Filme adulto’, *Cida-*

dão Kane mostrou-se decididamente acima da qualidade mental do espectador americano.” (idem, p. 74). Mas o que dizer da crítica americana? Certo que críticos da estirpe de Rosenbaum, capaz de se interessar e estudar com afinco cinematografias do Oriente Médio, entre outras, contribuiu em muito para a fortuna crítica dos filmes de Welles. Contudo, isto só aconteceu nos Estados Unidos décadas mais tarde e a partir do olhar francês, que já havia dissecado *Cidadão Kane* e outros filmes de Welles, como *Soberba* (“The Magnificent Ambersons”, 1942).

Manny Farber, o crítico que cunhou os termos Filme B e Cinema *underground*, foi pioneiro nos Estados Unidos ao valorizar os filmes menores em detrimento dos filmes pretenciosos, que ele chamava de “elefante branco”. Farber fornece algumas hipóteses para a falta de visão dos críticos americanos à época do lançamento de *Cidadão Kane*. Segundo ele, no entorno de Hollywood opinava-se que o filme era demasiado teatral e exibicionista. Para ele, durante a II Guerra os americanos estavam interessados nos filmes policiais e naqueles que tentavam refletir a realidade. Portanto, as produções de ação mais realistas eram melhor aceitas. O próprio Farber parece ter suas reservas ao adjetivar *Cidadão Kane* como “uma excitante, se bem que histriônica película de 1941” (FARBER, 1971, p.35). Diz ainda que Welles chegou

“(…) a uma Hollywood que havia adquirido peso e fama graças a seu dinâmico cinema de ação, trazendo um filme que se desintegrava em uma sucessão de fragmentos, cada um deles carregado de técnica agressiva e de uma ruidosa e deliberada deformação dos componentes da vida real”. (idem, p. 37, tradução nossa).

Tido como iconoclasta, Farber acompanhou o lançamento de *Cidadão Kane* (nasceu em 1917 e morreu em 2008) e pode ser inserido neste contexto americano que ele mesmo explica. Pauline Kael também (1919-2001), com a diferença que ela começou a escrever para o The New York Times só no final dos anos 60 e produziu sua “teoria Mankiewicz” em 1971. Distanciamento crítico não lhe faltou. Não lhe faltava igualmente erudição, sensibilidade e formação como crí-



Figura 1: Capa do jornal Libération de 11 de outubro de 1985 (arquivo pessoal).

Figura 2: Página interna do jornal Libération (arquivo pessoal).

tica. Suas diatribes são inclusive hilariantes, como comparar a voz do robô Hal em *2001 – Uma odisséia no espaço* (2001 – A space odyssey, 1968), de Stanley Kubrick, a de “um amante homossexual rejeitado” (KAEL, 1994)⁵. Mas só a iconoclastia não explica a reserva de uma crítica tão contundente. Talvez, podemos pensar, a resistência a considerar a genialidade de Orson Welles, como fizeram os franceses, se deva a um sentimento americano mesmo, de que seria impossível perdoar os fracassos de alguém que tanto prometia. Queriam que Welles tivesse feito vários *Cidadão Kane*. Queriam que ele alcançasse bilheterias expressivas sendo num mesmo filme profundo, para ser importante, e raso, para ser compreendido. Esse ressentimento soa como orgulho nacionalista ferido.

Sem vínculos históricos e ideológicos com os Estados Unidos, equipados com domínio teórico e uma grande-angular, os franceses tiveram condições de ver mais e melhor. Para Ishaghpour, Orson Welles inaugura o cinema moderno, uma figura que “sintetizava a América, o Ocidente e o próprio cinema.” (In: FERNANDEZ, 2003) . Para entender e aceitar essa afirmação sem ressalvas, é preciso pensar não só em *Cidadão Kane*, mas em *Soberba*, nas adaptações de Shakespeare, nos filmes inacabados e sobretudo o último que Welles finalizou, *F for Fake*. Cronologicamente, o primeiro e o último filme se fecham não em temática ou estética, mas na proposta de pensar a arte dialeticamente. De 1941 até sua morte em 1985, tudo o que Orson Welles quis foi ser livre para filmar. E a defesa da liberdade é algo que os franceses estampam até na bandeira. Por isso, a capa do diário “Libération” soa tão ilustrativa, não esquecendo, também, que o primeiro editor deste jornal foi ninguém menos que Jean-Paul Sartre.

⁵ Curioso notar que Stanley Kubrick, ao lado de Orson Welles, dirigiu os filmes mais importantes de todos os tempos, que influenciaram várias gerações. Como Welles, era americano, mas por ter decidido viver na Inglaterra ainda no início dos anos 60, no começo da carreira, poucas vezes é lembrado como tal. E, diferente de Welles, o primeiro filme de Kubrick (*Medo e Desejo*/ *Fear and Desire*, 1953) foi uma não-acontecimento. Kubrick estreou sem que ninguém o chamasse de gênio, pois que o filme, de fato, é insignificante em sua carreira.

BIBLIOGRAFIA

ANTÔNIO, Lauro. **Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Stanley Kubrick**. Lisboa: Dinalivro, 2010.

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

FARBER, Manny. **Arte Termita Contra a Arte Elefante Blanco**. Barcelona: Anagrama, 1971.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. “O Fausto que Inventou o Cinema Moderno” (entrevista com Youssef Ishaghpour). **Valor Econômico**. 24 de nov 2003.

ISHAGHPOUR, Youssef . **Orson Welles, cinéaste, une caméra visible I, II, III**. Paris: Éditions de la Différence, 2001.

KAEL, Pauline. **Criando Kane e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **1001 noites no cinema** (seleção de textos de Sérgio Augusto). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LEGRAND, Gérard. “De Xanadu à Ibiza”. **Positif**. Paris, mar 1975, nº 167.

TRUFFAUT, François. **Os Filmes de Minha Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.