



O *Othello* de Welles e a sombra da referência

Humberto Pereira da Silva¹

Doutor em Filosofia da Educação – FEUSP, professor titular de Ética e Crítica de Arte na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado)

Resumo: Orson Welles é o cineasta que representa um ponto de inflexão no cinema americano. Inventivo, rebelde, genial, sua obra é um marco na história do cinema; na mesma medida, sua obra gerou polêmicas e esteve envolta em diversos escândalos que reforçam o mito Welles. Criador de ambição pantagruélica, a referência que mais o estimulou e desafiou foi o dramaturgo William Shakespeare. Do maior nome do teatro em língua inglesa ele levou para tela a adaptação de “Othello”. Esta peça enfrentou enormes dificuldades para sua realização fílmica. Este filme quase não foi realizado por falta de recursos. Mas, realizado, supera o problema da comparação, do paragono entre literatura e cinema, e Welles oferece uma obra de arte cinematográfica e não um teatro filmado.

Palavras-chaves: adaptação literária, emulação, autonomia artística, linguagem cinematográfica, referência.

Abstract: The filmmaker Orson Welles is a turning point to the American movie. Inventive, rebel, ingenious, his work is a milestone in the cinema history; in equal measure, cause of controversy and wrapped in very scandals which state the legend of Welles. Ambitious pantagruelian author, the playwright William Shakespeare were the influence that further encouraged and challenged his career. This influence has conducted Welles to adapt the play “Othello”, from the biggest theatrical author in English. This play overcame obstacles enormous to her film achievement. This movie almost was not done, because Welles had no resources to produce. But, realized, overcome the problem of comparison, about the parallel between literature and cinema, and so Welles provides a cinematographic artwork, and not a filmed theater.

Keywords: literary adaptation, emulation, artistic autonomy, cinematographic language, influence

Uma das inúmeras possibilidades de catalogar as obras fílmicas em que Orson Welles (1915-1985) assina a direção é separar as que se apoiam em obras literárias e as de roteiro original. Isso porque entre os grandes cineastas da história ele é dos que mais se serviu da literatura; ou seja, teve-a por referência, tanto para adaptar clássicos universais quanto escritores laterais ao cânon da cultura

¹ umba.hum@gmail.com

ocidental. Assim, seu amplo diálogo entre literatura e cinema inclui “Dom Quixote” de Cervantes, “O Processo” de Kafka, “Macbeth”, “Othello” e “Fasltaff”, de Shakespeare (isso sem contar projetos como “O coração das trevas”, de Joseph Conrad, de que só esboçou roteiro). Poucos cineastas compõem um leque tão vasto quanto pretencioso de adaptações literárias em suas filmografias.

Em decorrência da dimensão presunçosa de seus propósitos no cinema, Welles enfrentou dois problemas colossais: a inevitável emulação com o que forma o cânon da cultura literária; a autonomia de expressão da obra fílmica, a fim de que esta seja concebida como arte. Tratemos estas duas questões com foco na versão que realizou da peça “Othello” (1603), de William Shakespeare. Para tanto, consideremos inicialmente dois aspectos que saltam aos olhos, mesmo dos mais desavisados, quando se tem em mira a figura de Orson Welles: seu fascínio por Shakespeare e, devido à peculiaridade de seu gênio, os obstáculos que enfrentou para materializar seus ambiciosos projetos fílmicos.

Para quem conhece Welles apenas como homem de cinema, seu interesse por Shakespeare é notório e destacado; basta um olhar de esguelha em sua filmografia (especificamente na direção) e se vê como esta presença é vultosa. Não é surpresa, portanto, o quanto este dramaturgo o estimulou, o desafiou, e assim lhe ofereceu balizas na arte cinematográfica. Nesse fascínio não há propriamente novidade, senão que ele se situa além do cinema. Ora, considerada sua formação tumultuada (não chegou a fazer curso superior, como desejo de seu tutor, e, adolescente, partiu para Dublin, na Irlanda, onde se envolveu com teatro e trilhou os primeiros passos na vida artística), Welles se inicia no teatro e nele teve em Shakespeare uma das grandes referências. Vale notar: fora da esfera fílmica, ao longo de sua carreira ele esteve envolvido em várias encenações de peças do bardo.

Menino prodígio na reputada Todd School, escola conhecida em razão de sua proposta de ensino inovador (trata-se de uma instituição com orientação pedagógica independente, centrada na experiência criativa dos alunos; em certo sentido, similar a escolas britânicas como Summerhill), ele ganhou com “Júlio Cesar” o prêmio da Associação Dramática de Chicago pela melhor realização escolar da re-

gião (prêmio, contudo, envolto em polêmica, pois a encenação que realizou havia sido desclassificada, sob a suspeita de que ele seria adulto e profissional e não estudante); com essa mesma peça de Shakespeare, ele causará furor no Mercury Theatre, em 1937, e assim repetirá o alvoroço da encenação de “Macbeth” no Harlem dois anos antes, só com atores negros. Tudo isso quando mal passara da adolescência e sequer tinha o cinema e Hollywood no horizonte. Sobre Shakespeare, por fim, entre idas e vidas de Hollywood, em 1951 ele montou “Othello” para o St James’s Theatre, de Londres, e em 1956 “Rei Lear”, para o Lincoln Center Theatre, de Nova York.

Não obstante, e esse é um ponto importante, levar Shakespeare para o cinema tem menos a ver com a adoção de um suporte que daria credibilidade a uma obra singular, isolada, do que com a realização de ambição pessoal; ou seja, com sua visão estética no plano mais amplo da cultura e do pensamento. Ora, Welles tem em vista, conforme implícita ou explicitamente revelou em entrevistas, o modo próprio de o cinema – uma forma de arte imberbe e sob a desconfiança de quem não a vê além de entretenimento na indústria cultural, vide a esse respeito Theodor Adorno – expressar questões e sentimentos universais.

Para realizar esse propósito ele estava cômico de que o modelo reside nos grandes autores e o maior deles para ele é Shakespeare. Assim, tanto quanto Shakespeare, Welles não teme as referências. O que lhes importam é a maneira como o teatro ou o cinema expressam o que, de outra forma, caberia à filosofia: para ambos, as referências oferecem temas que evocam o ciúme, o amor impossível, a inveja, a usurpação do poder, a dúvida existencial, a existência do mal entre outros. Com temas dessa ordem, a referência é tão somente o meio apropriado. Em “Júlio Cesar”, a questão da conspiração política; em “Othello” a maneira como a manipulação de sentimentos ou a instigação sorradeira de indícios desestruturam um personagem de caráter sólido, imperturbável na esfera de suas ações públicas. Em suma, do mesmo modo que Plutarco foi referência para Shakespeare conceber seu Júlio Cesar, Othello, cuja referência original é o escritor italiano Giovanni Battista Giraldu (sétima novela de sua “Ecatommiti”, de 1565), serve de mote para Welles.

De sorte que, guardada a importância no plano da literatura, a pretensão de Welles é fazer do cinema veículo de temas que atingiram o

máximo de expressividade por meio de penas como a de Shakespeare. Nesse sentido, e ele o revela ao crítico André Bazin em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, seu propósito não é diverso do de Giuseppe Verdi, com sua ópera “Othello”. Os que lhes importa são o tema e as questões que este evoca: uma obra de referência é tão somente o meio a partir da qual o teatro, a ópera ou o cinema pode se servir, cada qual com suas especificidades de linguagem. E assim levar o leitor, o ouvinte ou o espectador, a viver uma “experiência estética” quando diante da criação artística, conforme concepção kantiana.

Um segundo aspecto na obra de Welles, vastamente conhecido e explorado no anedotário de celebridades, é sobre seu gênio peculiar – melhor, seu temperamento genioso. Em razão deste, considerada a dimensão que sua obra alcançou na história do cinema e da cultura no século passado – assim como a ousadia artística dos projetos que idealizou –, ele é quase com certeza o artista de cinema que mais encontrou dificuldades para realizá-la: praticamente tudo que ele fez de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), sua estreia em longa-metragem, ao documentário *Filming Othello* (1978), foi coberto por toda sorte de contratempo e por uma aura de tumulto e polêmica. Louve-se a esse respeito sua incrível capacidade para se conduzir entre o *mainstream* e o submundo do espetáculo.

Convivendo o tempo todo no meio fio, sua trajetória foi errática e incompleta; sua personalidade exuberante, indócil ao sistema de produção e performática fez de seu trajeto algo como um *work in progress*. Por conseguinte, boa parte de seus projetos foi abortada na raiz e com isso ficou apenas nas intenções (caso da adaptação de “Moby Dick”, de Herman Melville, onde ele atua, mas a direção ficou com John Huston); parte não menos significativa, mesmo com seu nome nos créditos, foi picotada, cortada e remontada à revelia (destaca-se aqui *Soberba/The Magnificent Ambersons*, 1942); de outro tanto restaram filmagens em fase de montagem que – reconhecida a assinatura Welles devido a interesses diversos – foram lançados com a lembrança de obra inacabada (aqui se insere a realização de *Dom Quixote*, que nas mãos de Welles sequer tinha título e na versão terminada por Jesús Franco em 1993 chama-se *Don Quijote de Orson Welles*; e, por fim, filmes que concluídos e distribuídos tiveram realização conturbada, envoltos em todo tipo de dificuldades (nessa última situação insere-se a realização de *Othello*).

O OTHELLO DE WELLES É CINEMA, NÃO TEATRO FILMADO

Feitas estas observações passemos ao modo como o *Othello* (1952) de Welles foi concebido, no cotejamento com o de Shakespeare, e em decorrência que se trata de obra com autonomia artística, portanto com valor de obra arte. Exibido pela primeira vez na edição de 1952 do Festival de Cannes, *Othello* saiu daquele prestigiado evento com a Palma de Ouro (dividido com *Due soldi di speranza?* Dois Vinténs de Esperança, de Renato Castellani). Certo, em comentário rápido sobre o prêmio (publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1958), Paulo Emílio deixa no ar que talvez a crítica tenha sido condescendente para com os esforços de realização de Welles.

De fato, para chegar a Cannes foram quatro anos de contratemplos que quase inviabilizaram sua realização. O maior deles, a falta de dinheiro: Welles não dispunha de recursos suficientes; por conseguinte, o financiamento da produção de *Othello* sofreu toda sorte de percalço. Welles se enroscou com promessas de financiamento que não se concretizaram e também contribuiu para piorar a situação, com sua lendária indisciplina para conter custos. Premido por dívidas, peregrinou pelos quatro cantos da Europa a fim de levantar fundos; essas peregrinações, por sua vez, implicavam parar a produção, pois grande parte dos recursos que obteve deveu-se a aceitar cachês para interpretar papéis secundários em fitas de valor artístico contestável.

Othello, então, foi concluído em meio a constantes interrupções de filmagens, montagem e sonorização. Por conta disso, de uma produção em ritmo de espera, assim como Welles atores e membros das equipes técnicas e artísticas também assumiam outros compromissos, o que trazia enormes problemas para o reinício dos trabalhos. Nesse quadro de instabilidade e incerteza, como ele próprio relata na citada entrevista a Bazin, a opção pela consecução de muitas sequências em campo e contracampo deveu-se ao fato de não conseguir reunir no set de filmagem os atores que interpretam Iago, Desdêmona e Roderigo.

Outra situação imprevista, entre as diversas anedotas que reforçam a lenda em torno desse filme de realização tão conturbada,

fica por conta da atriz que interpretaria o papel de Desdêmona: após três tentativas frustradas, finalmente o papel foi assumido pela canadense Suzanne Cloutier. Diante de dificuldades dessa monta, do ponto de vista do resultado consideremos o cotejamento do *Othello* de Welles com o de Shakespeare; ou seja, no confronto entre as obras, destaquemos um aspecto de engenhosidade que faz do filme uma obra de arte que reflete sua assinatura; portanto, os caracteres que enformam sua marca pessoal.

Othello é um general de origem moura, a serviço da República de Veneza, que se casou às escondidas com Desdêmona (por ter a pele negra, frustrou os desejos do pai dela, importante Senador da República) e foi enviado à ilha de Chipre para combater uma esquadra turca. Malgrado a importância do casal, a peça tem por centro de gravidade a persona de Iago, alferes de Othello. Em torno dele todas as outras personas se revelam, todos os acontecimentos se encadeiam, tomam vulto e confluem para o desenlace trágico. Iago é o fio condutor da trama, e seu ressentimento com relação a Othello, cuja razão de fundo permanece oculta, o leva a calcular meticulosamente as situações que levarão Othello a se indispor com Cassio, seu tenente, e a colocar Desdêmona como fiadora da lealdade deste com o mouro. A partir desta situação, Iago instiga Othello a desconfiar da existência de um caso entre seu tenente e sua esposa. Na peça, então, todos os personagens agem manipulados pelas perfídias e maquinações de Iago.

O coroamento das ações de Iago se dá com o estratagema de um lenço que Othello presenteara Desdêmona. Tal lenço, na verdade uma relíquia, pertencera a uma egípcia e traria maus augúrios para o casal que se desfizesse dele. Subtraído de Desdêmona por Emília, sua dama de honra e esposa de Iago, ele foi discretamente inserido nos pertences de Cassio. Com isso, acabou sendo utilizado como prova incontestável de adultério, pois Iago criou uma situação na qual Othello vê o lenço nas mãos de seu tenente: na evolução da peça, conquanto o ciúme seja o mote para a desgraça do casal, o que se apresenta em primeiro plano é o quanto o seguro e destemido senhor da guerra é ludibriado por minudências comezinhas. Nas mãos de Iago, Othello não é senão uma marionete, não percebe em nenhum momento que sua posição – principalmente sua posição de poder – potencializa os piores sentimentos em quem lhe deve

lealdade. Ou seja, a peça, de forte efeito didático, expõe os desvãos da alma e a cegueira de um homem que não consegue enxergar o quanto o mal, confinado a intrigas domésticas, é sorrateiro.

Todos estes elementos da peça de algum modo estão refletidos na fita de Welles. Bem entendido, refletidos à medida que Welles lança mão do que é específico à linguagem cinematográfica. Pois, essencial, literatura é descrição por meio de palavras escritas. São elas que encetam a trama, possibilitam o ritmo expositivo dos acontecimentos e dos sentimentos dos personagens, urdem os laços para a imaginação e comoção do leitor: por meio de palavras é que as intenções e os sentimentos de Iago são expressos numa quantidade de monólogos superior a de Othello. Em contrapartida, se as palavras são essências para literatura, o cinema se faz de sons e imagens em movimento. De maneira mais precisa: no cinema as imagens bastam para expressar certo sentimento de empáfia ou de consternação, ao se utilizar, por exemplo, de um enquadramento em *close* que exhibe um esgar no rosto do personagem. É com esse entendimento do sentido da imagem que o filme refletirá os mesmos elementos de comportamento e temperamento que a peça descreve.

Contudo, diferentemente de Shakespeare, com a especificidade da linguagem cinematográfica a maneira como Welles concebe o caráter dos personagens faz com que a figura de Othello se sobressaia à de Iago. Por conseguinte, o *Othello* de Welles faz que o mouro seja o centro de gravidade da fita. Sua presença, marcada pelo esplendor da voz e exuberância cênica de Welles, que justamente interpreta o mouro, se impõe diante da de Iago e do restante dos personagens. Com isso, cabe ressaltar, no filme as maquinações de Iago são a ocasião para que se exibam as reações de Othello, a maneira pela qual um general fornido e sobranceiro aos poucos se abala com suspeitas infundadas e, finalmente, se submeta a um rito até o ponto sádico que o impulsiona a assassinar Desdêmona.

A esse respeito, no confronto com a peça, o modo como Welles prima pela caracterização das nuances no comportamento e nas reações de Othello. No filme, sua imagem é dotada de força expressiva que não se encontra em Iago. Conquanto este seja representado pelo grande ator inglês Micheál MacLiammóir, sua presença cênica, exposta às escolhas fílmicas de Welles, se apegue. Assim, ao fazer

de Othello o centro de gravidade do filme, Welles de certa maneira secundariza as maquinações em torno da inveja, do nebuloso ressentimento de Iago, e em consequência dá enorme relevo às nuances de temperamento do general que crê ter sido desonrado pela esposa. Dessa forma, o filme exhibe de maneira perturbadora como os movimentos e sentimentos de Othello oscilam da empáfia à resignação, quando ele descobre o logro e a insensatez a que fora conduzido.

É evidente que Welles poderia conceber um *Othello* subserviente às convenções do texto escrito. Procedendo assim, o filme forçaria o espectador a confrontar imagem e escrita. Nesse confronto, elementos de identificação, o esforço do espectador para ver no filme o que, como leitor, concebera na imaginação. Mas as escolhas de Welles não se deram nesse sentido, tampouco foram gratuitas – como não foram gratuitas as encenações shakespearianas originais que levou para o teatro; inclusive, concomitante à realização do filme, a que fez do mesmo “Othello”, apresentada em Londres e alvo de críticas negativas (Welles se incomodou sobremaneira com a apreciação de Kenneth Tynan).

Ocorre que o caso é de adaptação fílmica, o que implica o confronto entre formas expressivas e a consequente concepção de cinema de Welles, a partir de uma obra literária. Sendo este o caso, todo o esforço para que o espectador veja o filme no que ele tem de especificamente fílmico. Assim sendo, a obra fílmica alcançaria seu intento à medida que o espectador se expusesse à estranheza do inevitável confronto e se desligasse de elementos de identificação que houvesse formado pela leitura da peça. Em outras palavras: Welles exige que o espectador veja o filme com a peça ao lado. Sendo bem sucedido em seu intento, o espectador purgaria o que imaginara e perceberia filme e peça como obras de arte distintas, cada qual em sua forma de expressão específica.

Com suas escolhas fílmicas, Welles exige do espectador que sinta e pense o cinema; por conseguinte, entenda como o filme revela sua concepção própria de cinema. Ora, adaptar para ele não implica ser fiel ao texto de origem, tampouco desconstruí-lo, mas sim encontrar num texto elementos que o permitam criar, que o permitam se expressar com independência. Vale dizer: o *Othello* de Welles é uma obra de Welles, e assim se pode notar num único fotograma.

A esse respeito, é sintomática a maneira como foi filmado o cortejo fúnebre do casal na sequência de abertura. O que se tem ali é uma concepção própria de cinema que revela o sentido do gênio artístico de Welles. Ao começar a trama pelo fim, com o casal morto (na peça, a Cena I do Primeiro Ato põe Iago e Roderigo, seu cúmplice, destilando inveja e tramando as ações que se seguirão), tanto quanto em *Cidadão Kane* o filme *Othello* se revela como um grande *flashback* em torno da vida de um homem atormentado, colhido pelos humores da fortuna. Nessa opção pela condução da trama, um aspecto da concepção de cinema de Welles, materializada em *Othello*, e para a qual a peça de Shakespeare é tão somente um motivo, uma referência de superfície.

O ESTILO WELLES REFLETE SUA VISÃO DE CINEMA

Do exposto, o convite a que se pondere ser o *Othello* de Welles uma obra de cinema. Assim sendo, a emulação – onde couber o paragono entre as artes – na disputa com a novela de Gibaldi, a peça de Shakespeare ou com a ópera de Verdi, cujo libreto, aliás, foi assinado por Arrigo Boito, consiste no fundo em remeter à discussão sobre a hierarquia entre as artes. Mas nessa remissão não estaria suposta a superioridade de uma obra isolada em uma forma de expressão com relação à outra em outra forma de expressão (em termos lógicos, seria comparar espécies de gêneros distintos). O que se teria, em contraste, é a discussão acerca da suposta superioridade de uma determinada forma artística (cinema é uma espécie do gênero arte) em relação a outra forma artística (literatura é outra espécie do gênero arte).

Ora, se alguém considera pertinente a hierarquia entre as artes, deve ter em mente, por suposto, o que está em pauta; no caso, uma discussão que remonta ao Renascimento, à defesa que Leonardo da Vinci fez da superioridade da pintura em relação à escultura. Mas, bem entendido, quem assim o fizer deve ter em vista, igualmente, que esta discussão terá contornos distintos na modernidade, quando Baudelaire em sua crítica de arte coloca em pauta a especificidade das formas de arte como critério fundamental para qualquer julgamento artístico. Dessa perspectiva, a comparação

entre as artes, conforme o paragone de Da Vinci, relega o que é específico em cada expressão artística para segundo plano. Como consequência, perde-se a capacidade de se entender e fruir o que faz da obra objeto de culto; e assim que se possa apreciá-la no que ela tem de específico como expressão artística própria e autônoma.

Pautar, portanto, a comparação da adaptação fílmica de um conto, um romance, um poema épico ou uma peça teatral pelo acento na superioridade de uma em relação à outra é subentender critérios de hierarquia renascentistas (para o caso de a literatura ser superior ao cinema, uma vez filmada, nenhuma adaptação fílmica seria superior à obra literária de que se serve). Se, por outro lado, supusermos cinema e literatura como formas de expressão distintas, com especificidades de linguagem que lhes são próprias, a questão é o quanto um filme como *Othello*, nas mãos de Welles, é dotado de autonomia estilística e força expressiva que o torne, de fato, obra de arte cinematográfica. Ao colocar a questão nesses termos, entendo que um filme é resultado da livre expressão de quem o assina, ou seja, o cineasta. Este assume a responsabilidade pelo resultado e se não levantarmos dúvida quanto ao fato de Welles ter sua assinatura reconhecida, não advogo que haja um único plano, um único fotograma em *Othello* que não se identifique ao seu estilo.

A palavra estilo, então, neste contexto merece realce. Lembremos que “estilo” tem origem no latim, “stilus”, e se refere ao instrumento pontiagudo usado para desbastar o mármore (cinzel), para escrever ou desenhar (a pena). A escrita ou o desenho que resultaria do uso do “stilus” revelaria o modo peculiar com que o artista exibiria seu traço. O resultado do uso do “stilus” identificaria obra e criador. Por essa mesma maneira de proceder, o cinema nada mais faz senão substituir o cinzel ou a pena pela câmara. E assim, na maneira única com que esta seria conduzida, os sinais do estilo de um cineasta plasmado na fita. Tendo isso em vista, as imagens do *Othello* de Welles, no que se referem ao estilo, não se confundiriam com as de outro cineasta que igualmente tenha investido na adaptação. Para não ficar no vazio, tenho em mente a produção levada às telas pelas mãos de Oliver Parker, de 1995, tendo Laurence Fishburne no papel-título.

No *Othello* de Welles, os caracteres de estilo que revelam sua visão de cinema, que encetam, pois, uma concepção ampla que

não se atomiza numa obra isolada, desconectada do todo (pensar seu cinema implica considerar seu estilo, o qual enquanto *poiesis* materializa sua visão do que seja uma obra fílmica, e em sentido amplo como ela se insere no contexto da cultura e das questões universais que acossam a humanidade). Por isso, apenas na superfície, ou nas singularidades de circunstância, esta adaptação difere da que ele fez de “Macbeth”. Por um lado, por que encontrou recursos para fazer exibicionismo no uso do plano-sequência, seu *Macbeth* teria evidentes maneirismos (decupagem em estrito sentido cinematográfico) em desacordo com *Othello*, que abusa do campo e contracampo e da fragmentação de sequências na montagem. Mas, por outro lado, nas duas adaptações, um procedimento de fundo, que se reflete na decupagem e traduz como Welles concebe a arte cinematográfica, constitui uma marca essencial de seu estilo: ele filma, invariavelmente, uma persona central em confronto com seu destino, uma persona envolta numa escalada de eventos dos quais, independente do poder que detenha, ela não tem qualquer domínio sobre as consequências advindas.

É em torno desta concepção basilar que o estilo Welles se revela e, para filmes distintos, o personagem central é moldado, de Charles Foster Kane a Joseph K., da obra de Kafka, ou de Mr. Arkadin, em *Grilhões do Passado* (Mr. Arkadin, 1955), ao Capitão Quinlan, em *A Marca da Maldade* (Touch of Evil, 1958). Em decorrência, o plano-sequência ou o jogo campo e contracampo, conquanto lhe sejam característicos, advém de necessidades e ao mesmo tempo de circunstâncias que lhe permitem criar em condições especiais, e não de mero preciosismo de estilo. Seus filmes, por fim, não serão suficientemente entendidos por quem faltar compreensão de sua concepção essencial de arte. Ora, Welles está entre os maiores cineastas que o cinema conheceu; mas, igualmente, foi um homem de teatro, de rádio e de TV. Mais, em todas essas esferas ele próprio atuou, sempre com forte pendor para a performance. Em sua concepção de arte, a ideia de eliminação de fronteiras para a capacidade expressiva do artista. Assim, se seu *Othello* se diluir num horizonte preconcebido isso implica perder de vista o quanto o gênio criativo de Welles está efetivamente impregnado em sua adaptação.

Agora, indagaria talvez um espectador precipitado: *Othello* seria um Welles “menor”? Não! Essa indagação não cabe. *Othello*

é um legítimo Welles e assim os qualificativos “menor” ou “maior” caberiam exclusivamente no plano dos sentimentos, mas não do entendimento, para aludir à questão do juízo de gosto kantiana. Sendo reconhecido como um legítimo Welles, seu *Othello* é uma indiscutível obra de arte, devidamente inserida, pois, no conjunto de sua obra. De um artista que concebe suas realizações tendo como ponto de partida um projeto em que está em jogo o sentido da cultura e as possibilidades de reflexão de temas que acossam o destino humano, não cabe indagar se uma ou outra obra seria “menor” ou “maior”. Esta indagação, para não se cair em ridículo, não se faria sobre “Os girassóis” e “O Semeador” de Van Gogh.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

GOMES, Paulo Emílio Sales, **O cinema no século**, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREENBLATT, Stephen, **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEAMING, Barbara, **Orson Welles, uma biografia**, Porto Alegre: L&PM, 1987.

MORAES, Vinícius de, **O cinema de meus olhos**, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SHAKESPEARE, William, **Otelo**, tradução de Beatriz Viégas-Faria, Porto Alegre: L&PM, 2014 (Coleção L&PM POCKET).