

## A inconclusa pérola brasileira de Orson Welles



Por **FERNÃO PESSOA RAMOS\***

*Considerações sobre “É Tudo Verdade”, o documentário inconcluso do cineasta norte-americano*

“A dolorosa luta com a obra, seu abandono e a indiferença para com seu destino posterior, podem ser características comuns a muitos artistas” (Sigmund Freud. *Uma recordação infantil de Leonardo Da Vinci*).

A história do cinema é feita de grandes filmes perdidos. A forma de produção dominante da arte cinematográfica, envolvendo grandes quantidades de capital, torna muitas vezes a criação do artista particularmente carregada de incertezas. Dependente das condições de produção, o artista cinematográfico muitas vezes tem de lidar com a frustração de ver uma arte que envolve a elaboração de imagens reduzida à multiplicação de roteiros e intenções. Essas dificuldades são ainda maiores dentro de um regime de produção que tem como ponto de avaliação final o retorno das altas somas de capital investidas na obra cinematográfica.

É nesse contexto que deve ser analisada a questão do domínio do artista sobre sua criação no campo cinematográfico e a incidência de uma dimensão estilística relacionada ao horizonte autoral. Isto que parece ser lugar comum em outras artes, no cinema constitui um ponto delicado. Da mediação, do conflito entre a personalidade e as condições de produção que lhe são adversas, emergem obras (filmes) de estilo inegavelmente pessoal: Welles, Lang, Stroheim, Renoir, Glauber, Hitchcock, Fellini, Truffaut, Bergman, Godard, Eisenstein e alguns outros.

É interessante notar como esses diretores, depois de décadas criando histórias, acabam por construir uma história de vida também fictícia, com passagens especialmente elaboradas para a mídia. O diálogo de Lang com Goebbels, o castigo de Hitchcock que é mandado para a delegacia pelo pai, o passado nobre de Stroheim, a infância prodígio de Welles etc. Os biógrafos mais cuidadosos têm dificuldade de separar o joio do trigo ao lidar com os incuráveis ficcionistas que são os grandes diretores. Entre eles, destaque deve ser dado ao mentiroso Orson Welles, que fez do engano e do mistério biográfico um tema recorrente em sua obra (*Verdades e Mentiras*, *Grilhões do Passado (Confidential Reporter)*, *Cidadão Kane*).

De todas as camadas que construiu sobre sua biografia, a que hoje encontra menos fundamento é a da infância feliz de menino prodígio, junto a pais sensíveis e compreensivos. Na realidade, o jovem Welles parece ter vivido intensamente a delicada situação de um triângulo amoroso, junto a uma mãe forte e dominadora, na presença constante do amante, posteriormente denominado tutor do menino, e um pai ausente, alcoólatra e deprimido. É a partir da incidência deste quadro na primeira obra de Welles que se situam as interessantes análises de Laura Mulvey, Robert Carringer e André Bazin<sup>[1]</sup>.

*Cidadão Kane* e *Soberba* (também conhecido como *O Esplendor dos Ambersons*) surgem então como filmes que têm em seu núcleo dramático a perspectiva da separação traumática da mãe e a elaboração desta perda pelo personagem central<sup>[2]</sup>. Em *Cidadão Kane* esta separação, como perda do universo idílico, é simbolizada pelo enigma “Rosebud” como recordação-objeto da infância e móvel da estrutura narrativa (a cena da separação materna é marcante e constitui um dos pontos fortes do filme); em *Soberba* emerge através da rivalidade do filho com o amante da mãe na ausência do pai, representado

pelo conflito entre Eugene Morgan e George Minafer.

Como sintoma da dificuldade de Welles em lidar com seu próprio romance familiar, Carringer lembra sua intrigante recusa em interpretar o papel de George (*Soberba* é o único filme de Welles em que este não trabalha como ator), aparentemente um papel feito sob medida para seu físico e personalidade. Também é mencionada a ausência de um *Hamlet* em seu vasto trabalho com o conjunto da obra de Shakespeare no teatro e no cinema. “Obsessão da infância na obra de Orson Welles ou, talvez, sua nostalgia”, como menciona Bazin, na análise dos primeiros filmes do autor. *Cidadão Kane* e *Soberba* delineiam, com efeito, um quadro onde a motivação de toda a ação dramática parece convergir para um centro de gravidade no qual o idílio e a completude mãe-filho são rompidos ou ameaçados.

A viagem de Welles ao Brasil e a feitura do documentário em terras brasileiras dentro do projeto *É Tudo Verdade* (*It's All True*) devem ser analisados como parte de um todo composto pelos primeiros filmes do diretor realizados entre 1940 e 1942. Junto com *Cidadão Kane* e *Soberba* (ao qual podemos adicionar *Jornada de Pavor*, que não assina, com algumas cenas dirigidas logo antes de sua partida dos EUA), as tomadas realizadas em 1942, no Brasil, vêm compor o primeiro núcleo cinematográfico da obra de Welles, núcleo que é seguido por alguns anos de inatividade (em sua carreira, filme seguinte é *O Estranho* de 1946).

Estes filmes iniciais são realizados a partir do contrato Mercury-RKO, assinado por Welles quando de sua ida para Hollywood e que previa, como é conhecido, amplo domínio por parte do diretor na realização de três longa-metragens. Os percalços gerados na produção desses três filmes, agravados por seu longo deslocamento e permanência no Brasil, acabaram por gerar a dimensão mítica deste traço marcante da personalidade de Welles: sua dificuldade em concluir o que inicia<sup>[iii]</sup>.

Nesta questão vêm sobrepostos e misturados dois elementos: as condições pessoais que envolvem o diretor Welles criando artisticamente e o modo de funcionamento com expectativas monetárias dos grandes estúdios americanos. Lidamos com a junção delicada da figura do diretor-artista, do autor, em conflito com a matéria bruta sobre a qual exerce sua atividade, um conflito sobre-determinado pelo modo de produção cinematográfico industrial. A feitura de *Cidadão Kane* e a montagem de *Soberba*, simultânea à viagem ao Brasil, são o ponto para onde inevitavelmente convergem estudos da obra de Welles, dividindo-se de maneira nítida no campo do pró e no campo do contra.

Welles sempre teve em sua vida o dom de provocar polêmicas radicais e os comentaristas de sua obra não parecem fugir a esta regra. Em *Raising Kane*<sup>[iv]</sup>, publicado ainda em vida de Welles, a crítica norte-americana Pauline Kael, nos traça a figura de um diretor vaidoso e ego-centrado que tem o péssimo costume de roubar os créditos dos colaboradores. Em um texto bastante ácido, e muitas vezes impreciso, Kael reduz ao extremo a inspiração wellesiana de *Cidadão Kane*, considerando o filme como um trabalho de roteiro do escritor Herman Mankiewicz, com imagens obtidas pelo talento do fotógrafo Gregg Toland.

Em 1972, Peter Bogdanovich, em contato próximo com Welles, responde à versão de Kael com o artigo *The Kane Mutiny*<sup>[v]</sup>, onde reafirma o trabalho autoral do diretor no filme, detalhando sua dimensão estilística. Na realidade, o influente artigo de Kael dialoga, por sua vez, com o crítico americano Andrew Sarris, que possui um texto, de 1956, sobre o filme (*Citizen Kane: The American Baroque*<sup>[vi]</sup>). Sarris é, nos EUA, um dos principais divulgadores da “política dos autores”, então muito em voga na França, a qual é tratada com evidente má vontade por Kael em sua atividade crítica.

Esta aproveita então o momento (convite para apresentar a primeira publicação do roteiro de *Cidadão Kane*) para mostrar que o filme, que os críticos gostam de colocar no topo dos melhores de todos os tempos, nada mais é que a conjunção fortuita de uma escola de roteiristas com a figura de um renomado fotógrafo, tendo como figura de fundo um diretor arrivista e inexperiente.

Já na década de 1980 o texto de Robert Carringer *Oedipus in Indianapolis*, publicado juntamente com o roteiro original de *Soberba* em *The Magnificent Ambersons - A Reconstruction*<sup>[vii]</sup>, provoca polêmica semelhante. Carringer aborda as dificuldades de finalização de *Soberba* como relativas à representação, pelo filme, de um conflito efetivamente vivido pelo diretor em sua vida pessoal. Welles, de maneira tão sistemática quanto inconsciente, teria minado as possibilidades de conclusão de um filme (*Soberba*) em que estampava sua própria história de vida, um momento marcante de seu romance familiar.

Além da recusa, já mencionada, de interpretar, como seria natural, o protagonista, Welles teria empobrecido sistematicamente o personagem de George Minafer em sua adaptação do romance de Both Tarkington. Isto em função da identificação que, como traço central da personalidade do diretor, traria o ciúme da mãe e o enfrentamento do amante – no filme um amigo de infância eternamente apaixonado por ela (Eugene Morgan, interpretado por Joseph Cotten). Este empobrecimento teria desequilibrado o universo ficcional, prejudicando a consistência da obra<sup>[viii]</sup>.

Para completar o quadro auto-destrutivo, em sua viagem ao Brasil, ainda segundo Carringer, Welles não teria deixado junto a RKO alguém que efetivamente pudesse responder por seus interesses na montagem, ainda por fazer. Na realidade, em seu livro, Carringer acaba por apresentar de maneira favorável os argumentos que sustentaram a intervenção do estúdio no processo de finalização e a posterior mutilação da obra<sup>[ix]</sup>, mostrando um Welles com personalidade auto-destrutiva, inteiramente responsável pelo progressivo desastre de *Soberba*.

Essa interpretação é questionada por boa parte da comunidade wellesiana e Jonathan Rosenbaum, em um texto de outubro de 1993, publicado pela revista *Trafic*<sup>[x]</sup>, depois de reparar “a que ponto hoje as universidades americanas tomam o partido dos estudios hollywoodianos contra Welles”, acusa Carringer de “fazer a defesa incondicional da RKO” centrando “sua própria análise em uma identificação com Schaefer em vez de Welles”<sup>[xi]</sup>.

Rosenbaum faz uma acirrada defesa do modo de Welles trabalhar e aborda a incompletude de seus projetos como decorrência das estreitas expectativas de criação estética limitadas pelo modo de produção dos grandes estúdios nos anos 1940. Localiza também hoje nos EUA uma cultura hegemônica que não se coaduna com a figura de Welles e seu cinema. Welles surge como sendo aquele que, dos grandes diretores norte-americanos, permanece mais distante de seu próprio país. O único, igualmente, a quem a Hollywood clássica efetivamente fechou por inteiro suas portas depois de lhe entregar as chaves da cidade.

Se *Cidadão Kane* é central para entendermos a história do cinema no século XX, não há como abordá-lo sem termos no horizonte a forte personalidade de quem dá o tom estilístico coordenando os elementos díspares que compõem uma obra filmica. E para captarmos essa personalidade devemos pensar no todo que constitui o trabalho de Orson Welles entre 1940/42. Ele é a figura autoral sobre a qual volteiam as condições acidentadas da produção de seus filmes. Além da marca estilística, fornece o ritmo do andar pela qual a obra se concretiza. Nesta dimensão pessoal de sua atividade está também localizada o que chamamos “finalização” da obra artística.

Em um conhecido ensaio sobre Leonardo Da Vinci, Freud afirma que, para Da Vinci, foi fatal sua identificação com o pai, ausente nos primeiros anos de sua vida: “criava a obra e parava imediatamente de se ocupar dela, assim como seu pai havia feito consigo”<sup>[xii]</sup>. Na experiência familiar de Welles, conforme descrita acima, podemos encontrar similitudes com essa situação de desinteresse progressivo do pai pela família e seu eclipse face à figura do amante da mãe.

A ausência do pai e a presença do amante compõe uma constelação particular do que Freud chama de “romance familiar”, a partir da qual não podem ser definidas conseqüências mecânicas. O fato é que, para além de sua dificuldade em finalizar *Soberba* e a maioria de seus filmes<sup>[xiii]</sup>, Welles estabelece em seus dois primeiros longa-metragens um núcleo dramático forte, onde se desenha a ausência paterna e a presença marcante da figura feminina materna, deixando uma sombra indelével sobre o protagonista.

É inevitável notarmos na obra de Welles a dificuldade que uma personalidade forte e centrípeta em outros assuntos encontra em viabilizar pequenos detalhes necessários para concluir algo que foi resultado de anos de mobilização pessoal. Welles é capaz de verdadeiras proezas em filmagens rápidas ou em condições precárias de produção com fica demonstrado em *Macbeth*, *O Estranho*, *A Marca da Maldade*, todos filmes realizados em prazos reduzidos, ou, no caso de *Othelo* e *Don Quixote*, em esquemas quase amadores, de onde tira grandes resultados estéticos com recursos mínimos. A questão, portanto, não está em sua capacidade para articular e organizar a filmagem, etapa na qual, em geral, diretores talentosos costumam patinar. Welles neste campo é rápido e ágil<sup>[xiv]</sup>.

A questão dramática para o autor Orson Welles é a colocação do ponto final da obra. E este ponto, no caso da produção filmica, localiza-se na etapa da montagem. É nesta altura que ele parece começar a adiar o fim e, gastando prazos desproporcionais ao conjunto do esquema de produção, entra em conflito com os produtores. É o caso de *Soberba* e

*Macbeth* onde constrói meticulosamente o abandono do filme (que acaba montado à sua revelia), ou de *A Dama de Shangai* e *A Marca da Maldade* onde ultrapassa todos os prazos e tem o filme arrancado das mãos. Dos grandes filmes de Welles em apenas dois o diretor colocou seu ponto final: *Othello* e *Cidadão Kane*.

Ele próprio reconhece esta dificuldade em entrevista ao *Cahiers du Cinéma* em junho de 1958: “na sala de montagem eu trabalho muito lentamente, o que tem sempre por efeito desencadear a cólera dos produtores que me arrancam o filme das mãos: eu poderia trabalhar eternamente na montagem de um filme”<sup>[xvi]</sup>. Trabalhar eternamente (e infinitamente) na montagem de um filme é o sonho de Welles que se coaduna com sua forma de trabalhar em uma constelação de projetos, nos quais se envolve simultaneamente.

A criação cinematográfica vai bem além da elaboração de roteiros envolvendo, de modo capital, e mais ainda autoral (quando tal dimensão se coloca, como em Welles), a chamada mise-en-scène e depois a articulação filmica propriamente na montagem. Do conflito entre duas tendências opostas (montagem eterna e sucessão rápida de roteiros) resulta a forma profícua e inacabada da produção welliesiana. Efetivamente, para o diretor, não parece haver prazer em terminar a obra e olhar para o objeto artístico acabado e tornado independente do ego criador. A inconclusão aqui não deixa de ser uma forma de retenção. Sua pulsão criativa não se satisfaz na separação da obra como finda, mas se realiza na tensão do adiamento.

*É Tudo Verdade*, o filme brasileiro de Welles, (por assim dizer) é criação que deve ser analisada dentro desse quadro. Obra do artista quando jovem (Welles chega ao Brasil com 26 anos), fragmento de um projeto bem maior envolvendo filmagens no México (a parte brasileira é de longe a mais desenvolvida), foi realizada depois que o diretor, já tendo terminado *Cidadão Kane*, havia supervisionado - no final de 1941, início de 1942 - a produção de *Jornada de Pavor* (*Journey into Fear*) e dirigido as tomadas de *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*).

Nesse momento, recebe um convite para vir ao Brasil realizar um filme, dentro da chamada ‘política de boa vizinhança’ levada adiante pelo governo americano de Franklin Roosevelt, assustado com as possíveis simpatias de Getúlio Vargas para com os países do Eixo na Segunda Guerra Mundial. Welles, que nutria na época ambições políticas, deixa para trás a montagem de *Soberba* nas mãos de Robert Wise, sob a supervisão de Jack Moss - representante do diretor (através da Mercury, co-produtora do filme) junto à RKO - com a vaga promessa de que os negativos seriam remetidos ao Brasil, junto com uma moviola, para a montagem. Vislumbra-se aqui a forma de criação em jorro do jovem Welles, a qual já se verificara, antes do cinema, em seu retumbante sucesso na Broadway e no rádio, quando dirigia e interpretava várias peças e emissões radiofônicas simultaneamente.

Se podemos lamentar a incapacidade de Orson Welles em viabilizar suas idéias e o grande número de projetos geniais que o diretor constantemente divulga como abortados, podemos igualmente usufruir o talento inegável do artista nas obras incompletas que nos deixou. Como *Da Vinci* e tantos outros, a obra de Welles deve ser examinada na tensão constante com a inconclusão e a mutilação. As vezes tem-se a impressão de um artista que criou milênios atrás do qual restam pequenas citações e fragmentos geniais.

A partir desta visão, qual é nossa surpresa ao nos depararmos, na última década do século XX, com os fragmentos localizados das filmagens brasileiras de *É Tudo Verdade*. Vemos surgir na tela um Welles na plenitude do talento criador de sua juventude, com fragmentos de uma verdadeira obra prima desconhecida, em seus lampejos. Um diamante que nos vem à tona em estado bruto, do qual ainda podemos usufruir a força da sua presença e suas potencialidades. São imagens fortes e inconfundíveis que trazem a marca do artista e da pessoa Orson Welles. E nessas imagens, para além dos outros episódios *My Friend Bonito* e *A História do Samba*, devemos realçar um dos momentos altos da constituição imagética welliesiana: a sequência de *Quatro Homens em uma Jangada*, realizada numa praia próxima à Fortaleza.

Parecem estar delineadas nestas imagens, de maneira extremamente favorável, as condições aleatórias que compõem a inspiração do artista na criação de uma obra privilegiada. Condições estas que combinam plenamente com o veio mais forte da temática welliesiana, trazendo um ato de bravura épica bem ao gosto do diretor. Trata-se da travessia de 2.500 km de mar, em cima de uma jangada, pelo líder sindical Manuel Jacaré para reivindicar os novos direitos trabalhistas abertos pelo estado getulista também para os pescadores de jangada.

Jacaré partiu da Praia de Iracema, próxima à Fortaleza, navegando até a Baía da Guanabara, chegando em 15 de novembro de 1941, onde ele e os outros três tripulantes da jangada foram recebidos por Vargas, depois de terem a jangada

transportada em céu aberto pela população carioca. Suas reivindicações, de aposentadoria e direitos trabalhistas para jangadeiros, foram aceitas e proclamadas em lei cerca de um mês depois de sua chegada. Junto ao sucesso de dimensões inesperadas, veio a tragédia e o grande fracasso, representado pela morte traumática de Jacaré, afogado nas “mãos” do próprio Welles, durante uma tomada banal de reconstituição fílmica<sup>[xvii]</sup>.

Isto tudo num momento crucial e tenso da vida de Welles, confluindo sua agitadíssima vida social/sexual no Rio de Janeiro, simultaneamente à disputa telefônica com a RKO pelo controle da produção inacabada que havia deixado para trás em Hollywood. Some-se o contraste do contexto do carnaval e da badalação carioca com o posterior isolamento do jovem Orson em uma praia distante do nordeste brasileiro, com a morte de Jacaré ainda na consciência.

Nas filmagens do Ceará, onde permaneceu mais de um mês isolado, Welles já havia perdido completamente o controle de sua situação em Hollywood com a demissão de Schaefer. Estava longe do mundo, cercado por uma equipe reduzida de filmagens, imerso em uma aldeia de pescadores. É aqui que o talento de Welles para filmagens em condições precárias fica mais uma vez evidenciado. E é nesta situação de completo isolamento e quase imersão no universo de Jacaré que realiza algumas das mais belas imagens de sua carreira.

Encontra-se aí delineado, igualmente, um quadro inusitado na época para a produção artística cinematográfica. Estamos em 1942, quando a criação cinematográfica era quase inteiramente feita em estúdios ou em locações restritas e controladas. Em outras palavras, podemos dizer que a pontencialidade, singular à imagem-câmera, de se abrir para o mundo em sua indeterminação, era basicamente trabalhada dentro de condições que são as condições da tomada cinematográfica em estúdio.

O que Welles desenvolve em Fortaleza são imagens obtidas a partir da convivência próxima com a comunidade local, inteiramente inseridas e determinadas pelo cotidiano, pela paisagem e pelos tipos humanos do local. Experiência que Welles não repetirá em sua carreira, embora possamos encontrar paralelos em *Othelo*, assim como, diferentemente, em *Don Quixote*.

Digamos que, tendo Flaherty como um parâmetro distante (o contexto aqui é inteiramente outro), a obra brasileira de Welles surge como precursora das propostas neo-realistas que iriam emergir três anos após na Itália. Parentesco que deve ser visto em seu eixo diferencial, mas que possui similitude na forma de produção e na construção narrativa: história romanceada, baseada em fato real com tomadas feitas na própria comunidade, flexionadas pelo construir do verossímil da ação em universo ficcional. Em outras palavras, tempero do peso do mundo na construção ficcional, tempero que o neo-realismo italiano, que eclodiria logo a seguir no pós-guerra, iria delinear em toda sua dimensão para o cinema. Existe uma atração da imagem wellesiana pelas potencialidades estéticas advindas da matéria cotidiana bruta em seu acontecer, que se situa num diapasão completamente distinto do campo fílmico do universo hollywoodiano nos anos 1940.

A elaboração ficcional é centrada por Welles no fato que originalmente deu origem ao ‘docudrama’ como acontecimento extraordinário (no caso, a aventura de Jacaré). Devemos lembrar as ambições de um certo neo-realismo (o preferido da crítica francesa) de retratar a banalidade cotidiana como ‘paralelepípedo do real’ e o sonho de Zavattini de realizar um filme contínuo de 90 minutos, a partir da vida de um homem em que nada acontece. Este corte, que buscava captar pelo estilo o ritmo vazio da vida de uma aldeia de pescadores, está ausente no filme do diretor americano. Mas também é verdade que o extraordinário, a começar pelas obras de Rossellini, acabou sempre tendo uma dimensão particular no cinema italiano.

No caso de Welles, o diretor trabalhou a partir de um fato verídico, vivenciado como uma odisséia pela população e pela mídia brasileira. Vendo documentários de cine-jornais na época temos a impressão que a vinda do jangadeiro Jacaré de Fortaleza ao Rio em uma jangada, e sua recepção na antiga capital, foi um pouco o equivalente à travessia do Atlântico por Amyr Klynck.

É sem dúvida o aspecto épico da aventura que atrai imediatamente o jovem Welles quando, ainda nos EUA, tem contato, através de reportagem na revista *Times*, com o feito dos jangadeiros. Chegando ao Brasil, irá imaginar uma outra motivação na narrativa de maneira a constelar a ação épica a partir da tradição dramática do classicismo cinematográfico. Introduz no roteiro como motivação complementar à ação de Jacaré a morte de um jangadeiro que deixa desamparada uma jovem viúva. Na ficção, a história de amor entre o casal de pescadores e a posterior viuvez acabam por se transformar no núcleo dramático central, motivador da ação ficcional épica (a viagem pelo mar).



É a viuvez precoce e o desamparo que gera que cristalizaria a consciência política do líder jangadeiro e da comunidade, provocando seu périplo ao Rio de Janeiro. A forma de produção e tomada da imagem fílmica, inteiramente imersa na vida concreta dos pescadores jangadeiros do Ceará é, portanto, a grande inovação de estilística de *Quatro Homens em uma Jangada* no panorama cinematográfico dos anos 1940. Esta inovação cristaliza, à sua maneira, algo que já estava no ar e que, a seguir, seria concretizado, pelo neo-realismo italiano. Na tela, o que aparece é o mundo da pequena aldeia com o amplo horizonte do mar e da areia, a crueza e indeterminação dessas formas em imagem. Faz-se, nestes planos, oposição aos cenários estilizados em gênero pelos estúdios norte-americanos, cenários vigentes no universo cinematográfico do qual Welles estava chegando.

Esse é o quadro do cinema clássico dominante no primeiro semestre de 1942, período – do início de fevereiro (chega logo antes do Carnaval, com grande equipe, para filmá-lo) ao final de julho – em que Welles permanece no Brasil. Com esse parâmetro ao fundo podemos ter uma dimensão mais precisa da radical novidade que estas imagens significam e da reação que provocaram nos estúdios hollywoodianos. A diferença entre o estilo de Welles e a produção italiana (que também não é uniforme) é, no entanto, radical, e uma visão próxima de *Quatro Homens em uma Jangada*, vem ainda mais enfatizar a dimensão da distância.

Welles tem como traço central de seu estilo enquadramentos acentuados com a exploração geométrica contrastante de volumes e massas em movimento, em diversos níveis de profundidade. Por contraditório que possa parecer, se quiséssemos traçar um parâmetro de referência, deveríamos ter no horizonte o diretor soviético Serguei Eisenstein, em particular em sua obra inacabada, também nunca montada e filmada em condições similares: *Que Viva México!* É interessante notar como os enquadramentos de Welles nas tomadas de *Quatro Homens em uma Jangada* se delineiam em proximidade com os do diretor russo, apesar da exploração intensa da profundidade de campo que os diferencia.

Mesmo que ambos os filmes não tenham sido montados por seus diretores, sente-se em Welles um estilo mais suave na transição dos planos, ao contrário de Eisenstein que possui uma conformação imagética mais sincopada e absoluta nos quadros. Na realidade, as angulações marcadas de Eisenstein, a exploração geométrica deformadora dos volumes e formas pelo enquadramento, encontra no filme do jovem diretor americano um eco convincente<sup>[xviii]</sup>.

Podemos localizar no cineasta russo o rigor mais acentuado da composição do quadro, trabalhado em *Que Viva México!* (a estadia de Eisenstein no México se dá entre o final de 1930 e 1932) a partir de estruturas rigidamente simétricas, desenvolvidas em torno de composições trinárias de formas e volumes. Welles é, neste sentido, mais solto, com grande atração pelos efeitos de profundidade e angulações marcadas. *Que Viva México!* também é o filme de um jovem diretor talentoso, com muitos projetos simultâneos na cabeça, distante de seu país num ambiente nativo estranho e às voltas com sérios problemas de produção.

Ambos estão, as tomadas mostram, claramente deslumbrados com as potencialidades imagéticas da luz e das formas singulares em seu relevo que a realidade estrangeira e seu cotidiano de mundo acontecendo fora de estúdios oferece a seus olhos e câmera. A tecnologia do cinema nos anos 1930/1940 era pesada e desajeitada, exigindo as condições ambientais controladas do estúdio. O choque com as filmagens no mundo aberto e a presença de um universo com cultura exótica (no sentido de ser radicalmente diferenciada) circundando, marca intensamente estas imagens e a carreira de ambos.

O estilo de Welles poetiza a realidade. Sua atração pela câmera baixa e pela profundidade de campo, explorada em contraste com primeiros planos desconcertantes, dilata as formas da matéria bruta da areia, do mar, da jangada e do jangadeiro. Os planos de *Quatro Homens em uma Jangada* são curtos e, até onde podemos perceber, não deveriam ser explorados através de longos planos-sequência como os que caracterizam *Soberba*. O estilo com decupagem rápida e planos curtos parece ser a adaptação do diretor às condições efetivas (e precárias) das tomadas, procedimentos que, segundo seu próprio depoimento, iria repetir em *Othelo*.

Também em *Othelo* encontramos, na sequência do enterro, repetidos os enquadramentos e a disposição dos volumes que encontramos em um dos momentos altos de *Quatro Homens em uma Jangada*: o sepultamento do jangadeiro. A longa fila formada pelos habitantes da aldeia serpenteia pelas dunas em profundidade, com recortes fortes de primeiro plano. A disposição marcada dos volumes e a câmera baixa permite a contraposição no enquadramento com a abertura do horizonte de fundo infinito do céu. O estilo de Welles interage aqui com a presença da natureza deslumbrante que o cerca, na qual o

diretor está imerso e isolado do mundo urbano do capitalismo avançado de onde provém, manipulando essa natureza na forma cinematográfica de maneira inconfundível.

Não há como deixar de lembrar, no enterro do líder jangadeiro, da cena do enterro do líder marinheiro em *O Encouraçado Potemkin*, com a fila da população que vem prestar homenagem ao mártir. Lembrança que, como já frisado, deve ser nuançada pela presença de estilos evidentemente distintos. O próprio Welles insiste em negar qualquer influência de Eisenstein, talvez pressentindo a proximidade. Não é impossível supor que tenha tido acesso a este e talvez a outros filmes do diretor russo quando, antes da realização de *Cidadão Kane*, viu uma série de obras procurando adquirir cultura cinematográfica<sup>[xviii]</sup>.

É difícil aceitar, conhecendo a personalidade irrequieta e a cultura universalista do diretor, que este não tenha sido movido pela curiosidade a assistir a *O Encouraçado Potemkin*. O mentiroso Welles, no entanto, nega qualquer influência. A uma pergunta sobre o assunto responde inicialmente “não ter jamais visto um filme de Eisenstein”, para em seguida abrir exceção para *Ivan o Terrível*, filme que ele teria “atacado violentamente em um jornal americano”, seguindo-se uma extensa troca de correspondência com o diretor russo que havia lido a crítica. Um pouco adiante, no entanto, afirma que, na época da feitura de *Cidadão Kane*, “além de John Ford, admirava Eisenstein – mas não os outros russos – Griffith, Chaplin, Clair e Pagnol”<sup>[xix]</sup>. Como admirar sem conhecer?

Sente-se também a proximidade com Eisenstein no recorte do enquadramento que explora a intensidade de expressões, em geral singelas e espontâneas, de pessoas do povo. Temos um momento privilegiado de *Quatro Homens em uma Jangada* na seqüência de rostos de pescadores filmados na praia em câmera baixa, com o horizonte infinito do céu ao fundo. Seqüência que consegue captar, de modo particularmente sensível, as fortes expressões do homem jangadeiro e da mulher nordestina, curtidos no sal e no sol do equador. Não há como deixar de lembrar, novamente, a expressão transbordante do povo russo, ou a fisionomia do rosto camponês mexicano em *Que Viva México!*, fotografados dentro de um enquadramento e de uma intensidade expressiva similar. Digamos que Welles obtém, na proximidade em primeiro plano do rosto dos jangadeiros brasileiros, uma expressão mais lírica e menos carregada, menos marcada como intenção, que as do povo russo e mexicano vistos por Eisenstein.

A novidade aqui é um diretor americano, com o carimbo de Hollywood, no início dos anos 40, captar de tal maneira e com tal intensidade a fisionomia popular. Fica evidente a singularidade da carreira e do talento de Welles em trabalhar com a expressão humana como imagem, principalmente quando a conformação dessa expressão não tem por trás de si o trabalho de ator. A escolha de Francisca Moreira da Silva, uma jovem habitante da aldeia, para desempenhar o papel da viúva, vem confirmar essa intuição que é própria dos grandes diretores.

A menina, através da precisa direção de Welles, é explorada de maneira a conseguir constelar expressões que, no campo da interpretação, envolveriam um trabalho refinado. A particularidade da imagem cinematográfica, em sua forma fílmica, de significar a interpretação sem o trabalho do ator, flexionada pela direção do cineasta, tem aqui uma ilustração precisa. Potencialidade na qual Eisenstein também se revela um mestre, com conhecido domínio em seus primeiros filmes, e que o neo-realismo italiano irá explorar de maneira peculiar<sup>[xx]</sup>.

*It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles* (1993), filme dirigido Richard Wilson, Bill Krohn e Myron Meisel, é a obra que mostrou estas imagens, ainda inéditas em seu conjunto, no final do século XX. Traz o que sobrou dos três episódios previstos pela RKO em coordenação com o Office of the Coordinator of Inter-Americans Affairs (OCIAA), sob os auspícios de Nelson Rockefeller, dentro da política de guerra da ‘boa vizinhança’ que os americanos impuseram a Vargas no início da década de 1940. As imagens foram recuperadas nos anos 1980 por Wilson que compôs a equipe original de Welles no Brasil. O episódio mexicano (filmado por Norman Foster com a supervisão de Welles) se intitulou *My Friend Bonito* e os brasileiros *Carnaval* (ou *A História do Samba*, que evoluiu originalmente de uma *História do Jazz*) e *Jangadeiros* (ou *Quatro Homens e Uma Jangada*).

A equipe chegou ao Brasil durante o Carnaval de 1942 com Welles em seu comando e era grande e impositiva. Causa forte repercussão na sociedade carioca e brasileira da época, deslumbrada, como sempre, com Hollywood e suas estrelas. Nos jornais se antecipa a chegada de grandes atores e há certa decepção com a vinda de uma equipe técnica completa, mas sem as estrelas no firmamento. São trazidos equipamentos e refletores potentes para filmagens também a cores (tecnologia difícil e cara na época).

Mobilizam-se grupos carnavalescos, são feitas filmagens que paralisam bailes famosos durante os festejos do momo e grandes esquemas de produção param o Rio de Janeiro, como se pode verificar nas manchetes da mídia impressa e audiovisual na época. O barulho continua com o deslocamento de Welles e sua equipe (agora já menor) para o Ceará. O documentário de Richard Wilson sobre este período da vida de Welles, apesar das imagens deslumbrantes do Welles realista filmando pescadores numa pequena aldeia, não é tão sucedido em seu conjunto. A roteirização para a apresentação dos fragmentos, apesar de merecer todo crédito pelo importante trabalho de recuperação, nem sempre está à altura da matéria original de qual dispõe.

Isto fica patente principalmente na tomada de depoimentos, em estilo “Globo Repórter”, dos descendentes e testemunhas brasileiras sobreviventes da aventura wellesiana. Talvez excessivamente influenciados pela euforia da assessoria carioca com o projeto nos anos 1990, recolhem depoimentos vazios que refletem um certo deslumbramento terceiro-mundista com os deuses hollywoodianos que se aventuraram nestes países longínquos. O engajamento explícito do filme em favor da lenda do Welles oprimido pelos gigantes de Hollywood, acaba por gerar um efeito inverso, parecendo um pouco maniqueísta.

Grande Otelo personifica, em seu depoimento, este deslumbramento, apesar de estarmos ciente da sincera admiração pelo diretor americano que marcou sua carreira (Welles, que o considera um dos maiores atores que dirigiu, acaba nunca cumprindo a promessa, feita nesta viagem, de chamá-lo novamente para atuar). Peri Ribeiro, em sua exaltação da brasilidade, descoberta e intuída pelo incrível “Orson”, chega às raiais do ridículo e da caipirice. Mas vale a pena esperar. Os planos de *My Friend Bonito*, feitos no México, são poucos e deixam vislumbrar como aperitivo o quadro imagético da aventura jangadeira.

Já os planos tomados durante o carnaval carioca, para o que seria o episódio *A História do Samba*, não parecem ser tão bem resolvidos. A informação que temos é que Welles raramente esteve presente preferindo se refugiar no hotel. As tão comentadas imagens tomadas em favelas que teriam provocado a ira da censura brasileira também estão ausentes, talvez por terem sido perdidas ou nunca terem existido. O que é realidade (ou parece ser verdade) é que a filmagens do carnaval miscigenado brasileiro provocaram incômodo em Los Angeles, do mesmo modo que houve resistência por parte de altos escalões do governo Vargas às tomadas mais livres realizadas efetivamente por Welles.

A vinda da equipe, antecedida pelo próprio Walt Disney (e ‘Zé Carioca’) em 1941, mostra o investimento da política de estado norte-americana para trazer o Brasil como aliado na guerra, utilizando para tal o meio cultural cinematográfico.

Passou por Osvaldo Aranha, o chanceler Vargas contrário ao Eixo, o roteiro final de Welles<sup>[xxii]</sup>. Nas imagens do carnaval ficam faltando a construção orgânica que emerge com a empatia e a extraordinária definição do episódio do Nordeste, ainda que também neste episódio não haja edição do artista. Como o próprio diretor testemunha no documentário de Wilson, “filmar o carnaval é como tentar capturar um furacão”. O que se sente nessas tomadas é que, recém-chegado no Brasil, Welles ainda não havia conseguido situar-se no olho do furacão articulando seu estilo em um eixo imagético produtivo.

*It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles* divide-se em duas partes. No início, surge um filme de curiosidades, repleto de imagens de arquivo interessantes e declarações nem tanto. Subitamente se delineia na tela, em preto e branco, o letreiro *Quatro Homens em uma Jangada*. A partir daí, e durante quase uma hora, temos o fluir de imagens que constituem um ponto alto da arte cinematográfica. Imagens que durante muito tempo ficaram perdidas e que, além do mais, nos são particularmente próximas.

Imagens que tensionam em proximidade aquilo que iria ser o núcleo dos dilemas do cinema brasileiro nas décadas seguintes: a especificidade da brasilidade como figura do popular na constituição da imagética cinematográfica e a forma de produção através da qual essa especificidade pode ser expressa. Temos, portanto, aqui uma obra prima, uma pequena pérola bruta nunca lapidada, e que, por caminhos tortos, nos cai no colo, dizendo particularmente respeito a história e à imagem do cinema brasileiro.

Obra prima inacabada, sem dúvida, mas o próprio Welles é desses autores que possuem no inacabamento da obra um traço inerente à sua produção artística. Obra, portanto, que em sua forma atual, e exatamente nessa dimensão, deve ocupar o lugar de destaque que merece na filmografia de Welles e na história do cinema.

**\*Fernão Pessoa Ramos, sociólogo, é professor titular do Instituto de Artes da UNICAMP. Autor, entre outros livros, de**



Mas afinal... o que é mesmo documentário? (Senac-SP).

Edição revista de artigo originalmente publicado em *Novos Estudos Cebrap*, nº. 42, Julho de 1995.

## Notas

1 Mulvey Laura. *Citizen Kane*. Londres, BFI Publishing, 1992. Carringer Robert. *The Magnificent Ambersons - A Reconstruction*. Berkeley, Univ. of California Press, 1993. Bazin, André. *Orson Welles*. Paris, Cerf, 1972 (1ª. edição 1950).

[ii] O livro de Bazin, bem anterior aos outros, trabalha com dados biográficos que correspondem ao mito da infância feliz, de menino prodígio, que Welles divulga aos jornalistas em repetidas entrevistas. A sensibilidade baziniana, no entanto, pressente o conflito da biografia feliz com os filmes: “A vontade de poder social de Kane, o orgulho de George Minafer, têm raízes na infância destes, ou melhor na de Welles. Nós vimos, no entanto, que ela foi, por excelência, uma infância feliz, mas talvez, paradoxalmente, inacabada por sua felicidade mesma. Demasiadas fadas se debruçaram sobre este berço (...)”. Carringer e Mulvey trabalham com dados biográficos mais precisos.

[iii] Traço abordado inicialmente por Charles Higham em 1970 com a publicação de *The Films of Orson Welles* (Berkeley, Univ. of California Press, 1970), e aprofundado em sua biografia, de 1985 (considerada “difamatória” por Jonathan Rosenbaum), *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius* (NY, St.Martin’s Press, 1985). No mesmo ano sai a biografia “autorizada” de Welles feita por Barbara Leaming, já traduzida no Brasil (*Orson Welles, uma biografia*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1987).

[iv] Artigo publicado inicialmente, em THE NEW YORKER, 20/2/1971, p. 43-89 e 27/2/1971 p. 44-81. Em seguida é editado como introdução à edição do roteiro de Cidadão Kane em Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book*. Boston, Little Brown, 1971.

[v] Bogdanovich, Peter. *The Kane Mutiny*. ESQUIRE Magazine, 1972. Também in Gottesman, Ronald (ed.). *Focus on Orson Welles*. NJ, Prentice Hall Inc., 1976.

[vi] Sarris, Andrew. *Citizen Kane: The American Baroque*. FILM CULTURE 2, 1956.

[vii] Op. cit. Robert Carringer também é autor do influente *Raising Kane* (London, John Murray, 1985), onde detalha - de maneira bem mais séria e precisa que Kael - o trabalho efetivo de Welles em *Cidadão Kane*.

[viii] Com efeito, o George Minafer de Welles é um personagem bastante maniqueísta, interpretado por um ator, Tim Holt, que deixa a desejar (principalmente se comparado com as potencialidades de Welles para o papel). As frustradas prévias do filme junto ao grande público seriam a prova de um roteiro que se ressentia do esvaziamento de um dos pólos dramáticos.

[ix] O filme foi montado, em uma primeira versão, a partir das detalhadas instruções deixadas pelo diretor antes de partir para o Brasil, ficando sua metragem com 131’45”. Após algumas prévias, extremamente negativas, sofreu uma remontagem, tendo sido reduzido a 88’45”. Estes cortes ocorreram na ausência de Welles que, em desespero, através de longos telefonemas e telegramas do Brasil, tentava coordenar o trabalho realizado pelo montador (e depois diretor) Robert Wise. A versão original do filme se perdeu.

[x] Rosenbaum, Jonathan. *Orson Welles aux États-Unis: un échange*. TRAFIC no12, outono 1994.

[xi] Op. cit. pg 46/47. Gerge Schaefer é o presidente da RKO no início dos anos 40 e responsável pela ida de Welles para Hollywood. Durante a estadia do diretor no Brasil, Schaefer abandona o estúdio.

[xii] Freud, Sigmund. *Un Recuerdo Infantil de Leonardo De Vinci*. In: *Obras Completas*; tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 1610.

[xiii] Além das obras que sofreram problemas de finalização na montagem de imagens ou na banda sonora (caso de *Macbeth*), temos como inconclusos, depois de anos ou meses de filmagens, *It’s All True*, *Don Quichote*, *The Other Side The Wind* e *The Deep*. Diversos projetos são anunciados e sucessivamente abortados depois de serem trabalhados detalhadamente em roteiro (*The Cradle Will Rock*, *Heart of Darkness*, *The Way to Santiago*, *The Big Brass Ring*, entre outros).

[xiv] Há as exceções, como as filmagens problemáticas de *A Dama de Shangai* e *Grilhões do Passado*, mas que confirmam a

regra por serem resultantes de motivos precisos.

[xv]. Entretien avec Orson Welles. André Bazin e Charles Bitsch. CAHIERS DU CINÉMA 84, junho de 1958.

[xvi]. A história sempre foi irônica com Welles. Jacaré (Manuel Olímpio Meira) líder jangadeiro que passou sua vida no mar, viajou milhares de quilômetros em mar aberto, do Ceará ao Rio de Janeiro, para vir morrer afogado de modo trágico, em águas próximas à Baía da Guanabara, na Barra da Tijuca, durante a reconstituição de sua travessia, comandada pelo diretor que tentava filmar seu feito. A jangada estava ligada por um ferro a um barco que a rebocava nas filmagens e o cabo aparentemente rompeu, com a jangada naufragando. Apesar de exímio nadador, segundo testemunhas, Jacaré afundou e não mais voltou. Seu corpo nunca foi localizado dando espaço para versões conspiratórias.

[xvii] Eco este que, em *Othelo*, também pode ser sentido com intensidade, nas diversas tomadas em locações exteriores.

[xviii]. Há a conhecida história de que, preparando *Cidadão Kane*, teria visto mais de quarenta vezes *No Tempo das Diligências* de John Ford. Em entrevista Welles confirma este número dizendo buscar “não alguém que tivesse alguma coisa a dizer”, mas quem “me mostrasse como dizer o que eu tinha a dizer”.

[xix]. Entrevista realizada por André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi em 1958 e publicada em Bazin, André. *Orson Welles*. Paris, Cerf, 1972, pg 181/183.

[xx]. Ainda Welles, sobre Rossellini: “Vi todos os seus filmes: é um amador. Os filmes de Rossellini provam simplesmente que os italianos já nascem atores e que basta na Itália ter uma câmera e colocar gente na frente dela para fazer com que acreditem que somos diretores”. In: Bazin, André. op.cit. p. 183.

[xxi] A obra definitiva sobre a tumultuosa passagem de Welles no Brasil, com os detalhes históricos dos diversos estágios, roteiros, imagens perdidas e recuperadas de *It's All True*, foi escrita por Catherine Benamou, antiga conhecedora do cinema brasileiro e da obra de Welles, a partir de sua tese de doutorado na NYU (Benamou, Catherine. *It's All True. Orson Welle's Pan-American Odyssey*. Los Angeles, University of California Press, 2007). No Brasil, Rogério Sganzerla dedicou boa parte da última fase de sua carreira aos mistérios de Welles no Brasil, incluindo a sempre suspeita morte de Jacaré, tendo dirigido, entre outras iniciativas, dois longas sobre o tema, *Nem Tudo É Verdade* (1986), que traz o compositor Arrigo Barnabé no papel de Welles, e *Tudo É Brasil* (1997). Sobre Welles no Ceará ver também Holanda, Firmino. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2001.