

**F DE FALAR DE SI:  
NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA DE ORSON WELLES**

**Resumo:** Este artigo lida com a produção do cineasta norte-americano Orson Welles e a sua atuação como um intelectual em seu contexto. Foram também mapeados a recepção da produção de Orson Welles, assim como das suas defesas de posição e opiniões, em alguns cineastas brasileiros para os quais a produção de Welles foi de suma importância, como Glauber Rocha, Eduardo Escorel e Rogério Sganzerla.

**Palavras-chave:** Orson Welles; História e cinema; Crítica e recepção.

**It's all Orson: the Brazilian reception on the Orson Welles Film work**

**Abstract:** This article deals with the Orson Welles filmography and his role as an intellectual in his context. The article also analyses the reception among brazilian filmmakers to whom the Orson Welles movie production was major, as Glauber Rocha, Eduardo Escorel and Rogério Sganzerla.

**Keywords:** Orson Welles; History and Cinema; Critics and Reception.

Valdeci da Silva Cunha\*  
Matheus Machado Vaz\*\*

“A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original”

Walter Benjamin

***Introdução***

Marc Ferro, em seu livro intitulado *Cinema e História*, de 1977, nomeou a sua abertura de “Coordenadas para uma pesquisa”. Nessas coordenadas, nos informa que “entre cinema e história, as interferências são múltiplas”. Para o historiador francês, haveria uma confluência entre a história “que se faz” e a história “compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades”.<sup>1</sup>

---

\* Doutorando em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: <valdeci.cunha@gmail.com>.

\*\* Especialista em Gestão Educacional e em Produção Audiovisual: Documentário. E-mail: <matheus.machado@gmail.com>.

<sup>1</sup> FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 13.

Para ele, em ambos os casos o cinema teria uma marca possível de intervenção. Primeiramente, ela se daria como um “agente da história”, uma vez que teria aparecido como uma função ou instrumento do progresso científico tendo sido usado pelas academias de ciências do século XIX, instituições militares, dentre outras. Paralelamente, o cinema também teria se tornado arte, com seus pioneiros intervindo na história “[...] com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob aparência de representação, doutrinam e glorificam”.<sup>2</sup>

Uma segunda forma de se pensar o cinema como “coordenada” seria conferindo a ele um papel intervenção exercido “por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório”. Para Ferro, “sem dúvida essa capacidade está ligada, como se verá depois, à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona”.<sup>3</sup>

Um terceiro ponto estaria ancorado na utilização e na prática de “modos de escrita específica” que seriam, ou se mostrariam, como “armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme, à sociedade que o recebe”.

Segundo Ferro,

[...] essa sociedade se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, compreendendo-se aí também a autocensura. [...] imagina-se que a realização de um filme produz rivalidades, conflitos, lutas de influência, o que é sabido desde *Ivan, o Terrível*, e, se isso era verdadeiro anteriormente, permaneceu assim depois. De maneira disfarçada ou aberta, esses conflitos afrontam, segundo a sociedade em questão, o artista e o Estado, o produtor e o distribuidor, o autor e o realizador, bem como os membros da equipe, as equipes entre si, etc.<sup>4</sup>

Segundo Ferro, Sergei Eisenstein já teria observado que “toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura”.<sup>5</sup> Em *A greve*, a alegoria de um açougue chegou a produzir mais efeito nos moradores da cidade do que nos camponeses, que estariam mais habituados a ver sangue escorrendo das carnes.

O quarto, e último ponto, seriam a leitura histórica do filme e a cinematográfica da história que, segundo Ferro, se mostrariam como os “dois últimos eixos a serem seguidos para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história”.<sup>6</sup> Para ele, essa questão seria de grande importância para a pesquisa uma vez que a leitura cinematográfica da história colocaria para o pesquisador o problema de sua própria leitura do passado. Em sua conclusão,

<sup>2</sup> FERRO, op. cit., p.13.

<sup>3</sup> FERRO, op. cit., p. 15.

<sup>4</sup> FERRO, op. cit., p.16-17.

<sup>5</sup> FERRO, op. cit., p.17.

<sup>6</sup> FERRO, op. cit., p. 19.

re-escrita quase uma década depois, afirma que “a leitura histórica e social do filme empreendida em 1967 [o da edição que usamos é de 1977] permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando, por exemplo, as autocensuras e os *lapses* de uma sociedade, de uma criação artística [...]”.<sup>7</sup>

Livro fundamental para as pesquisas em história sobre o cinema, não restam dúvidas da importância que ele ainda mantém para o pesquisador em ciências humanas que queira entender as possibilidades de leitura que a produção cinematográfica abre para a área. Entretanto, gostaríamos de sugerirmos somar ainda uma quinta possibilidade de pesquisa, obviamente em acordo com as quatro coordenadas mencionadas acima, que envolveria as formas de representação de si do cineasta, por trás e responsável pela criação fílmica, como um importante sujeito histórico na medida em fala de si, se coloca no espaço público inserindo-se nos debates de seu tempo, muitas das vezes para além do fazer cinematográfico.<sup>8</sup>

Sobre as relações entre a escrita de si para a história, o livro organizado pela professora Ângela de Castro Gomes intitulado *Escrita de si, escrita da história*, mesmo não contando nenhum trabalho sobre cinema ou atuação de cineastas, se mostrou como uma importante referência para pensarmos as formas e técnicas utilizadas nas diferentes maneiras de representar-se.

Para Gomes,

A escrita autoreferencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser mais bem entendida a partir da ideia de uma relação que se estabeleceu entre indivíduo moderno e seus documentos.<sup>9</sup>

Segundo a historiadora, já no início dos anos 2000, um breve passar de olhos em catálogos de editoras, estantes de livrarias ou suplementos literários de jornais seria suficiente para que qualquer observador, “[...] ainda que descuidado, a constatar que, nos últimos 10 anos, o país vive uma espécie de *boom* de publicações de caráter biográfico e autobiográfico”.<sup>10</sup>

Segundo o cineasta francês François Truffaut, “[...] como a de [Charles] Chaplin, a obra de Orson Welles é subterraneamente autobiográfica e também gira em torno do tema maior da criação artística: a busca da identidade”. A grande diferença entre eles e, portanto,

<sup>7</sup> FERRO, op. cit., p. 19.

<sup>8</sup> TRUFFAUT, François. Welles e Bazin por François Truffaut. In: BAZIN, André. *Orson Welles*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 17-8.

<sup>9</sup> GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 10.

<sup>10</sup> GOMES, op. cit., p. 7.

entre suas obras, seria, ainda para Truffaut, o fato de que

[...] Orson Welles não conheceu a miséria, e sobretudo no fato de a celebridade ter precedido sua estreia no cinema, principalmente em virtude da repercussão do programa *Mercury Theatre on the Air* de 30 de outubro de 1938, dedicado á adaptação de *A guerra dos mundos*, de H.G. Wells.<sup>11</sup>

Em diálogo principalmente com o terceiro ponto mencionado por Ferro, sobre as práticas de “modos de escrita específica”, propomos analisá-las em um recorte mais amplo, que também leva em conta não só os sentidos e construções cinematográficas, mas também o entendimento do cineasta como um sujeito que fala de si, insere-se nos debates de seu tempo e, ao fazê-lo, coloca o fazer cinematográfico em discussão. Em consonância com essa perspectiva, que julgamos ampliar um pouco o debate para as possibilidades de compreender papel, o lugar e atuação dos cineastas como atividades intelectuais, também mapeamos, rapidamente, a recepção da produção de Orson Welles, assim como das suas defesas de posição e opiniões, em alguns cineastas brasileiros para os quais a produção de Welles foi de suma importância, como Glauber Rocha, Eduardo Escorel e Rogério Sganzerla.

### *F de filme*

Orson Welles sempre teve uma relação conturbada com os especialistas em cinema. Para Marco Antônio Gonçalves de Rezende, ele foi um cineasta dono de “[...] uma personalidade controvertida, um cineasta genial. Isso definiria, se fosse possível definir, o homem que fez, aos 25 anos, *Cidadão Kane*; que nos 17 anos de sua infância-juventude fez cenografia, iluminação, cenários, atuou e dirigiu no teatro”.<sup>12</sup> Para Robert Stam, “Welles sempre foi um transgressor de regras, uma figura rebelde que se opôs à prática teatral e cinematográfica dominante”.<sup>13</sup>

Ainda para o crítico de cinema e pesquisador norte-americano,

Welles não era apenas um “homem renascentista” – no sentido de ser um artista de múltiplos talentos que produzia peças, escrevia romances, fazia roteiros para programas de rádio e dirigia filmes –, mas também um “homem da renascença” no que se refere ao seu entusiasmo estético enraizado na exuberância carnavalesca de Shakespeare e Cervantes.<sup>14</sup>

Embora *Cidadão Kane* esteja no topo da lista dos melhores filmes da *Sight & Sound* desde 1962, Welles nunca fez um único filme que tivesse lucro. Seus filmes eram muito caros

<sup>11</sup> TRUFFAUT, op. cit., p. 17-8.

<sup>12</sup> REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. Orson Welles – um gênio do nosso tempo? (I). Suplemento Literário. In: *Minas Gerais*, 1966, p.8.

<sup>13</sup> STAM, Robert. A magia realista de Orson Welles. In: *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 73.

<sup>14</sup> STAM, op. cit., p. 73.

e ele se envolvia em problemas intermináveis com os estúdios: era comum que fosse mal educado e grosseiro nas reuniões com os produtores, dificultando vários de seus projetos. Intempestivo, de personalidade forte e um pouco autodestrutivo, Welles faleceu em 1985, aos 70 anos, obeso e solitário. *Verdades e Mentiras (F for Fake - 1973)*, o último filme de Welles, é uma reflexão madura sobre sua trajetória, sobre a verdade, a arte e o cinema, e foi chamado pelo filósofo francês Gilles Deleuze de manifesto final de toda a obra de Welles.<sup>15</sup>

Segundo o crítico britânico David Thomson, autor de *Rosebud: a Story of Orson Welles*, quando perguntado sobre a obesidade e seu comportamento autodestrutivo, Welles costumava se referir à fábula do escorpião e do sapo. O escorpião teria implorado ao sapo para atravessar o riacho em suas costas, mas o sapo não confiava no escorpião. O escorpião, muito articulado, argumentou que não havia razão para se preocupar: caso ele o picasse no meio do riacho ambos iriam morrer afogados. O sapo, muito crédulo, acaba cedendo ao argumento só para tomar uma ferroada em meio ao riacho e olhar para trás assustado “por quê? agora vamos ambos morrer”. “Eu sei”, teria dito o escorpião, “mas é minha natureza” (no original, *character*)<sup>16</sup>. Aparentemente é uma metáfora da qual Orson gostava, já que aparece também em seu filme *Grilhões do Passado (Mr. Arkadin - 1955)*, através da boca do próprio Welles interpretando Arkadin. *Character*, aliás, era algo que Orson Welles parecia ter de sobra.

Para Stam, o corpo de Welles

[...] faz lembrar Baco, ou dos gordos senhores da anarquia, denominados Reis Momo, que inauguram as comemorações do carnaval no Brasil, e que o próprio Welles registrou em *É tudo verdade*, da mesma forma que registrou as comemorações do carnaval e a corrida de touros em Pamplona em seu *Dom Quixote*.<sup>17</sup>

Quando trabalhava com Welles em “*O Outro Lado do Vento*”, a atriz Susan Strasberg lembra de um episódio no qual o diretor se divertia às custas dos críticos:

[...] fazíamos uma cena com um ônibus. A certa altura, o câmera não conseguia retirar do quadro um sinal vermelho com uma cruz. Alguém disse: “Vamos tirar aquele sinal, não se encaixa na história”. Mas Orson respondeu: “Não, deixem-no aí. [A crítica] Pauline Kael escreverá parágrafos inteiros sobre o simbolismo dessa cruz vermelha”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 177.

<sup>16</sup> THOMSON, D. *Orson Welles: The most glorious film failure of them all*. Disponível em <http://www.theguardian.com/film/2009/oct/22/orson-welles-citizen-kane>. Acesso em 05/2015

<sup>17</sup> STAM, op. cit., p. 73.

<sup>18</sup> FERREIRA, Jairo. *A autocrítica de um charlatão*. Disponível em <http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br/2007/05/autocrítica-de-um-charlatão.html>. Acesso em 05/2015. Originalmente publicado como artigo na Folha de S. Paulo, 26 de abril de 1978.

Pintor, mágico, diretor, ator, radialista e escritor, em seu último filme Orson Welles se define como um charlatão. *Verdades e Mentiras* é um documentário de tipo especial, um filme ensaístico com uma montagem dinâmica e inesperada para um documentário. Welles apresenta uma série de falsários entrelaçados, uma fraude se remetendo a outra. O diretor constrói um personagem e, quando este chega a um ponto alto da própria trama, passa a outro personagem, e quando esse chega ao topo dessa narrativa, passa ao próximo (ou retorna ao anterior). Isso dá ao filme um dinamismo raro em filmes sobre o mundo das artes, com reviravoltas dignas de um *thriller*. Mas, como alerta o próprio Welles no início do filme, este não é simplesmente um filme sobre arte, mas um filme sobre artimanhas, fraudes e mentiras.<sup>19</sup>

Em *Adivinhadores de água: pensando o cinema brasileiro*, livro do cineasta brasileiro Eduardo Scorel, encontramos uma referência às formas de trabalho de Welles que dialoga com o exposto acima. Para Scorel

Orson Welles [...] manipulou os gêneros com grande liberdade. Não se acanhou em encenar cinejornais, supostamente documentais, para servirem aos propósitos de sua narrativa ficcional. Embora tivessem concepções estéticas distintas, o procedimento dos roteiristas de *Cidadão Kane* (Herman J. Mankiewicz e Orson Welles) foi semelhante ao de Flaherty. Em busca de estímulo para a criação ficcional, ambos dirigiram seus olhares *para dentro*. Ou seja, recorreram a imagens gravadas na memória resultantes da observação da realidade.<sup>20</sup>

Em *Verdades e Mentiras*, Welles intercala a história de pelo menos 6 personagens: Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes, Oja Kodar, o próprio Orson Welles e da produção do filme em si, além de vários outros personagens que ajudam a compor esses.

Ao analisar o filme, é novamente em Stam que encontramos uma leitura sobre as formas usadas pelo cineasta em seu processo de construção narrativa e em suas escolhas de montagem e estratégias discursivas, sobretudo quando Welles trabalhou mais detidamente com a literatura, ou se utilizando de formas advindas das maneiras de lidar com as fronteiras entre real e ficcional.

Para ele,

[...] podemos dizer que Welles é o mágico por trás de seus filmes, da mesma forma que Cervantes foi, afinal, o “feiticeiro” que espreitava os “encantamentos” de *Dom Quixote*. A obra de Welles, como um todo, cria uma dialética entre dois pólos: o “verdadeiro” e o “real” em *É tudo verdade*, e o “falso” e o “mágico” em *Verdades e mentiras*.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Para Stam, Welles acreditava em “adaptações infiéis”. Segundo o pesquisador, “Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela?”. In: STAM, op. cit., p. 72.

<sup>20</sup> SCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: *Adivinhadores de água: pensando o cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 97

<sup>21</sup> STAM, op. cit., p. 74.

*Verdades e Mentiras* começa com uma promessa de Orson Welles: durante a próxima hora nenhuma mentira será dita. O crítico Jairo Ferreira chama a montagem do filme de esquizofrênica, “fragmentando e explodindo a narrativa”, e continua:

[...] um esquizofrênico, quando fala de outro, usa isso como mero pretexto para falar de si mesmo. No Brasil, Glauber Rocha fez isso através de Di Cavalcanti, no documentário “Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Última Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi sua Companheira Inseparável” e Rogério Sganzerla através de José Mojica Marins em “O Abismo ou Sois Todos de Mu.”<sup>22</sup>

O principal ator do filme, como alerta Orson Welles no início do filme, é Elmyr de Hory, morador da ilha de Ibiza e conhecido como o segundo maior falsificador de obras de arte do mundo. Já Clifford Irving, além do biógrafo responsável por expor o trabalho de Elmyr e também morador de Ibiza, surge em seguida envolvido em uma polêmica na qual foi acusado de falsificar uma autobiografia do milionário recluso Howard Hugues. Mas se Irving era ele mesmo um falsificador de biografias, como saber se sua biografia de Elmyr era realmente verdadeira? Orson Welles claramente se diverte com a trama, rindo com o espectador enquanto narra as voltas de seus personagens. O milionário excêntrico Howard Hugues entra então como um personagem involuntário no filme: Hugues era conhecido por criar falsificações de si, sócias, com o intuito de confundir a mídia. Excentricidade, aliás, parece ser outro ponto em comum entre todos os personagens - além das fraudes, é claro. Welles, que havia pensado em basear seu Cidadão Kane em Hugues antes de decidir por William Randolph Hearst, enumera os feitos de Hugues para em seguida perguntar: e se Irving estava falando a verdade e a autobiografia falsa era, em verdade, uma falsificação do próprio Hugues?

A montagem de Welles intercala trechos de entrevistas de cada um de seus personagens para colocá-los em diálogo. Com cenas curtas e diálogos rápidos entre personagens que sequer ocupavam o mesmo espaço quando deram a entrevista, o espectador fica sem saber se os personagens estão mesmo concordando ou discordando ou se tudo não passa de uma artimanha de Welles. No filme são principalmente as ideias levantadas que conectam uma cena à outra, e não a história dos personagens em si (que são recortadas e apresentadas intercaladas).

A sequência de personagens se intensifica quando o próprio filme começa a se tornar um personagem, ampliando e intensificando assim a série de falsificadores. François

---

<sup>22</sup> FERREIRA, op. cit. 2007.

Reichenbach, produtor do filme, quando ainda era negociante de arte havia sido um dos primeiros compradores das falsificações de Elmyr de Hory e, portanto, seu comparsa. O próprio Welles entra então como mais um dos falsificadores da série, contando do currículo falsificado que usou na Irlanda para conseguir uma vaga como ator, da falsa invasão de marcianos que narrou na Rádio e da sua carreira como mágico profissional. Mas a maior falsificação de Welles dentro da narrativa é a história da atriz croata Oja Kodar – então sua companheira. Inicialmente Kodar é apresentada em um trecho de um outro filme, onde Welles esconde câmeras nas ruas para filmar as reações de homens à passagem da bela atriz. No filme a voz de Welles narra a cena:

Nosso grupo de câmeras escondidos em caminhões camuflados e empacotando caixas conseguiu que atuassem para eles. [...] Vejam como funcionou. Todo o elenco, todos os atores, exceto uma, atuando feito doidos para nós sem serem pagos por isto - e nem mesmo sabendo que eram atores profissionais.

Enganados pela artimanha de Welles, e sem saber que eram filmados, algumas dezenas de homens são levados a crer que aquela cena, da linda mulher que passa, era autêntica e despropositada. A encenação da mulher que anda, no entanto, leva os atores não-profissionais (os homens que observam) a uma performance absolutamente autêntica. A segunda sequência com Oja Kodar é também trecho de um outro filme, onde Welles exibe suas habilidades de mágico para escondê-la em sua mala.

Mas é na terceira sequência de Oja Kodar, por volta de 70 minutos depois do início do filme, que o filme dá uma reviravolta. Orson Welles aproveita que naquele momento do filme já conhecemos Oja e seu efeito nos homens, para contar a história de um falso relacionamento entre a atriz e o pintor Pablo Picasso. A história, completamente falsa, inclui ainda o avô de Kodar travestido de falsificador de arte e serve para as conclusões de Orson Welles sobre a importância da mentira para a arte e a verdade em si: “[...] o que nós, mentirosos profissionais, esperamos servir é a verdade. Temo que a palavra pomposa para isto seja ‘arte’. O próprio Picasso o disse: ‘arte,’ ele disse, ‘é uma mentira - uma mentira que nos faz perceber a verdade’.”

### *F de falar-de-si*

Considerando a produção documental de Welles, especialmente *É tudo verdade e Verdades e Mentiras*, verificamos que o diretor opta pelo que o Fernão Pessoa Ramos de *modalidade exibicionista* para sua câmera:

É a presença da câmera e seu sujeito na tomada que possui o poder de

detonar em *outrem* [...] o que chamamos de *exibicionismo afetado*. O *sujeito-da-câmera exibicionista* também é parte exibicionista, ao provocar o mundo para obter o efeito *exibido* e oferecê-lo, através de si, ao espectador. [...] A exibição consiste em estar para a câmera em um tom nitidamente acima do estar no mundo sem a câmara. Defino “tom acima” como uma camada sobreposta de afeto que determina a *afetação exibicionista*.<sup>23</sup>

Em *É tudo verdade*, por exemplo, Welles provoca a encenação da viagem do pescador que termina em tragédia, ao passo que em *Verdades e Mentiras* vemos Welles provocar a pintura de Elmyr e sua posterior queima, além da sua própria exibição como mágico durante o filme e, acima de tudo, o vemos provocar os olhares sobre Oja Kodar.

Sobre ato de fazer cinema, assim afirmou: “Não gosto do cinema senão quando eu filmo; nesses momentos, importa não sermos tímidos com a câmera, importa violentarmos-la, forçá-la no seu último reduto, porque uma câmera é uma cidade mecânica. O que conta é a poesia”.<sup>24</sup>

Em uma série de três artigos escritos para o *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais* e publicados no ano de 1967,<sup>25</sup> Rezende traçou uma biografia de Orson Welles chamando a atenção para o seu lugar e importância dentro da história do cinema ocidental, desde a sua estreia com o polêmico *Cidadão Kane* em 1941.

Em seu primeiro artigo intitulado “Orson Welles – um gênio do nosso tempo? (I)”, colhemos uma sugestão de como se deram as suas relações com a produção de seu primeiro filme e com o cenário cinematográfico norte-americano. Para Welles, “Hollywood é uma avenida dourada, perfeita para os jogadores de golf, os jardineiros, os homens medíocres e as vedetes insatisfeitas. Não pertencem a nenhuma dessas categorias”.<sup>26</sup>

A tensão que parece marcar a relação entre Welles e a toda poderosa indústria de Hollywood surge também na relação que o diretor cria com seus espectadores. “Em todos os meus filmes gosto de fazer o espectador ir de encontro ao que está na tela; não o deixo descansar e, ao contrário, forço-o a ir de encontro ao filme e fazer pelo menos a metade do caminho para decifrar o que se produz praticamente a cada segundo; senão, está perdido”.<sup>27</sup>

Ainda para Welles,

Penso que o cinema deve ser dinâmico, se bem que eu suponho que todo

<sup>23</sup> RAMOS, p. 112

<sup>24</sup> REZENDE, Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (III), p. 8.

<sup>25</sup> Surgido em Belo Horizonte no ano de 1966, o impresso configurou-se em um importante espaço para a expressão de escritores, artistas, cronistas, poetas, ensaístas, historiadores, dentre outros, em um projeto editorial que conseguiu ligar a capital do Estado de Minas Gerais tanto com as cidades do interior do Estado, quanto com os demais estados país e para além de seus limites.

<sup>26</sup> REZENDE, op. cit., p. 8.

<sup>27</sup> REZENDE, Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (II), p. 8.

artista defende seu estilo próprio. Para mim, o cinema é um pedaço de vida em movimento que se projeta na tela, não é um quadro. Não creio no cinema a menos que, na tela, haja movimento. [...]. Vou pouco ao cinema. Há duas espécies de escritores, o escritor que lê tudo que se publica de interessante, escreve sobre isto nos jornais, mantém correspondência com outros que não tem absolutamente nada de seus contemporâneos. Faça parte desses últimos.<sup>28</sup>

Sua postura parecia ser, portanto, de pouco afeito ao que podemos considerar “vida cinematográfica”,<sup>29</sup> que consistiria em um diálogo com produção e a sua crítica no momento de atuação. Sua atitude, nesse ponto, é similar às posturas assumidas por Charles Foster Kane nas várias passagens em que sua atitude para com a imprensa é de indiferença ou de menosprezo. Em outra passagem, verificamos Welles afirmar, em uma postura similar a um seguidor da filosofia de Friedrich Nietzsche, que “considero-me um moralista, mas contra a moral”.<sup>30</sup>

Se a sua relação com a crítica cinematográfica, como mencionado acima, pareceu ser tortuosa e de desvalorização, notamos que sempre que Welles se referiu à literatura, o fez com certo respeito e elogios. Uma evidência disso pode ser facilmente verificado no seu fascínio por William Shakespeare, que teve adaptações para o cinema feitas pelo cineasta, assim como pela obra de Michel de Cervantes *Dom Quixote* e, de Franz Kafka, *O castelo*.

Para Welles, “[...] um filme não é realmente bom senão quando a câmera é um olho na cabeça do poeta. [...] Sem poetas, o vocabulário do filme seria demasiado limitado para agradar verdadeiramente ao público. O equivalente a uma tagarelice de crianças não faria venderem-se muitos lugares”.<sup>31</sup>

Como corolário de suas ideias “moralistas, mas contra a moral”, como mencionadas acima, localizamos o seus desdobramentos no campo estritamente da política, não obstante não termos dúvidas que suas posições sobre como fazer cinema, suas relações com o público e com Hollywood, com a crítica e o jornalismo, enfim, sejam de caráter político.<sup>32</sup>

Sobre a produção da arte americana, Welles localizou que

[...] o problema, ou melhor, um dos problemas, é a traição da esquerda pela

<sup>28</sup> REZENDE, Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (II), p. 8.

<sup>29</sup> Aqui, fazemos alusão ao termo “vida literária” utilizado por Brito Broca no que diz respeito ao convívio e sociabilidades literárias estabelecido entre os escritores no Brasil em consonância com a criação e conformação de um campo de atuação dos escritores. Cf. BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

<sup>30</sup> REZENDE, Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (III), p. 8. As possibilidades abertas para uma leitura nesse sentido será retomada mais a frente deste trabalho.

<sup>31</sup> REZENDE, Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (III), p. 8.

<sup>32</sup> Aqui, estamos pensando a ideia de “político” como uma categoria mais ampla dos que as formas tradicionais, até então, de se pensar em “política”, como pode ser percebido na renovação dos estudos sobre história política praticados desde os anos 1990, principalmente sob influência da produção historiográfica francesa. Cf. RÉMOND, René (ORG). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

esquerda, a auto-traição. Em um sentido, por estupidez, por ortodoxia, e por causa dos slogans; no outro, por simples traição. Somos muito poucos em nossa geração os que não traímos nossa posição, não demos os nomes de outras pessoas. A esquerda não foi destruída por MacCarthy: ela se demoliu a si própria, dando lugar a uma nova geração de nihilistas. Foi isso que aconteceu.<sup>33</sup>

Não temos maiores informações sobre as posições políticas de Welles. Indiretamente, lendo-as a partir de suas opiniões e algumas informações de sua trajetória, vemos um indivíduo rebelde e pouco afeito ao cumprimento de protocolos e regras. Um espécie de um anarquista nietzschiano, diríamos, parece ter sido a imagem que se desdobrou e se propagou sobre as maneiras de ser de Welles. Um gênio, por ter revolucionado o cinema com a sua aparição na década de 1940, e um insubmisso, por não se adequar a nenhum dos padrões disponíveis para a atuação de um cineasta e intelectual sério: essas são as imagens, em grande medida, que são reivindicadas por aqueles por ele influenciados. No caso brasileiro, vejamos como isso se deu.

Roberta Canuto, na dissertação *Bandido da luz vermelha: por um cinema sem limites*, afirma, ao estudar o momento cultural da década de 1960 no Brasil, que a geração a ela pertencente pode ser entendida como dividida em duas vertentes.

Para ela,

A primeira era guiada pelos ideais políticos partidários de uma esquerda que tentava construir uma cartilha ideológica através da arte, como forma de combate ao regime ditatorial militar, e foi criada sob o ideário do Centro Popular de Cultura (CPC) e imortalizada mundialmente como Cinema Novo. A outra vertente da intelectualidade cinematográfica do Brasil, naquele momento, seguiu os passos transgressores propostos por Oswald de Andrade, para deglutir antropofagicamente a liberdade existencial e linguística propostas por cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles, trilhando o caminho da ousadia e da ironia para construir um cinema absolutamente ruptor, e ficou conhecida, na época, como Cinema Marginal.<sup>34</sup>

Para os objetivos e dimensões desse trabalho, não teremos como percorrer, de forma mais abrangente e sistematizada, a vasta produção brasileira desse período, que estaria compreendida num momento de efervescência cultural, marcada pelo recorte temporal da história política da ditadura militar no Brasil.<sup>35</sup> Mencionemos apenas dois: Rogerio Sganzerla e Glauber Rocha.

<sup>33</sup> REZENDE, Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (III), p. 8.

<sup>34</sup> CANUTO, Roberta. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006, p. 15.

<sup>35</sup> Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. artistas do povo brasileiro, do CPC à era da TV*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2014.

Em Sganzerla, a sua admiração pelo cineasta americano parece beirar a santificação. Do total de sua produção, uma considerável parte foi dedicada a Welles, explicitamente manifesto em *Nem tudo é verdade* (1986), *A linguagem de Orson Welles* (1990), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003). Em uma declaração sobre suas influências cinematográficas, declarou, “[...] sem pudor, a sua profunda admiração por dois grandes mestres da história do cinema: Jean-Luc Godard e Orson Welles, apropriando-se, numa lição aprendida com genialidade na escola antropofágica do mestre Oswald de Andrade, do que eles doaram de melhor ao cinema”.<sup>36</sup> Segundo Canuto, “[...] se o texto oswaldiano é a matriz ideológica e estrutural de *O bandido*, cinematograficamente, podemos filiar a obra, em boa parte, a Orson Welles e a Jean- Luc Godard”.<sup>37</sup>

Se tivermos em mente que a trajetória de Sganzerla também foi marcada pelo signo da incompreensão de sua obra, nos é possível afirmar que a sua admiração por Welles não se limitou apenas ao seu cinema. Sganzerla também demonstrava grande admiração em relação a figura (e obra) de Oswald de Andrade, e sua personalidade marcada pela irreverência, rebeldia e polêmica, como afirmado nesse trabalho.<sup>38</sup>

Em 1996, Sganzerla escreveu para o caderno de cultura *Suplemento* um curioso ensaio em que narrou o seu projeto e processo de concepção do filme, lançado um ano depois, intitulado *Tudo é Brasil*.

Segundo o cineasta,

Advertência: tudo que se passa na tela realmente aconteceu. Não falseamos, não mentimos sobre um caso de amor não correspondido entre Orson Welles e o Brasil, onde tudo tinha de ser verdade e bem brasileiro. Definição: uma trajetória estruturada em blocos independentes - mas nada linear – penas a estória da história, com os preparativos de desenlaces – bastidores de um filme americano que revolucionou o cinema brasileiro.<sup>39</sup>

O foco de atenção de Sganzerla, nesse ensaio, se volta para o interesse em contextualizar a passagem de Welles pelo Brasil, na década de 40, e recuperar um pouco dessa memória que parece ter sido perdida, como nos é sugerido no ensaio. Misto de exposição e denúncia histórica, que aparece na narrativa identificado com o governo do presidente Getúlio Vargas, período largamente denominado de “Estado Novo”, o cineasta aproveitou o ensejo para retomar a figura do cineasta norte-americano na chave de um

<sup>36</sup> Cf. CANUTO, op. cit., p. 19.

<sup>37</sup> CANUTO, op. cit., p. 57.

<sup>38</sup> Sobre a vida e obra do escritor paulista Oswald de Andrade, ver FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: 1990; BOAVENTURA, Maria Eugenia da Gama Alves. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995.

<sup>39</sup> SGANZERLA, Rogério. *Tudo é Brasil. Suplemento*, out. 96, p. 20

intelectual rebelde e inquieto, pronto a denunciar os excessos do poder. Essa escolha, entretanto, teria conferido a Welles um saldo bastante negativo em sua vida como cineasta, tranduzindo-se, no limite, em sua derrota profissional.

Para Sganzerla, “[...] dizendo verdades essenciais em um regime de mentira como o Estado Novo (em plena era getuliana, os ditadores esqueciam as faltas mas não perdoavam os faltosos), Welles viveu no Rio, como ele mesmo afirmou, o desastre central de sua carreira: ‘história’ de sua vida”.<sup>40</sup>

Ainda para o cineasta responsável, talvez, pela mais extensa obra sobre o Welles já feita pelo cinema, o realizador de *Cidadão Kane* teria morrido

[...] sem ver ou montar seu parto prematuro, abortado no início da década de 40. Para ele tudo não passou de *um vintém de juízo ganho com um montão de arrependimento*. E reconheceu: “Este episódio é o desastre central de minha carreira, a história da minha vida”. Tudo que alguém conseguir falar de Hollywood – que precisa de um incêndio ou de um tufão! – é tudo verdade.<sup>41</sup>

Nessa última passagem, vale chamar a atenção sobre a opinião (ódio?) compartilhada entre Sganzerla e Orson Welles a respeito de Hollywood. Se para esse, o lugar era sinônimo de “homens medíocres e as vedetes insatisfeitas”, como visto anteriormente, para aquele carecia de um “incêndio ou tufão”, ponto que nos faz pensar que produziria o riso de Welles.

Glauber Rocha, por seu turno, nos diz que “[...] depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão fílmico como OW [Orson Welles].<sup>42</sup> Se, como acabamos de ver acima sobre Sganzerla, parte significativa de sua filmografia foi sobre o cineasta norte-americano ou influenciado por ele, Rocha também manifestou a importância da produção de Welles para um dos seus principais filmes feitos no (e sobre o) Brasil de sua trajetória como cineasta.

Segundo Glauber,

Depois desse duelo com Orson Welles que foi Terra em transe (e aí já tinha também a influência do Godard através do espírito de contestação e o fanatismo inventivo), o Antônio das Mortes marca o meu ajuste de contas com a cultura cinematográfica. Eu digo que é o meu Alexandre Nevski, quer dizer, depois da tempestade, eu fiz um filme que foi um filme popular e nacionalista, por excelência, no sentido mais nobre da palavra. Antônio das Mortes era o Alexandre Nevski do sertão, a ópera global inspirada pelas lições de Eisenstein.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> SGANZERLA, op. cit., p. 20.

<sup>41</sup> SGANZERLA, op. cit., p. 20.

<sup>42</sup> ROCHA, Glauber. O século do cinema. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 49.

<sup>43</sup> ROCHA, op. cit., p. 330. Na filmografia de Glauber Rocha, os filmes por ele citados são das seguintes épocas: “Terra em Transe” (1967), “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, que ficou conhecido for a do Brasil como “Antônio das mortes” (1969). “Alexandre Nevski” foi dirigido por Sergei Eisenstein em 1939.

Nota-se em Rocha, assim como também em Sganzerla, uma leitura, muito ao sabor das tomadas de posição política que o cinema de ambos apresentaram a partir da década de 1960 no Brasil, uma leitura do legado do cinema de Welles para além das preocupações estéticas. Marcadamente políticas, os ecos e a revolução proposta para as telas de seu cinema encheram de entusiasmo e influenciou as formas de se pensar, pensar e fazer cinema dentro do que se convencionou chamar de “cinema novo” no Brasil.

Em Rocha, também achamos importante a figura presente do cineasta soviético Sergei Eisenstein e a sua valorização por seu trabalho com a estética e política no cinema. Para o cineasta baiano, “[...] se Eisenstein foi o maior intérprete da revolução soviética e das transformações radicais trazidas pelo socialismo, OW [Orson Welles] é o maior intérprete da tragédia imperialista”.<sup>44</sup>

Ainda em seus paralelos, que consideramos muito sugestivos, entre os dois cineastas, Rocha afirma que

[...] OW [Orson Welles] não interpreta uma transformação à maneira de Eisenstein, porque essa revolução não se passou nos Estados Unidos. Mas OW “provoca no filme” essa derrubada, abre possibilidade de revolucionar sem nenhum dogmatismo, crente na absoluta corrupção desumana dos poderosos. OW detesta e esmaga o chefe de imprensa de *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, 1941], como o chefe de polícia de *Touch of Evil* [*A marca da maldade*, 1958], ou Othello, Macbeth, Arkadin e bufões como Falstaff.<sup>45</sup>

Em sua maneira antropofágica de deglutir as influências vinda de fora do Brasil e traduzí-las para a sua forma de pensar e fazer cinema, Glauber Rocha tem em Orson Welles, mas não somente nele, como vimos, o exemplo do “filho de uma sociedade que se revolucionava em outro estilo”. Para ele, o cineasta teria feito filmes que desorganizavam as tradições culturais de um cinema “[...] na medida que aplicava isto à visão trágica da sociedade neocapitalista americana”.<sup>46</sup>

### ***F de fragmentos***

Tratando das diferenças entre o pintor e o cinegrafista em seu ensaio clássico sobre a aura da obra de arte, o marxista Walter Benjamin usa a metáfora do mágico e do médico:

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, do operador [montador] é composta

<sup>44</sup> ROCHA, op. cit., p. 50.

<sup>45</sup> ROCHA, op. cit., p. 50.

<sup>46</sup> ROCHA, op. cit., p. 330.

de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.<sup>47</sup>

Levando em conta a metáfora de Benjamin, Orson Welles, apesar de vestido de mágico em *Verdades e Mentiras*, apresenta seu filme praticamente de dentro da sala de cirurgia: em meio aos rolos e moviolas em uma sala de montagem. É também na sala de montagem que se dão os créditos iniciais do filme. É como se Welles quisesse deixar ainda mais claro sua edição, afirmando claramente que vai recortar e encaixar as diferentes versões das histórias que tem ouvido.

Embora a metáfora do mágico e do cirurgião de Benjamin se encaixe bem no filme de Orson Welles, e embora ambos compartilhassem o pouco apreço pela obra *original e irreproduzível*, Benjamin morreu um ano antes da estréia de Welles nos cinemas, com *Cidadão Kane*. Outro filósofo, no entanto, dedicou todo um capítulo de seu livro ao diretor. Em 1985, ano da morte de Welles, Gilles Deleuze lançou *A Imagem-Tempo*, um livro inteiramente dedicado ao cinema. Influenciado também por Marx, mas principalmente por Nietzsche, Bergson e Spinoza, Deleuze nomeou o capítulo onde analisa a obra de Orson Welles de *A Potência do Falso*.

Deleuze vê em Orson Welles um nietzschiano, um defensor da arte e um inimigo da Verdade (com V maiúsculo): “o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo”. Deleuze afirma ainda que um “*mundo verdadeiro*” suporia um “*homem verídico*”, um homem que busca a verdade, mas que tipo de homem seria esse?

“Orson Welles é o primeiro: ele liberta uma imagem-tempo direta e faz a imagem ficar sob o poder do falso”, diz Deleuze. O desenvolvimento de *Verdades e Mentiras* coloca isso em prática já que a potência do falso, afirma o filósofo, só pode existir dentro de uma série de outras potências que se refiram e remetam umas às outras, de forma que a exposição desses falsários seja, enfim, uma história de seus deslizos e suas metamorfoses uns nos outros.

O falsário, afinal, não pode existir sozinho, ele é parte de uma cadeia, de uma lógica comum que o une a vários outros falsários. Não que todos sejam falsários o mesmo tanto, ou do mesmo tipo, mas ainda assim um depende do outro. Em *Verdades e Mentiras*, Elmyr de Hory afirma nunca ter vendido falsificações a pessoas comuns, somente aos especialistas e *marchants*. Os especialistas, enfim, parecem ser os maiores inimigos de Elmyr: ele ri de suas análises e regras, afirma ser fácil enganá-los, e ainda assim os culpa por seu fracasso como

---

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 187.

pintor.

Mas a falsificação depende de um especialista para ser considerada real, depende de um *homem verídico* que possa crer e validar a falsificação. Não fossem pelos especialistas tampouco poderia haver Elmyr de Hory, assim como Clifford Irving - que afinal foi inocentado de seu processo de falsificação depois de uma análise técnica dos cadernos pretensamente de Hugues. Elmyr, Clifford e os especialistas são fragmentos de um mesmo quebra-cabeça, peças encadeadas e montadas por Welles para que pudessem expor um quadro maior.

Tanto os falsários quanto os especialistas, os autênticos *homens verídicos*, afirma Deleuze, têm um gosto em comum: ambos têm um apetite exagerado pela *forma*. É assim que Elmyr de Hory consegue imitar Picasso, Magritte e outros, porque sabe quais são as regras pelas quais os especialistas vão julgar a obra. E é exatamente porque compartilham o gosto pela forma que são dois lados de uma mesma moeda. Aliás, como Elmyr não cansa de lembrar, foram os *marchants* e especialistas que ficaram com a maior parte das moedas das vendas de suas falsificações.

Mas o que é, enfim, o tal *homem verídico*? “O homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior, o bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: a origem moral da noção de verdade”.<sup>48</sup> Segundo Deleuze, a obra de Welles, assim como a de Nietzsche, se levanta contra todo o sistema de julgamento: não haveria valor superior à vida. “A vida”, continua Deleuze, “não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a ‘inocência do devir’, para além do bem e do mal”. Fallstaf, Kane, Arkadin, Elmyr, segundo Deleuze a obra de Orson Welles está cheia de personagens que se recusam a ser julgados. A impossibilidade de julgar o homem e a vida, assim como a soberba dos que se aventuram nessa tarefa, parecem estar presentes em vários trabalhos de Welles.

Igualando arte e verdade, Welles entende, à maneira de Nietzsche, que cabe ao artista dramatizar o conceito de verdade. A arte seria ideal para rivalizar com o ideal ascético do *homem verídico*, “por ser o oposto de uma operação ‘desinteressada’ e por ser estimulante da vontade de poder, ‘excitante do querer’”.<sup>49</sup> A arte é constituída de ilusões, de falsidades, e é através delas que consegue proporcionar a experiência da beleza e da verdade. Nas palavras de Clifford Irving, “a importante distinção a ser feita quando se fala sobre a qualidade genuína de um quadro não é muito sobre se um quadro é verdadeiro ou falso. Mas sobre se é uma

<sup>48</sup> DELEUZE, op. cit. p. 168.

<sup>49</sup> TAVARES, 2011.

falsificação boa ou ruim.”

### ***F de fabulação***

A história do escorpião e do sapo, usada por Welles em entrevista para justificar seus impulsos autodestrutivos e em *Grilhões do Passado* para explicar a natureza de Mr. Arkadin e Guy Van Stratten, é retomada por Deleuze para pensar a série de falsificadores que se remetem uns aos outros.

Atrás do homem verídico há pois o falsário, o escorpião, e um está remetendo sempre ao outro. O perito em verdade abençoa os falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque o falsário os fabricou conforme seus próprios critérios, os do perito. Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo.<sup>50</sup>

Van Stratten também precisa acreditar em Mr. Arkadin, mesmo sabendo que é perigoso, e Mr. Arkadin sabe que aquele caminho pode levá-lo ao seu próprio fim. Acreditar no escorpião é parte da natureza do sapo, assim como picar o sapo é parte da natureza do escorpião. O sapo precisa acreditar, precisa julgar e encontrar a Verdade, assim como o escorpião não consegue evitar a ferroada, mesmo que isso signifique sua morte. “É um tipo de força esgotada, mesmo quando continuou quantitativamente grande, mas só pode destruir e matar, antes de se destruir, e talvez a fim mesmo de se matar. [...] Por maior que seja a força, ela está esgotada, pois não sabe mais se transformar”.<sup>51</sup>

“A diferença entre o falsário, o perito e Vermeer é que os dois primeiros praticamente não sabem mudar”.<sup>52</sup> Segundo Deleuze é preciso um artista criador para levar “a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação”. Para Deleuze o artista cria verdades, como o filósofo cria conceitos, já que verdades e conceitos não são elementos naturais, encontrados por acaso no mundo material, mas criações novas, elaborações de seus autores: não há outra verdade que não a criação do novo. Para Nietzsche, atrás dos falsários, e de todos os especialistas que eles supõe, estaria enfim o artista, criador do novo ao qual todos também se referem. Mas para que esse exista como uma vida que jorra seria preciso de cuidado, “já que o niilismo pode vencer, a vida esgotada apoderar-se do Novo desde seu nascimento, e formas já feitas podem petrificar as metamorfoses, reconstruir modelos e cópias. Frágil é a potência do falso, que se deixa retomar pelas rãs e pelos

<sup>50</sup> DELEUZE, op. cit. p. 178.

<sup>51</sup> DELEUZE, op. cit. p. 171.

<sup>52</sup> DELEUZE, op. cit. p. 178.

escorpiões”.<sup>53</sup> Eis aí, também, provavelmente um dos motivos pelos quais Welles se desentendia frequentemente com os peritos e especialistas de Hollywood e sua insistência em petrificar sua criatividade.

Mas se na entrevista Welles encarna o escorpião, em frente à catedral de Chartres, no entanto, ele assume a postura do próprio *homem verídico* ao invocar um mundo verdadeiro. “A potência (que Nietzsche chama de ‘vontade de potência’ e Welles chama de ‘character’) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com as outras”.<sup>54</sup> Parte de uma mesma lógica, lados de uma mesma moeda, Welles parece se recusar a respostas fáceis, esquivar de julgamentos simples e transitar entre papéis. Ao contrário dos personagens da fábula, portanto, Welles ainda sabia, mesmo no fim de sua vida, se metamorfosear, se reinventar e criar verdades, criar algo novo.

### ***Bibliografia***

- BAZIN, André. *Orson Welles*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia da Gama Alves. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CANUTO, Roberta. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.
- DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: *Adivinhadores de água: pensando o cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: 1990.
- GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV,

<sup>53</sup> DELEUZE, op. cit. p. 179.

<sup>54</sup> DELEUZE, op. cit. p. 170.

2004.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2013.

RÉMOND, René (ORG). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. artistas do povo brasileiro, do CPC à era da TV*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2014.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. A magia realista de Orson Welles. In: *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

#### **Sites:**

FERREIRA, Jairo. A autocrítica de um charlatão. Disponível em <http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br/2007/05/autocrtica-de-um-charlato.html> . Acesso em 05/2015.

FINOTTI, I. & LIMA, P.S. Glauber e Di - A história proibida. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11069911.htm> Acesso em 05/2015.

TAVARES, M.B. Filosofake: a filosofia, o cinema e a potência do falso. In: *Revista Imagofagia* n. 3 – 2011. Disponível em [www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia). Acesso em 05/2015.

THOMSON, D. Orson Welles: The most glorious film failure of them all. Disponível em <http://www.theguardian.com/film/2009/oct/22/orson-welles-citizen-kane>. Acesso em 05/2015.

#### **Artigos:**

REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. Orson Welles – um gênio do nosso tempo? (I). *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 2, n. 21, p. 8, jan. 1967.

REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (II). *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 2, n. 22, p. 8, jan. 1967.

REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. Orson Welles - um gênio do nosso tempo? (III). *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 2, n. 24, p. 8, fev. 1967.

SGANZERLA, Rogério. Tudo é Brasil. *Suplemento*, n. 18, p. 20-21, out. 1996.

#### **Filmes**

A MARCA da Maldade. Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. Intérpretes: Charlton Heston; Orson Welles; Janet Leigh; Joseph Calleia e outros. Roteiro: Orson Welles; Whit Masterson; Franklin Coen; Paul Monash. [S.l.] Universal International Pictures, 1958. 95 min., son., preto e branco 35mm.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles e George Schaefer. Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Agnes Moorehead e outros. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. [S.l.]: RKO Radio Pictures e Mercury Productions, 1941. 119 min, son., preto branco 35mm.

É TUDO Verdade. Direção: Bill Krohn; Myron Meisel; Orson Welles; Richard Wilson; Norman Foster. Produção: Catherine L. Benamou; Régine Konckier; Bill Krohn; Myron Meisel; Jean-Luc Ormières; Richard Wilson. Intérpretes: Manuel 'Jacare' Olímpio Meira; Jeronimo André De Souza; Raimundo 'Tata' Correia Lima e outros . Roteiro: Bill Krohn; Richard Wilson; Myron Meisel. [S.l.] Canal+; Films Balenciaga; RKO Pictures e outros, 1993. 89 min., son., color., preto e branco.

GRILHÕES do Passado. Direção: Orson Welles. Produção: . Intérpretes: Orson Welles, Peter van Eyck, Michael Redgrave; Patricia Medina e outros. Roteiro: Orson Welles. [S.l.] Filmorsa; Cervantes Films; Sevilla Films e outros, 1955. 93 min., son., color 35mm.

VERDADES Mentiras. Direção: Orson Welles. Produção: François Reichenbach, Dominique Antoine e Richard Drewitt . Intérpretes: Orson Welles; François Reichenbach; Oja Kodar; Elmyr de Hory e outros. Roteiro: Oja Kodar e Orson Welles. [S.l.] Janus Film e SACI, 1973. 89 min., son., color 35mm.

Recebido em 21 de fevereiro de 2015 ; aprovado em 13 de março de 2015.