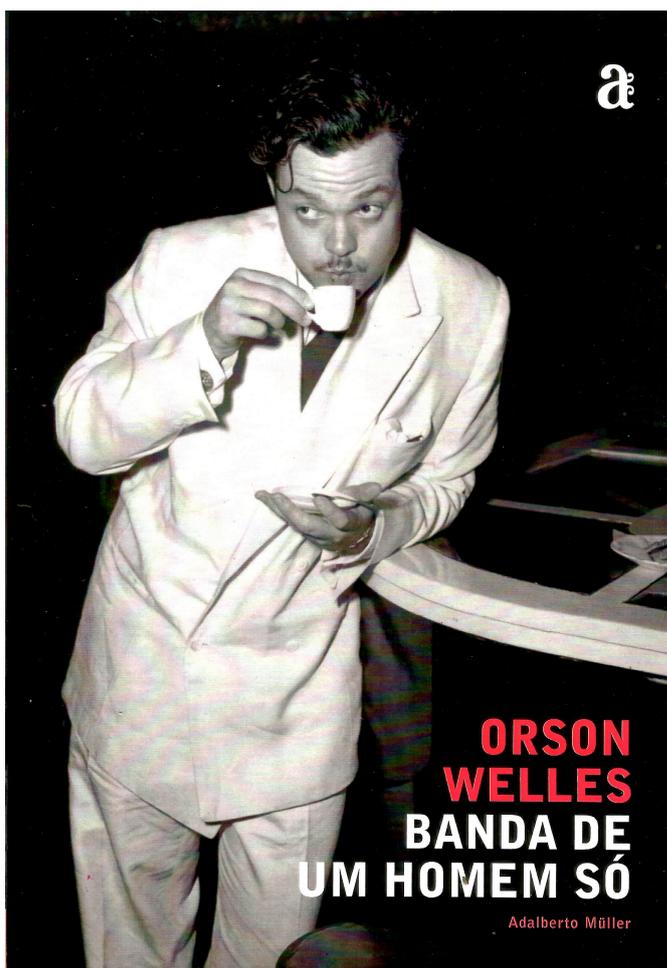


Sobre Müller, Adalberto. *Orson Welles – banda de um homem só*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015, 128pp., ISBN: 9788579201820.

Por Leonardo Esteves*



Orson Welles é um manancial de novidades. Uma expressão incontornável para qualquer pesquisa que se queira no mínimo superficial sobre o cinema moderno. Em alguns sentidos, o diretor de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) chega mesmo a problematizar um paradigma de modernidade. Seja pelos descaminhos de uma obra a ser ainda redescoberta ou refeita (mesmo 30 anos após o desaparecimento de Welles); seja pela notável persona do diretor, no constante deslocamento pelos meios em

que frequentou. A observação de André Bazin exprime bem a ambiguidade por trás de alguém que sempre abraçou o disfarce como uma extensão de si mesmo (um europeu na América, um americano na Europa, concluirá o criador dos *Cahiers du cinéma*).

O(s) cidadão(s) Welles (homem do rádio, do teatro, do cinema), como Kane, são, entretanto, as facetas de uma modernidade quase incompreensível em

sua imediata contemporaneidade, recuperada em um sentido militante pela crítica francesa já nos anos 1940. O impacto sobre Bazin e a defesa apaixonada pelo plano-sequência *wellesiano* a partir da profundidade de campo já funcionam como uma resposta revisionista. Devido ao embargo ocasionado pela guerra, um volume extraordinário de filmes americanos só vai aportar em telas francesas no pós-guerra. *Kane* é projetado em Paris apenas em julho de 1946, possivelmente a mais aparente manifestação do atraso na circulação de filmes proporcionado pela guerra. Os apontamentos de Jacques Aumont mais de 60 anos após o impacto inicial do filme sobre os franceses vão delimitá-lo como uma descoberta europeia enquanto uma obra-prima da modernidade. E também vale destacar a modernidade de *Kane* como algo diverso do cinema de *avant-garde*, no sentido daquele que recupera tradições para uma melhoria imediata, no presente, e não reivindicando para si um expediente futurista, à frente de seu tempo.

A criação do mito Orson Welles, do garoto prodígio à “gloriosa decadência”, absorvida mais tarde pelos Mavericks (sobretudo por Peter Bogdanovich, que chega a lhe dedicar um livro), parece hoje algo tão inefável. As inúmeras análises cunhadas com o passar do tempo ainda parecem insuficientes para dar uma dimensão justa a uma vida e obra tão singulares, de grande complexidade. Welles e seus filmes tornaram-se, mesmo nas argumentações mais redutoras, uma representação sólida da conversa truncada entre um cinema muito pessoal (ou autoral, independente, rótulos não faltarão) e a indústria. Seus feitos e desfeitos remetem a conclusões que estabelecem desde um expediente heroico a uma sucessão desastrosa. Tal projeto pessoal e arriscado pode ser visto como atualizado por Cassavetes a partir do final dos anos 1950 e diluído com o passar do tempo em muitos modelos. Tanto Welles como Cassavetes foram figuras persistentes e intensas em seus trânsitos entre direção e atuação; no estar à frente e atrás das câmeras, expandindo suas qualidades para além da interpretação. Empregaram notoriamente o ofício da

dramaturgia como fiador para voos mais altos, enquanto diretores. Nessa fatura, encarnaram o excesso com propriedade. Ambos foram, em muitas maneiras, autodestrutivos (consigo e com parte da obra). O título de *accidental genius*, atribuído por Marshal Fine a Cassavetes, serviria muito bem a Welles. Sobretudo ao pensar em toda a dimensão acidentária, incompleta ou comprometida que vai percorrer uma boa parte de sua obra e problematizar a questão da autoria.

Se a personalidade de Welles e as imbricações entre ela e a filmografia que erigiu como diretor foram alvos de tantas investigações, elas só reforçam o aspecto tão complexo e incompleto de sua trajetória. Dessa forma, a pesquisa de Adalberto Müller, *Orson Welles – Banda de um homem só* é mais uma confirmação das limitações que um pesquisador está sempre em vias de contornar quando a tarefa é apurar um sentido às inúmeras bandas de Mr. Welles. Para evitar as comparações apressadas e injustas, o autor já delimita seu trabalho como um ensaio, se livrando das exigências que tarefas como “um livro sobre os filmes de Orson Welles” ou sobre o cineasta Welles poderiam provocar já de antemão. Müller vai encaminhar sua prospecção – uma abordagem curta, mas criativa e eficiente – à fatura mais problemática do diretor, a parcela incompleta ou não finalizada de uma filmografia controversa. É, portanto, sobre a dimensão acidentária (ou acidentada) da obra de Orson Welles que o autor investe seus esforços.

No ensaio, Müller propõe recorrentes contextualizações biográficas, concentrando, contudo, causos e qualidades em episódios específicos, os que melhor expõem a fissura em torno da obra wellesiana. É, logo, o caso de iniciar os trabalhos, após três extratos introdutórios, dedicando um capítulo a *Too much Johnson* (1938). A redescoberta recente desse material dado como perdido durante mais de meio século insere a pesquisa do autor formalmente em seu tempo – aquele no qual mais um vestígio torna-se aparente. A atenção

dada à revisão desse material originalmente tido como não concluído (enquanto parte de uma peça homônima, um projeto multimídia) dá fôlego à pesquisa de Müller. Como se verá, *Orson Welles – banda de um homem só* se baseia majoritariamente em outro projeto maldito, incompleto e problemático, a produção de *Don Quixote*.

O capítulo seguinte ao dedicado a *Too much Johnson* discorre sobre a adaptação de *Heart of darkness*, obra de Joseph Conrad que teria sido a estreia de Welles, tendo sido substituído por *Cidadão Kane*. O projeto é outro ponto importante que revela a obsessão do cineasta com certos trabalhos. Tendo sido adaptada primeiramente por Welles para o rádio, o diretor teria empenhado um grande esforço para levar a obra de Conrad às telas. Uma entrevista recente com um dos grandes estudiosos de Welles, Jonathan Rosenbaum, revela que o diretor teria mantido o projeto vivo pelo menos até o início dos anos 1970.¹ Portanto, *Heart of darkness* permaneceu ativo em algum grau durante mais de 30 anos (ao menos nos intentos do criador).

Na ordem de derrotas e não-conclusões no percurso do diretor, a pesquisa prossegue com *É tudo verdade*, odisseia explorada com fôlego em uma via poética por Rogério Sganzerla e por outra acadêmica conduzida por Catherine Benamou. Müller constrói um eficiente resumo do balanço de atividades, inspirações e entraves que nortearam a presença de Welles no Brasil quando das filmagens. Reproduz na íntegra a carta, traduzida, do diretor a Nelson Rockefeller reportando os andamentos dos trabalhos. E dimensiona o encanto de Welles pelo samba e pelas favelas sem, contudo, perder de vista o processo simultâneo e à distância de “desapropriação criativa” acerca de *Soberba (The magnificent Ambersons, 1942)*. É importante observar o quanto esse episódio vai ser marcante na carreira de Welles e o quanto vai ser apontado por seus

¹ Disponível em: <http://observador.pt/2016/06/19/orson-welles-continua-a-ter-uma-ma-imagem-nos-eua/>. Último acesso em: 31.07.2016.

debatedores como um corte nunca cicatrizado na vida e obra do criador de *Kane*.

Em seguida, a prospecção de Müller chega a seu objetivo principal, a análise em torno de *Don Quixote*, o extrato mais extenso do ensaio. As comparações entre a trajetória problemática em torno da autoria da obra de Cervantes – tido por alguns como o início da história do plágio e da pirataria – e do que efetivamente ocorreu com o *home movie*² de Welles são bem estabelecidas no livro. O *work in progress* filmado pelo diretor por mais de 30 anos em diferentes países gerou um grande número de material que ficou disperso em vários acervos. A dispersão pode ser apontada como um dos fatores determinantes que teria problematizado a reconstituição igualmente problemática feita em 1992, *Don Quixote de Orson Welles*, sob os cuidados de Jess Franco. Para Müller, e tantos outros, é pouco provável pensar em uma versão definitiva para *Don Quixote*. Orson Welles não teria deixado roteiros e tampouco suas claquetes informariam detalhes específicos que remeteriam a uma ordenação de cenas. Trata-se, portanto, da expressão mais fragmentária entre uma obra já comum à estrutura dos estilhaços e reflexos incongruentes (que já é o mote de *Kane*, uma abordagem prismática sobre as nuances conflituosas de um indivíduo ao longo da vida). Por outro lado, parece estimulante pensar a desorganização aparente em torno do material de *Don Quixote* como defesa (do próprio Welles) para evitar a apropriação posterior de terceiros sobre o filme que eventualmente não conseguisse terminar. Dessa forma, o *home movie* não teria o destino insatisfatório de *Soberba* ou *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958), remontados à revelia de Welles.

Don Quixote exprime então o viés mais pós-moderno de Orson Welles. Adalberto Müller observa: “Tratar-se-á, então, de abandonar a pretensão à obra fechada, assumindo o caráter de obra verdadeiramente aberta. Não um *Don*

² Era como o diretor se referia a seu projeto de adaptação de *Dom Quixote*.

Quixote de Welles, mas um *Don Quixote* para todos” (p. 88). O comentário revela também o que poderia ser visto como a expressão máxima do que talvez seja uma qualidade fundamental de Welles, apontada por Müller no início do ensaio, o de reinserir os grandes clássicos para as massas (Shakespeare, Kafka, Cervantes, Melville, Wells, Conrad). Nessa reinserção, novas estratégias de comunicação viriam à tona (p. 25). A observação do autor converge com o apontamento de Aumont citado acima, o do retrabalho de clássicos para a contemporaneidade. *Don Quixote*, enquanto obra-aberta, marcaria também a passagem definitiva de um cinema moderno para um cinema pós-moderno. Essa passagem se dá, sobretudo, pelo acesso popular e inovador a cada ingresso, sob a chancela do clássico.

Bibliografia:

AUMONT, Jacques (2008). *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, Campinas: Papyrus.

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

* Leonardo Esteves é pesquisador de cinema. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio com estágio sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (bolsa CAPES). E-mail: leonardogesteves@gmail.com.