

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PAULO RICARDO GONÇALVES DE ALMEIDA

ORSON WELLES: PERÍODO OJA, AUTORIA E POTÊNCIAS DO FALSO

Niterói

2022



Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida

Orson Welles: Período Oja, Autoria e Potências do Falso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elianne Ivo Barroso

Niterói
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A447o Almeida, Paulo Ricardo Gonçalves de
Orson Welles : período Oja, autoria e potências do falso /
Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida ; Elianne Ivo Barroso,
orientadora. Niterói, 2022.
119 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.08869951758>

1. Orson Welles. 2. Autoria. 3. Potências do falso. 4.
Produção intelectual. I. Barroso, Elianne Ivo, orientadora.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida

Orson Welles: Período Oja, Autoria e Potências do Falso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elianne Ivo Barroso

Aprovada em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Elianne Ivo Barroso (UFF) - Orientadora

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Prof. Dr. José Gatti (UFSC)

AGRADECIMENTOS

À Regina, minha mãe, e à Maria da Glória, minha tia.

À Elianne, minha orientadora.

A João Luiz Vieira e Adalberto Muller, que participaram da banca de qualificação.

E a Orson Welles, pelos filmes.

He was some kind of a man... What does it matter what you say about people?
- A Marca da Maldade

RESUMO

Dissertação que analisa a última fase da carreira de Orson Welles, conhecida como “Período Oja” e marcada pela reflexividade, pela “arte pela arte” e pelo maior grau de erotismo. Serão discutidos, deste período, os filmes finalizados durante a vida de Welles, *História Imortal* e *Verdades e Mentiras*, e aqueles completados após sua morte, *O Outro Lado do Vento* e *Hopper / Welles*, em relação aos conceitos de autoria, evidenciado pelo caráter de “work-in-progress” da obra tardia de Welles como descrito por Joseph McBride, e de potências do falso em Gilles Deleuze.

Palavras-chaves: Orson Welles, Gilles Deleuze, autor, potências do falso, arte, Período Oja, Joseph McBride

ABSTRACT

Dissertation that analyzes the last phase of Orson Welles' career, known as “Oja Period” and marked by reflexivity, “art for art's sake” and the highest degree of eroticism. From this period, the films completed during Welles' lifetime, *Immortal History* and *F for Fake*, and those completed after his death, *The Other Side of the Wind* and *Hopper / Welles*, will be discussed in relation to the concepts of authorship, evidenced by the “work-in-progress” character of Welles' late work as described by Joseph McBride, and of potencies of the false in Gilles Deleuze.

Key Words: Orson Welles, Gilles Deleuze, author, potencies of the false, art, Oja Period, Joseph McBride

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. AUTORIA E POTÊNCIAS DO FALSO	18
1.1. Autoria na obra tardia de Welles	18
1.1.1. Welles e o público americano	19
1.1.2. Welles: Arte e comércio	21
1.1.3. Desafio ao sistema	23
1.1.4. “Work-in-progress”	25
1.2. As potências do falso	29
1.2.1. A teoria das descrições	29
1.2.2. Vontade de potência	35
1.2.3. Orson Welles	38
2. OBRA TARDIA DE ORSON WELLES: FILMES CONCLUÍDOS	42
2.1. História Imortal	42
2.1.1. Welles e Dinesen	42
2.1.2. Os filmes da antologia Dinesen	43
2.1.3. O uso da cor e a montagem em História Imortal	45
2.1.4. Universo Wellesiano em História Imortal	47
2.1.5. O narrador e a vontade de ficção	51
2.2. Verdades e Mentiras	52
2.2.1. A diegese autobiográfica de Welles e a mentira	54
2.2.2. “Truques” de Welles e a credulidade do público	56
2.2.3. A Guerra dos Mundos	59
2.2.4. Heterodiegese	61
2.2.5. Filme-ensaio e potências do falso	64
3. OBRA PÓSTUMA DE WELLES: FILMES INACABADOS	66
3.1. O Outro Lado do Vento	66
3.1.1. Os Monstros Sagrados	69
3.1.2. Sexo	72
3.1.2.1. Gary Graver	74

3.1.2.2. Oja Kodar	76
3.1.3. Homossexualidade	78
3.1.4. A morte de Hollywood	80
3.1.5. A morte do Macho	83
3.1.6. A saga de O Outro Lado do Vento	85
3.2. Welles / Hooper	90
3.2.1. Sem Destino	93
3.2.2. O Último Filme	96
3.2.3. Hopper / Welles	103
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

INTRODUÇÃO.

Em 31 de agosto de 2018, *O Outro Lado do Vento* (*The Other Side of the Wind*, 2018) estreou mundialmente no 75o. Festival Internacional de Cinema de Veneza. Após a conturbada produção, que durou de 1970 a 1976, e das diversas disputas legais que se seguiram, que incluiu imbrólios com Mehdi Boushehri, cunhado do Xá Reza Pahlavi - o filme foi parcialmente financiado pela produtora *Films de L'Astrophore* -, bem como com Beatrice Welles que, baseando-se na Lei da Califórnia, acreditava possuir os direitos sobre todos os projetos acabados e inacabados do pai (mesmo que Orson Welles tenha deixado o controle artístico destes últimos para Oja Kodar), a *Royal Road Entertainment*, do produtor Filip Jan Rymysza, com apoio de Frank Marshall, costurou um acordo entre as partes (os herdeiros de Boushehri, Beatrice Welles e Kodar), em 2014, para comprar os direitos, completar e lançar *O Outro Lado do Vento*. Por fim, a Netflix entrou com US\$ 5 milhões para finalizar o filme, garantindo sua distribuição mundial. Em 2017, depois de quase quatro décadas estocados em um depósito em Paris, 1083 rolos do negativo original de *O Outro Lado do Vento* partiram para Los Angeles para serem escaneados em 4K e finalmente editados. A história, no entanto, não terminou com o “final feliz” do lançamento de *O Outro Lado do Vento*, pois do depósito de Paris, dos 1083 rolos de negativos originais, ainda emergiu um segundo filme: *Hopper / Welles* (2020), que consiste no material filmado com Dennis Hopper e Orson Welles para *O Outro Lado do Vento*.

Esta pesquisa nasceu com o propósito inicial de investigar *O Outro Lado do Vento*, mas, com o surgimento de *Hopper / Welles*, e com a contínua reavaliação crítica da obra de Orson Welles, acabada ou inacabada (a versão restaurada de *Verdades e Mentiras* acabou de passar no último Festival de Cinema de Cannes), viu-se a necessidade de expandir o escopo do projeto, e escolheu-se por situar *O Outro Lado do Vento* e *Hopper / Welles* dentro da última fase criativa da carreira de Welles, que também inclui, como obras completas, o telefilme *História Imortal* (*The Immortal Story*, 1968) e o documentário ensaístico *Verdades e Mentiras* (*F for Fake*, 1973). Dos filmes e obras incompletas, como *Os Sonhadores* (*The Dreamers*, 1978-1985), *The Big Brass Ring* e *The Deep*, preferimos apenas relacioná-los aos demais, não nos centrando especificamente neles.

A última parte da carreira de Welles, segundo James Naremore (2015), é marcada pela reflexividade, a preocupação da “arte pela arte”, e pela voltagem mais erótica (e mesmo homoerótica) do cinema de diretor. Assim, em *História Imortal*, temos o velho Sr. Clay, um marionetista que pretende transformar uma história lendária, do marinheiro que dormiu com a esposa de um rico mercador, em realidade, enquanto Paul e Virginie, seus fantoches, realizam o mais belo ato sexual já filmado pelo cineasta. Em *Verdades e Mentiras*, o que é falso e o que é verdadeiro em arte a partir do entrelaçamento das vidas de diversos charlatões: Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes e o próprio Orson Welles. Em *O Outro Lado do Vento*, a saga do diretor de cinema da velha guarda de Hollywood, exilado na Europa, que tenta retornar à capital do cinema com um filme de vanguarda, ao mesmo tempo em que é acusado de manter fixações homoeróticas com seus atores. E, finalmente, *Hopper / Welles*, em que dois gigantes, da nova e da velha Hollywood, respectivamente Dennis Hopper e Orson Welles, digladiam-se sobre o significado do cinema, da política e da arte.

Orson Welles foi muitos, múltiplos, “a banda de um homem só”: radialista, encenador de teatro, ator, diretor de cinema, roteirista, mágico. Antes do cinema, conquistou o rádio e os palcos. No rádio, em programas como “*First Person Singular*” e a célebre versão de *Guerra dos Mundos* para o *Mercury Theater on the Air*, em 1938, na qual a falsa invasão dos marcianos em Nova Jersey levou o pânico aos desavisados que ouviam o programa. Nos palcos, após mentir para Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir para ser aceito como ator no *Gate Theatre*, Welles encenou produções para o *Federal Theatre Project*, como *Macbeth* composto inteiramente por atores afro-americanos (o “*Macbeth Voodoo*”), e o musical político “*The Cradle Will Rock*”, antes de fundar, com John Houseman, o *Mercury Theatre*, em 1937.

A fama internacional como diretor e narrador de *Guerra dos Mundos* levou Welles para Hollywood, com um contrato jamais dado a ninguém antes ou depois: total controle artístico na produção de três filmes para os estúdios da RKO. O primeiro projeto de Welles para a RKO foi uma adaptação de *O Coração das Trevas* (“*The Heart of Darkness*”), de Joseph Conrad, em que toda a narrativa seria em primeira pessoa, e no qual Kurtz e Marlow seriam ambos interpretados por Welles. No entanto, devido às dificuldades técnicas do projeto, ele foi abandonado.

O primeiro filme de Orson Welles em Hollywood foi *Cidadão Kane*¹ (*Citizen Kane*, 1941), o único em que sua visão artística não foi comprometida posteriormente pelos estúdios. Se inicialmente pensaram em Howard Hughes como modelo, Welles e o co-roteirista Hermann J. Mankiewicz, no fim, centraram-se no barão da mídia William Randolph Hearst. Através de uma narrativa não-linear, que começa com a morte de Charles Foster Kane em sua mansão em Xanadu, *Cidadão Kane* investiga o significado da última palavra dita pelo protagonista, “Rosebud”, para concluir que a vida de um homem é múltipla e fragmentada demais para ser resumida. Um marco do cinema, *Cidadão Kane* inovou em diversas técnicas, tais como ângulos de câmera radicais e não usuais, tomadas longas e planos-sequências, profundidade de campo, som e efeitos sonoros emprestados do rádio.

Cidadão Kane sofreu perseguição implacável do conglomerado de mídia de William Randolph Hearst. Executivos de Hollywood, liderados por Louis B. Mayer, sugeriram à RKO comprar o negativo original do filme e destruí-lo. *Cidadão Kane*, graças à força do contrato de Welles, resistiu às tentativas de boicote. A mesma sorte, contudo, não teve o filme seguinte de Welles na RKO, *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). Adaptação do romance de Booth Tarkington, *Soberba* teve 43 minutos cortados da versão original do diretor, enquanto Welles estava no Brasil filmando *É Tudo Verdade* (*It's All True*, 1942), projeto inacabado que era parte da “política de boa vizinhança” do governo norte-americano com a América Latina durante a II Guerra Mundial (acredita-se que o corte completo de *Soberba* possa estar no Brasil, e uma equipe do TCM, comandada pelo documentarista Joshua Grossberg, virá ao país em busca do filme). *É Tudo Verdade*, primeiro projeto documentário da carreira de Welles, consistia de três partes: a primeira, a partir de um roteiro de Robert Flaherty e filmada por Norman Foster no México, mostrava a amizade entre um menino e um touro; a segunda, apresentava o carnaval do Rio de Janeiro (em Technicolor); e a terceira, reencenava a viagem mítica de quatro jangadeiros, liderados por Jacaré, do litoral cearense até o Rio de Janeiro, para encontrar o presidente Getúlio Vargas e cobrar melhores condições de trabalho e de vida.

Após a decepção com *Soberba* e o fracasso da jornada latino-americana com *É Tudo Verdade*, Orson Welles jamais voltou a ter o mesmo poder de que dispunha em *Cidadão Kane* dentro do “studio system”. Demitido pela RKO, o próximo filme dirigido por Welles foi *O*

¹ Welles já havia dirigido dois filmes antes de *Cidadão Kane*: *The Hearts of Age* (1934) e *Too Much Johnson* (1938).

Estranho (*The Stranger*, 1946), primeiro longa-metragem a utilizar imagens reais dos campos de concentração nazistas. Produzido por S. P. Eagle, sob a estrita condição de que Welles o dirigisse no prazo e dentro do orçamento (que Welles cumpriu), *O Estranho*, ainda assim, foi severamente reeditado pelo estúdio: toda a primeira parte, passada na Argentina, acabou praticamente cortada.

A seguir, Welles dirigiu e escreveu para a *Columbia* de Harry Cohn *A Dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), que o estúdio via como um veículo para sua maior estrela, Rita Hayworth, mas que o cineasta enxergava, segundo Deleuze (2005), como o primeiro exemplo da rede de falsários que povoaria os filmes de Welles a partir de então. Novamente, o estúdio se intrometeu, exigindo mais close-ups de Hayworth e reeditando o material final. Com *Macbeth - Reinado de Sangue* (*Macbeth*, 1948), seu último filme norte-americano antes do exílio voluntário na Europa, Welles radicaliza: filma, com orçamento exíguo e nos paupérrimos estúdios da *Republic Pictures*, em longuíssimos planos-sequências e com os atores declamando o texto em forte sotaque escocês. Mal recebido pelo público e pela crítica, mais acostumados com as elegantes versões shakespereanas de Laurence Olivier - *Henrique V* (*Henry V*, 1944) e *Hamlet* (1948) - Welles reedita *Macbeth - Reinado de Sangue* e suprime os diálogos originais em favor da pronúncia norte-americana. Felizmente, o filme como pretendido por Welles em seu lançamento, com 107 minutos de duração, foi reencontrado na década de 1980.

Seja porque não encontrava mais trabalho nos Estados Unidos, seja porque, como sugere Joseph McBride (2006), fazia parte da lista negra do MaCarthismo, Orson Welles parte para o exílio na Europa no final da década de 1940, início dos anos 1950. Desprovido da excelência dos técnicos de Hollywood, que lhe permitia realizar os intrincados planos-sequências que o caracterizava, Welles muda de estilo: passa a editar mais e mais seus filmes, em pedaços cada vez menores, inclusive para mascarar contingências da produção, como, por exemplo, a falta de determinados atores e o uso de dublês, ou a mudança brusca nas locações de um plano para outro. Para o financiamento de suas produções, Welles passa a recorrer a fundos europeus (muitos de origem duvidosa), ou de suas próprias incursões como ator, em projetos de outros diretores ou em publicidade. Curiosamente, o primeiro projeto “europeu” de Welles terminou sob a bandeira marroquina: foi com ela que *Othello* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1952) venceu o Festival de Cinema de Cannes.

Há diversas versões de *Othello*: o próprio Welles preparou uma, em inglês, para seu lançamento no Festival de Cannes, e outra, falada em italiano, para seu relançamento em Veneza. Mas nada supera *Grilhões do Passado* (*Mr. Arkadin / Confidential Report*, 1955), que possui nada mais do que sete versões diferentes, nenhuma aprovada por Welles, pois o filme lhe foi retirado antes do corte final. *Othello*, *Grilhões do Passado*, e o próprio *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958) - breve retorno de Welles aos Estados Unidos para trabalhar para a *Universal Pictures*, que tirou o filme de seu controle e o editou à sua revelia -, cuja restauração se baseou no memo de 58 páginas deixado pelo diretor, exemplificam a tese de François Thomas sobre o “obra movente” welliesiana: “comparar plano por plano, diálogo por diálogo, ruído por ruído, intervenção musical por intervenção musical, nas versões acessíveis, só nos permite definir um *corpus* que é continuará a ser movente” (THOMAS apud MÜLLER, 2015, p. 104-105).

Os irmãos Alexander e Michael Salkind propuseram a Orson Welles a adaptação de um clássico literário à sua escolha: Welles optou por *O Processo*, de Franz Kafka, que deu origem ao filme homônimo em 1962. Mas os irmãos Salkind não possuíam os fundos suficientes para o projeto, o que levou Welles a usar dos próprios recursos financeiros e a improvisar - ao invés de sets construídos especialmente para o filme, ele utilizou a velha Gare D'Orsay como cenário. Welles também reescreveu o final de *O Processo* (*The Trial*, 1962) uma vez que a passividade de Joseph K. descrita no livro seria impossível após os horrores do Holocausto.

Com *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite* (*Falstaff / Chimes at Midnight*, 1965), Welles possivelmente alcançou o ápice de seu cinema. Adaptando e condensando as peças de Shakespeare em que o personagem John Falstaff aparece (*Henrique IV Parte I*, *Henrique IV Parte II*, *Henrique V*), bem como o livro *Crônicas da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda*, de Raphael Holinshed, Welles faz um pungente retrato da amizade e, depois, da traição, entre Falstaff e o Príncipe Hal, futuro rei Henrique V. Na clássica sequência da batalha, que inspirou e foi copiada por Mel Gibson em *Coração Valente* (*Braveheart*, 1995), Martin Scorsese em *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, 2002) e Peter Jackson na trilogia *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003), somos jogados em meio à guerra medieval, com toda sua violência, crueldade e selvageria.

Durante as filmagens de *O Processo*, Welles conheceu a atriz e escultora croata Olga Palinkas, a quem mais tarde ele renomeou Oja Kodar. Segundo Joseph McBride (apud Nare-

more, 2015), é impossível pensar a última fase da carreira de Welles sem a influência de Oja Kodar - que ele chama de “Período Oja”, inclusive na questão do erotismo mais afluído na obra do diretor. Mais do que companheira e amante, Oja Kodar co-escreveu diversos dos últimos projetos de Welles, sendo verdadeira força criativa por trás de filmes como *O Outro Lado do Vento*, por exemplo. Segundo Jonathan Rosenbaum (2019), *O Outro Lado do Vento* é a junção de dois roteiros diferentes, um de Orson Welles (o velho cineasta que tenta retornar a Hollywood) e outro de Oja Kodar (o diretor que sente desejos homoeróticos por seus atores). A primeira participação de Kodar em um filme de Welles se dá justamente em *História Imortal*, no qual ela dubla o orgasmo de Virginie (Jeanne Moreau).

O primeiro capítulo - A questão da autoria e as potências do falso - Traz a discussão, em sua primeira parte, sobre a questão da autoria nas obras de Orson Welles, ou seja, de como as obras tardias e os filmes inacabados do diretor representam, ao contrário do que afirmava o crítico e biógrafo Charles Higham, não um “medo de conclusão”, mas um trabalho em andamento, um “*work-in-progress*”, já que Welles havia se libertado do sistema comercial, filmando com seus próprios recursos quando bem entendesse, à maneira de um pintor ou escritor. Trata também da falta de conhecimento do público americano sobre o trabalho de Welles como diretor em seu retorno aos Estados Unidos em 1970, quando ele era visto como um bufão e uma celebridade televisiva, assim como a dicotomia entre arte e comércio que sempre permeou sua carreira, uma vez que, desde os programas de rádio dos anos 1940, Welles utilizou a publicidade para se financiar, bem antes, portanto, de ser ridicularizado por emprestar sua imagem a produtos diversos, como o vinho barato Paul Masson. Por fim, fala-se de Welles enquanto cineasta independente, mesmo quando trabalhou sob o sistema de estúdios na RKO, como afirma Jonathan Rosenbaum, e diretor amador, no sentido original da palavra, daquele que ama os filmes.

Na segunda parte do capítulo, a partir de Gilles Deleuze (2005), fala-se a respeito das potências do falso: como a obra de Welles potencializa o falso ao inverter a posição de julgamento e questionar o que é verdade e o que é mentira, confundindo as duas. A “teoria das descrições” que Deleuze elabora em *A Imagem-Tempo*, com seus quatro pontos fundamentais, é resumida, bem como a importância da vontade de potência nietzschiana para as potências do falso, ou seja, para a potência de fabulação, capacidade de criar e inventar mundos, tornando indiscernível o verdadeiro e o falso e fazendo sucumbir, segundo Deleuze, o pensamento da

representação. Por fim, destaca-se o nietzschianismo de Welles, o primeiro a libertar a imagem-tempo direta para fazê-la ficar sob o poder do falso. Welles, que cria personagens injulgáveis, que abolem o sistema de julgamento, uma rede de falsários que habita sua obra desde *A Dama de Shanghai*.

O segundo capítulo - A obra tardia de Welles: filmes concluídos - Dedicado aos filmes finalizados da obra tardia de Orson Welles, ou seja, o telefilme *História Imortal* e o documentário ensaístico *Verdades e Mentiras*. Na primeira parte do capítulo, a respeito de *História Imortal*, lançamos luz sobre a relação entre Welles e a autora Karen Blixen (Isak Dinesen), bem como entre *História Imortal* e a obra inacabada *Os Sonhadores*. Discutimos o poder da narração e do conto-dentro-do-conto propostos por Welles, de transformar a história do rico mercador que contrata um marinheiro para dormir com sua esposa e lhe fazer um filho em realidade, que tornam *História Imortal* não apenas um filme reflexivo, como também político (MÜLLER, 2015).

Na segunda parte do capítulo, em que nos centramos no, por falta de termos melhores, *documentário* ou *filme-ensaio* *Verdades e Mentiras*, mostramos como a obra nasce a partir do documentário do cineasta François Reichenbach sobre o falsário Elmyr de Hory, que Welles expande para incluir Clifford Irving, Howard Hughes e ele próprio. Discutimos a relação de *Verdades e Mentiras* com a obra radiofônica de Welles, sobretudo o *First Person Singular* e a *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, 1938), e com seu filme de estreia, *Cidadão Kane*. Destacamos os conceitos de *integridade narrativa*, por Tom Gunning (2006), e *heterodiegese*, por Catherine Benamou (2006), e terminamos com a relação entre *Verdades e Mentiras* e a forma ensaio e as potências do falso (MÜLLER, 2015).

O terceiro capítulo - A obra “póstuma” de Welles: filmes inacabados - Trata dos filmes completados após a morte de Welles, a saber, *O Outro Lado do Vento* e *Hopper / Welles*. A primeira parte do capítulo, dedicada a *O Outro Lado do Vento*, fala sobre a longa e problemática produção do filme (que durou de 1970 a 1976), na qual Welles, já sem os fundos europeus e afastado de Hollywood, recorreu à produtora iraniana *Les Films de L’Astrophore* de Medhi Boushehri, cunhado do Xá Reza Pahlavi do Irã. Também discorre a respeito do encontro do diretor com o fotógrafo Gary Graver, fundamental para a realização não apenas do filme, como de toda a carreira tardia de Welles. Traz a gênese de *O Outro Lado do Vento*, desde o encontro de Welles com Ernest Hemingway às múltiplas versões do roteiro (que começou

como *Os Monstros Sagrados*), co-assinado por Oja Kodar, co-realizadora do filme. Trata da importância do sexo para o filme, influenciado por Kodar, e da homossexualidade em *O Outro Lado do Vento* e na carreira de Welles. Por fim, refere-se aos dois pólos em que orbita *O Outro Lado do Vento*, segundo Jonathan Rosenbaum: a morte de Hollywood e a morte do Macho, de modo que, mais do que apenas um “filme sobre filmes”, a obra deve ser considerada também como um filme de arte experimental.

Na segunda parte do capítulo, trata-se de *Hopper / Welles*, filme que nasce do farto material filmado para *O Outro Lado do Vento*, do encontro de Orson Welles com Dennis Hopper, à época um dos maiores nomes da chamada “Nova Hollywood” após o sucesso estrondoso de *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969) e envolto ele próprio com a complicada realização de *O Último Filme* (*The Last Movie*, 1971). Discute-se a emergência da “Nova Hollywood” e suas características, a decadência do sistema de estúdios e o poder conquistado pelos diretores jovens a partir das análises de *Sem Destino* e *O Último Filme*. Por fim, a partir de *Hopper / Welles*, fala-se da relação conflituosa de Welles com a “Nova Hollywood”.

1. AUTORIA E POTÊNCIAS DO FALSO.

1.1. Autoria na obra tardia de Welles.

O retorno de Orson Welles a Hollywood, no início de 1970, para viver mais ou menos permanentemente nos Estados Unidos foi um ponto de virada crucial em sua carreira. Ele voltou para a cidade com a esperança de encontrar apoio para seus projetos altamente pessoais e iconoclastas. A “Nova Hollywood” do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 produziu marcos como *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn, *Sem Destino*, de Dennis Hopper, *MASH* (1970), de Robert Altman, *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972), *O Poderoso Chefão - Parte II* (*The Godfather - Part II*, 1974) e *A Conversação* (*The Conversation*, 1974), os três de Francis Ford Coppola, e *Chinatown* (1974), de Roman Polanski. O breve florescimento do cinema autoral dentro do sistema comercial aconteceu não apenas devido às convulsões culturais e ao incerto clima político do final da década de 1960, como também por causa do colapso econômico do sistema de estúdios naquele período. Hollywood foi atingida pelo desemprego em massa, à medida em que os estúdios foram tomados por conglomerados sem rosto para os quais os artistas individuais eram nada além de mercadorias. Mas a crise financeira levou a princípio a uma vontade atípica de experimentar. Os estúdios transferiram o controle criativo dos executivos mais velhos para uma nova geração de cineastas, que incluía Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Steven Spielberg, e mesmo para diretores de meia-idade irreverentes, como Robert Altman e Arthur Penn. No entanto, um movimento cujo lema era “nunca confie em ninguém com mais de trinta anos” tinha relativamente pouco espaço para diretores mais velhos. A alardeada “independência” dos cineastas mais jovens não era facilmente transferível para alguém com a bagagem histórica que Welles carregava. Ele encontraria ainda menos apoio do novo e descentralizado sistema de Hollywood, supostamente “mais livre”, do que tinha quando trabalhou dentro do antigo sistema de estúdio. Segundo Welles:

Foi a ascensão dos independentes que foi minha ruína como diretor. Os antigos chefes dos estúdios - Jack Warner, Sam Goldwin, Darryl Zanuck, Harry Cohn - eram todos amigos, ou inimigos amigáveis com os quais eu sabia lidar. Todos me ofereceram trabalho. Louis B. Mayer até queria que eu fosse o chefe de produção de seu estúdio - o trabalho que Dore Schary aceitou. Eu estava em grande forma com aqueles rapazes. No minuto em que os independentes entraram, nunca mais dirigi outro filme americano, exceto por acidente. Se eu tivesse ido para Hollywood nos últimos cinco anos, virgem e desconhecido, poderia ter escrito minha própria passagem. Mas

eu não sou virgem; eu arrasto meu mito comigo e tenho muito mais problemas com os independentes do que já tive com os grandes estúdios. Eu era um rebelde, mas os estúdios entenderam o que isso significava, e se houvesse uma briga, nós dois gostaríamos. Com uma produção anual de 40 filmes por estúdio, provavelmente haveria espaço para um filme de Orson Welles. Mas um independente é um sujeito cujo trabalho está centrado em seus próprios dons particulares. Nessa configuração, não há lugar para mim.² (in ESTRIN, 2002, p.136)

Em parte por necessidade e em parte por projeto, Welles perseguiu sua própria forma independente de cinema em seus últimos anos, em grande parte financiando suas próprias obras e lutando para terminá-las e distribuí-las. Embora surpreendentemente prolífico e artisticamente rico, o período final de sua vida permanece pouco conhecido do público, devido à marginalização de Welles pela indústria do cinema e pela mídia como um fracasso trágico. Para entender por que isso acontece, é preciso ver como o público americano enxergava Welles quando ele voltou para sua terra natal em 1970.

1.1.1. Welles e o público americano.

Em 1970, o público americano mal conhecia Welles como diretor. Com uma perspectiva míope promovida pela mídia amplamente hostil, eles o conheciam como um bufão, um ator em filmes ruins e um convidado no programa de variedades de televisão de Dean Martin. Welles também se tornou convidado frequente no *The Tonight Show*, às vezes substituindo o apresentador Johnny Carson, onde cometeu indignidades como segurar uma lata de comida de gato para um comercial, conversar com o cantor Engelbert Humperdinck, e questionar seriamente o comediante Flip Wilson sobre seu carrinho de golfe. Carson certa vez perguntou a Welles sobre seus hobbies, e ele admitiu mais tarde: “perguntas assim absolutamente me derrotam”.³ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.7) Welles parecia mais relaxado em suas muitas aparições em *The Merv Griffin Show*, no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, in-

² Tradução nossa. No original: It was the rise of the independents that was my ruin as a director. The old studio bosses - Jack Warner, Sam Goldwin, Darryl Zanuck, Harry Cohn - were all friends, or friendly enemies I knew how to deal with. They all offered me work. Louis B. Mayer even wanted me to be the production chief of his studio - the job Dore Schary took. I was in great shape with those boys. The minute the independents got in, I never directed another American picture except by accident. If I'd gone to Hollywood in the last five years, virgin and unknown, I could have written my own ticket. But I'm not a virgin; I drag my myth around with me, and I have much more trouble with the independents that I ever had with the big studios. I was a maverick, but the studios understood what that meant, and if there was a fight, we both enjoyed it. With an annual output of 40 pictures per studio, there would probably be room for one Orson Welles picture. But an independent is a fellow whose work is centered around his own particular gifts. In that setup, there's no place for me.

³ Tradução nossa. No original: “questions like that absolutely defeat me.”

cluindo um episódio de reminiscências com a biógrafa Barbara Leaming na última noite de sua vida. Ele jogava o jogo em seu próprio benefício, pois evitava lidar com assuntos difíceis ou desagradáveis, como seu próprio passado. Mesmo quando o anfitrião ou outros convidados o incitavam nessas direções, ele preferia gastar o tempo com truques de mágica elaboradamente tediosos, muitas vezes envolvendo o público do estúdio, onde Welles gostava de plantar cúmplices, como seu jovem cinegrafista Gary Graver.

A celebridade de Welles se tornou uma faca de dois gumes, pois, se o mantinha financeiramente à tona, trazendo-lhe trabalho como ator e personalidade de televisão e lhe proporcionando qualquer “bancabilidade” tênue que ele ainda tivesse na indústria cinematográfica, ao mesmo tempo, dominou sua reputação profissional a ponto de eclipsar, quase inteiramente, nos Estados Unidos, a consciência de sua carreira como diretor. Ao contrário de John Huston, que não hesitou em dirigir filmes medíocres de aluguel para permanecer financiável, Welles heroicamente relutava em se comprometer como diretor. Mas ele estava disposto a fazer quase qualquer coisa como ator / personalidade. Quando perguntado por que ele consentiu em aparecer nos anúncios do uísque *Jim Beam*, Welles respondeu: “é a forma mais inocente de prostituição que eu conheço”⁴ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.8). Infelizmente, como o público americano raramente via os filmes que tal prostituição lhe permitia dirigir, prostituição era tudo o que a maioria das pessoas achava que ele estava fazendo. Welles se tornou famoso na América por fazer uma série de comerciais para o vinho *Paul Masson*, uma marca de preço modesto que o contratou para dar uma aura de especialização de alto nível. Vestido de terno preto com gravata esvoaçante ou de terno branco e camisa de cores vivas com colarinho largo, sentado sozinho ou em uma mesa enquanto outros ao redor se divertiam, Welles entoava variações da linha publicitária da empresa: “não venderemos vinho... antes de seu tempo”. O bordão comercial virou piada, e uma assinatura para o próprio Welles, ajudando a definir sua personalidade na mídia como a de um hedonista que libera os frutos de seu trabalho apenas raramente, ou nunca.

⁴ Tradução nossa. No original: “it’s the most innocent form of whoring I know.”

1.1.2. Welles: arte e comércio.

Fazer comerciais não era novidade para Welles, mas parte do preço que sempre teve que pagar por qualquer viabilidade comercial que possuísse. Ele era a “Voz do Amido de Milho” no rádio durante a década de 1930, e quando Sopa Campbell se tornou o patrocinador da série de rádio na CBS, *The Mercury Theatre on the Air*, permitindo-lhe alcançar um público mais amplo, o título da série foi alterado para *The Campbell Playhouse*. Em 1945, Welles teve uma série de rádio de curta duração para *Cresta Blanca Vinhos*. Ele descreveria o produto do patrocinador como “um vinho para servir com orgulho, dizendo: 'Este é o meu melhor, este é *Cresta Blanca*.’”⁵ (MCBRIDE, 2006, p.10) Ninguém naqueles dias achava que essas ligações comerciais eram um escândalo; trabalhando em um meio financiado pela venda de produtos, Welles conseguiu usar o sistema para seus próprios fins, como faria mais tarde financiando seus próprios filmes como ator e representante comercial.

A reputação de Welles nos Estados Unidos sofreu, em parte, devido à rígida distinção que os americanos fazem entre arte e comércio (em teoria, mas nem sempre na prática). Embora outros atores ilustres de sua geração não tenham recebido críticas tão veementes por fazer comerciais - Laurence Olivier para a *Polaroid*, Henry Fonda para *Life Savers*, Bette Davis para as máquinas da *General Electric* e Paul Newman para a *American Express* -, a condenação de Welles por apoiar seus esforços artísticos com comerciais faz sentido à luz da observação de Jonathan Rosenbaum de que o “escândalo” de Welles foi que ele estava disposto a violar o “tabu contra financiar o próprio trabalho” da indústria cinematográfica americana. Essa prática subversiva ameaça o sistema econômico de Hollywood, questiona seus valores e hierarquias, e provoca inveja naqueles que não podem se dar ao luxo de investir o próprio dinheiro em seus próprios trabalhos, ou que não estão dispostos a fazê-lo.

Em uma entrevista de 1974 para a televisão britânica, Welles lembrou que quando foi para Hollywood pela primeira vez em 1939, ele já era visto como

este terrível rebelde. . . Eu estava meio que quarenta ou trinta anos à frente do meu tempo. . . uma espécie de fantasma do futuro natalino. Havia esse beatnik, você sabe, tinha um cara de barba que ia fazer tudo sozinho. Eu representava o terrível futuro do que iria acontecer com aquela cidade. Então eu era odiado e desprezado,

⁵ Tradução nossa. No original: “a wine to serve proudly, saying, ‘This is my best, this is Cresta Blanca.’”

teoricamente, mas tinha todos os tipos de amigos entre os verdadeiros dinossauros, que foram muito legais comigo.⁶ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p. 12)

Assim, no final da década de 1960, Welles era verdadeiramente um profeta sem honra em sua terra natal. Seus filmes estavam muito distante do *mainstream* comercial com seus temas excêntricos e estilo visual deliberadamente fora de moda, seja operístico, como em *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite*, ou parecido com música de câmara, como sua adaptação de 1968 de uma novela de Isak Dinesen, *História Imortal*. Os filmes de Welles não só não faziam muita bilheteria, como eles pareciam dificilmente existir na consciência das massas americanas. Sustentando-se em “esperança e entusiasmo”, ele derramou seu próprio dinheiro do trabalho como ator nos filmes independentes que dirigiu, uma ruptura radical com a prática convencional, que confirmou a cautela de Hollywood em relação a ele e tudo o que ele representava. Quando perguntado em um encontro da Universidade do Sul da Califórnia em 1981 quanto dinheiro ele ganhou com *O Processo*, Welles respondeu que, ao colocar seus próprios fundos na produção, ele havia perdido US\$ 80 mil. “Todos os meus filmes como diretor não só foram feitos por nada, mas eles me custaram dinheiro”⁷ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p. 15), disse ele em outra ocasião. Ele acrescentou: “Então, em um sentido que sou um diretor amador. . . amador no sentido de que ‘amador’ deriva do amor”⁸. (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p. 15) Por mais louvável em termos artísticos, essa prática fez seus filmes parecerem mais como produções de hobby ou vaidade do que empreendimentos comerciais. E a ideia de voluntariamente perder o seu próprio dinheiro em um filme estava simplesmente além do alcance da maioria das pessoas no que Rosenbaum chama de “complexo industrial-mídia”.

⁶ Tradução nossa. No original: this terrible maverick. . . . I was sort of forty or thirty years ahead of my time. . . . a sort of ghost of Christmas future. There was the one beatnik, you know, there was this guy with a beard who was going to do it all by himself. I represented the terrible future of what was going to happen to that town. So I was hated and despised, theoretically, but I had all kinds of friends among the real dinosaurs, who were awfully nice to me.

⁷ Tradução nossa. No original: “Several of my movies as a director have not only been made for nothing but they cost me money”

⁸ Tradução nossa. No original: “So in a sense I’m an amateur director . . . amateur in the sense that ‘amateur’ derives from love.”

1.1.3. Desafio ao sistema.

A ousadia do primeiro longa de Welles se tornou sua glória e sua maldição, o padrão com o qual todo o seu trabalho subsequente foi comparado. A influência de Welles em outros diretores sempre foi profunda, e a base estilística que ele desbravou em *Cidadão Kane*, com seus movimentos de câmera, estrutura de flashbacks e estilo de edição conscientemente em primeiro plano, teve um efeito revolucionário no cinema mundial desde então. Mas os últimos anos de Welles foram tudo menos solitários ou criativamente áridos. Foram, ao contrário, um período rico e intenso de atividade cinematográfica em vários países, caracterizada pela experimentação artística. Esse período aventureiro envolveu uma preocupação elevada com o erotismo (graças à influência de sua companheira, Oja Kodar), uma reflexão mais profunda sobre a morte e a dissolução, pensamentos mordazes e satíricos sobre a própria imagem midiática e observações ambivalentes do mestre sobre o cinema em si. Por que ele não conseguiu levar seus filmes ao público é uma diferente questão, embora não sem relação com a natureza do trabalho que estava fazendo. Welles nunca parou de trabalhar em seus projetos.

Desprezar Welles como um fracasso trágico de proporções gigantescas parece satisfazer uma necessidade pública de apontar o dedo para o arquétipo do “artista mimado”, para rebaixar o gênio ao nível da mediocridade cotidiana. Se a verdade sobre o que Welles estava fazendo em seus últimos anos fosse amplamente conhecida, seria mais difícil usá-lo como símbolo para tudo desconfortavelmente auto-indulgente (ou seja, individualista) que tinha que ser expulso de Hollywood para que a indústria pudesse concentrar todos os recursos na busca pelo mais recente *blockbuster* impessoal. Welles serve como o bode expiatório perfeito para aqueles na indústria cinematográfica e na mídia que adoram acriticamente os imperativos e produtos do sistema comercial.

Por que o público americano não sabe sobre o trabalho criativo de Welles em seus últimos anos? Principalmente porque durante esse período ele funcionou fora do sistema de estúdio de Hollywood e do aparato da mídia que o suporta de forma tão simbiótica. Por um breve período, no início da década de 1940, seu sucesso no rádio e no teatro permitiu-lhe trabalhar sob patrocínio da RKO para fazer *Cidadão Kane* e *Soberba*, mas o sistema de Hollywood provou ser incapaz de acomodar seu talento radical, e o estúdio o demitiu em 1942. Jonathan

Rosenbaum⁹ aponta que, porque os dois primeiros longas de Welles foram filmes financiados por estúdios,

isso levou muitos comentaristas recentes a considerarem Welles como um fracassado funcionário do estúdio ao longo de sua carreira, em vez de um cineasta independente, bem sucedido ou não. Na medida em que a maioria das histórias cinematográficas são escritas por apologistas da indústria de um tipo ou de outro, esta é uma conclusão corriqueira, mas não necessariamente correta. Na minha opinião, Welles sempre permaneceu um independente que financiou seus próprios filmes quando e como poderia, e talvez o único filme em todo o seu cânone que se qualifica como um filme de Hollywood, puro e simplesmente, para melhor e para pior, é *O Estranho*. Em muitos casos, pode-se facilmente separar seus longas entre produções de Hollywood (por exemplo, *A Dama de Shanghai*, *Macbeth - Reinado de Sangue*) e produções independentes (por exemplo, *Othello*, *Verdades e Mentiras*), mas as divisões nem sempre são tão claras: o inacabado *É Tudo Verdade* começou como um projeto de estúdio e acabou como um projeto independente; de acordo com Welles, *Grilhões do Passado*, em seu lançamento, foi ainda mais seriamente mutilado por seu produtor do que qualquer um de seus filmes de Hollywood; [e] *O Processo* foi amplamente financiado por Alexander e Michael Salkind, cujas produções (incluindo *Superman* e *Os Três Mosqueteiros*) podem ser rotuladas vagamente como lançamentos de “Hollywood” ou de “estúdio”.¹⁰ (ROSENBAUM apud MCBRIDE, 2006, p.18-19)

Welles transformou sua maneira habitual de trabalhar em um desafio direto para o sistema. Nos últimos anos, ele fez algumas tentativas de perseguir financiamento de estúdio para um projeto ou outro, mas ele passava a maior parte do tempo à margem da indústria dirigindo o que os membros da equipe de *O Outro Lado do Vento* chamaram de “o maior filme caseiro já feito”. Ele disse na época, apenas parcialmente em tom de brincadeira: “As respostas para muitas perguntas a ver com a minha ‘obra’ acaba tendo a ver com o fato de que eu não tinha dinheiro”.¹¹(WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.19). Ao aceitar o prêmio do *American Film*

⁹ Crítico de cinema e autor. Foi o principal crítico de cinema do jornal *Chicago Reader* de 1987 a 2008, quando se aposentou.

¹⁰ Tradução nossa. No original: this has led many recent commentators to regard Welles as an unsuccessful studio employee throughout his career rather than as an independent filmmaker, successful or otherwise. Insofar as most film histories are written by industry apologists of one sort or another, this is an unexceptional conclusion, but not necessarily a correct one. To my mind, Welles always remained an independent who financed his own pictures whenever and however he could, and perhaps the only movie in his entire canon that qualifies as a Hollywood picture pure and simple, for better and for worse, is *The Stranger*. In many cases, one can easily separate his features between Hollywood productions (e.g., *The Lady from Shanghai*, *Macbeth*) and independent productions (e.g., *Othello*, *F for Fake*), but the divisions aren't always so clearcut: the unfinished *It's All True* started out as a studio project and ended up as an independent project; according to Welles, *[Mr.] Arkadin* in its release form was even more seriously mangled by its producer than any of his Hollywood films; [and] *The Trial* was largely financed by Alexander and Michael Salkind, some of whose productions (including *Superman* and *The Three Musketeers*) can be loosely labeled as “Hollywood” or “studio” releases.

¹¹ Tradução nossa. No original: “The answers to a great many questions having to do with my ‘oeuvre’ end up having to do with the fact that I didn't have any money.”

Institute em 1975, Welles explicou à platéia de Hollywood como ele usava o dinheiro deles para indiretamente financiar seus próprios filmes:

Esta honra só posso aceitar em nome de todos os rebeldes. E também como um tributo à generosidade de todos vocês - aos doadores - àqueles com endereços fixos. Um rebelde pode seguir seu próprio caminho, mas ele não pensa que é a única maneira ou afirma que é a melhor - exceto talvez para ele mesmo. E não imagine que esse cigano desorganizado está afirmando ser livre. É que algumas das necessidades das quais sou escravo são diferentes das suas. Como diretor, por exemplo, eu me pago com meus trabalhos de ator. Eu uso meu próprio trabalho para subsidiar o meu trabalho. Em outras palavras, eu sou louco. Mas não louco o suficiente para fingir ser livre. Mas é um fato que muitos dos filmes que vocês viram esta noite nunca poderia ter sido feito de outra forma. Ou se de outra forma - bem, eles poderiam ter sido melhores. Mas certamente eles não seriam meus.¹² (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.19)

1.1.4. “*Work-in-progress*”.

Onde isso deixa o trabalho idiossincrático de Welles, que ele achou tão difícil colocar diante do público? Cada um dos muitos projetos que permaneceram inacabados no momento de sua morte, em 1985, tem uma história diferente por trás de seu estado de colapso, suspensão ou desaparecimento. Por isso que é perigoso oferecer uma teoria geral, como a de Charles Higham¹³, e afirmar que Welles tinha um “medo de conclusão”, para explicar de forma simplista uma história muito mais complexa.

O Outro Lado do Vento foi o mais proeminente dos muitos “filmes perdidos” do cânone wellesiano, o projeto de seus últimos anos para qual Welles nutria as maiores esperanças. Ele nunca o abandonou, como mais ou menos fez com *The Deep*. Com sua longa história de filmagem, métodos de produção secretos, e elenco bizarramente montado, *O Outro Lado do Vento* adquiriu o status de um filme perdido lendário antes mesmo de terminar de ser filmado. Uma razão de sua conclusão ser continuamente paralisada foi o assustador desafio de recons-

¹² Tradução nossa. No original: This honor I can only accept in the name of all the mavericks. And also as a tribute to the generosity of all the rest of you—to the givers—to the ones with fixed addresses. A maverick may go his own way but he doesn't think that it's the only way or ever claim that it's the best one—except maybe for himself. And don't imagine that this raggle-taggle gypsy-o is claiming to be free. It's just that some of the necessities to which I am a slave are different from yours. As a director, for instance, I pay myself out of my acting jobs. I use my own work to subsidize my work. In other words, I'm crazy. But not crazy enough to pretend to be free. But it's a fact that many of the films you've seen tonight could never have been made otherwise. Or if otherwise—well, they might have been better. But certainly they wouldn't have been mine.

¹³ Autor, editor e poeta inglês, Charles Higham (1931 - 2012) escreveu duas biografias difamatórias sobre Welles, *The Films of Orson Welles* (1970) e *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius* (1985), nas quais lança a tese de que o diretor tinha medo de completar seus filmes. Em *O Outro Lado do Vento*, Higham é parodiado no personagem Charles Higgham.

truir a visão pouco ortodoxa e o estilo de edição de Welles na sua ausência (ele editou apenas 42 minutos do filme em vida). Ainda mais desastroso do que consequências para o próprio filme foi o efeito de sua história de produção no resto da carreira de Welles. Este trabalho ambicioso de amor infelizmente cristalizou a sabedoria convencional sobre o diretor: que ele era incapaz ou sem vontade de terminar os projetos. Segundo John Huston:

Orson não é um homem que pode se curvar a idiotas. E Hollywood é cheio deles. Orson é um grande ego. Mas eu sempre o achei completamente lógico. E eu acho que ele é um prazer. Também vejo Orson como um amador. Quero dizer no melhor sentido da palavra. Ele adora filmes e peças e todas as coisas teatrais. Mas há outra coisa que precisa ser contabilizada. Muitas de suas coisas ficam inacabadas. Eu não sei por quê. Essa é uma que eu não posso responder. Mesmo um que nós fizemos juntos, *O Outro Lado do Vento*. Eu mesmo não vi um pé disso, e não sei porque não foi lançado. Agora, sempre há um motivo. Mas aconteceu com muita frequência com Orson para ser totalmente acidental.¹⁴ (HUSTON apud MCBRIDE, 2006, p.21)

Essa tendência de deixar projetos inacabados - mesmo aqueles que ele se financiou e não tinha obrigação de terminar, exceto talvez para sua audiência - trouxe severas críticas de jornalistas e biógrafos, que acusaram Welles de desperdício e irresponsabilidade. Welles pode ter sido, de certa forma, seu pior inimigo, mas a insinuação de que ele falhou em concluir projetos porque era preguiçoso ou demorado é simplesmente falso; ele era um trabalhador infatigável.¹⁵

O trabalho inacabado de Welles recebeu pouca exposição, e poucas explicações foram oferecidas ao público para sua quase invisibilidade. Com grande parte do trabalho inacabado finalmente vindo à tona, algo que se aproxima de uma imagem completa da carreira cinematográfica de Welles só agora se torna possível. Cada trabalho anteriormente “perdido” ou ausente e cada versão variante ou fragmento lança uma nova luz sobre facetas inesperadas da personalidade artística caleidoscópica de Welles e deve levar a reavaliar as suposições sobre sua carreira. A qualidade que fez de Welles um artista tão fascinantemente aventureiro - o fato

¹⁴ Tradução nossa. No original: Orson is not a man who can bow down to idiots. And Hollywood is full of them. Orson is a big ego. But I've always found him to be completely logical. And I think he's a joy. I also look on Orson as an amateur. I mean that in the very best sense of the word. He loves pictures and plays and all things theatrical. But there is something else that needs accounting for. So many of his things go unfinished. I don't know why. That is one I can't answer. Even one that we did together, *The Other Side of the Wind*. I haven't seen a foot of it myself, and I don't know why it hasn't been released. Now, there's always a reason. But it's happened too often with Orson for it to be entirely accidental.

¹⁵ Oja Kodar, em 1995, depositou filmes, fitas de vídeo e fitas de áudio no *Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum*, também conhecido como o *Filmmuseum München* (Museu do Cinema de Munique). Enviado de Los Angeles em cerca de cem caixas pesando um total de 1,8 tonelada, a coleção compreende a maior parte do trabalho inacabado de Welles.

de que ele era impossível de categorizar, nunca fazendo um filme como qualquer outro que ele havia feito antes, sempre partindo em novas direções - era a mesma característica que confundiu potenciais patrocinadores nos Estados Unidos, que preferem que um artista permaneça em seu nicho designado.

Em seus últimos anos, Welles torceu o nariz para o sistema industrial, filmando com pequenas equipes não sindicalizadas em horários erráticos sempre que ele conseguia o dinheiro ou simplesmente sempre que sentia vontade. Ele fez filmes sobre assuntos que o interessavam sem se preocupar se eram “comerciais” ou não. Em lugar algum eram suas diferenças radicais das normas do que ele chamava de “este nosso mundo conglomerado” mais aparente do que em seu trabalho tardio. Como Stefan Drössler, do *Filmmuseum München*, colocou:

Depois de *Othello* (1952), que ele produziu inteiramente por conta própria, Welles se libertou das restrições de métodos de produção tradicional para trabalhar o tempo que desejasse em projetos, mais ou menos como um escritor ou um pintor. Welles não considerava os filmes como obras finitas. Ele acreditava que seu trabalho como artista era sempre um trabalho em andamento.¹⁶ (DROSSLER apud MCBRIDE, 2006, p.23)

Welles trabalhava em um meio caro, colaborativo e altamente comercializado. Ele podia realizar seus filmes feitos à mão, em grande parte, em seu próprio ritmo, mas levá-los ao mercado era outra questão. Welles tentou simplificar o problema para sua própria vantagem, alegando em 1981:

Eu tenho dois projetos principais que estão inacabados. Um é *O Outro Lado do Vento* e quando eu lhe disser que meu parceiro nesse projeto é o cunhado do falecido Xá do Irã, você entenderá por que estamos tendo uma pequena dificuldade legal. O outro filme inacabado é *Dom Quixote*, que foi um exercício privado meu, e será terminado como um autor o terminaria - em meu próprio bom tempo, quando eu sentir vontade. Não está inacabado por causa do financiamento. E quando for lançado, seu título será “Quando Você Vai Terminar Dom Quixote?”¹⁷ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.24-25)

¹⁶ Tradução nossa. No original: After *Othello* (1952), which he produced entirely on his own, Welles freed himself from the constraints of traditional production methods to work for as long as he wished on projects, rather like a writer or a painter. Welles did not consider films to be finite works. He believed his work as an artist was always work in progress.

¹⁷ Tradução nossa. No original: I have two main projects which are unfinished. One is *The Other Side of the Wind* and when I tell you that my partner in that project is the brother-in-law of the late Shah of Iran, you will understand why we are having a little legal difficulty. The other unfinished film is *Don Quixote*, which was a private exercise of mine, and it will be finished as an author would finish it - in my own good time, when I feel like it. It is not unfinished because of financial reasons. And when it is released, its title is going to be When Are You Going To Finish Don Quixote?

Segundo Joseph McBride (2006), raramente se considera que pode ter havido uma parte de Welles que se deleitava positivamente com sua tendência à incompletude. Depois de ser queimado tantas vezes pelo sistema comercial, ele pode ter sentido que era um gesto de desafio contra a maneira de fazer as coisas em uma cultura supermercantilizada. Deixar filmes inacabados ou mantê-los em um perpétuo “*work-in-progress*” pode ter sido uma declaração de independência, o protesto de Welles contra os grilhões do sistema comercial que falhou e o rejeitou. Declarando desafiadoramente que não era da conta de ninguém, mas sua própria, quando *Dom Quixote* estaria terminado, era a maneira de Welles falar sobre a mercantilização da arte, que ele ataca em *Verdades e Mentiras*. A obra inacabada pode ser vista como uma declaração pós-modernista que coloca em primeiro plano as circunstâncias externas que cercam o trabalho e convidam o público a participar do processo de conclusão, real ou imaginário, como Welles faz em *Verdades e Mentiras*, literalmente convidando o público a se juntar a ele na sala de edição. Ele queria que o público prestasse atenção à importância central do processo artístico ao invés de fetichizar o resultado. De acordo com Welles:

Eu nunca vou ver meus filmes depois que eles estão terminados, porque eles estão na película, em uma lata e nunca podem ser alterados. Se você dirigir uma peça, ela é aberta e, se você a vir novamente depois que estiver em execução algum tempo, e você não gosta muito, você pode pegar o elenco e dizer: “Bem, teremos um ensaio amanhã, vamos reescrever essa cena, vamos tocar isso um pouco diferente”, mas um filme está trancado para sempre.¹⁸ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.25-26)

Mas se Welles ocasionalmente abandonava projetos de filmes, ele o fazia com menos frequência do que suposto. Pelo contrário, sua vida está repleta de evidências de sua tenacidade obstinada em permanecer com assuntos e projetos favoritos em diversos meios de comunicação. Welles tinha uma propensão a retrabalhar continuamente não apenas seus filmes inacabados, como também aqueles que já haviam sido lançados. Ele passou anos tentando arrecadar dinheiro para a conclusão de *É Tudo Verdade*; revisou *Macbeth - Reinado de Sangue* e *Othello* para relançamentos; reeditou partes de *Othello* muitos anos depois para o documentário *Filmando Othello (Filming Othello, 1978)*; e na década de 1960 anunciou planos de refazer o final perdido de *Soberba*, com o mesmo atores, então realisticamente envelhecidos

¹⁸ Tradução nossa. No original: I never go to see my movies once they're finished, because they're on film, in a tin can and can never be changed. If you direct a play, it's opened, and if you see it again after it's been running awhile, and you don't like it too well, you can take the cast and say, “Well, we'll have a rehearsal tomorrow, we'll rewrite that scene, we'll play that a little differently,” but a movie is locked up forever.

em seus papéis (o projeto teve que ser abandonado depois que Agnes Moorehead morreu em 1974).

Sobre os constantes ajustes de Welles em sua obra, Jonathan Rosenbaum pondera:

Por que, pode-se perguntar, Welles fez isso? Porque ele adorava trabalhar, pode-se supor, e porque para ele todo o trabalho era um trabalho em andamento - ambas as razões ajudando a explicar por que muitas vezes ele acabava tendo que financiar grande parte do trabalho ele mesmo. Amar o processo de trabalho a este grau evidentemente ofende certos aspectos da ética de trabalho protestante¹⁹. (ROSENBAUM apud MCBRIDE, 2006, p.26)

Conscientemente ou não, Welles deixou seu corpo de trabalho em grande parte inacabado para mantê-lo vivo, para manter seus admiradores se perguntando sobre suas intenções, e convidá-los a colaborar em seus filmes após sua morte. Foi uma maneira inteligente de assegurar o status lendário de filmes como *Dom Quixote* e *O Outro Lado do Vento*. Mantendo sua obra como um perpétuo trabalho em andamento garantiu que a carreira de Welles nunca terminaria, que seu legado, como o trabalho da criança prodígio que ele era, seria para sempre ser visto como “promissor”.

1.2. As potências do falso.

1.2.1. A teoria das descrições.

Para melhor entender a relação entre cinema e falsificação, é preciso analisar a “teoria das descrições”²⁰ das imagens cinematográficas que Gilles Deleuze elabora em *A Imagem-Tempo*, a qual possui quatro pontos fundamentais. No primeiro deles temos a oposição entre

¹⁹ Tradução nossa. No original: Why, one may ask, did Welles, do this? Because he loved to work, one might surmise, and because for him all work was work-in-progress - both reasons helping to explain why he often wound up having to finance much of the work himself. To love the process of work to this degree evidently offends certain aspects of the Protestant work ethic.

²⁰ A idéia de descrição como uma alternativa à narrativa clássica, como uma espécie de contrapartida ao primeiro cinema, feito narrativo, é inspirada nas técnicas literárias do *nouveau roman*. Este movimento literário francês surgiu na década de 1950, estendendo-se aos anos sessenta e setenta. Em síntese, sua mais marcante aspiração foi adaptar as técnicas e as rápidas transformações do mundo contemporâneo à narrativa literária, subvertendo-a por completo. Caracterizou-se como um movimento, em virtude de seus principais expoentes terem dividido preocupações comuns e temas bem aproximados, além de primar por sua principal proposta: a construção de uma teoria das descrições. Alain Robbe-Grillet é o teórico e um dos escritores mais representativos desse movimento. Além dele, outros autores significativos compõem o panorama da literatura francesa contemporânea: Michel Butor, Nathalie Serraut, Claude Simon e Marguerite Duras. Robbe-Grillet e Duras, inclusive, avançaram da literatura para o cinema, atestando a proximidade da teoria das descrições nestas artes. Ambos escreveram roteiros e dirigiram os próprios filmes, posteriormente.

os dois regimes fundamentais da imagem: o orgânico e o cristalino, e suas respectivas formas descritivas, a orgânica e a cristalina; no segundo, ele trata, com base nesses dois regimes, das relações entre o real e o imaginário; no terceiro, a narrativa cinematográfica é determinada por dois tipos: o orgânico e o cristalino; no quarto e mais importante ponto para se entender a teoria das descrições deleuziana, ele elabora uma crítica ao modelo de verdade, afirmando, simultaneamente, a potência do simulacro. Somente dessa maneira torna-se possível estabelecer as vinculações entre cinema e falsificação.

Deleuze opõe dois regimes de imagens, um orgânico e um cristalino, ou, de modo mais geral, um cinético e outro denominado crônico, que correspondem, respectivamente, a um regime de imagens comprometido com o movimento e um outro ligado à instância do tempo. Ao falar desses dois regimes de imagens, Deleuze nos coloca diante de uma teoria das descrições.

Duas são as descrições propostas por Deleuze: na primeira, a orgânica, o que importa é que o meio descrito seja independente da descrição que a câmera faz do objeto filmado. A realidade é dada, ela não depende da perspectiva da câmera, do operador ou daquele que dirige as filmagens. Na segunda das formas descritivas, a cristalina, a descrição vale por seu objeto, substituindo-o, apagando-o. Nesse sentido, a própria descrição é objeto; o que é apresentado pela câmera torna-se o objeto e o objetivo da própria filmagem, de modo que a interferência dos envolvidos no processo é inevitável.

O regime orgânico das imagens e suas respectivas formas descritivas apontam para as duas situações que compõem os elementos que distinguem as imagens-movimento do cinema narrativo clássico (situações sensório-motoras) e as imagens-tempo do cinema moderno (situações óticas e sonoras puras).

As situações sensório-motoras são definidas, segundo Deleuze, pelas descrições orgânicas, enquanto as cristalinas remetem às situações puramente óticas e sonoras. Portanto, é possível dizer que as situações sensório-motoras implicam uma forma de descrição que remete ao cinema clássico e à narratividade, além de se filiar a um modelo de verdade. Por sua vez, as situações óticas e sonoras puras, ao romperem com esse modelo de verdade, fazem no bojo de seu desligamento do orgânico e na adoção das descrições cristalinas.

O segundo ponto da teoria das descrições refere-se à relação entre o real e o imaginário. Na descrição orgânica, o real é reconhecido por sua continuidade, mesmo que seja escan-

dido pelo plano, seccionado pelo corte e recomposto pela montagem; ainda assim, a totalidade orgânica, que compreende uma clara linha divisória entre uma suposta realidade e sua negação, a irrealidade, fica bem demarcada. Mesmo que um filme seja inteiramente composto de imagens-sonho, elas estarão sempre em oposição, de uma forma ou de outra, às imagens-real. Assim, o regime orgânico compreende dois modos de existência como dois pólos opostos: os encadeamentos atuais, presentificados em situações sensório-motoras, tomando o ponto de vista do real; as atualizações da consciência, que tomam o ponto de vista do imaginário.

O regime cristalino, por sua vez, avesso do regime orgânico das imagens, subverte as relações entre o real e o imaginário. As imagens daquele regime, por não se submeterem aos encadeamentos sensório-motores, fazem nascer uma coalescência entre, por exemplo, uma imagem-sonho e uma imagem-real. Não há como saber onde começa um sonho e onde ele termina. O princípio de realidade, em que os acontecimentos da cena dramática deveriam supostamente estar calcados, é implodido. As imagens-sonho e as imagens-real são substituídas por uma nova imagem: a imagem-cristal.

Os tipos de narração, que compreendem duas linhagens, a orgânica e a cristalina (do mesmo modo que as formas descritivas dos regimes de imagens), correspondem ao terceiro ponto da teoria das descrições. Nesse quesito, Deleuze associa a narração orgânica ao desenvolvimento dos esquemas sensório-motores. Os personagens reagem a situações dadas, ou, então, agem de forma a desvendar ou modificar a situação dramática do filme. A narração orgânica é sempre uma narrativa verídica, no sentido em que ela aspira ao verdadeiro, mesmo que o filme narre uma situação inteiramente ficcional. Rupturas, inserções de lembranças e sonhos ou elipses do fluxo narrativo não comprometem esta “vontade de verdade”, inerente à narração orgânica.

Outro elemento que configura a narração orgânica é o papel da palavra para o desenvolvimento da trama e do enredo do filme. As falas dos personagens são fundamentais para as definições dos acontecimentos dramáticos e para as soluções narrativas da obra. Por mais que vejamos movimentos e ações que apresentem anomalias aparentes, rupturas, inserções, superposições, decomposições, eles não deixam de estar associados a um centro de força. São forças externas aos acontecimentos e aos personagens, que executam ações e produzem reações coerentes com o enredo e a trama dramática do filme. Este centro de força é essencialmente espacial para Deleuze, que o denomina de “espaço hodológico”. O tempo se manifesta sempre

de maneira indireta, pois resulta de uma ação que lhe é exterior, dependendo sobremaneira do movimento. Ou seja, o tempo da narração orgânica é uma derivação do movimento, constituindo-se em um tempo cronológico.

A narração cristalina rompe com o esquema sensório-motor, desmoronando-o. Em seu lugar, surgem situações óticas e sonoras puras, em que os personagens tornam-se indiferentes às situações ativas, ou seja, não agem nem reagem prontamente aos acontecimentos; querem, antes de mais nada, “ver” o que acontece. É uma narração em que os personagens querem enxergar a situação antes de interferir e, na maioria das vezes, ao ver as situações, ficam indiferentes ou tomados de perplexidade. Este novo cinema ou cinemas novos são um cinema do ver, um cinema de vidente, conforme Deleuze. Já que os movimentos e as ações dos personagens tornam-se extremamente lentos, a ponto de quase ficarem fixos diante das situações, o espaço dos acontecimentos sofre perturbações de outro tipo de movimento, que Deleuze chama de aberrantes.

Os movimentos aberrantes não são regidos por uma lógica “especializante”, que garante um princípio de realidade, que leva toda ação a implicar, necessariamente, uma reação. Esses movimentos são anormais e não podem mais ser explicados pela posição que os personagens ocupam no espaço filmico; o enquadramento, o plano e a composição das imagens são sempre insuficientes para traçar uma psicologia dos personagens. Suas atuações são geradas não mais por forças e situações de atrito, mas por afetos que extrapolam a cena dramática do filme. Portanto, as relações que se estabelecem entre os personagens são “passivamente” visuais e não “ativamente” tácteis. Deleuze chega a falar de uma visualidade táctil, já que se está diante de um cinema que é muito mais do “ver” do que do “fazer”; quando os personagens realizam empreendimentos, só o fazem para querer saber, para querer mais ver: um cinema do visível, não do actante.

A narração cristalina requer um amplo processo de falsificação dos movimentos, que se tornam movimentos em falso. É uma narrativa que, ao romper com o princípio de realidade, faz dos acontecimentos narrados acontecimentos casuais, embriagados pelo jogo do acaso. Não obstante, este é um jogo que independe da vontade e do desejo dos personagens. Os personagens são voyeurs, observadores das situações. Suas relações com os acontecimentos são de visibilidade, tornando-os videntes, visionários.

A montagem, de suma importância para a narração orgânica, quando não é substituída pelo plano-sequência, tem seu sentido modificado. O que se quer não é mais montar as imagens, mas mostrá-las. A montagem é substituída por uma “mostragem”; se na narração orgânica o tempo é cronológico, por resultar de imagem indireta, associada ao movimento, por sua vez, na narração cristalina, o tempo não mais é resultado do movimento, liberando-se, assim, do cronológico e tornando-se um tempo crônico: uma imagem direta do tempo, um tempo puro.

No entanto, é no quarto ponto da teoria das descrições que se encontram elementos para discutir com mais propriedade as relações entre cinema e falsificação. Segundo Deleuze: “Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise.” (DELEUZE, 2005, p.159) Essa crise eclode desde a Antiguidade, no paradoxo dos “futuros contingentes”. Se é verdade que uma batalha naval pode acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ele podia não acontecer).

É Leibniz quem dá a solução mais engenhosa desse paradoxo, ao dizer que a batalha naval pode acontecer ou não acontecer, mas que não é no mesmo mundo: ela acontece num mundo, não acontece em outro, e esses dois mundos são possíveis, mas não “compossíveis” entre si. Ele forja a noção de impossibilidade para resolver o paradoxo salvando a verdade: segundo ele, não é o impossível, é apenas o impassível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro. Mas a crise da verdade conhece mais uma pausa que uma solução, pois nada impede de afirmar que os impassíveis pertencem ao mesmo mundo, que os mundos impassíveis pertencem ao mesmo universo. Borges, em *Os Jardins dos Caminhos que Se Bifurcam*, escreve que Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem morrer, ambos podem escapar, etc... Segundo Deleuze, é a resposta de Borges a Leibniz: “a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por presentes impossíveis, retomando passados não-necessariamente verdadeiros. (DELEUZE, 2005, p.160)

Assim, a narração deixa de ser verídica, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. O homem verídico morre, todo modelo de verdade desmorona, em favor da nova narração. O autor essencial a esse respeito é Nietzsche, que substitui, sob o nome de “vontade de potência”, pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, em proveito do falso e de sua potência artística, criadora.

A potência do falso é também o princípio mais geral a determinar o conjunto das relações na imagem-tempo direta. A narração não é mais a narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. Tudo pode ser resumido dizendo-se que o falsário puro e simples torna-se o próprio personagem do cinema, em detrimento de qualquer ação. O falsário podia, não há muito, existir sob uma forma determinada, mentiroso ou traidor, porém agora ele ganha uma figura ilimitada que impregna todo o filme. Segundo Deleuze:

Ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indefiníveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo. (DELEUZE, 2005, p. 162)

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Explícito ou não, é sempre a um sistema de julgamento que a narração se refere: mesmo quando a absolvição se faz em benefício da dúvida, ou quando o culpado só é culpado pelo destino. A narração falsificante, ao contrário, quebra o sistema do julgamento, pois a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador e a testemunha quando o presumido culpado. Segundo Deleuze:

Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substitui Eu = Eu. (DELEUZE, 2005, p.163)

A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras. O falsário será portanto inseparável de uma cadeia de falsários nos quais ele se metamorfoseia. Não há falsário único, e, se o falsário desvenda alguma coisa, é a existência atrás dele de outro falsário. O homem verídico fará parte da cadeia, numa ponta como artista, na outra como enésima potência do falso. E a narração não terá outro conteúdo senão a exposição desses falsários, seus deslizamentos de um a outro, as metamorfoses de uns nos outros.

Na literatura e na filosofia, os dois maiores textos que desenvolveram tais cadeias de falsários ou tais séries de potências foram o último livro de Zaratustra, de Nietzsche, e o romance de Melville, *The Confidence Man*, em francês *Le Grand Escroc*. Um expõe o “grito múltiplo” do Homem Superior que passa pelo adivinho, pelos dois reais, o homem das sanguessugas, o feiticeiro, o último papa, o mais feio dos homens, o mendigo voluntário e a sombra: todos falsários. O outro expõe uma série de falsários que inclui um albino mudo, um negro sem pernas, um homem com fita preta, um homem de cinza, um homem de boné, um homem dos registros, um doutor de ervas, até o cosmopolita com roupas coloridas, o grande hipnotizador, o “crápula metafísico”, cada um se metamorfoseando nos outros, todos enfrentando “homens verídicos” que não são menos falsos que eles mesmos. (DELEUZE, 2005, p. 164)

O essencial é isso: como o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas. É ao mesmo tempo que a descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro.

1.2.2. Vontade de potência.

Deleuze se apropria da idéia nietzschiana de “vontade de potência” como instrumento conceitual em sua dupla luta: crítica à imagem dogmática do pensamento e constituição de um pensamento sem imagem. Com a filosofia de Nietzsche, Deleuze encontrou a abordagem conceitual necessária para colocar em questão o modelo de verdade como adequação, elemento indispensável para o pensamento da representação. Mas não se pode falar de potência do falso e de afirmação da vida sem se reportar à concepção nietzschiana de força, conforme a interpretação proposta por Deleuze.

Os pontos centrais da leitura deleuziana da concepção de força em Nietzsche são dois: há uma distinção entre “vontade” e “força”; a força é sempre plural.

Nietzsche, ao longo de sua obra, não chegou a distinguir entre “força” e “vontade”. Contudo, Deleuze faz dessa distinção a chave interpretativa desta questão. Ele acentua o caráter afirmativo da vontade e o caráter ativo da força, pois qualitativamente as vontades são afirmativas e negativas, e as forças, por sua vez, ativas e reativas. As forças são obrigatoriamente finitas e não atuam sozinhas, ou seja, não é rigoroso falar em força, é necessário nos referirmos a elas sempre no plural – as forças: “Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é plural; seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular. Uma força é dominação, mas é também objeto sobre o qual uma dominação se exerce.” (DELEUZE apud VASCONCELLOS, 2006, p.154) Este seria o princípio da filosofia da natureza em Nietzsche segundo Deleuze: uma espécie de pluralidade de forças agindo e sofrendo à distância, fazendo desta o elemento diferencial compreendido em cada força e pelo qual cada uma se relaciona com as outras. Nessa interpretação, o conceito de força em Nietzsche é, portanto, o de uma força que se relaciona com outras forças.

Sobre este aspecto, Deleuze nos diz que a vontade é uma espécie de princípio genético das forças, sua condição de possibilidade, resultando uma nova concepção de filosofia da vontade: uma vontade que comanda, uma vontade que obedece, uma vontade que obedece mais ou menos. Trata-se de pensar a vontade de modo afirmativo e em sua negatividade, assim como de pensar a atividade e a reatividade das forças. O que está em jogo para Deleuze, o que mais ele valorizava sob esta perspectiva é, na verdade, desvincular-se de uma dupla ilusão: desvincular a força, do atomismo (os átomos são os únicos objetos mesmos), e a vontade, do egoísmo (a vontade como uma filosofia do Eu). O que importa é encontrar o caminho da origem, a origem dos valores, sua hierarquia e sentido: o projeto genealógico nietzschiano – quais as “condições genéticas” que fizeram de nós, nós mesmos? Ou ainda: como se constituem nossos modos de existência? Para essa empresa é preciso, segundo Deleuze, buscar o sentido do valor, que, ao fim e ao cabo, trata-se de interpretar e avaliar, o duplo movimento da vontade de potência. Em suma, a leitura deleuziana da idéia de vontade de potência privilegia a relação entre força e vontade.

O que é propriamente a ideia de vontade de potência?

No Zarathustra, Nietzsche procura explicar a atuação do homem nas esferas social e psicológica, provocando desse modo aquilo que Deleuze denomina de ruptura da forma-Eu, identificando vida e vontade de potência: “Onde há vida também há vontade: mas não vanta-

de de vida, senão – é o que te ensino – vontade de potência!” (NIETZSCHE apud VASCONCELLOS, 2006, p.155). Por sua vez, em *Além do Bem e do Mal*, a vontade de potência extrapola o sentido de identidade com a vida, afirmando-se esta por um caráter de imanência do real: “O mundo visto de dentro, o mundo definido e designado conforme seu ‘caráter inteligível’ – seria justamente ‘vontade de potência’, e nada mais – ”. (NIETZSCHE apud VASCONCELLOS, 2006, p.155).

Além do Bem e do Mal apresenta a concepção nietzschiana de vontade de potência: a abolição de um “mundo-verdade” e o fim do sistema de julgamento – só resta a força, mais precisamente, uma relação entre forças. A vida só pode ser avaliada pela própria vida. O mundo passa a ser visto por dentro, sem mediações: nem essência nem aparências. É da abolição do dualismo platônico entre essência e aparência do que se trata. “O Mundo-verdade acabou abolido, que mundo nos ficou? O mundo das aparências? Mas não; com o Mundo-verdade abolimos também o mundo das aparências.” (NIETZSCHE apud VASCONCELLOS, 2006, p. 155) A abolição dessa dicotomia implicou, em um primeiro momento, a afirmação do simulacro. Porém, esta afirmação do simulacro vai mais além, ela aponta para a reversão do platonismo, a derrocada da filosofia da representação: “Que significa ‘reversão do platonismo’? Nietzsche assim define a tarefa de sua filosofia ou, mais geralmente, a tarefa da filosofia do futuro. Parece que a fórmula quer dizer: a abolição do mundo das essências e das aparências.” (DELEUZE apud VASCONCELLOS, 2006, p.156) O que fez de Nietzsche inimigo de primeira hora do pensamento da representação foi o fato de o autor de *Ecce Homo* ter percebido que a estratégia fundamental não era designar a distinção ontológica entre o Modelo e a Cópia, mas destacar a distinção mais fundamental: saber separar as boas das más cópias, os bons dos maus pretendentes, o puro do impuro, isto é, a grande aspiração platônica: encurralar os sofistas. Esse teria sido o grande mérito de Nietzsche: a questão seria então – afirmemos as cópias que Platão considerava degradadas, as cópias das cópias, os “simulacros-fantasmas”. Afirmar, mesmo que estrategicamente, o simulacro: a reversão do platonismo.

Não obstante, a afirmação do simulacro e a reversão do platonismo foram apenas um primeiro momento da derrocada do pensamento da representação. É a potência de fabulação, capacidade de criar e inventar mundos, tornado indiscernível o verdadeiro e o falso que fazem sucumbir, segundo Deleuze, o pensamento da representação: trata-se das potências do falso. Para isso, a idéia da vontade de potência nietzschiana é fundamental.

A teoria da vontade de potência de Nietzsche, pensada como doutrina pela fortuna crítica filosófica, é extremamente controversa. De todo modo, a interpretação que aqui importa é aquela formulada por Deleuze, principalmente na relação estabelecida pelo filósofo francês entre a idéia de vontade de potência em Nietzsche e as potências do falso para problematizar a verdade como modelo, pois a teoria da vontade de potência coloca em questão a própria idéia de verdade e põe sob suspeita o conhecimento, mais que isso, aponta para a crença que se tem no conhecimento, procurando mostrar que se produz uma visão antropocêntrica do que seja conhecer. Tanto que a vontade de potência tem como seu oposto complementar o que Nietzsche denomina de vontade de verdade. Enquanto a vontade de verdade consiste na crença de uma verdade preexistente, a vontade de potência, ao contrário, consiste na hipótese da inexistência de um tal mundo. Assim, só resta criar.

1.2.3. Orson Welles.

Orson Welles liberta uma imagem-tempo direta e faz a imagem ficar sob o poder do falso. Segundo Deleuze:

Há um nitzschianismo em Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: “o mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocáveis, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em si outro homem, uma vingança: Otelo quer a verdade, mas por ciúmes, ou pior, por vingar-se de ser negro, e Vargas, o homem verídico por excelência, parece por demasiado tempo indiferente à sina de sua mulher, inteiramente ocupado nos arquivos procurando provas contra seu inimigo. O homem verídico não quer 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. À maneira de Nietzsche, Welles não parou de lutar contra o sistema de julgamento: não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a “inocência do devir”, para além do bem e do mal... (DELEUZE, 2005, p.168)

Em Welles, o sistema de julgamento se torna impossível, até mesmo para o espectador. Welles não para de construir personagens injulgáveis, e que não têm de ser julgadas, que se esquivam de qualquer julgamento possível. Se o ideal de verdade desmorona, as relações da aparência não mais bastarão para manter a possibilidade do julgamento.

Restam as forças, que só enfrentam outras forças, se referem a outras forças, que elas afetam e que as afetam. A vontade de potência é o poder de afetar e de ser afetado, a relação

de uma força com outras. A montagem de planos curtos e o plano-sequência servem à mesma causa. Um apresenta corpos exercendo sua força, ou sofrendo a de outro: “cada plano mostra um golpe, um contra-golpe, um golpe recebido, um golpe desferido” (WELLES apud DELEUZE, 2005, p.170).

Há forças que não sabem responder a outras senão de uma única maneira: o escorpião de *Grilhões do Passado* pica a rã que o carrega sobre a água, ainda que por isso vá morrer afogado. O escorpião é um tipo de força que já não sabe mais se metamorfosear. É um tipo de força esgotada, mesmo quando continuou grande, mas só pode destruir e matar, antes de se destruir, e talvez a fim mesmo de se matar. Por isso é declinante, decadente, degenerada: representa a impotência nos corpos, o ponto em que a “vontade de potência” já não é mais que um querer-dominar. São homens de vingança, mas não do mesmo modo que os homens verídicos que pretendiam julgar a vida em nome de valores superiores. Eles se tomam, ao contrário, por homens superiores, que pretendem julgar a vida por si mesmos, por conta própria. Atrás do homem verídico, que julga a vida do ponto de vista de valores pretensamente mais altos, está o homem doente, que julga a vida do ponto de vista de sua doença. E isso talvez seja melhor que o homem verídico, pois a vida doente ainda é vida, ao invés de lhe opor “valores superiores”.

Não seria restaurar um sistema de julgamento? Pergunta Deleuze. Mas não se trata de julgar a vida em nome de uma instância superior, que seria o bem, a verdade; trata-se de avaliar qualquer ser, qualquer ação e paixão, até qualquer valor, em relação à vida que eles implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente. Segundo Nietzsche, para além do bem e do mal não significa para além do bom e do mau. Esse mau é a vida esgotada, e capacitada a se propagar. Mas o bom é a vida emergente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, abrindo novas possibilidades. Não há mais verdade numa que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência. Porém há bom e mau, nobre e vil. Dos dois lados há vontade de potência, mas esta é apenas querer-dominar no espaço esgotado da vida, enquanto aquela é querer-artista, criação de novas possibilidades. Se o devir é a potência do falso, o bom, o generoso, o nobre, é o que eleva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista. O devir é sempre inocente, mesmo na vida esgotada, na medida em que ela ainda é um devir. Mas só o bom se deixa es-

gotar pela vida em vez de a esgotar, colocando-se sempre a serviço do que renasce da vida, do que metamorfoseia e cria. São dois estados da vida que se opõem no seio do devir imanente, e não uma instância que se pretendesse superior ao devir, seja para julgar a vida, seja para apropriá-la e esgotá-la. É nesse sentido que se pode falar de um nietzschianismo autêntico e espontâneo em Welles.

Segundo Deleuze:

Elevando o falso à potência, a vida se libertava tanto da aparência quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indefinível, mas potência do falso, vontade decisória. Welles, a partir de *A Dama de Shanghai*, impõe uma única e mesma personagem, o falsário. Mas o falsário só existe numa série de falsários, que são suas metamorfoses, pois a própria potência só existe sob a forma de uma série de potências que são seus expoentes. Há sempre uma personagem destinada a trair a outra (Welles insiste: o príncipe tem de trair Falstaff, Menzies deve trair Quinlan), pois o outro já é um traidor, e a traição é o elo dos falsários entre si por toda série. Como Welles tem uma personalidade forte, esquecemos que seu tema constante, justamente em função de sua personalidade, é o de não ser mais uma pessoa, à maneira de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Um devir, uma irreduzível multiplicidade, as personagens ou as formas valem agora apenas como transformação uma das outras. E é o trio infernal de *A Dama de Shanghai*, os estranhos personagens-substitutos de *Grihões do Passado*, a cadeia que solda os de *A Marca da Maldade*, a transformação ilimitada dos de *O Processo*, o percurso do falso que não cessa de circular entre o rei, seu filho e Falstaff, todos os três impostores, usurpadores sob algum aspecto, culminando na cena em que os papéis são trocados. E finalmente a grande série de *Verdades e Mentiras*, que é o manifesto de toda a obra de Welles, e sua reflexão sobre o cinema. F de Falstaff, mas sobretudo de “fake”, F de falso. (DELEUZE, 2005, p.176-177)

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua na transformação. Já não há verdade nem aparência, mas metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, mas criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo. O homem verídico e o falsário fazem parte da mesma cadeia, mas não são eles que se projetam, se elevam ou se cavam; é o artista, criador da verdade, onde o falso atinge sua potência última. Nietzsche fez a lista da “vontade de potência”: o homem verídico, depois todos os falsários que o supõem e que ele supõe, o enorme

bando esgotado dos “homens superiores”, mas, ainda atrás, o novo homem, Zaratustra, o artista ou a vida que jorra²¹.

²¹ A teoria dos falsários de Nietzsche aparece no livro IV de Zaratustra: ali se reconhece o homem de Estado, o homem religioso, o homem de moralidade, o homem da ciência. A cada um corresponde uma potência do falso; são também inseparáveis uns dos outros. E o próprio “homem verídico” era a primeira potência do falso, que se desenvolve através dos outros. O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de “tomar” uma forma (forma da Verdade, do Bem, etc). A vontade como vontade de potência tem portanto dois graus extremos, dois estados polares da vida, por um lado o querer-tomar ou querer-dominar, por outro o querer idêntico ao devir e à metamorfose, “a virtude que dá”. Nietzsche poderá se dizer criador da verdade, do segundo ponto de vista, mantendo, ao mesmo tempo, integralmente sua crítica da Verdade.

2. OBRA TARDIA DE ORSON WELLES: FILMES CONCLUÍDOS.

2.1. História Imortal.

História Imortal foi uma modesta adaptação da autora dinamarquesa Isak Dinesen²² para a televisão francesa. Executivos parisienses da *Organisation Radio-Télévision Française* (conhecida como ORTF) estavam interessados em trabalhar com Orson Welles, criativa e financeiramente, desde que a obra contasse com Jeanne Moreau. A ideia era criar uma versão do filme em francês, com orçamento limitado e uma hora de duração, para a TV, e então lançá-lo comercialmente nas salas de cinema, com cópias em inglês para o Reino Unido e para os Estados Unidos. A ORTF ganharia os direitos para televisioná-lo uma única vez, enquanto Welles ficaria com as demais rendas de distribuição.

Além das versões de *História Imortal* realizadas durante a vida de Welles, o filme conta com mais sete versões *home video* em diferentes países. De acordo com Adalberto Müller:

Como demonstrou François Thomas, variações de pós-sincronização, de montagem, de duração e pequenos detalhes significativos, modificados segundo este ou aquele critério, fazem desse filme uma verdadeira “obra movente”, como todos os filmes do período europeu de Welles (*Mr. Arkadin, Falstaff, Othello*) (MÜLLER, 2015, p.104)

2.1.1. Welles e Dinesen.

À parte William Shakespeare, nenhum escritor alimentou a imaginação de Orson Welles - sobretudo em relação aos filmes que queria fazer - quanto Isak Dinesen, pseudônimo da baronesa Karen Blixen. Welles chegou a peregrinar até a Dinamarca para encontrar Dinesen, como confessou a Peter Bogdanovich:

Não, eu nunca tinha visto nem uma foto dela, até pouco tempo atrás. Mas uma vez peguei um avião e fui visitá-la na Dinamarca. As pessoas me disseram como encontrá-la naquele lugar onde ela morava, na estrada para Elsinore, mas acabei ficando três dias num hotel em Copenhague e depois fui embora (WELLES, BOGDANOVICH, 1995, p.312).

Welles começou a escrever uma carta - uma carta de amor - para Dinesen, na qual trabalhou durante anos, e que ainda escrevia quando Blixen morreu: “Eu passei quatro anos escre-

²² *A História Imortal* foi editado em 1985 no Brasil pela Editora Assírio Alvim. O conto também faz parte da coletânea *Anedotas do Destino*, publicada pela Cosac&Naify em 2007 e pelo Sesi-SP em 2017.

vendo uma carta de amor para ela e ela morreu antes que eu a terminasse. E eu fui à Dinamarca para vê-la, e eu fiquei três dias, e eu não tive coragem para ir e vê-la²³". (BRADY, 1989, p. 542)

De acordo com Rosenbaum (2019, p. 281), Dinesen e Welles compartilhavam a capacidade de ficarem fora de seus próprios tempos: eram aristocratas cosmopolitas do século XX, que gostavam de criticar o mesmo romantismo com o qual se envolveram. Ambos eram contadores de histórias magistrais, com um gosto desenvolvido pelo paradoxo, pela ironia e pelo artifício que chama a atenção para si mesmo. Ambos também foram incansáveis polidores de sua própria arte, cuja aparente simplicidade e franqueza escondia uma grande quantidade de sutileza e nuance, o que é especialmente verdadeiro quando se trata da arquitetura de *História Imortal*. Para Rosenbaum:

A nostalgia é uma das emoções mais poderosas na obra de Welles, e geralmente é expressa por dois períodos históricos distintos - pela Idade Média do ponto de vista do final do século XVI e início do século XVII, que encontramos em *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite* e em *Dom Quixote*, e pelo final do século XIX a partir do ponto de vista do século XX, que encontramos em *Cidadão Kane*, *Soberba*, *Moby Dick* (que Welles adaptou em uma de suas principais produções teatrais) e os contos de Isak Dinesen (que formou a base para *História Imortal*, *Os Sonhadores*, e muitos outros projetos de filmes de Welles)²⁴. (ROSENBAUM, 2007, p.302)

2.1.2. Os filmes da antologia Dinesen.

Embora *História Imortal*, que faz parte da coletânea final de Dinesen, *Anedotas do Destino* (*Anecdotes of Destiny*, 2007)²⁵, tenha sido o único conto da baronesa que Welles transformou e completou em filme, outros também atraíram sua atenção. Já em 1953, Welles planejava incluir uma adaptação de *The Old Chevalier* (1934) em um filme de episódios - nos quais todos seriam escritos por ele próprio - para Alexander Korda, chamado *Paris by Night*, enquanto em 1985, na noite em que morreu, ele planejava outro filme em episódios, *Orson*

²³ Tradução nossa. No original: "I spent four years writing a love letter to her and she died before I finished the letter. And I went to Denmark to see her, and I stayed three days, and I didn't have the nerve to go and see her".

²⁴ Tradução nossa. No original: "Nostalgia is one of the most powerful emotions in Welles's work, and it's generally expressed for two distinct historical periods—for the middle ages from the vantage point of the late 16th and early 17th centuries, which we find in *chimes at midnight* and *don quixote*, and for the late 19th century from the vantage point of the 20th, which we find in *citizen kane*, *the magnificent ambersons*, *Moby-Dick* (which Welles adapted in one of his major stage productions), and the tales of Isak Dinesen (which formed the basis for the *immortal story*, *the dreamers*, and many other Welles film projects)".

²⁵ BLIXEN, K. *Anedotas do Destino*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007. 212 p.

Welles Solo, em que pretendia recontar a mesma história. Seu plano original para *História Imortal* era torná-lo parte de uma antologia de histórias de Dinesen, junto com *The Heroine*²⁶ (1942), *The Deluge from Nordeney* (1934) e *A Country Tale* (1957). Segundo Welles:

Seriam mais três histórias, além dessa. Chegamos a filmar um dia em Budapeste, mas aí o inglês que ia nos financiar tirou o corpo fora e tivemos que sair correndo da cidade. O título original do filme era *The Guinea Piece*, que todo mundo achava muito melhor, mas depois acabou sendo lançado como *História Imortal*. Sei lá por quê. (WELLES, BOGDANOVICH, 1995, p. 312)

Finalmente, o mais acalentado e pessoal de seus últimos projetos era *Os Sonhadores* (*The Dreamers*)²⁷, em que trabalhou entre os anos de 1978 e 1985, baseado tanto na história de título homônimo, de 1934, quanto em sua sequência, *Ecos* (*Echoes*), de 1957, que representava a apoteose do lirismo e do romantismo de Welles. *The Dreamers* é um *pas de deux* hipnótico expressando a profunda amizade entre uma ex-cantora de ópera, Pellegrina Leoni (interpretada por Oja Kodar), e seu patrono sombrio, Marcus Coccozza (o próprio Welles), um comerciante judeu idoso. “A maior cantora do mundo”, Pellegrina perdeu sua voz após se ferir em um incêndio no teatro. Como resultado, ela continuamente recomeça sua vida, inquietamente perseguindo diferentes identidades, observada discreta e gentilmente por Marcus. Pellegrina é simultaneamente artista, mãe, sedutora, anjo e bruxa; o idoso Marcus, seu protetor, é incapaz de esperar essa mulher mercurial que lhe dá esperança e mantém seu espírito vivo. Como muitas das personagens de Welles, Pellegrina mostra presunção divina: ela tenta controlar o processo da ressurreição.

Na primeira história, *Os Sonhadores*, três homens que se apaixonaram por Pellegrina - um jovem inglês, um oficial de cavalaria dinamarquês e um jovem americano - convergem para uma pousada, cada um em busca da mulher, e durante uma nevasca, passam o tempo contando uns aos outros sobre esta elusiva personagem, só gradualmente descobrindo que todos estão em busca da mesma pessoa. Na segunda história, *Ecos*, Pellegrina chega a uma aldeia remota na montanha e, em uma igreja, encontra um menino chamado Emmanuele, cuja

²⁶ De acordo com Jonathan Rosenbaum (2019, p. 281), Welles iniciou as filmagens de *The Heroine* em Budapeste. Mas, segundo Barbara Leaming (1985, p. 469), Welles descobriu que o produtor emigrado húngaro que lhe prometera os recursos, na verdade, não possuía um tostão.

²⁷ Segundo o também diretor e amigo íntimo de Orson Welles, Henry Jaglom, o roteiro de *Os Sonhadores* foi recusado por Hollywood, que o considerou “muito poético, muito fantasioso, não pragmático.” (LEAMING, 1985, p. 500).

voz cantando lhe parece idêntica à que já teve. Ela passa a dar aulas ao menino e se apaixona por ele, até que Emmanuele a denuncia como bruxa.

Na primeira versão do roteiro, intitulada *Da Capo*, Welles introduz o filme falando sobre sua paixão ao longo da vida pela obra de Dinesen. Na nona e última versão, a introdução é dada a Warren Beatty, que apresenta Welles, que por sua vez apresenta o jovem inglês que busca Pellegrina (o ator Lincoln Forsner) - que é ele mesmo apenas o primeiro de muitos narradores na intrincada estrutura de contos dentro de contos proposta por Welles.

De acordo com Joseph McBride (2006, p. 262), François Truffaut aponta que Welles criou uma personagem semelhante a Dinesen na Baronesa Sophie (interpretada por Katina Paxinou) em *Grilhões do Passado*. A grande dama, que folheia um álbum de recortes revelando o passado de Arkadin, recusa-se a condenar o antigo amante por construir um elaborado mito sobre si mesmo. No momento mais pungente do filme, Sophie diz, “Se essa é a maneira que ele se recorda...²⁸” (*Grilhões-do Passado*, 1955). Ainda segundo McBride:

Os contos místicos de Dinesen atraem Welles em seus últimos anos porque oferecem uma visão intensamente poética que captura a natureza simultaneamente trágica e absurda da vida, suas emoções tumultuadas e sua evanescência final. A preocupação dela com a mortalidade em um mundo ímpio, mas ricamente espiritual, ecoou a obsessão de Welles por toda a vida com a morte, mostrando-lhe uma nova abordagem para seu sentimento ambivalente sobre sua própria extinção iminente. O jogo sério da escritora com a forma narrativa, sua maneira de usar o artifício dentro do artifício para dar sentido ao caos da vida, atingiu um acorde receptivo em Welles, que vinha conduzindo experiências semelhantes desde seus primeiros dias como contador de histórias no rádio²⁹ (MCBRIDE, 2006, p. 264).

2.1.3. O uso da cor e a montagem em *História Imortal*.

Welles ficou desapontado quando descobriu que os produtores da ORTF queriam que ele filmasse a história em cores. Toda sua experiência como diretor, em quase trinta anos de carreira, fora em preto em branco. Pouco antes de iniciar as filmagens de *História Imortal*, Welles elaborou em uma entrevista por que preferia o preto e branco: “A cor realça o set, os cená-

²⁸ Tradução nossa. No original: “If that’s the way he remembers it...”

²⁹ Tradução nossa. No original: “Dinesen's mystical tales appealed to Welles in his later years because they offer an intensely poetic vision that captures the simultaneously tragic and absurd nature of life, its riotous emotions and their ultimate evanescence. Her preoccupation with mortality in godless yet richly spiritual world echoed Welles's own lifelong obsession with death, showing him a new approach to his ambivalent feeling about his own impending extinction. The writer's serious play with narrative form, her way of using artifice within artifice to bring meaning to the chaos of life, struck a receptive chord with Welles, who had been conducting similar experiments since his early days as a radio storyteller”

rios, as roupas, mas misteriosamente só prejudica os atores; hoje é impossível nomear uma atuação excepcional por um ator em um filme a cores. A cor é fatal para o ator de filmes³⁰. (BRADY, 1989, p. 543)

Por quaisquer razões que negava as possibilidades da cor³¹ - insegurança, não familiaridade, ou verdadeira repugnância estética -, Welles teve que superar suas objeções quando a ORTF assim lhe impôs, e ele começou a filmar *História Imortal* em Paris e em Madri, durante o outono de 1966, com o fotógrafo Willy Kurant, que havia recentemente trabalhado com Agnès Varda e Jean-Luc Godard, usando equipamentos mais leves e câmera na mão, o que trouxe um certo ar de *Nouvelle Vague* ao classicismo geral do filme. À medida que *História Imortal* se desenvolveu, porém, suas objeções quanto ao uso da cor se provaram injustificadas. Segundo Brady (1989, p. 544), ele amplificou o filme inteiro como um hino às cores, um conjunto requintado sobre o que realmente pode ser feito - e raramente é - com a cor no cinema. Toda a aparência de *Uma História Imortal* é sugestiva de um exercício impressionista de Renoir ou de Degas. Vermelhos violentos, marrons sóbrios, azuis sublimes e sombras profundas permeiam cada cena.

As filmagens de *História Imortal* levaram apenas cerca de seis semanas, mas a montagem demorou a maior parte do ano. Claramente, realizar o filme para a TV fez com que Welles adotasse um visual mais minimalista do que lhe era costumeiro. De acordo com esta simplicidade, e com a noção de Dinesen da página em branco, como um silêncio que fala, parece inteiramente apropriado que *História Imortal* termine com a canção não ouvida de uma concha do mar e com o completo embranquecimento da imagem. Assim, o estilo tranquilo de Welles em *História Imortal* é apropriado. Ocasionalmente, nota-se alguns de seus maneirismos - o pequeno coro de habitantes da cidade, como em *Soberba*, que fornece uma exposição no início; várias composições com profundidade de campo e ângulos de câmera radicais; algumas cenas em uma escada ornamentada. Mas a relativa simplicidade do filme está de acordo com o próprio estilo de Dinesen, que Welles lê calmamente na narração em *off*.

³⁰ Tradução nossa. No original: "Color enhances the set, the scenery, the costumes, but mysteriously enough it only detracts from the actors; today it is impossible to name one outstanding performance by an actor in a color film. Color is fatal to the film actor."

³¹ Brady (1989, p. 543) especula que talvez a experiência abortada de *É Tudo Verdade*, na qual filmou as sequências de carnaval em Technicolor, seja a responsável pelo desdém de Welles em relação à cor.

2.1.4. Universo Wellesiano em *História Imortal*.

História Imortal é um discurso sobre o poder das histórias, uma parábola moderna que confronta a natureza da narração. Um americano milionário - triste, solitário e sofrendo de gota -, não por acaso chamado Sr. Clay³² (interpretado por Orson Welles), vivendo na cidade de Macau, conta a Elishama Levinsky (interpretado por Roger Coggio), seu contador, uma verdadeira história erótica que ouviu de um marinheiro em uma viagem à China. Segundo Welles, em tom de anedota, ele próprio já ouvira a história antes de a ler no conto de Dinesen:

Eu a ouvi. Literalmente por um marinheiro, em um vapor vagabundo. Isso que fez meu cabelo ficar em pé quando eu li. Eu a ouvi contada como se realmente tivesse acontecido, por um marinheiro, eu juro para você. Ainda está sendo contada. É uma História Imortal³³. (WELLES in ESTRIN, 2002, p. 203)

Assim, o marinheiro conta a Clay, em uma noite, ainda no porto, que um velho rico, poderoso e impotente³⁴ lhe ofereceu cinco guinéus para dormir com sua linda e jovem esposa para que ele pudesse finalmente ter um herdeiro. Levinsky diz ao Sr. Clay que esta é uma história que poderia ser contada por qualquer marinheiro, que é mera lenda e que tem sido relatada durante décadas por marinheiros em cada porto. O Sr. Clay, no entanto, acredita apenas em fatos e em números; a ficção não faz parte de sua vida. Ele decide, portanto, mostrar como a ficção pode se transformar em realidade, com a contratação de um jovem marinheiro dinamarquês, Paul (Norman Ashley), escolhido ao acaso na rua, para fazer amor com uma cortesã local, Virginie, (Jeanne Moreau), a quem Clay também contrata, e que prova ser a filha de um comerciante que Clay levou ao suicídio anos antes e cuja mansão ele agora ocupa, a fim de tornar a história verdadeira. Após a noite de amor, Clay acredita que o jovem será o único marinheiro em todo o mundo que poderá contar a história sem mentir, porque realmente a viveu, e que conforme a conte em navios e portos ao redor do mundo, ele estará oferecendo uma história verdadeira. Mas o marinheiro rejeita a oferta de Clay e afirma que não deseja

³² A palavra “clay”, em português, significa “barro” ou “argila”, que na narrativa bíblica foi o material com que Deus moldou o Homem.

³³ Tradução nossa. No original: “I’ve heard it. Literally by a sailor, on a tramp steamer. That’s what my hair stand on end when i read it. I’ve heard it told as though it really happened, by a sailor, I swear to you. It’s still being told. It is The Immortal Story”.

³⁴ Em *Filmando Othello* (1978), Welles discute com Micheál MacLiammóir a traição de Othello por Iago. A motivação, segundo ele, seria a impotência sexual de Iago.

mais contar a história, porque se apaixonou pela cortesã, e mesmo se ele a contasse, ninguém acreditaria. Com sua tentativa de violar as leis da natureza frustrada, Clay morre.

Com *História Imortal*, Orson Welles criou uma miniatura esplêndida. O Sr. Clay surge como uma personagem wellesiana por excelência, semelhante a Gregory Arkadin, em *Grihões do Passado*, ou a Charles Foster Kane, em *Cidadão Kane*, vivendo como este solitário em uma mansão parecida a Xanadu. Clay quer provar sua onipotência e usar seu poder para manipular as pessoas a seu redor como fantoches. Ambas as personagens falham, porque descobrem que as pessoas não são marionetes e não podem ser controladas. Segundo Welles, Clay não tem poder: “Esse é o xis da questão. Não é que ele tenha poder, ele não tem, e sim que ele finge que tem. Vira tudo poeira” (WELLES, BOGDANOVICH, 1995, p. 314).

Welles se manteve próximo ao texto de Dinesen. Embora mais curto, o filme dificilmente tem uma palavra de diálogo adicionada ao que aparece na história original. Em sua simplicidade, e apesar de Welles ter mudado o local da história de Cantão - Guangzhou, na China, como era então conhecido - para Macau, e compactado ou realocado alguns de seus detalhes narrativos, *História Imortal* segue o conto de Dinesen com rigorosa fidelidade, incluindo suas repetições misteriosas e monótonas da mesma história do marinheiro e de certas frases faladas, bem como seu ritmo meditativo, quase cerimonial, que sugere às vezes um transe hipnótico.

Tanto a história em si, quanto o conto-dentro-do-conto, são recontados com o tipo de pureza que se associam a mitos e a contos-de-fadas. Visto que todos os quatro personagens são solitários de diferentes maneiras, e porque espelhos aparecem frequentemente nas configurações das cenas, repetições, ecos e outros efeitos de rima que envolvem palavras e imagens são recorrentes ao longo do filme. *História Imortal* é um conto sobre os perigos de contar histórias em si e sobre os jogos de poder entre seus vários participantes (contadores, ouvintes, facilitadores e personagens), o que ajuda a explicar sua ressonância pessoal para Welles e Dinesen. Portanto, não é exagero dizer que, em *História Imortal*, Welles se identifica com todas as personagens principais - Clay, Elishama, Paul e Virginie (os dois últimos constituem uma alusão literária ao romance de Jacques-Henri Bernadin de Saint-Pierre “*Paul et Virginie*”, um dos principais romances lidos por Emma Bovary de Flaubert cerca de meio século mais tarde). Na verdade, o fato de que Welles se identifica com todos os quatro, em igual medida, é fundamental para o poder primordial de sua narrativa.

História Imortal começa na escuridão, com uma íris na cidade portuária oriental de Macau - que é chamada, em *A Dama de Shanghai*, de “a cidade mais perversa do mundo”, - e termina com o embranquecimento total da imagem. Quando a história se inicia, o Sr. Clay está na biblioteca, onde Levinsky - um sobrevivente do pogrom de 1848 contra os judeus poloneses -, seu contador e único companheiro na velhice, lê suas contas. Charles Clay, que traiu seu amigo e ex-parceiro de negócios e assumiu a casa do sócio, pergunta se Levinsky sabe de mais alguma coisa para ler. Além das contas, Levinsky tem em mãos a profecia bíblica de Isaías, que ele recita para seu mestre: “Então os olhos dos cegos serão abertos, e os ouvidos dos surdos se desimpedirão. Então o coxo saltará como um cervo, e a língua do mudo cantará de alegria” (MÜLLER, 2015, p.108)

Clay, por sua vez, lembra outro tipo de história, sobre um marinheiro solitário que foi convidado por um velho rico para passar a noite com sua jovem esposa e gerar nela um filho. No fim da noite, o marinheiro recebeu cinco guinéus e foi mandado embora. Levinsky também ouviu essa história, que é contada por todos os marinheiros, mas lembra a Clay que isso nunca aconteceu. “Se essa história nunca aconteceu antes, eu vou fazê-la acontecer agora. Eu não gosto de fingimento. Eu não gosto de profecias. Eu gosto de fatos³⁵” (*Uma História Imortal*, 1968), responde Clay.

Como lembra James Naremore (2015), o resto do filme se torna a tragicomédia das tentativas de Clay de transformar a arte em vida - possuir a história ao se tornar seu autor e uma de suas personagens. A vida, porém, resiste a seus esforços, pois a história toma posse dos atores, seus anseios por renovação e comunhão sendo realizados de uma forma que está além do controle de qualquer pessoa: em vez de uma marinheiro excitado, ele contrata um jovem náufrago virginal e místico, que acaba de ser resgatado de uma ilha deserta e que tenta encontrar o caminho para sua terra natal; em vez de uma jovem esposa recatada, ele é forçado a contratar uma cortesã local que é filha de seu ex-sócio. Os amantes lentamente se tornam voluntários do drama, e se transformam: o marinheiro confunde a mulher nua no quarto, na escuridão romântica, com a jovem de seus sonhos. Welles filma o ato sexual em uma série de imagens quase estáticas, mostrando a curva de uma das costas, o bater de uma pálpebra, cada plano ampliado com uma lente teleobjetiva. Na manhã seguinte, o marinheiro recusa o dinhei-

³⁵ Tradução nossa: “If this story has never happened before, I will make it happen now. I do not like pretense. I do not like prophecies. I like facts.”

ro de Clay e anuncia a Levinsky que nunca contará a seus companheiros de mar o que aconteceu. Clay morre, servindo brevemente como mestre de marionetes, sua luta pela onipotência e imortalidade frustrada porque os eventos que ele recriou não terão público. De acordo com Adalberto Müller:

Não será por acaso que o protagonista de *The Immortal Story* é uma espécie de marionetista e criador de golens, que curiosamente tem o nome de Mr. Clay (em inglês, sr. Argila - o mesmo significado do nome de Adão). Orson Welles é, ao mesmo tempo, o diretor do filme (que encena a história) e Mr. Clay (que encena a história dentro da história e faz de Elishama Levinsky seu golem - e de Virginie e Paul, suas marionetes). Também não será por acaso que, em outro filme de Welles, Mr. Arkadin contrata Van Stratten para investigar sua própria vida, transformando-o em marionete de um crime. Enfim, não é por acaso que Welles acentua o papel de Iago, o qual transforma a vida de Otelo em um inferno, a partir de uma ficção tecida sobre um falso lenço (um lenço *fake*). Sim: o que parece acaso é truque. Para Welles, mágico e marionetista, como para Dinesen, como para Cervantes, a ficção é partida fiação da vida. É parte de sua trama. (MÜLLER, 2015, p.108)

História Imortal é, ao mesmo tempo, um filme reflexivo e um filme político. Como também aponta Adalberto Müller:

Na medida em que a encenação dentro da encenação que o filme apresenta é reflexiva em termos estéticos, tal encenação não deixa de ser política. Mr. Clay é o titereiro cervantino de uma história real dentro da ficção e também o poderoso capitalista explorando a “mão de obra” dos proletários indefesos, que nada podem contra seu poder, tendo à sua disposição um bom capataz (Elishama) para executar a tarefa sem sujar as mãos com a plebe nem com o dinheiro (MÜLLER, 2015. p.109)

Embora Paul e Virginie se apaixonem e acreditem que triunfaram sobre a vontade de poder do Sr. Clay, eles também sabem que seu amor está corrompido pelo dinheiro, restando-lhes viverem-no separados. Virginie ficará em Macau com seus 300 guinéus, enquanto Paul voltará para a Dinamarca e comprará um barco, ao qual dará o nome da amada, com os 5 guinéus pagos por Clay. Já Levinsky, por sua vez, perderá a disputa de poder contra o Sr. Clay para saber quem conta melhor a história do marinheiro: Clay sairá vencedor, uma vez que não apenas se mostra capaz de contar a história, como também de transformar a ficção em realidade.

2.1.5. O narrador e a vontade de ficção.

Segundo Adalberto Müller (2015), a primeira parte do conto de Dinesen serve de ilustração às teses de Walter Benjamin sobre o narrador arcaico, a capacidade de fazer que a história seja vivida no aqui e agora de sua enunciação, sem a mediação do narrador romanesco - criado pela imprensa e pelos livros -, enquanto na segunda parte, e sobretudo no filme de Welles (que era fundamentalmente um ator e diretor de teatro), é o caráter de encenação que surge em primeiro plano, e com ele o papel do encenador. De acordo com Benjamin:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

A narrativa, ao contrário do romance, procede da tradição oral e a alimenta. O narrador retira da experiência o que ele conta, sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. Segundo Benjamin: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Entre os narradores anônimos, existem dois grupos, que se interpenetram. A figura do narrador só se torna tangível se estão presentes estes dois grupos: de um lado, o homem que ganhou a vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições; de outro, o viajante, o narrador que vem de longe. Em seus representantes arcaicos, pode-se dizer que o primeiro é exemplificado pelo camponês sedentário, enquanto o segundo, pelo marinheiro comerciante.

O Sr. Clay, usando Elishama Levinsky como seu golem, encena a história do marinheiro para si mesmo, para seu prazer, mas acaba vítima de sua própria “vontade de encenação”, que é uma variação de sua vontade de poder, na medida em que, ao ver o espetáculo da vida se desenrolar diante de seus olhos, seu velho corpo apodrecido não resiste, e ele morre, deixando cair a concha cuja forma arredondada ecoa o peso de papel da sequência inicial de *Cidadão Kane*. Para Adalberto Müller:

O que temos aqui - como em *The Other Side of the Wind* - é a transformação da vontade de poder nietzscheana no que se pode chamar de vontade de ficção. A vontade de ficção - ou o

ato de fingir, na terminologia de Wolfgang Iser -, é um modo de impor-se, não apenas de fantasiar isoladamente, mas também de criar mundos ou situações que encobrem a realidade com determinados propósitos. Aquele que exerce a vontade de ficção é como um mago levando sua arte para a própria realidade, de modo a transformá-la de acordo com seus desejos - como faz Próspero em *A Tempestade*. A vontade de ficção também aparece, com força, no último filme de Welles, *F for Fake*. (MÜLLER, 2015, p.110)

O filme como um todo foi estruturado como uma série de caixas, contendo uma história dentro de uma história e nos lembrando, com referências constantes aos filmes anteriores de Welles, que o próprio diretor é como Clay. Segundo Welles: “Como diretor, porque ele é uma espécie de diretor, não é? Sim. E pode ser muito tentador mostrar isso como a total inutilidade do trabalho de diretor também³⁶” (WELLES in ESTRIN, 2002, p. 203). A respeito do trabalho do diretor, Welles prossegue:

Oh sim. Oh sim. Acho que as exceções são diretores excepcionais. Dos quais existem muito poucos até agora. Mas o trabalho real do diretor em noventa e nove por cento de todos os filmes é mínimo. É o único trabalho realmente fácil. É mesmo, você sabe. E você pode enganar as pessoas por anos se for um bom produtor. O diretor que é por natureza um bom produtor pode fazer um grande nome para si mesmo e viver até uma grande idade, coberto de glórias e honras, e nunca ser descoberto. Porque um filme pode ser feito pelos atores, ou pelo cortador, ou pelo autor. Os melhores filmes são feitos pelo diretor (WELLES in ESTRIN, 2002, p. 203-204).

Assim, Welles se esforça para criar ficções que vão viver, ficando fora de seus atores como um mestre de marionetes, sempre ciente de sua mortalidade. Também como Clay, ele atua tão bem quanto dirige, e inevitavelmente chega um momento em que ele e todos os jogadores são movidos mais pela ficção em si do que qualquer mão controladora. O diretor põe em movimento o processo, apenas para ser consumido por um imaginário coletivo.

2.2. Verdades e Mentiras.

Originalmente chamado “*Vérités et Mensonges*” (1973), *Verdades e Mentiras* também teve o título europeu alternativo de “*Question Mark*”, ou simplesmente o símbolo “?”, enquanto o filme estava em produção; e por um tempo ele usou o título provisório de “*Hoax*”. Eventualmente, foi lançado como “*F for Fake*”, sugestão de Oja Kodar. Seu tema de charlatanismo artístico o torna o filme mais pessoal que Welles já fez.

Grande parte de *Verdades e Mentiras* não foi filmada por Welles, mas pelo documentarista francês François Reichenbach. No início dos anos 1970, Reichenbach gravou uma longa

³⁶ Tradução nossa. No original: “As a director, as he is a kind of director, isn’t he? Yes. And it could be very tempting to show it as the total uselessness of the director’s job too.”

entrevista com o falsificador Elmyr de Hory e com seu biógrafo, Clifford Irving, cujo livro sobre Hory se chamou “*Fake!*”. As filmagens para as entrevistas de Hory aconteceram na ilha de Ibiza (Espanha) cerca de um ano antes de Irving escrever sua biografia não-autorizada com entrevistas falsas com Howard Hughes. Depois de realizar um documentário convencional que teve distribuição internacional na televisão, Reichenbach permitiu que Welles o usasse, bem como toda a filmagem não utilizada. Welles originalmente pretendia se concentrar na vida de Elmyr de Hory, mas quando a farsa de Irving estourou, ele ficou igualmente intrigado com o caso Hughes e mudou seu foco também para Clifford Irving.

“Meu Deus, estamos absolutamente no meio disso!³⁷” (LEAMING, 1985, p. 474), disse Welles, ao saber pela imprensa sobre a afirmação de Irving de que teve a cooperação de Howard Hughes para um novo livro sobre a vida misteriosa do recluso magnata. “Vamos esquecer a TV e fazer um longa-metragem sobre Clifford!³⁸” (LEAMING, 1985, p. 474). Até agora, Elmyr de Hory era o centro das atenções, e o papel de Irving se limitava a comentar sobre de Hory. Welles decidiu mudar o equilíbrio do material para dar o mesmo peso a Irving e de Hory. O novo filme seria sobre ambos os falsários, e como ainda não havia o suficiente para fazer um longa-metragem, ao filmar cenas adicionais, Orson incluiria um terceiro farsante ao elenco de personagens: ele próprio.

Welles aparece como ele mesmo, o narrador, e como mágico, divertindo crianças com truques de prestidigitação. Ele apresenta Olga Palinkas (Oja Kodar), seu movimento sedutor filmado implacavelmente de cada ângulo possível. Welles promete que, pela próxima hora, ele dirá apenas a verdade, e então introduz, através da filmagem de Reichenbach, de Hory e Irving.

De Hory conta sua história e explica por que não pôde ganhar a vida como artista, até que começou a copiar os estilos de mestres como Picasso e Matisse, vendendo-os como pinturas autênticas (um grande museu que acredita possuir vinte e duas obras-primas impressionistas tem, na verdade, a maior coleção de quadros de Hory do mundo - todos falsos). Irving corrobora a grandeza de Elmyr de Hory, dizendo:

Eu pedi para Elmyr me pintar um Picasso e um Braque e os levei ao Museu de Arte Moderna para serem autenticados. Depois de duas horas, os especialistas do museu

³⁷ Tradução nossa. No original: “My God, we're absolutely in the middle of this!”

³⁸ Tradução nossa. No original: “Let's forget about TV, and do a long feature about Clifford!”

me asseguraram que eles eram absolutamente genuínos³⁹ (*Verdades e Mentiras*, 1973)

2.2.1. A diegese autobiográfica de Welles e a mentira.

Welles leva o filme a uma diegese autobiográfica, durante a qual ele discute sua própria reputação como charlatão, desde os dias do *Gate Theatre*⁴⁰, quando se apresentou a Hilton Edwards e a Micheál MacLiammóir como um ator talentoso e experiente, até o incidente de rádio da *Guerra dos Mundos*. Colegas de Welles são apresentados, como Joseph Cotten e Richard Wilson, que discutem sua história como impostor artístico e manipulador criativo, introduzindo o fato de que *Cidadão Kane* seria inicialmente baseado na vida de Howard Hughes ao invés de William Randolph Hearst. Após uma biografia noticiosa da vida de Hughes, semelhante ao segmento “*News on the March*⁴¹” que abre *Cidadão Kane*, Welles se pergunta o quanto o nome de um artista realmente importa na avaliação de uma obra: a Catedral de Chartres não foi construída por milhares de pessoas, todas elas anônimas?

Em seguida, o filme muda para uma história sobre Oja Kodar. De acordo com Welles, Pablo Picasso passou um verão inteiro pintando uma série de quadros com ela. Picasso permitiu que Oja mantivesse as pinturas, desde que ela promettesse não as vender. Mais tarde, as pinturas foram exibidas em uma galeria; Picasso, no entanto, afirmou que eram falsificações. Ao confrontá-la, Picasso é levado por Oja ao estúdio secreto de seu avô, o maior falsário do mundo, que confessa ter queimado os retratos originais que Picasso fez de Oja e, em troca, criado-lhe todo um novo período. Welles então admite que a história é pura ficção. Ele lembra a audiência que prometeu contar a verdade por uma hora, mas que pelos últimos dezessete minutos, depois que a hora terminou, ele esteve mentindo descaradamente.

³⁹ Tradução nossa. No original: "I had Elmyr paint me a Picasso and a Braque and I took them to the Museum of Modern Art to be authenticated. After two hours, the museum experts assured me they were absolutely genuine."

⁴⁰ O *Gate Theatre*, localizado em Cavendish Row, Dublin, Irlanda, foi fundado em 1928 por Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir. Foi onde Orson Welles conseguiu seu primeiro papel no teatro, ao fingir que era uma grande estrela na Broadway. Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir apareceriam mais tarde no *Othello* (1952), de Welles, o primeiro como Brabantio, o segundo no papel de Iago.

⁴¹ No filme, um noticiário paródico, *News on the March*, modelado no contemporâneo *March of Time*, é seguido por uma série de testemunhos pessoais, ilustrados em flashback e pontuados por cenas em que, como o diretor de fotografia Gregg Toland explicou, imagens de foco profundo são combinadas com tomadas longas e com a inscrição visível dos limites físicos do set (tetos, paredes e pisos) de modo a aproximar a maneira pela qual a realidade é percebida a olho nu.

Como lembra Barbara Leaming (1985), já em seu programa de rádio “*First Person Singular*”, Welles gostava de oscilar entre os papéis de narrador e de personagem, questionando assim a linha entre fato e ficção - que foi precisamente o efeito vertiginoso alcançado em *Verdades e Mentiras*, ao aparecerem como eles próprios e como atores no cenário fictício sobre o falso encontro de Oja Kodar com Picasso. No final de *Verdades e Mentiras*, ao contarem o suposto envolvimento de Oja nas falsificações de Picasso, o espectador assume que realmente aconteceu, pois Welles anunciou que tudo que estava prestes a contar na próxima hora seria verdade. Essa hora é um quadro. Quando Welles e Oja recontam o “caso Picasso”, embora não tenhamos notado, aquela hora acabou, tendo sido preenchida por contos de fraudes: de Elmyr, de Irving e do próprio Welles (o pânico que *Guerra dos Mundos* causou na população sobre a invasão marciana⁴², que faz de Orson Welles um farsante tanto quanto os outros dois). Enquanto o filme chega ao fim, somos vítimas de uma ficção que tomamos por verdade. Welles, que acaba de confessar ser um charlatão, coloca habilmente seu velho truque teatral (um dispositivo favorito desde os primeiros dias no rádio em Nova York) de nos fazer esquecer o quadro.

Em *Verdades e Mentiras*, segundo James Naremore (2015), Welles está enfrentando diretamente a “mentira” essencial sobre a qual os filmes são construídos: o processo de edição. Orson intercala as filmagens de uma variedade de fontes para que, por exemplo, ele, Elmyr e Irving pareçam conversar, embora sejam filmados em momentos e lugares obviamente diferentes. Aqui, o artifício se relaciona ironicamente com a experiência de Welles como diretor que, por necessidade, muitas vezes montou seus filmes a partir de sequências bastante díspares entre si (por exemplo, quando seus atores não estavam realmente lá, ele teve que nos enganar para pensarmos que eles estavam). Em *Verdades e Mentiras*, no entanto, Welles teve imenso prazer em expor o dispositivo - quase como fez desde *Cidadão Kane* quando, por exemplo, Charles (Orson Welles), ainda menino, diz “Feliz natal”, e, na tomada reversa (muitos anos depois), Thatcher (George Coulouris) adiciona “e um feliz ano novo!”. O mestre reconhecido, em *Verdades e Mentiras*, examina seu meio em retrospecto, e mostra como, por meio do corte, um cineasta pode criar a partir do quase nada.

Verdades e Mentiras é um filme sobre mentiras, diz Welles:

⁴² Woody Allen retrata o pânico causado por Welles, de forma hilária, em *A Era do Rádio* (*Radio Days*, 1987).

Todo artista verdadeiro deve, à sua maneira, ser um mágico, um charlatão. Picasso uma vez disse que poderia pintar Picassos falsos tão bem quanto qualquer um, e alguém como Picasso pode dizer algo assim e sair impune. Mas um Elmyr de Hory? Elmyr é uma profunda vergonha para o mundo da arte. Ele é um homem de talento transformando em macacos aqueles que o desapontaram. Este filme não exalta o falsificador, ele denuncia o mercado da arte, porque é elementar, não é, que se você não tem o mercado, falsários não poderiam existir⁴³. (BRADY, 1989, p. 548)

Mesmo se afirmar como um charlatão, no princípio de *Verdades e Mentiras*, não passa de mais uma mentira do filme, segundo Welles:

Sim, bem, eu me descrevo como um charlatão para... foi um truque completo, como tudo naquele filme, foi um truque, porque eu não me considero um charlatão. Estamos sem filme?... Ah, não! Eu disse que era um charlatão para não soar pomposo ao falar de todos os charlatões que estavam no filme. E é por isso que fiz a mágica e assim por diante. Achei que, ao dizer “charlatão”, não me pareceria com um juiz moral superior de trapaceiros. Eu não pensei que eu fosse um charlatão, mas muitos autores de cinema muito sérios escreveram extensivamente sobre Orson Welles como um charlatão, entende? De seus próprios lábios e tudo mais. Mas isso também foi um truque, foi tudo um truque. Tudo sobre aquele filme era um truque⁴⁴. (WELLES in ESTRIN, 2002, p. 206-207)

2.2.2. “Truques” de Welles e credulidade do público.

Um dos primeiros “truques” de *Verdades e Mentiras* acontece durante a sequência dos créditos de abertura, uma decupagem complexa com articulações e transições muito musicais entre as tomadas, utilizando-se dos acordes da música-tema de Michel Legrand (batizada pelo próprio de “tema de Orson”). Jonathan Rosenbaum descreve a sequência da seguinte forma (2007, p. 143-144):

1. “François Reichenbach presents” (pintado em vermelho com um pincel contra um fundo branco, o pincel pintando a última letra exatamente quando cortamos para);
2. “?” (pintado em branco com um pincel em uma tela de moviola que acabou de mostrar um disco voador destruindo um prédio, seguido da imagem congelada da explosão - clipe em preto e branco do filme “Earth vs. Flying Saucers” - e seguido pela tomada saindo de foco);

⁴³ Tradução nossa. No original: “Every true artist must, in his own way, be a magician, a charlatan. Picasso once said he could paint fake Picassos as well as anybody, and someone like Picasso could say something like that and get away with it. But an Elmyr de Hory? Elmyr is a profound embarrassment to the art world. He is a man of talent making monkeys out of those who have disappointed him. This film doesn't exalt die forger. It denounces the art market, because it is elementary, isn't it, that if you don't have the market, then fakers couldn't exist”.

⁴⁴ Tradução nossa. No original: “Yes, well I describe myself as charlatan in order... it was a complete trick, like everything in that movie, it was a trick, because I don't regard myself as a charlatan. Are we out of film?... Ah, no! I said I was a charlatan in order not to sound pompous talking about all the charlatans that were in the movie. And that's why I did the magic and so on. I thought by saying “charlatan” that will keep me from looking like some superior moral judge of tricksters. I didn't think I was a charlatan but a lot of very serious film writers have taken that up and written at great length about Orson Welles as a charlatan, you see. Out of his own lips and all of that. But that was a trick too, it was all a trick. Everything about that picture was a trick”.

3. “about Fakes” (entrando em foco e mostrado já pintado em uma etiqueta em uma lata de filme; várias outras latas de filme caem em cima dela, a lata de cima dizendo);
4. “a film by Orson Welles” (mostrado já pintado em uma etiqueta em uma lata de filme; a câmera gira para a esquerda para uma pilha de latas de filme multicoloridas adjacentes e se move para cima para);
5. “with the/collaboration/of certain ” (mostrado já pintado nos lados de três latas de filme separadas; a câmera se move para cima para);
6. “expert/practioners” (mostrado já pintado nos lados de duas latas de filmes separadas; a câmera se move para cima para);
7. “and introducing ” (mostrado já pintado no lado de uma lata de filme; a câmera se move para cima para);
8. “Oja Kodar ” (mostrado já pintado duas vezes em duas latas de filmes separadas; a câmera se move para cima para enquadrar a versão superior no centro)⁴⁵.

A sequência dos créditos de abertura levanta a questão da palavra “*practioners*”, que não há na língua inglesa. No entanto, porque estamos tão preocupados em seguir a direção heterodoxa de leitura imposta pela câmera - da direita para a esquerda, e depois de baixo para cima -, a maioria de nós é capaz de ler “*practioners*”, palavra que não existe em nenhum dicionário, como “*practitioners*”. Ou seja, lemos como se fizesse sentido. E dado o quão carregada e contaminada de sentido a palavra “especialista” logo se tornará em *Verdades e Mentiras*, é possível concluir que os verdadeiros colaboradores e praticantes (“*practioners*” ou “*practitioners*”?) - os espectadores da magia de Welles - somos nós mesmo.

A chave para a falsidade de Welles em *Verdades e Mentiras*, de acordo com Rosenbaum (2007), como em toda sua obra, é a imaginação e a colaboração ativa de seu público, o tipo de cumplicidade inconsciente ou semiconscente que tanto os mágicos, quanto os atores, dependem. “O mágico é um ator que interpreta o papel de um mágico⁴⁶”, segundo Robert Houdin, dito por Orson Welles em *Verdades e Mentiras*. A sequência dos créditos de abertura é um dos primeiros sinais de que nossa própria credulidade é o assunto principal do filme.

⁴⁵ Tradução nossa. No original: “ 1. “François Reichenbach presents” (painted in red with a brush against a white background, the brush painting the last letter just as we cut to);
 2. “?” (painted in white with a brush on a movie screen that has just shown a flying saucer atomize a building, followed by a freeze-frame of the explosion— a clip in black and white from the film earth vs. flying saucers— and followed by the shot going out of focus);
 3. “about Fakes” (coming into focus and shown already painted on a label on a film can; several more film cans clatter on top of it, the top can saying);
 4. “a film by Orson Welles” (shown already painted on a label on a film can; the camera pans to the left to a stack of adjacent multicolored film cans and moves up to);
 5. “with the/collaboration/of certain” (shown already painted on the sides of three separate film cans; the camera moves up to);
 6. “expert/practioners” (shown already painted on the sides of two separate film cans; the camera moves up to);
 7. “and introducing” (shown already painted on the side of one film can; the camera moves up to);
 8. “Oja Kodar” (shown already painted twice on two separate film cans; the camera moves up to frame the top version in the center).”

⁴⁶ Tradução nossa. No original: “A magician is an actor who plays the role of a magician.”

Afinal, a credulidade é apenas outra forma de imaginação, e a imaginação do público continua sendo a ferramenta essencial na caixa de truques de Welles ao longo de sua carreira. É o que permite que se aceite Welles como o avô húngaro de Kodar, ou Kodar como Picasso, na sequência final, quando ambos estão vestidos de preto e caminham na névoa.

“Para meu próximo experimento, senhoras e senhores, eu agradeceria o empréstimo de qualquer objeto pessoal de seu bolso: uma chave, uma caixa de fósforos, uma moeda...⁴⁷”, são as primeiras palavras de Orson Welles em *Verdades e Mentiras*, ouvidas sobre a escuridão que, gradualmente, desaparece na janela de um trem em uma estação de Paris. Do bolso de um garotinho, uma chave é oferecida a Welles, que a transforma em uma moeda e, em seguida, de novo em uma chave no bolso do menino, enquanto se vê e se conversa com a equipe de filmagem de Reichenbach, e depois com Oja Kodar, quando ela abre a janela do trem. “Quanto à chave, não era símbolo de nada⁴⁸” (*Verdades e Mentiras*, 1973), conclui Welles. No entanto, para Rosenbaum (2007), ao contrário do que deseja nos fazer acreditar (em outra mentira do filme), a chave é precisamente simbólica do investimento criativo e da participação do espectador solicitada por Welles ao longo dos próximos 80 minutos.

O prazer da mágica reside na mentira que se torna verdade e na verdade que se torna mentira, e este princípio dita o método de *Verdades e Mentiras*, bem como seu assunto. O tema é claramente definido: se a diferença entre “arte real” e “arte falsa” pode ser determinada apenas por especialistas, o charlatão que engana os especialistas é um artista em seu próprio direito.

Como seu título em francês, "*Vérités et Mensonges*", sugere, *Verdades e Mentiras* contém uma mistura de material factual e confabulado, e, uma vez que Welles não estabelece qualquer fronteira entre os dois, o público é aconselhado a permanecer em guarda contra qualquer tentação de credulidade (normalmente encorajada pelo discurso documentário). A indefinição deliberada da fronteira entre eventos reais e encenados é facilitado pela escolha de Welles do formato do ensaio, e assim se tornando uma crítica à ideia de categorização fílmica. O filme combina arquivos de noticiários, fotos e recortes de jornais com entrevistas pró-fílmicas e filmagens de observação. O princípio estrutural predominante é o de um mosaico, cons-

⁴⁷ Tradução nossa. No original: “For my next experiment, ladies and gentlemen, I would appreciate the loan of any small personal object from your pocket - a key, a box of matches, a coin...”

⁴⁸ Tradução nossa. No original: “As for the key, it was not symbolic of anything.”

truído de múltiplos pontos de partida para a investigação do tema da falsificação, junto com mais de um beco sem saída, uma estratégia que enfraquece a separação que Welles planejou e promete ao espectador que manterá: uma hora de material com base nos "fatos disponíveis", seguido por dezessete minutos de ficção. Isto é, na verdade, um aviso de Welles de que as estratégias de representação do filme podem se mover entre "documentário" e "ficção", e o dispositivo aumenta a reflexividade já induzida pela estrutura do mosaico e o hibridismo estético do material de origem. Além disso, ele próprio um "falsificador" do projeto de Reichenbach, remendando pedaços de filmagem, tanto "encontrados" quanto recém-fabricados, Welles deixa os vestígios desta apropriação ao incluir Reichenbach como personagem no filme.

Verdades e Mentiras é um filme metacrítico que investiga as possibilidades de entregar a verdade no documentário, enquanto conscientemente levanta a questão da autoria e sua relação cada vez menos secreta com a representação documental. Em resposta a Bill Krohn, comentando que "como o estilista mais reconhecido do cinema americano, acho muito interessante que você inverteu a marcha e criticou essa ideia de assinatura"⁴⁹ (KROHN in DROSSLER, 2004, p. 64), Welles disse:

Eu me cansei com aquilo na época em que as pessoas me disseram que *O Processo* era "uma antologia de ideias visuais wellesianas". Naquele momento, pensei: "Bem, já tivemos ideais wellesianas suficientes!"... Na câmera, no nível dos olhos, eu não fiz nada que você pudesse parodiar como Wellesiano em *Verdades e Mentiras*... Não há um plano Wellesiano nele⁵⁰ (KROHN in DROSSLER, 2004, p. 64).

2.2.3. A Guerra dos Mundos.

Welles invoca sua associação com a fraude midiática em *Verdades e Mentiras*. Nos Estados Unidos, ele é talvez mais conhecido pelo pânico que provocou em todo o país com sua transmissão de *A Guerra dos Mundos*, pela rádio CBS, em 1938, que tanto atesta a confiança inspirada pela voz do artista-apresentador para seus ouvintes, quanto a sua habilidade em manipular conteúdo e narração para caberem em um formato de notícias ao vivo. Welles in-

⁴⁹ Tradução nossa. No original: "As the most recognizable stylist in the American cinema I think it's very interesting that you turned around and criticized this idea of the signature."

⁵⁰ Tradução nossa. No original: "I got fed up with that about the time that people told me the trial was an 'anthology of Wellesian visual ideas.' At that moment I thought, 'Well, we've had enough Wellesian ideas!' . . . On camera, at eye level, I did nothing that you could parody as Wellesian at all in f for fake. . . . There isn't a Wellesian shot in it."

centivou ativamente essa confiança: no início de 1938, ele havia desenvolvido a série de rádio “*First Person Singular*”, em que a narração principal era feita em monólogo em primeira pessoa por um protagonista fictício (interpretado por Welles), criando uma aura de intimidade entre voz desencarnada (facilmente identificada como do próprio Welles) e ouvinte.

Nem todos os ouvintes foram "enganados" pelo anúncio e pela crônica de uma invasão marciana em *A Guerra dos Mundos* (baseado na história homônima de H. G. Wells). O show parodia ciência, defesa militar e política, bem como “documentário”, aparecendo na forma de notícias "ao vivo" e boletins meteorológicos. Depois de entregar a narração de abertura, Welles dá vida a Richard Pearson, um astrônomo de Princeton cujos cálculos matemáticos sobre a possibilidade de vida em Marte são contraditos pelo aparecimento de alienígenas no interior de Nova Jersey. Pearson continua a descrever da evidência "empírica", uma vez que falha em se conformar com a lógica científica existente, e sua explicação de autoridade é rapidamente substituída pelas observações de um repórter sobre as características do pouso extraterrestre, testemunhos oculares de residentes locais e, finalmente, a habilidade do ouvinte de discernir os sinais audíveis de uma presença alienígena transmitida pelos aparelhos de rádio. O poder de persuasão desses relatórios verossímeis emitidos "ao vivo" e direto dos locais da invasão reside em parte nos retornos periódicos à "programação regular" na estação local de Nova York - um número de dança insípido tocado por uma orquestra local, que, sem letra ou diálogo de qualquer tipo, é o contraste perfeito para as tentativas dos personagens para verbalizar a conduta dos marcianos. É também o efeito da instabilidade de um ponto de vista confiável para entender os eventos: o microfone passa de um locutor da estação CBS para um repórter de rádio (Carl Phillips), para o Professor Pearson, para os militares e para o Secretário do Interior.

No final dessas performances parcialmente improvisadas, Welles garante àqueles ouvintes que ainda estão ao alcance da voz (muitos entraram em pânico e fugiram de seus rádios) que a invasão foi uma brincadeira de Dia das Bruxas. Assim, o show pode ser lido como uma zombaria das instituições de autoridade - academia, governo, mídia. A transmissão se contrapôs e subverteu tanto a aparência de intimidade que o próprio Welles alcançou no rádio, quanto o poder das instituições públicas para formar opinião e estruturar as atitudes das pessoas em relação às suas vidas diárias.

Não foi apenas a sensação de ter sido enganada que perturbava a audiência; ainda mais desconcertante era a noção de que a mídia como uma instituição poderia ser facilmente apropriada e manipulada, seus códigos de representação imitados e tornados não confiáveis. Duas dimensões estratégicas da *Guerra dos Mundos* são dignas de nota: a mudança na perspectiva do espectador sobre “o que realmente está acontecendo” em Nova Jersey em resposta a uma série de mudanças no ponto de vista narrativo e, concomitantemente, na autoridade narrativa; e a paródia e combinação de gêneros de documentário e entretenimento para efeito dramático.

2.2.4. Heterodiegeses.

Um aspecto fundamental das estratégias de representação de *Cidadão Kane*, e de vários outros filmes de Welles, é a maneira pela qual o primeiro plano do fato da mediação é ligado ao tema do poder excessivo. Pode-se encontrá-lo em *Soberba*, no inacabado *É Tudo Verdade*, em *A Marca da Maldade* e em *Falstaff, O Toque da Meia-Noite*. Assim, em *Cidadão Kane*, grande parte do filme é obsessivamente devotado para a história individual de poder narcisista e de derrocada de Kane. Após um exame mais minucioso, e dentro da estrutura mais ampla do realismo de Welles, que inclui um elemento de reflexividade, o que precisava ser alcançado formalmente em *Cidadão Kane*, para efetivamente levar a crítica da manipulação da mídia ao espectador, era a interferência com o realismo diegético como acessório para a integração narrativa.

Remontando aos primeiros filmes narrativos silenciosos dos anos 1910, a integração narrativa depende historicamente de uma linguagem visual, como a desenvolvida por D. W. Griffith, capaz de fornecer pistas suficientes para o espectador se envolver diretamente no desenrolar da história, sem a ajuda de um fora da tela ou de narrador extradiegético. Segundo Tom Gunning: “com a integração narrativa, o sistema do narrador parece “ler” as imagens para o público no próprio ato de apresentá-las. Este narrador [sistema] é invisível, revelando sua presença apenas pela forma como as imagens se revelam na tela”⁵¹. (GUNNING apud BENAMOU in JUHASZ, LERNER, p. 155)

⁵¹ Tradução nossa. No original: “With narrative integration, Gunning the narrator system seems to ‘read’ the images to the audience in the very act of presenting them. This narrator [system] is invisible, revealing its presence only by the way images are revealed on the screen.”

No início da década de 1940, após o desaparecimento dos intertítulos e das técnicas de atuação silenciosa, e com a mobilidade aprimorada da câmera, filme mais sensível, equipamento de iluminação versátil e uma gama mais ampla de opções de edição, a integração narrativa, apoiada pelo realismo diegético, tornou-se a norma industrial. Welles, tendo acabado de dominar o vocabulário cinematográfico disponível e a gramática de integração narrativa, teria procurado controlar e subverter seus efeitos na relação espectador-narrador e, por extensão, na percepção do espectador de seu próprio posicionamento em relação aos eventos, personagens, e espaço da diegese.

Segundo Catherine Benamou (in JUHASZ, LERNER, 2006), Welles impede o efeito do realismo diegético como veículo de integração narrativa em *Cidadão Kane* sobre o espectador por meio da heterodiegese (induzida pelas múltiplas, embora parciais, versões da mesma história por meio de diferentes pontos de vista narrativos), simultaneamente através do ilusionismo (a paisagem enevoada de Xanadu, o espaço asséptico da *Thatcher Memorial Library*), do corte expressivo (o lapso temporal da "cena do café da manhã" entre Kane e sua primeira esposa Emily, a mudança abrupta de fotografia para imagem em movimento na sequência de "compra" da equipe do *Chronicle*), e dos parâmetros do realismo fotográfico com respeito à prática existente de Hollywood (usando lentes mais curtas, revertendo para arco de luzes, posicionando o tripé abaixo do nível do chão para mostrar o teto). A respeito de *Verdades e Mentiras*, Benamou diz:

Mais tarde, encontramos, dentro da estrutura de mosaico de *Verdades e Mentiras*, o próprio princípio da heterodiegese na intercalação de depoimentos individuais e "histórias" de vida contadas de uma variedade de pontos de vista (incluindo o de Welles posando como outro "charlatão"). Mais significativo é o fato de que Welles, como o "homem com a moviola" e o mestre de cerimônias, resiste à atração de plena "integração narrativa" desde o início, lançando-se como um narrador extradieético, um observador participante, que se intromete à vontade no espaço da diegese. Portanto, é consistentemente o corpo de Welles e sua voz, ao invés de um trenó frágil e esquecido chamado "Rosebud", que forma a fronteira frágil entre narrador, espectador e personagem-sujeito, ao longo do qual a significação e a identificação podem começar a tomar forma (ou serem frustradas, dado o número de vezes que essas três agências são reposicionadas pelas descontinuidades estruturais

de ambos os filmes na forma e no assunto)⁵². (BENAMOU in JUHASZ, LERNER, 2006, p. 155-156)

Para Catherine Benamou (in JUHASZ, LERNER, 2006), é justamente a posição de Welles como narrador que coloca *Verdades e Mentiras* na categoria de filme-ensaio. Parte diário, parte diário de viagem e parte “cinéma vérité”, *Verdades e Mentiras* permite a Welles combinar o formato do “*First Person Singular*” do rádio, com o editorial da mídia impressa e com a narrativa cinematográfica, misturando documentário e ficção. Se as fronteiras que demarcam o documentário e a ficção são claras e demarcadas nos filmes que não são ensaios de Welles, como *A Dama de Shanghai*, *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite*, *Grilhões do Passado* e mesmo *Cidadão Kane*, em *Verdades e Mentiras* elas são turvas, devido primeiro ao entrelaçamento de tomadas encenadas, espontâneas e de arquivo, e segundo à montagem do material por Welles, que estabelece relações ficcionais entre sujeitos filmados em diferentes tempos e espaços, que parecem “conversar” entre si sobre tópicos que apareceram durante as filmagens e sobre as próprias reflexões de Welles.

Embora confunda clara e assumidamente o espectador, a mistura de material documentário e ficcional é formalmente expressiva do desafio discursivo do filme: expor a "verdade" usando declarações de pessoas que são mentirosas patológicas. Assim, Welles introduz reflexividade em *Verdades e Mentiras* apenas para plantar dúvida na mente do espectador quanto à veracidade factual de seu assunto, dado um aparente excesso no filme de “contingências”. Ao mesmo tempo, a presença explícita do narrador de Welles atua como uma força compensatória, impedindo que o filme equipare da equivalência a "cópia" ao “original” na arte. Sem insistir na importância da singular e incontestável autoria em arte, Welles atribui todas as obras que vemos (com poucas exceções) a um "criador" identificável, até mesmo se esse realizador for um falsário.

⁵² Tradução nossa: “Later we find, within the mosaic structure of *F for Fake*, itself, the principle of heterodiegesis in the intercalation of individual testimonials and life “stories” told from a variety of viewpoints (including that of Welles, posing as another “charlatan”). More significant is the fact that Welles, as the “man with the movieola” and the master of ceremonies, resists the pull of full “narrative integration” from the very beginning by casting himself as an extradiegetic narrator, an observer -participant, who intrudes at will into the space of the diegesis. Hence, it is consistently Welles’s body and voice, rather than a rickety, forgotten sled named “Rosebud,” that forms the fragile boundary among narrator, spectator, and character -subject, along which signification and identification can begin to take shape (or be frustrated, given the number of times that these three agencies are repositioned by both films’ structural discontinuities in form and subject matter)”.

2.2.5. Filme-ensaio e potências do falso.

Verdades e Mentiras é a antítese de um filme realista, já que seu discurso narrativo é quase inteiramente construído sobre a montagem. Bombardeado com os estilhaços da colagem de materiais díspares de Welles, o espectador tem pouco acesso ou tempo para contemplar as relações espaciais reais ou a sequência temporal dos eventos pró-filmicos, muito menos para verificar a autenticidade das performances. Daí a ruptura do realismo diegético, tão crucial para o documentário quanto para a ficção, é muito mais frequente e multifacetado do que em *Cidadão Kane* ou em qualquer um dos trabalhos anteriores de Welles.

Para Adalberto Müller, *Verdades e Mentiras* é a culminação da obra e da personalidade complexa e mutável de Welles. É um filme-ensaio que retoma temas de *Cidadão Kane* e de *Guerra dos Mundos*. Segundo Müller (2015, p. 110-111):

F for Fake (1972), que no Brasil ganhou o título *Verdades e Mentiras* e que em Portugal foi lançado como *F de Fraude*, é o último filme lançado em vida por Orson Welles. Talvez possa ser considerado como seu testamento. É um filme seminal para quem pensa hoje a questão do filme-ensaio - ou do ensaio-filmico. Apesar de ser considerado genericamente como um documentário, é inqualificável. Tem parentesco com o chamado *mockumentary* (documentira), tipo de documentário cômico, construído sobre informações falsas ou falaciosas. É também um ensaio, um filme-ensaio, sobre a questão da cópia e do falso na arte, portanto uma espécie de tratado audiovisual de estética. Mas pode ser também considerado, ainda, como uma homenagem à tradição da magia, ou, enfim, um filme autobiográfico - ou autoficcional, como se diz hoje. Talvez seja tudo isso ao mesmo tempo, pois a heterogeneidade é constitutiva desse filme, como é constitutiva da personalidade de Welles.

Müller (2015) lembra que, desde *É Tudo Verdade*, Welles já havia demonstrado interesse pelo documentário e por formas menos convencionais de cinema. A partir dos anos 1950, quando lê *Ensaaios* de Montaigne, Welles começa a pensar em realizar projetos de natureza ensaística, dos quais resultam *Orson Welles` Sketchbook*, *Around the World with Orson Welles* (1955), *Portrait of Gina* (1958) e, mais tarde, *Filmando Othello*. De todos esses filmes ensaísticos, *Verdades e Mentiras* é o primeiro a tratar seriamente o ensaio como forma cinematográfica.

Para além da forma ensaio, o filme também coloca em questão o problema filosófico da relação entre verdade e mentira:

A filosofia antiga já pressupunha, desde Platão, que uma proposição só pode ser verdadeira ou falsa, mas não as duas coisas ao mesmo tempo - é a chamada lei do

terceiro excluído, *tertium non datur*. Mas a filosofia contemporânea há muito aboliu a questão clássica, passando a trabalhar com outros sistemas que não a oposição entre A (verdadeiro) e B (falso). O filósofo Gilles Deleuze, justamente nos dois volumes que dedicou ao cinema, dá um lugar especial a Orson Welles, quando propõe a ideia de *potências do falso* para distinguir um cinema (e um modo de pensamento) interessado na verdade como potência (e como poder, como o cinema dito hollywoodiano) e outro cinema que investe nas potências do falso. Em vez de pensar em termos de contradição (verdadeiro, falso; possível, impossível), Deleuze sugere o termo “impossibilidade”, que afirma a convivência dos termos opostos em séries paralelas de verdade e mentira, em jardins de caminhos que se bifurcam, como no famoso conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, no qual um determinado assassinato acontece em uma série temporal, mas não em outra (MÜLLER, 2015, p.115).

3. OBRAS PÓSTUMAS DE ORSON WELLES: FILMES INACABADOS.

3.1. O Outro Lado do Vento.

O Outro Lado do Vento é uma sátira do choque devastador entre os nova e a velha Hollywood, que a narrativa e o estilo de filmagem de Welles transmitem de forma visceral. Welles emprega dois estilos de produções cinematográficas não convencionais: “cinéma vérité”⁵³ para as cenas de Hannaford e seus seguidores na festa de aniversário e enquadramento elegantemente “artístico” para o filme dentro-do filme.

O trabalho em andamento de Hannaford, mostrado em fragmentos ao longo da história, é a tentativa equivocada e um tanto incoerente do antigo diretor de estar nos termos de “Nova Hollywood”. Luxuosamente realizado em 35mm e a cores, a filmagem a la Antonioni⁵⁴ de Hannaford foi descrita por Welles como “a tentativa do velho de fazer uma espécie de filme de contracultura, em estilo surrealista, de sonho.”⁵⁵ (MCBRIDE, 2006, p.174). A filmagem da festa, por outro lado, é feita como uma falso documentário com câmeras portáteis em cores e preto e branco, em filme 16mm e Super 8, em vídeo e em fotos still.

Segundo Welles:

Eu assumi que a festa está sendo coberta por uma equipe de documentários da BBC e outro da Alemanha Ocidental e por muitos amadores com câmeras, você verá apenas o que eles registraram desta noite. É um dispositivo que só funcionaria uma vez,

⁵³ Cinéma vérité é um estilo de cinema documental desenvolvido por Edgar Morin e Jean Rouch, inspirado na teoria de Dziga Vertov sobre Kino-Pravda. Combina a improvisação com o uso da câmera para desvendar a verdade ou destacar assuntos ocultos por trás da realidade. Às vezes é chamado de cinema observacional, se entendido como puro cinema direto: principalmente sem a voz do narrador. Existem diferenças sutis, mas importantes, entre os termos que expressam conceitos semelhantes. O Cinema Direto se preocupa em grande parte com o registro de eventos em que o sujeito e o público ficam inconscientes da presença da câmera: operando dentro do que Bill Nichols, um historiador e teórico americano do documentário, chama de "modo observacional", uma mosca na parede. O Cinéma Vérité pode envolver montagens estilizadas e interação entre o cineasta e o sujeito, chegando mesmo à provocação. A presença óbvia do cineasta e da câmera foi vista pela maioria dos cineastas do cinema vérité como a melhor forma de revelar a verdade. A câmera é sempre reconhecida, pois realiza o ato de filmar objetos, pessoas e eventos reais de forma conflituosa. A intenção do cineasta era representar a verdade da forma mais objetiva possível, libertando o espectador de decepções na forma como esses aspectos da vida lhe eram apresentados anteriormente. Nessa perspectiva, o cineasta deve ser o catalisador de uma situação.

⁵⁴ Welles parodia Antonioni no que ele acredita ser a principal característica do cinema de Antonioni: planos esteticamente belos, mas vazios de significado. Planos longos, mas sem início e fim, apenas “meio”.

⁵⁵ Tradução nossa. No original: “the old man’s attempt to do a kind of counterculture film, in a surrealist, dream-like style.”

suponho, mas, meu Deus, é divertido usar três e quatro câmeras ao mesmo tempo.⁵⁶ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.174)

Ao capturar e parodiar esses dois estilos de cinema, *O Outro Lado do Vento* serve tanto como uma cápsula do tempo de um movimento crucial na história do cinema - um "instantâneo" pedaço de nostalgia do período ambientado no início dos anos setenta -, quanto uma meditação sobre as mudanças de atitudes políticas, sexuais e artísticas nos Estados Unidos durante aquele período.

O Outro Lado do Vento tem semelhanças com o romance de Thomas Mann, *Morte em Veneza* (*Death in Venice*), filmado em 1971 pelo diretor Luchino Visconti. Ambas as histórias falam de um artista envelhecido que fica extasiado com um lindo rapaz em um ambiente artístico em ruínas e persegue essa paixão autodestrutiva até a morte. A figura do belo jovem de cabelos compridos em *O Outro Lado do Vento*, John Dale, interpretado pelo sócio de Jim Morrison, Bob Random, é o rebelde piloto de motocicletas do filme de Hannaford e atração sexual fatal do diretor. Ao carregar sua dominação habitualmente sádica, sexualmente baseada de suas estrelas do sexo masculino, Hannaford sempre fez questão de seduzir a atriz principal ou a esposa ou namorada do protagonista, mas o interesse de Hannaford sempre esteve no próprio protagonista. No desespero e abandono de sua velhice, a máscara machista se esvai e Hannaford torna-se abertamente apaixonado por seu "hippie" de aparência um tanto andrógina.

Welles baseou o relacionamento Hannaford / Dale em parte no confronto entre James Dean e George Stevens, o veterano diretor do filme final do jovem ator, *Assim Caminha a Humanidade* (*Giant*, 1956). Depois de brigar com Stevens durante as filmagens, Dean dirigiu até a Warner Bros. para mostrar Stevens seu novo Porsche. Stevens tentou persuadir Dean a não dirigir o carro para o norte da Califórnia, mas para rebocá-lo em um trailer. Dean ignorou seu conselho e foi morto naquela tarde em uma colisão na estrada. No final de *O Outro Lado do Vento*, Hannaford dirige bêbado para a morte em um Porsche que ele pretendia dar a John Dale. Em uma versão anterior da história, os dois homens deveriam morrer no carro.

Welles conta a Bogdaovich:

⁵⁶ Tradução nossa. No original: I've assumed that the party is being covered by a documentary crew from the BBC and another from West Germany and by a whole lot of amateurs with cameras. You'll see only what they've recorded of this evening. It's a device that would only work once, I suppose, but, God, it's fun, using three and four cameras at once.

Oh, é a história mais doentia que eu já pensei na minha vida. A história começa com este carro destruído e então, no final, o rapaz que Hannaford perdeu está em um carro e ele diz ao diretor: ‘Vamos lá, Fatso, quer entrar no carro? Você é covarde?’ Era como Jimmy Dean chamava George Stevens — “Fatso” — e Stevens odiava. E Dean vai se matar nesse carro, e o diretor entra no carro para mostrar que é homem. Uma terrível história. Rapaz, você não sabe onde está, é tão complexo.”⁵⁷ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.177)

Como o acidente de avião no final do *Grilhões do Passado*, o acidente de carro seria mostrado como fumaça à distância. A voz de Welles seria ouvida no início do filme, contando ao público sobre o acidente, com fotografias estáticas dos destroços na tela.⁵⁸

A geração mais velha de Hollywood também está representada em *O Outro Lado do Vento*, na galeria de fantoches de Hannaford, a maioria dos quais tem visões sociais beirando o fascismo. Eles incluem velhos camaradas de Welles como Norman Foster (interpretando Billy Boyle), Paul Stewart (Matt Costello), Edmond O'Brien (Pat), Mercedes McCambridge (Maggie) e George Jessel e Richard Wilson (como eles mesmos). O público mais jovem inclui vários cineastas e críticos interpretando a si mesmos ou versões mal disfarçadas de suas próprias personas, entre eles o ator e diretor Dennis Hopper, o diretor (e amigo pessoal de Welles) Henry Jaglom, o diretor e roteirista Paul Mazursky, o diretor Curtis Harrington e o diretor francês Claude Chabrol.

Outros personagens desta reunião eclética incluem paródias de Pauline Kael (Susan Strasberg como crítica de cinema Juliette Riche), John Houseman (Tonio Selwart como o Barão, “encarregado da metafísica”), o executivo de estúdio Robert Evans (Geoffrey Land como Max David), o jovem diretor fanfarrão John Milius (Gregory Sierra como Jack Simon), o agente veterano Abe Lastfogel (Benny Rubin como Abe Vogel), e a amante loira de Peter Bogdanovich, Cybill Shepherd (a atriz amadora Cathy Lucas como Mavis Henscher). Oja Kodar interpreta a misteriosa “vermelha, Índia vermelha”, atriz principal do filme de Hannaford, um papel em grande parte mudo, sempre seminua ou nua.

Além da exposição de Hannaford por Juliette Riche e pelas pessoas da mídia presentes em sua festa de aniversário, os velhos comparsas de Hannaford servem como comentaristas

⁵⁷ Tradução nossa. No original: Oh, it's the sickest story I've ever thought up in my life. The story begins with this wrecked car and then, at the end, the boy that Hannaford has lost is in a car and he says to the director, 'Come on, Fatso, want to get in the car? Are you chicken?' That's what Jimmy Dean used to call George Stevens—'Fatso'— and Stevens hated it. And Dean is going off to kill himself in that car, and the director gets into the car to show that he's a man. A terrifying story. Boy, you don't know where you are, it's so complex.

⁵⁸ Como Welles não gravou a narração inicial, na versão final de *O Outro Lado do Vento* é a voz de Peter Bogdanovich, no papel de Brooks Otterlake, que é ouvida.

corais.⁵⁹ Suas trocas sobre Hannaford e suas próprias vidas são uma reminiscência do uso de Welles das pessoas da cidade como um coro em *Soberba*. Com este dispositivo, Welles habilmente esboça um retrato do passado de Hannaford e suas visões sociopolíticas reacionárias. Hannaford tem pouca afinidade com as visões progressistas de Welles ou o liberalismo vitalício de John Huston.

Para o papel de Hannaford, Welles ainda não havia se decidido em 1970. “É John Huston ou Peter O’Toole fazendo sua imitação de John Huston.”⁶⁰ (apud MCBRIDE, 2006, p. 166). Welles, na verdade, já havia oferecido o papel a Huston em 1969, durante as filmagens de *Carta ao Kremlin* (*The Kremlin Letter*, 1969), mas o veterano diretor só chegou ao set de filmagem em Carefree, Arizona (mesmo local em que se filmou *Zabriskie Point*, de Antonioni), em 1974, recebendo US\$ 75 mil por sua participação. Já para interpretar Brooks Otterlake, Welles escalou inicialmente o talentoso mímico Rich Little, que entregaria cada linha de diálogo na voz de uma celebridade diferente, uma piada que provavelmente teria se tornado cansativa. Embora Welles tenha dito que demitiu Little, na verdade, segundo Graver, Little abandonou o set de filmagem. Peter Bogdanovich, que adora fazer mímica, mas não é Rich Little nesse departamento, assumiu o posto. Com Bogdanovich fazendo o papel, há nuances mais profundas e mais ricas em seu relacionamento com Hannaford. Como diz maliciosamente Hannaford, “Isso é o que é tão legal sobre Brooksie - eu não tenho que me repetir, ele faz isso por mim.”⁶¹ (O OUTRO LADO DO VENTO, 2018)

3.1.1. Os Monstros Sagrados.

Hannaford se assemelha a diretores “machões” de Hollywood como John Ford, Rex Ingram, Howard Hawks, Henry Hathaway, Raoul Walsh e o próprio John Huston. Segundo Welles, Hannaford combina os temperamentos de Ford e Ernest Hemingway, mas com a destreza áspera e transbordante de Mark Twain. Hannaford, explicou Welles, não se contentaria em filmar o combate, como Ford fez na Segunda Guerra Mundial e na Coréia, mas teria se

⁵⁹ Uma das práticas mais comuns de Welles, que ele já utiliza em *Soberba* e que reaparece, por exemplo, em *História Imortal*, é uso de personagens secundários que comentam e avançam a narrativa, em formato de coro.

⁶⁰ Tradução nossa. No original: “It’s either John Huston or Peter O’Toole doing his imitation of John Huston.”

⁶¹ Tradução nossa. No original: “That’s what’s so nice about Brooksie - I don’t have to repeat myself, he does it for me.”

juntado ao combate, como Hemingway fez enquanto servia como correspondente na Guerra Civil Espanhola. A filosofia de Mark Twain de Hannaford fez dele um favorito dos jovens, mas quando o velho cineasta tenta voltar a Hollywood ao satisfazer o que ele acha que o público jovem quer, ele vacila, produzindo uma bela mas obscura bagunça.

Welles chamou Hannaford de “Jake” porque esse era o apelido dado a Welles por seu amigo Frank Sinatra. Jake também foi o nome que Welles usou para o produtor (Jake Behoo-vian) que interpretou em sua peça satírica de 1950 sobre filmes religiosos de Hollywood, *The Unthinking Lobster*. “Hannaford” é um nome irlandês que evoca e incorpora Ford, bem como alguns dos sons e ritmos de “Hemingway”. Vale a pena notar que havia um obscuro membro da equipe chamado Hannaford - Frederick S. (Fred) Hannaford, um operador de gerador - que acompanhou Welles ao Brasil em 1942 para a filmagem de *É Tudo Verdade*.

Richard Wilson, durante as filmagens de *O Outro Lado do Vento*, perguntou a Welles sobre o que era o filme, e Welles respondeu que era “um ataque ao machoísmo”⁶². Hannaford, o mulherengo de peito peludo, é exposto no curso da história como um homossexual latente ou talvez enrustido. A personalidade de Hannaford foi amplamente baseada em Ernest Hemingway. Não é coincidência que o filme se passa em 2 de julho, aniversário do suicídio de Hemingway. Esse evento chocante de 1961 provavelmente forneceu a estrutura dramática para a primeira versão do roteiro, *Os Monstros Sagrados (The Sacred Beasts)*, que foi ambientado não em Hollywood, mas na Espanha, onde Welles morava na época. O título desse rascunho inicial tem um duplo significado, referindo-se a touros mortos ritualisticamente na arena e para celebridades como Hemingway que acompanham as touradas (amigo de Welles e colega cineasta Jean Cocteau escreveu uma peça de 1940 chamada *Les Monstres Sacrés*, publicada nos Estados Unidos em 1961).

A semente da história de Welles foi plantada em 1937, quando ele teve seu primeiro encontro com Hemingway. Welles gravou a narração que Hemingway escreveu para o documentário de Joris Ivens sobre a Guerra Civil Espanhola, *A Terra Espanhola (The Spanish Earth, 1937)*. Quando Welles e Hemingway se encontraram em uma reunião preliminar, Welles sugeriu eliminar algumas falas e deixar que as imagens falassem por si. Hemingway rousou: “Algum bicha maldita que dirige um teatro de arte acha que pode me dizer como escre-

⁶² “Machismo” seria a palavra correta. Mas “machoísmo” era um termo em uso nos Estados Unidos durante o início dos anos 1970, quando o conceito estava começando a penetrar a consciência nacional, graças ao movimento de liberação das mulheres.

ver narração.”⁶³ (HEMINGWAY apud MCBRIDE, 2006, p. 180) Welles zombou - “Oh, Sr. Hemingway, você acha que porque você é tão grande e forte e tem cabelo no peito. . .”⁶⁴ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p. 180) -, e ambos brigaram na frente da tela. Welles e Hemingway foram capazes de rir de sua briga com uma garrafa de uísque, começando uma longa, embora às vezes tensa amizade.

Os Monstros Sagrados deveria ter sido um filme sobre o amor à morte, girando em torno dos aficionados das touradas e seguindo um pseudo-Hemingway, um diretor de cinema. . . um sujeito que você mal pode ver através do cabelo em seu peito. O roteiro também pode ter sido influenciado pelo relato de Hemingway sobre a rivalidade das touradas de 1959 entre os cunhados Antonio Ordóñez e Luis Miguel Dominguín; Hemingway foi criticado por ser tendencioso a favor de Ordóñez, mas Welles disse que seu respeito mútuo por Ordóñez foi uma das poucas áreas de acordo sobre touradas.

A partir da descrição de Welles de seu projeto *Os Monstros Sagrados* em 1962, é evidente que enquanto o cenário e outros detalhes da história evoluíram, o personagem de Hanford permaneceu essencialmente o mesmo:

Haverá um confronto entre meu herói, um romântico americano envelhecido que está tendo problemas para se sustentar, e um jovem anti-romântico da nova geração, “cool”, que acaba por aderir ao romantismo e defende a tourada. Este será um filme sobre a morte, o retrato de uma decadência, uma ruína. Eu vou fazer o papel. Mas não procure um auto-retrato nele. Por exemplo, ele será um sádico, e eu não quero ser um.⁶⁵ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.183)

O pequeno documentário promocional dos irmãos Maysles para *Os Monstros Sagrados*, *Orson Welles Madrid Junho de 1966* (*Orson Welles Madrid Juin 1966*), mostra Welles conversando com um grupo de admiradores em uma praça de touros de Madri sobre seus planos para as filmagens. Welles diz que seu protagonista, cineasta “muito macho”, seguiria um matador, vivendo através dele. Ele se tornou aquele jovem adorável em um lindo traje. . . ele

⁶³Tradução nossa. No original: “Some damn faggot who runs an art theater thinks he can tell me how to write narration.”

⁶⁴ Tradução nossa. No original: “Oh, Mr. Hemingway, you think because you’re so big and strong and have hair on your chest . . .”

⁶⁵ Tradução nossa. No original: There will be a confrontation between my hero, an aging American romantic who is having trouble supporting himself, and an anti-romantic young man of the new generation, ‘cool,’ who ends up subscribing to romanticism himself and defending the bullfight. This will be a film about death, the portrait of a decadence, a ruin. I will play the part. But don’t look for a self-portrait in it. For example, he will be a sadist, and I don’t want to be one.

ficou obcecado por esse jovem, que se tornou, de certa forma, seu próprio sonho de si mesmo. Ele foi rejeitado por todos os seus velhos amigos. Ele finalmente se mostrou uma espécie de voyeur, um sujeito que vive do perigo e da morte.

Apesar dos avisos de Welles sobre não querer que o filme fosse visto como autobiográfico, ele claramente colocou muito de si mesmo em Hannaford. Havia algum sadismo nele e algo que foi arruinado. Havia ambiguidade sobre sua própria sexualidade. Welles se identificava com a sensação de fracasso e declínio de Hannaford, sua frustração ao ver diretores mais jovens o expulsarem de cena. Não há dúvida de que Welles explorava seus próprios sentimentos sobre envelhecimento e obsolescência através de Hannaford, embora tivesse um respeito saudável pelos artistas mais velhos.

A obra posterior de Welles foi fecunda de inspiração e constantemente apontava em novas direções; ele sabia envelhecer com o cinema. Hannaford, por outro lado, faz papel de bobo ao imitar os jovens e adaptar seu estilo para se adequar aos tempos de mudança. Esse foi um erro que Welles sempre evitou cuidadosamente, mesmo que, em partes de *O Outro Lado do Vento*, ele deliberadamente imitasse os maneirismos da “Nova Hollywood”. Com o seu retrato tragicômico de Hannaford, Welles estava construindo um aviso para os diretores veteranos.

3.1.2. Sexo.

O Outro Lado do Vento oferece um retrato da sexualidade especialmente complexo para um diretor cujo trabalho anterior tendia a tratar o sexo com discrição. Welles sempre quis filmar cenas eróticas, mas não se sentia à vontade para fazê-lo até encontrar uma maneira de que poderia passá-las como trabalho de outra pessoa. O interesse de Welles em explorar outros estilos ajuda a explicar a extraordinária liberdade criativa que ele permitiu a seus dois principais colaboradores em *O Outro Lado do Vento*, Oja Kodar e Gary Graver, particularmente no tratamento da sexualidade.

Kodar esteve ativamente envolvida na concepção e encenação das cenas eróticas, e a caracteristicamente textura sensual e romântica da iluminação de Graver está relacionada à sua atuação como realizador de filmes eróticos, o que ajudou a sustentar seu trabalho em grande parte pro bono para Welles, que retribuiu trabalhando sem crédito em um dos filmes

hardcore de Graver, *3 A.M.* (1975) Welles se ofereceu para cortar uma sequência para acelerar a conclusão do filme. A estrela de *3 A.M.*, a atriz pornô Georgina Spelvin, orgulhosamente disse que Welles era responsável pela edição dinâmica de sua cena de masturbação no chuveiro, que também contém várias imagens de baixo ângulo que ajudam a aumentar a temperatura.

O Outro Lado do Vento é um verdadeiro motim do Id, um carnaval sombrio de temas e imagens sexuais. O maior *tour de force* do filme é a cena de sexo de sete minutos no carro em movimento. Um homem passivo (Random) senta-se atordoado no banco da frente, enquanto uma mulher determinada (Kodar) salta em cima dele, fazendo todo o trabalho. O motorista impassível é interpretado por Robert Aiken, do elenco dos filmes de sexo *softcore* de Russ Meyer, *Vixen!* (1968) e *Cherry, Harry and Raquel!* (1969) Welles exclamou alegremente enquanto filmava a sequência, “Russ Meyer ataca novamente!”⁶⁶ (WELLES apud MCBRIDE, 2006, p.187) A presença silenciosa e voyeurística do terceiro elemento dentro do carro em meio a uma tempestade acrescenta mais um nível de perversão a esse sexo comicamente sombrio, que se torna cada vez mais barroco com luzes coloridas, ondas e sombras piscando estroboscopicamente no rosto frenético de Oja, até ela ser jogada para fora do carro em uma poça de lama no momento do clímax. Ao invés de simplesmente retratar um encontro sexual, os ritmos visuais realmente capturam a sensação de orgasmo. Por que o personagem de Oja faz sexo com outro homem na frente do motorista cada vez mais enfurecido não é claro, mas este é mais um enigma tentador do filme inacabado de Hannaford.

Outra cena de nudez, com a personagem de Oja puxando John Dale por uma porta no estúdio de cinema em ruínas, sombras profundas lançando listras de prisão em seus corpos, evoca a sequência da casa de diversões de *A Dama de Shanghai*. Filmado no pátio de Lawlen Way, foi perfeitamente cortado com as imagens realizadas no lote da MGM em Culver City, já nos dias de declínio do outrora grande estúdio. Segue-se uma cena de sexo sádica com o invisível Hannaford dirigindo a atriz nua para cortar as contas do pescoço do igualmente nu John Dale com uma grande tesoura... “Snip snip snip,” Hannaford ordena com uma alegria perversa, sugerindo desconfortavelmente a castração.

⁶⁶ Tradução nossa. No original: “Russ Meyer rides again!”

3.1.2.1. Gary Graver

Quando Gary Graver fez sua aparição providencial na vida de Orson Welles, ele era um jovem ambicioso que trabalhava à margem de Hollywood. Natural de Portland, Oregon, Graver seguiu um caminho eclético para o cinema. Em sua juventude, ele dirigiu um cinema de 16 mm em seu porão e foi mágico, palhaço de circo, personalidade do rádio, fotógrafo, e aspirante a ator. Depois de se mudar para Hollywood, tornou-se um “esnobe do cinema”, estudando o trabalho de Truffaut, Godard e Bergman e devorando revistas de cinema britânicas como *Sight and Sound* e *Films and Filming* para informações sobre o cinema europeu. Ele estudou atuação com Jeff Corey, Lee J. Cobb e Lucille Ball, mas, com o sistema de estúdio antigo ainda funcionando, achou quase impossível entrar no negócio. Graver trabalhou como um porteiro no Vogue Theatre em Hollywood Boulevard e passou os fins de semana em 1963 como gerente assistente da Teatro Beverly em Beverly Hills.

Em 1964, Graver foi convocado pelo Exército dos Estados Unidos, mas se juntou à marinha porque pensou que poderia conhecer o diretor John Ford, um almirante aposentado que era conhecido por visitar instalações navais em Los Angeles para ajudar a treinar cinegrafistas. Graver não conheceu Ford, mas a marinha o fez um cinegrafista.

Em dois anos com o *Combat Camera Group* no Vietnã, Japão e nas Filipinas, Graver fotografou batalhas em terra, mar e ar, bem como operações médicas, treinamento, visitantes ilustres e qualquer coisa que a marinha queria que ele filmasse. Seu batismo de fogo cinematográfico lhe serviu bem quando ele voltou para Hollywood. Ele logo encontrou emprego como assistente de cinegrafista e acabou se tornando um diretor de fotografia em filmes *exploitation* de baixo orçamento, como *The Girls from Thunder Strip* (1970) e *Hell's Bloody Devils* (1970). Ele fez seus próprios curtas-metragens e começou dirigindo longas em 1970 como *Sandra*, *The Making of a Woman*.

Ainda no ensino médio, Graver viu seu primeiro filme de Welles, *A Marca da Maldade* e, logo depois, *Cidadão Kane*. Em uma época em que poucos na América estavam prestando atenção à carreira de Welles ou ao seu estilo verdadeiramente radical, Graver continuou a segui-lo de perto. Quando assistiu *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite* no Hollywood Boulevard no final dos anos 1960, ele era a única pessoa no cinema.

Graver conta sobre seu primeiro encontro com Orson Welles:

Era 3 de julho de 1970, e eu estava sentado na farmácia Schwab em Hollywood lendo Variety. Um artigo dizia que Orson Welles estava na cidade. Eu não tinha ideia de onde ele estava hospedado, mas imaginei que ele poderia estar no Beverly Hills Hotel. Mais uma vez seguindo o conselho de Lucille Ball, caminhei para a cabine telefônica nos fundos da loja, chamei o Beverly Hills Hotel, e pedi que me transferissem para o quarto de Orson Welles. E para minha surpresa, eles fizeram! Para minha surpresa ainda maior, ele respondeu ao Telefone!

"Olá?" ele disse naquela voz distinta dele.

Pego de surpresa, eu lutei. "Ah, Orson Welles?"

"Sim," ele respondeu impacientemente. "Quem é?"

Eu disse a ele que meu nome era Gary Graver, eu era um cinegrafista profissional, e que eu queria trabalhar com ele.

"Bem, estou muito ocupado", disse ele. "Na verdade, estou a caminho do aeroporto agora mesmo. Estou voando para Nova York para fazer uma foto chamada A Safe Place." Ele então pediu meu telefone e me disse que ligaria para mim outra vez. Sendo Hollywood, eu estava cético. eu imaginei que ele estava me esnobando.

Saindo da farmácia Schwab, entrei no meu carro e dirigi para minha casa em Laurel Canyon. Quando entrei na garagem, pude ouvir o telefone tocando lá em cima. Saltei do carro e corri para dentro de casa, respondendo

o telefone sem fôlego. E novamente eu ouvi aquela voz distinta. "Gary, este é Orson", disse ele. "Eu preciso que você venha para o Beverly Hills Hotel imediatamente. Eu gostaria de falar com você."

Claro que eu concordei. Quando Orson Welles quer ver você, você não pode dizer não. "Uau", pensei. "Orson Welles acabou de me ligar!" Então eu voltei para o carro e atravessei a cidade até o Beverly Hills Hotel. Quando me encontrei com ele em seu quarto, fiquei extremamente nervoso. Afinal, este homem tinha sido um herói meu por algum tempo. Eu fiquei honrado apenas por estar em sua presença. Sentamos e conversamos um pouco.

"Estou prestes a fazer um filme chamado O Outro Lado do Vento, e Eu gostaria de trabalhar com você", ele me disse. "Você é o segundo cinegrafista a me ligar e dizer que quer trabalhar comigo. O primeiro foi Gregg Toland, que filmou Cidadão Kane, e agora você. Deve ser um sinal. Deve significar boa sorte. Estou indo para Nova York. Quando eu voltar nos encontraremos e faremos alguns testes para O Outro Lado do Vento."⁶⁷ (GRAVER, RAUSCH, 2008, p.3-5)

⁶⁷ Tradução nossa. No original: It was July 3, 1970, and I was sitting in Schwab's drugstore in Hollywood reading Variety. An article said that Orson Welles was in town. I had no idea where he was staying, but I guessed that he might be at the Beverly Hills Hotel. Once again heeding Lucille Ball's advice, I walked to the phone booth in the back of the store, called the Beverly Hills Hotel, and asked them to transfer me to Orson Welles's room. And, to

my surprise, they did! To my even greater surprise, he answered the telephone!

"Hello?" he said in that distinct voice of his.

Caught off guard, I struggled. "Uh, Orson Welles?"

"Yes," he answered impatiently. "Who is this?"

I told him that my name was Gary Graver, I was a professional cameraman, and that I wanted to work with him.

"Well, I'm very busy," he said. "In fact, I'm on my way to the airport right now. I'm flying to New York to make a picture called A Safe Place." He then asked for my telephone number and told me he'd call me another time. This being Hollywood, I was skeptical. I figured he was brushing me off.

Leaving Schwab's, I got into my car and drove to my home in Laurel Canyon. When I pulled into the garage, I could hear the telephone ringing upstairs. I jumped out of the car and raced into the house, answering the phone out of breath. And again I heard that distinctive voice. "Gary, this is Orson," he said. "I need you to come to the Beverly Hills Hotel at once. I'd like to talk with you."

Of course I agreed. When Orson Welles wants to see you, you can't say no. "Wow," I thought. "Orson Welles has just called me!" So I climbed back into the car and made my way across town to the Beverly Hills Hotel. When I met with him in his room, I was extremely nervous.

After all, this man had been a hero of mine for some time. I was honored just to be in his presence. We sat down and chatted for a while.

"I'm about to make a movie called The Other Side of the Wind, and I'd like to work with you," he told me. "You are the second cameraman to call me up and say you wanted to work with me. First there was Gregg Toland who shot Citizen Kane, and now you. That must be a sign. It must mean good luck. I'm going to New York. When I come back we'll meet and shoot some tests for The Other Side of the Wind."

Graver e Welles tinham prática em fazer filmes de baixo orçamento. Graver disse a Welles que poderia fazer um filme por US\$ 10 mil: filmariam com sua equipe, de jovens, realmente barata ⁶⁸(recebiam cerca de US\$ 200 por semana). Ele também sabia onde conseguir negativos a custos baixos, pontos curtos, pontos longos, filme refeito. No que se refere a equipamentos de filmagem, ambos eram autossuficientes. Juntos, eles possuíam todas as câmeras, equipamentos de som e luzes que eram necessárias para fazer um filme. Welles tinha uma Camaflex de 35mm (que ele adorava, pois tinha ocular inclinada, que lhe permitia realizar os planos próximos ao chão), que havia comprado para realizar *A Marca da Maldade*, além de uma Eclair 16mm e um Nagra. Graver, por sua vez, era dono de uma câmera Arriflex.

Welles costumava chamar Graver de “Rembrant” ou “Billy Bitzer” (cinegravista de D.W. Griffith). Graver, em contrapartida, chamava Welles de “D.W.”

3.1.2.2. Oja Kodar.

Oja Kodar nasceu Olga Palinkas na Croácia em 1941, mas assumiu seu novo sobrenome por sugestão de Welles. Aconteceu uma noite na França, quando ela e Welles jantaram com um colega de escola dela,

e esse meu amigo perguntou a Orson como ele me via e o que eu queria dizer para ele. E Orson disse que eu era um presente de Deus para ele. Eu traduzi isso em croata, e quando ele ouviu a palavra kodar ele perguntou o que isso significava. E eu disse, “como um presente.” Ko-dar! Dar é presente e ko é como - como um presente. E ele disse: “Bem, é assim que você deve ser chamada: Oja como um presente.”⁶⁹ (KODAR apud MCBRIDE, 2006, p.138)

Kodar trabalhava como âncora de telejornal na Iugoslávia quando conheceu Welles em uma boate durante as filmagens de *O Processo* em 1962. Welles começou a trabalhar com Oja em 1963, dando à atriz neófito um papel substancial, embora com linhas e figurinos mínimos (um pequeno biquíni e um grande chapéu), em seu thriller psicológico *The Deep* que, filmado

⁶⁸ A equipe de filmagem de *O Outro Lado do Vento* recebeu o nome de VISTOW, Volunteers in Service of Orson Welles (Voluntários a Serviço de Orson Welles).

⁶⁹ Tradução nossa. No original: and this friend of mine asked Orson how he saw me and what I meant to him. And Orson said I was a present from God to him. I translated that into Croatian, and when he heard the word kodar he asked what that meant. And I said, “as a present.” Ko-dar! Dar is present and ko is as - as a present. And he said, “Well, that’s what you should be called: Oja as a present.”

entre 1967-69, terminou incompleto. Welles e Kodar escreveram roteiros juntos para outros projetos no final década de 1960, incluindo *A Máscara da Morte Vermelha*⁷⁰ (*The Masque of the Red Death*), combinando essa história de Edgar Allan Poe com outro de seus contos, “O Barril de Amontillado”. Welles foi convidado a dirigi-lo para o filme de antologia de 1968 *Histórias Extraordinárias* (*Histoires Extraordinaires*, 1968). Federico Fellini, Louis Malle, e Roger Vadim dirigiram segmentos desse filme, mas a produtora rejeitou o roteiro Welles / Kodar ricamente expressionista, talvez porque era muito longo com sessenta páginas, ou cerca de uma hora em tempo de tela.

O que poderia ser chamado de “período Oja” de Welles durou até sua morte em 1985, e marcou profundas mudanças em seu estilo de filmagem. Sob a influência de Kodar, a obra de Welles passou por um florescimento tardio da sexualidade, semelhante ao de Picasso. *História Imortal* contém uma cena de sexo real, embora filmada obliquamente, e é sem dúvida mais erótica por sua concentração em detalhes sugestivos. A ligação entre Welles e Picasso é desenhada explicitamente em *Verdades e Mentiras*, com Welles engenhosamente “dirigindo” o artista ao intercalar fotografias dele aparentemente cobiçando Oja, enquanto ela passa por sua janela em roupas minúsculas.

Kodar disse sobre *O Outro Lado do Vento*:

Quando você vê o filme, você sentirá que outra pessoa trabalhou com [Welles], porque há coisas que ele nunca teria feito sozinho e nunca fez antes. Ele era um homem muito tímido, e coisas eróticas não eram sua praia. E neste filme você vai ver as coisas eróticas. Ele ficava me acusando com o dedo: “É sua culpa!” E ele estava certo - a culpa é minha! . . . Não só eu escrevi o roteiro [com ele], eu praticamente dirigi algumas dessas cenas eróticas, porque Orson era uma pessoa muito tímida.⁷¹ (KODAR apud MCBRIDE, 2006, p.140)

Kodar era uma parceira criativa incansável que serviu de incentivo e inspiração para manter Welles trabalhando em novos projetos, muitas vezes de natureza ousadamente contemporânea. Ela relembra o que aconteceu no verão de 1970:

⁷⁰ Roger Corman dirigiu sua versão do conto de Poe, *A Orgia da Morte* (*The Masque of the Red Death*), em 1964, com Vincent Price no papel principal.

⁷¹ Tradução nossa. No original: When you see the film, you will feel that somebody else worked with [Welles], because there are things that he never would have done alone and never did before. He was a very shy man, and erotic stuff was not his thing. And in this film, you will see the erotic stuff. He kept accusing me with his finger: “It’s your fault!” And he was right - it’s my fault! . . . Not only did I write the script [with him], I practically directed some of those erotic scenes, because Orson was a very shy person.

Orson e eu estávamos sentados em um bangalô no Beverly Hills Hotel⁷², com nossas despesas sendo pagas pela Columbia. Orson disse: “Nós dois podemos escrever, Eu sou um diretor, você é atriz, vamos pensar em um filme para fazer enquanto estamos aqui em Hollywood”. Tínhamos duas histórias. Orson tinha um chamado Jake, que é o nome do personagem principal interpretado por John Huston, e eu tinha uma história chamado *O Outro Lado do Vento*. . . Quando Orson estava planejando fazer *O Mercador de Veneza* na Itália, estávamos procurando cenários e estávamos nos Estúdios Cinecittà olhando os cenários de *Romeu e Julieta* de Zeffirelli. Orson estava usando sua grande capa preta, e houve uma grande rajada de vento e sua capa voou, e eu pensei: “Orson é tão multifacetado. . . vou escrever algo e chamá-lo de *O Outro Lado do Vento*”. . . Então misturamos as duas histórias e começamos a trabalhar nisso, até que finalmente tivemos um roteiro para *O Outro Lado do Vento*. Claro que Orson foi o escritor principal, eu em uma menor capacidade.⁷³ (KODAR apud MC-BRIDE, 2006, p.140-142)

3.1.3. Homossexualidade.

A homossexualidade tornou-se um tema cada vez mais evidente na obra posterior de Welles. O relacionamento Hal / Poinc em *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite* tem conotações gays, e o rei despreza Hal como um “menino jovem, libertino e efeminado”; o perturbado pintor Hughie Warriner (Laurence Harvey) em *The Deep* é ridicularizado como “bicha” pelo personagem de Welles, Russ Brewer, um bufão machista que acusa falsamente Hughie de assassinato; *Verdades e Mentiras* tem um protagonista gay, o falsificador de arte Elmyr de Hory, cujo jovem amante fala sobre seu relacionamento; e os personagens centrais do roteiro de Welles, *The Big Brass Ring*, já foram amantes gays. Em *O Outro Lado do Vento*, há uma sequência prolongada e extremamente desconfortável de Hannaford revelando sua homofobia ao provocar o professor idoso de seu jovem protagonista, Bradley Pease Burroughs, interpretado por Dan Tobin, a estrela do piloto de TV de Welles, *A Fonte da Juventude* (*The Fountain of Youth*, 1958).

⁷² Welles foi a Hollywood discutir a possibilidade de dirigir um filme para a Columbia. Peter Bogdanovich o colocou em contato com Bert Schneider, da BBS, que o contratou para adaptar o romance *Midnight Plus One*, de Gavin Lyall. A Columbia pagou pelo bangalô de Welles no Beverly Hills Hotel. Segundo Kodar, o estúdio perdeu interesse no projeto, mas, de acordo com Schneider, Welles gastou US\$ 30 mil no hotel e nunca apresentou o roteiro.

⁷³ Tradução nossa. No original: Orson and I were sitting in a bungalow at the Beverly Hills Hotel, with our living expenses being paid by Columbia. Orson said, “We can both write, I’m a director, you’re an actress, let’s think of a film to make while we’re here in Hollywood.” We had two stories. Orson had one called Jake, which is the name of the main character played by John Huston, and I had a story called *The Other Side of the Wind*. . . When Orson was planning on doing *The Merchant of Venice* in Italy, we were looking for sets, and we were at Cinecittà Studios looking at the sets for Zeffirelli’s *Romeo and Juliet*. Orson was wearing his big black cape, and there was a big gust of wind and his cape flew up, and I thought, “Orson is so multifaceted . . . I’m going to write something and call it *The Other Side of the Wind*.” . . . So we mixed the two stories together and started working on it, until finally we had a script for *The Other Side of the Wind*. Of course Orson was the main writer, I in a minor capacity.

O tema central de um filme de Welles geralmente é a traição, em quase todos os casos, a traição de uma amizade masculina, começando com a profunda amizade entre Kane e Leland, que acabam traindo um ao outro. Outros exemplos incluem Macbeth e Macduff; o estranho triângulo masculino de Bannister, Grisby e O'Hara em *A Dama de Shanghai*; o supermasculino Otelo e o felino Iago, que o trai, segundo MacLiammóir, por causa de ciúme homossexual; Arkadin e Van Stratten; Quinlan e Menzies em *A Marca da Maldade*; as sadomasoquistas tensões entre Joseph K. e o advogado em *O Processo*; a voyeurística dinâmica sexual entre Mr. Clay e o jovem marinheiro Paul em *História Imortal*; e, supremamente, *Falstaff e Hal*, cuja relação encontra eco nos envoltórios torturados de Hannaford com John Dale e Brooks Otterlake. A exploração de relacionamentos masculinos complexos está no centro da obra de Welles, que mostra um interesse relativamente limitado na heterossexualidade.

Susan Strasberg dá um desempenho esplendidamente seguro como Juliette Riche, a crítica de cinema perspicaz inspirada em Pauline Kael. O roteiro chama Riche de “um rato de mulher”, mas a direção e a atuação são mais sutis. Ela vem para a festa e solta ironias mal-intencionadas, mas precisas, sobre a masculinidade de Hannaford e seu relacionamento com Otterlake:

Hannaford: Quero dizer, quanto dano você pode fazer à terceira maior bilheteria na história do cinema? Realmente fez isso tudo? Que maravilha.

Riche: Sim, você sabia que quando sua própria produtora se tornar pública, seu amigo vai sair com quarenta milhões de dólares?

Otterlake: Sim, e ela vai dizer que eu - ela vai continuar escrevendo que eu... eu... que eu roubei tudo de você, Skipper. Eu nunca vou me afastar disso.

Hannaford: Bem, não há problema em pedir emprestado um ao outro. O que nunca devemos nunca fazer é pedir emprestado de nós mesmos. Vamos, Brooksie.

Riche: Claro que vocês estão perto, vocês dois - vocês têm que estar - vocês não têm escolha.

Hannaford: Por favor, querida senhora, não nos diga o que você. . . quer dizer com isso.⁷⁴ (O OUTRO LADO DO VENTO, 2018)

A fachada da onipotência de Hannaford desmorona mais tarde quando ele confessa para Brooksie, na festa de aniversário que promove seu retorno a Hollywood, que ele precisa

⁷⁴ Tradução nossa. No original: Hannaford: I mean, how much harm can you do to the third biggest grosser in movie history?" Did it really make that much? How marvelous.

Riche: Yes, did you know that when his own production company goes public, that your friend there stands to walk away with forty million dollars?

Otterlake: Yeah, and she's gonna say that I—she's gonna keep on writing that I—I—that I stole everything from you, Skipper. I'm never gonna walk away from that.

Hannaford: Well, it's all right to borrow from each other. What we must never do is borrow from ourselves. Come on, Brooksie.

Riche: Of course you're close, you two—you have to be—you have no choice.

Hannaford: Please, dear lady, don't tell us what you . . . mean by that.

de sua ajuda para manter sua carreira viva. A cena mais exigente de Huston é um discurso bêbado e angustiado em um banheiro enquanto Hannaford lava o rosto, tentando ficar sóbrio antes da exibição de seu filme inacabado. Enquanto ele fala para Otterlake, como Lear, sobre o negócio do cinema, Hannaford sabe que sua carreira e até mesmo sua vida estão destruídas, e as perspectivas para ambas são sombrias. A vergonha de Hannaford e o desespero por sua dependência profissional de seu jovem protegido estão na base da crueldade que ele demonstra em relação a Otterlake. Os ecos do relacionamento complicado de Welles com Bogdanovich são inevitáveis, já que o jovem diretor, que interpreta Brooks Otterlake e vinha do sucesso de público e de crítica de *A Última Sessão de Cinema* (*The Last Picture Show*, 1971), assim como em relação a Hannaford, era patrono e protegido de Welles, um cineasta mais velho tentando desesperadamente continuar seu trabalho durante a “Geração Sem Destino”.

3.1.4. A morte de Hollywood.

A única vez em que se encontrou com Orson Welles, em 1972, Jonathan Rosenbaum perguntou a ele sobre o status de seus projetos mais recentes. O filme chamado *Hoax*; que ele estava editando, que mais tarde se tornou *Verdades e Mentiras*; dois filmes que ele declarou que estavam quase prontos, mas que não tinha pressa de lançamento, *The Deep* e *Don Quixote*; e um filme ainda não terminado, *O Outro Lado do Vento*, que ele queria lançar antes dos outros porque era sobre filmes e "filmes são um assunto popular agora"⁷⁵ (ROSENBAUM, 2019, p.286), embora ele não tivesse certeza de quanto tempo esse interesse duraria.

Segundo Jonathan Rosenbaum, *O Outro Lado do Vento* é mais oportuno agora do que nos anos 70, não por causa de seu tema mítico ostensivo, “A morte de Hollywood”, mas por causa de sua outra preocupação mítica, “A morte do Macho”, que o filme propõe intimamente conectado com o seu “assunto popular”.

O cenário da “Morte de Hollywood” gira em torno da festa do septuagésimo aniversário de Jake Hannaford, dada em seu rancho por sua antiga amiga, Zarah Valeska (Lili Palmer), renderizado via filmagem super-8 e 16 mm e fotografias estáticas, em cores e em preto e branco, e fitas de áudio, todas supostamente gravadas por vários participantes em um estilo de pseudo-documentário que permaneceu parte do arsenal de Welles. Intercalado com este mate-

⁷⁵ Tradução nossa. No original: “movies are a popular subject now”

rial, está o filme inacabado de Hannaford, *O Outro Lado do Vento*, em cores e 35 mm, exibido primeiro para um executivo de estúdio, depois na festa e, finalmente, em um drive-in próximo, após duas quedas de energia no rancho, ambas evocando impotência e / ou sexo interrompido. Em contraste com a festa, este filme não tem diálogos e consiste nos flertes, preliminares, lutas e encontros sexuais entre um passivo, efeminado (Bob Random interpretando o ator John Dale, apropriadamente como um objeto "encontrado" ou um dos muitos manequins representando-no que são trazidos para a festa) e uma radical e dominatrix nativa-americana igualmente sem nome (Oja Kodar), ambos nus na maior parte do tempo - transando primeiro no banco da frente de um carro durante uma tempestade, e depois nas molas nuas de uma cama sem colchão ao ar livre no backlot do estúdio.

Eventualmente, no filme que está sendo exibido, e especificamente durante a última cena de sexo, descobrimos porque ele está inacabado: Dale desistiu no meio da filmagem, ao ser insultado sexualmente e humilhado por Hannaford por trás da câmera, e ameaçado com um par de tesouras pela personagem de Oja Kodar (até que ela corte seu colar de contas, que fica preso nas molas da cama e suas contas se espalham como sêmen). Ele sai do set, com Hannaford instruindo seu câmera a filmar sua partida. No drive-in, também ouvimos a acusação de uma jornalista (Susan Strasberg) de que o super-machão Hannaford tem uma inclinação homoerótica - uma acusação que eventualmente incita Hannaford a esbofeteá-la.

As duas "máscaras" que Welles utiliza em *O Outro Lado do Vento* - o pseudo-documentário que imita o "cinéma vérité" e o filme-dentro-do-filme que emula Antonioni - levantam a questão da auto-reflexividade da paródia, como proposta por Robert Stam:

Visto que a matéria da arte auto-reflexiva é a própria tradição - a ela se fazem alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza - a paródia, por conseguinte, passa a ter importância capital. E a paródia implica algumas verdades óbvias quando se refere ao processo de criação artístico. A primeira é que o artista imita, não a Natureza, e sim outros discursos artísticos. Se pinta, se escreve ou se faz filmes é porque viu quadros, leu romances ou assistiu a filmes. O romancista faz uma imitação, afetuosa ou hostil, de outros romancistas que porventura tenha lido. O artista obedece a uma tradição: o médium, gênero e o subgênero pré-existem ao artista. (STAM, 1981, p. 57)

Prossegue Robert Stam:

Essas verdades aplicam-se ao cinema com a mesma evidência. Os realizadores costumam escolher, ou ser pressionados, a fazer filmes de um certo gênero e "à moda" de certos diretores. Compete a eles decidir entre chamar a atenção para essas influências ou escurecê-las. (STAM, 1981, p.57)

Welles preferia não criticar outros diretores em público. Mas com Antonioni, ele abria uma exceção. Ironicamente, os dois diretores tinham muito em comum, já que ambos foram crianças prodígios de famílias prósperas que cresceram com paixão por criarem seus próprios mundos e a carregaram para a vida adulta.

Mas o mundo que Antonioni criava na tela incomodava Welles, pois os filmes de Antonioni eram sobre o tédio existencial, com personagens que viviam vidas vazias. Definia tudo que Welles desprezava na política do autor⁷⁶.

Welles disse à revista *Playboy* em 1967:

De acordo com um jovem crítico americano, uma das grandes descobertas de nossa época é o valor do tédio como assunto artístico. Se isso é verdade, Antonioni merece ser contado como pioneiro e pai fundador. Seus filmes são cenários perfeitos para modelos de moda. Talvez não haja cenários tão bons na *Vogue*, mas deveria haver. Deviam pedir ao Antonioni para projetá-los.⁷⁷ (WELLES in ESTRIN, 2002, p.135).

Com um estilo visual apresentando longos e persistentes planos de inatividade, o trabalho de Antonioni irritava Welles:

Uma das razões pelas quais eu me entedio tanto com Antonioni é a crença de que porque um plano é bom, ele ficará melhor se você continuar olhando para ele. Ele te dá um plano cheio de alguém caminhando pela rua e você pensa, “Bem, ele não vai levar aquela mulher por todo caminho pela rua”. Mas ele leva. E então ela parte e você continua olhando para a rua depois que ela se foi.⁷⁸ (WELLES apud KARP, 2015, p.65)

Era arte vazia, consistindo de belas imagens que criavam nem valor, nem significado. Antonioni era um “arquiteto de caixas vazias”, cujos enredos não tinham início, fim, ou contexto. Dava à arte real um mau nome e faziam as pessoas confundir *nonsense* com complexidade.

⁷⁶ A política dos autores é um movimento teórico da crítica cinematográfica lançado na revista francesa *Cahiers du Cinéma* em 1955 pelo então jovem crítico François Truffaut. Consiste, muito resumidamente, em atribuir ao diretor de cinema o status de autor do filme.

⁷⁷ Tradução nossa. No original: According to a young American critic, one of the great discoveries of our age is the value of boredom as an artistic subject. If that is so, Antonioni deserves to be counted as a pioneer and founding father. His movies are perfect backgrounds for fashion models. Maybe there aren't backgrounds that good in *Vogue*, but there ought to be. They ought to get Antonioni to design them.

⁷⁸ Tradução nossa. No original: One of the reasons I'm so bored with Antonioni is the belief that because a shot is good, it's going to get better if you keep looking at it. He gives you a full shot of somebody walking down a road and you think, “Well, he's not going to carry that woman all the way up that road”. But he does. And then she leaves and you go on looking at the road after she's gone.

Para piorar, Antonioni, ao contrário de Welles, tinha prosperado nos anos 1960. Ele tinha um acordo de três filmes com o produtor Carlo Ponti e a MGM que incluía substancial controle artístico sobre suas produções. A primeira delas, *Blow-Up - Depois Daquele Beijo* (*Blow-Up*, 1966), havia sido um sucesso, parcialmente por ter desafiado os limites da sexualidade da época. A segunda, no entanto, foi *Zabriskie Point* (1970), um desastre comercial e de crítica, que explorava o vazio da cultura de consumo.

E justamente *Zabriskie Point* seria a inspiração de Welles para a tentativa de Hannaford realizar um “filme jovem” em *O Outro Lado do Vento*. Dessa maneira, Welles estava trabalhando em uma grande declaração artística que contrastava a imitação de Antonioni por Hannaford com as imagens cruas do documentário da festa. Ele estava fazendo um filme em dois estilos diferentes, nenhum dos quais era seu próprio.

3.1.5. A morte do Macho.

Desde que desfrutou de um perfil mainstream em sua juventude, Welles estava relutante em se ver como um cineasta de arte, embora este fosse o status que teve durante sua carreira. Portanto, não é surpreendente que ele tenha descrito *O Outro Lado do Vento* como um filme sobre filmes, seu assunto principal, ao invés de um filme de arte experimental sobre o enfraquecimento da confiança sexual, um pesadelo contracultural artístico sobre reversões de gênero, humilhação sexual, coito interrompido, impotência e castração.

O fato de *O Outro Lado do Vento* ser ambos, a morte de Hollywood e a morte do macho, se torna uma parte essencial de seu fascínio: um dueto ou duelo entre auto-imagens conflitantes. Os contrastes entre os dois blocos alternados de material do filme são de fato tão marcantes que eles precisam ser considerados, segundo Rosenbaum, em termos musicais, como as linhas melódicas separadas em uma fuga: resmas de diálogo versus nenhum diálogo, velhice versus juventude, cor mais preto e branco em diversos formatos versus apenas cor 35 mm, e, talvez o mais importante, figuras solitárias em uma festa barulhenta versus um casal dentro do filme. Mesmo que os encontros sexuais do último entre uma dominatrix e sua presa terminem em coito interrompido, as duas estão sempre continuamente engajadas uma com a outra, mesmo em seu conflito perpétuo, enquanto os convidados da festa e a anfitriã são vistos

principalmente como desconectados e almas perdidas e solitárias em busca de alguma forma de comunhão social.

A parte de Welles do roteiro está relacionada a Hannaford interpretado por Huston; o papel de Kodar está relacionado ao filme de Hannaford, no qual ela implicitamente interpreta a substituta sexual de Hannaford - uma predadora que, como Kodar a descreveu, assemelha-se a um louva-a-deus. A arte e o simbolismo freudiano do filme de Hannaford é principalmente contribuição dela, embora a ansiedade sobre a androginia contracultural e a passividade como uma ameaça aos valores machos do envelhecimento pertençam a Welles. Kodar dirigiu três sequências - no carro, dentro do banheiro feminino de uma discoteca, e em uma praia surrealista na cena final, onde um falo gigante tomba em derrota. De maneira geral, a experiência de Kodar como escultora - ela foi a primeira mulher em pelo menos cinco gerações admitida no departamento de escultura da Academia de Artes Visuais de Zagreb - informa os diversos cenários do filme de Hannaford, sejam eles criados ou encontrados. A maioria de suas esculturas são abstratas e eróticas, e o mesmo pode ser dito da discoteca onde ela corta os olhos de uma boneca dada a ela por seu parceiro - a primeira castração simbólica do filme - a fim de usá-los como brincos.

O quão autobiográfico *O Outro Lado do Vento* realmente é, não há dúvida, manterá alguns fãs de Welles preocupados por muitos anos. Além de Hannaford ser claramente inspirado em diretores machões como Ford, Hawks, Walsh e o próprio Huston, ele também tem acólitos como Bogdanovich e Joseph McBride, ambos conhecidos por suas associações com Welles e encorajados a se parodiarem. Enquanto isso, John Dale recebe seu mentor na escola, que evoca o amado professor Roger Hill de Welles em Woodstock, e é descaradamente estimulado homossexualmente por Hannaford - em um dos encontros mais estressantes do filme, editados de acordo com seus respectivos olhares, de uma maneira calculada para fazer o público se contorcer.

No entanto, todos os elementos autobiográficos de *O Outro Lado do Vento* são muito menos intrigante do que as ambigüidades dominantes da arte de Welles em relação ao mistérios insolúveis da personalidade humana. Ele planejava interpretar uma figura gay semelhante a Kissinger em *The Big Brass Ring*, mas sem dúvida muito mais relevante é a afirmação do repórter em *Cidadão Kane* de que “eu não acho que nenhuma palavra pode explicar a vida de

um homem”⁷⁹ (CIDADÃO KANE, 1941), em contraste com “Rosebud”, ou como aparentes discrepâncias entre o presente e o passado evocado do Sr. Arkadin em *Grilhões do Passado* ou Hank Quinlan em *A Marca da Maldade*. De acordo com tais enigmas, *O Outro Lado do Vento* nos oferece dois Jake Hannafords distintos - o carismático patife inventado por Welles e Huston e o esquivo artista gay em negação criado por Welles e Kodar - que realmente não combinam. Uma flagrante falta de congruência entre o primeiro e o segundo, o Hannaford real (se houver), um enigma perpétuo, deve estar em algum lugar entre essas versões.

3.1.6. A saga de O Outro Lado do Vento.

As filmagens de *O Outro Lado do Vento* começaram com recursos próprios de Welles e Kodar. Segundo Welles, ele investiu US\$ 750 mil na produção. No entanto, quando seu uso de uma corporação suíça como produtora caiu sob escrutínio da IRS (*Internal Revenue Service*) no princípio dos anos 1970, Welles se viu impedido de utilizar o dinheiro que a CBS lhe pagou pelo apenas parcialmente completado especial de TV *Orson's Bag* para financiar *O Outro Lado do Vento*, o que o forçou a buscar investimentos externos para o filme. Welles também estava sobrecarregado com a mudança das leis de impostos, que ocorreu no mesmo período, para americanos que viviam no estrangeiro: ele pensou que estava isento de taxaço de seus ganhos na Europa, mas foi forçado a fazer pagamentos retroativos. Welles culpava os problemas com os impostos que o obrigavam a interromper as filmagens de *O Outro Lado do Vento*, retornar a Europa a fim de atuar em mais produções para levantar dinheiro e encontrar investidores para finalizar seu filme.

Welles, que era péssimo homem de negócios e frequentemente lidava com personagens dúbios, seja pela natureza traiçoeira do cinema, seja pela relutância de produtores mais convencionais de filmarem com ele, fez um pacto faustiano com o o governo do Irã para completar *O Outro Lado do Vento* e para realizar *Verdades e Mentiras*. Os acordos com os iranianos para financiar *O Outro Lado do Vento* e *Verdades e Mentiras* se deu por meio de Mehdi Bousheri, cunhado do Xá Reza Pahlavi e chefe da produtora baseada em Paris, *Les Films de l'Astrophore*. Segundo Dominique Antoine, que fechou o acordo com Welles, os investidores de Boushehri no Irã tinham dois propósitos, “promover os filmes iranianos e reali-

⁷⁹ Tradução nossa. No original: “I don't think any word can explain a man's life”

zar uma grande coprodução internacional”⁸⁰ (apud MCBRIDE, 2006, p.203) com um nome de peso no cinema mundial. Mas a aliança entre Welles e os iranianos levou a um conflito sobre as finanças e o controle artístico de *O Outro Lado do Vento*. Welles originalmente vendeu a Boushehri 50% do filme, no entanto viu sua parte diminuir continuamente enquanto as despesas da produção cresciam e os investimentos de seus apoiadores aumentavam.

O problemático envolvimento de Welles com os investidores iranianos finalmente estourou quando o Xá Reza Pahalavi foi deposto pela revolução fundamentalista do Aiatolá Khomeini em janeiro-fevereiro de 1979. Enquanto no processo de confiscar as propriedades estrangeiras da família do Xá, Khomeini enviou agentes para procurar o negativo de *O Outro Lado do Vento*, que Welles escondeu na adega de vinhos do restaurante de um amigo em Paris. Welles “tomou posse” do copião, segundo Kodar, quando ele

Percebeu que Boushehri planejava tirar o filme dele e deixar François Reichenbach terminá-lo. Então um domingo, Orson e Gary Graver foram para a sala de edição em Paris com um carro e pegaram o copião e as fitas de áudio - eles literalmente roubaram o copião e o enviaram para L.A. Pelo menos Bouhsehri entendeu que ele pode ter seu dinheiro investido de volta apenas quando chegarmos a um acordo”⁸¹ (KODAR apud MCBRIDE, 2006, p.204)(a qual eles eventualmente chegaram em 1998)

Ainda em 1975, o tributo feito pelo AFI (*American Film Institute*) no Century Plaza Hotel em 9 de fevereiro, embora não universalmente popular em Hollywood, trouxe a Welles a oportunidade de mostrar cenas de *O Outro Lado do Vento* e de fazer, em rede nacional, um pedido por recursos para finalizar o filme. Welles esperava que um estúdio pudesse intervir, resolver as questões financeiras restantes e permitir que o *O Outro Lado do Vento* fosse concluído e distribuído. E uma oferta de estúdio para seu trabalho em andamento realmente se concretizou por causa do prêmio. Mas a empresa iraniana esperou para uma melhor - nenhuma veio, e a oferta foi embora. Sobre esse caso espetacular de mau julgamento, a produtora Dominique Antoine admitiu: “Sinto muito, porque acho que a filme já teria sido concluído e lançado”⁸² (ANTOINE apud MCBRIDE, 2006, p.205)

⁸⁰ Tradução nossa. No original: “to promote Iranian movies and make a big international coproduction”

⁸¹ Tradução nossa. No original: realized that Boushehri was planning to take the film away from him and to let François Reichenbach finish it. So one Sunday, Orson and Gary Graver went to the editing room [in Paris] with a car and picked up the working print and the sound tapes—they literally stole the print and shipped it to L.A. At last Boushehri understood that he can get his invested money back only when we reach an agreement”

⁸² Tradução nossa. No original: “I am really sorry, because I think the picture would have been finished now and released.”

Welles se envolveu, em seus últimos anos de vida, em uma prolongada briga judicial na França pelo controle do negativo, reivindicando precedência como autor do filme. Ele obteve apoio dos críticos e colegas diretores, da *Académie des Beaux Arts*, que o tornou membro, e do presidente francês François Mitterrand, que lhe deu Ordem de Comendador da Legião de Honra em 1982. O tribunal concordou que Welles era o autor de *O Outro Lado do Vento* e, como tal, possuía o direito ao corte final, mas decretou que o imbróglio com Boushehri teria que ser resolvido antes que o filme pudesse ser lançado. O impasse entre Welles e Boushehri sobre termos financeiros controle artístico continuaria muito além da morte de Welles.

Após a morte de Welles, Gary Graver, Oja Kodar, Peter Bogdanovich e Frank Marshall continuaram com seus esforços em relação ao filme, mostrando imagens e cortes brutos para potenciais apoiadores, que invariavelmente reagiam com incompreensão. A estrutura e o estilo não-convencionais de *O Outro Lado do Vento* o faziam especialmente difícil de compreender em sua forma incompleta. Kodar o exibiu a John Huston e pediu que completasse o filme, mas ele achou o desafio muito difícil. Depois de assistir à filmagem, Oliver Stone⁸³ disse a Kodar e Graver que era muito experimental. George Lucas, que poderia bancar a conclusão assinando um cheque, recusou-se a fazê-lo, pois não sabia o que fazer com o filme, que não era comercial. Clint Eastwood, cujo trabalho como diretor Welles admirava, pediu para ver o corte bruto de *O Outro Lado do Vento*. Mas se descobriu que ele estava apenas interessado em estudar o desempenho de Huston para interpretá-lo em *Coração de Caçador* (*White Hunter, Black Heart*, 1990). Eastwood também pegou emprestado o diálogo em que Pat McMahon, como um entrevistado pretensioso, vai até Hannaford e anuncia: “Sou Marvin P. Fassbender!”⁸⁴ (O OUTRO LADO DO VENTO, 2018), ao que o diretor responde: “Claro que você é”⁸⁵ (O OUTRO LADO DO VENTO, 2018) Eastwood foi criticado por “roubar” Welles, mas o próprio Welles roubou a resposta de Noel Coward, que disse o mesmo para um admirador arrogante. (MCBRIDE, 2006, p.208)

⁸³ O que não impediu Oliver Stone de votar a montagem acelerada de *O Outro Lado do Vento* em *JFK - A Verdade que Não Quer Calar* (*JFK*, 1991) e *Assassinos por Natureza* (*Natural Born Killers*, 1995)

⁸⁴ Tradução nossa. No original: “I’m Marvin P. Fassbender!”

⁸⁵ Tradução nossa. No original: “Off course you are”

O sucesso da versão revista de *A Marca da Maldade* em 1998 de repente despertou interesse genuíno nas perspectivas comerciais de *O Outro Lado do Vento*. Rick Schmidlin (que produziu a versão de *A Marca da Maldade* baseada no memo de 58 páginas deixado por Welles) e Joseph McBride elaboraram um plano como produtores para completar *O Outro Lado do Vento*. Eles consultaram extensivamente com Graver e Kodar antes de lançar o projeto para empresas cinematográficas. Estimaram, conservadoramente, que *O Outro Lado do Vento* arrecadaria US\$ 3 milhões nas bilheterias dos Estados Unidos e do exterior e, com uma longa vida útil, traria pelo menos mais US\$ 2 milhões nos mercados de TV a cabo e vídeo doméstico. Graver e o editor Frank Beacham montaram um corte bruto de duas horas, o mais elaborado já feito, mas ainda faltando algumas cenas-chave que não tinham sido impressas do negativo.

Schmidlin e McBride exibiram o corte bruto na Universal, onde Frank Marshall tinha considerável influência, October Films, uma subsidiária de arte da Universal, e na Sony Pictures Entertainment, onde foi defendido por Michael Schlesinger, que conduziu o documentário *É Tudo Verdade* até a conclusão na Paramount em 1993.

Finalmente, McBride, Schmidlin e Graver despertaram o interesse da Showtime Networks em 1998. Graver já havia tentado anteriormente com a Showtime sem sucesso, mas, através Susan Bullington Katz, McBride escreveu para Matthew Duda, vice-presidente executivo de aquisições e planejamento, trazendo resultados. A delicada diplomacia de Graver, realizada ao longo de vários meses, trouxe os co-proprietários, Kodar e Boushhri, a concordarem pela primeira vez sobre como as receitas deviam ser divididas. Welles pediu a Bogdanovich que terminasse o filme caso ele morresse sem conseguir, e Bogdanovich aceitou supervisionar a complexa montagem e a edição de som que restavam. Com todos os elementos no lugar, a Showtime concordou em investir US\$ 3 milhões para comprar e completar *O Outro Lado do Vento*.

Então, mais uma vez, tudo desmoronou, pois Beatrice Welles soube do acordo e fez com que a Showtime se afastasse do projeto. Assim, enquanto Kodar queria completar a edição de *O Outro Lado do Vento*, Beatrice Welles insistia que ele deveria permanecer sem ser visto. De acordo com Graver, Beatrice se opôs a ele, Bogdanovich e Kodar completando *O Outro Lado do Vento* porque ela não queria que adulterassem o filme. Em artigo de 2004 para o Los Angeles Times, Beatrice escreveu: Nos últimos 19 anos, dediquei a maior parte da mi-

nha vida a proteger e preservar o trabalho de meu pai, Orson Welles”.⁸⁶ (MCBRIDE, 2006, p. 211) Palavras que soam vazias, visto as mudanças que ela fez em *Othello* e sua tentativa de barrar a Universal de lançar sua versão de *A Marca da Maldade* de acordo com os próprios desejos de seu pai. A alegação de Beatrice Welles de ter qualquer controle sobre *O Outro Lado do Vento* é duvidosa. Mesmo sob a Lei da Califórnia, que dá direito ao herdeiro sobre a imagem da celebridade morta, estaria fora do alcance de Beatrice já que Welles não aparece no filme. A disposição legal de *O Outro Lado do Vento* no testamento de Welles também parecia clara.

Em seu testamento de 1982, Welles deixou sua casa na 1717 North Stanley Avenue em Hollywood e seu conteúdo para Oja, e suas outras propriedades, incluindo sua casa em 3189 Montecito Drive em Las Vegas, para sua esposa, Paola. Cada uma de suas três filhas (Christopher, Rebecca e Beatrice) ficou com US\$ 10 mil. Talvez porque não tenham sido feitas disposições específicas no testamento sobre a propriedade de seus projetos inacabados de cinema e televisão, Welles assinou um acordo separado em 19 de junho de 1985, esclarecendo possíveis ambiguidades sobre a propriedade dos filmes e programas de TV.

A “Confirmação de Direitos de Propriedade” afirma que Welles e Kodar não tinham acordo prévio por escrito sobre os projetos sobre os quais eles trabalharam juntos, mas confirmou que eles “estão sempre se associando em vários projetos segundo um acordo verbal que a Senhorita Kodar teria todos e quaisquer direitos disponíveis de qualquer tipo em tais projetos e que Welles nunca obteria ou receberia qualquer interesse em e para tais direitos”. Os projetos especificados no contrato incluem *O Outro Lado do Vento*, *Os Sonhadores* (e direitos de filmagem das duas histórias de Isak Dinesen usadas como material de origem), *The Deep* (e direitos de filme para o romance fonte de Charles Williams, *Dead Calm*), *Don Quixote*, *The Orson Welles Show*, *Orson Welles: The One-Man Band* e *Orson Welles Solo*; material escrito incluindo *The Big Brass Ring*, *House Party* e *Crazy Werther* e direitos do documentário da BBC TV *The Orson Welles Story* e o documentário francês *Orson Welles à la Cinémathèque Française*. O documento acrescenta: “É a intenção de Welles que esta Confirmação pode ser usada pela Senhorita Kodar para documentar a falta de qualquer participação acioná-

⁸⁶ Tradução nossa. No original: “For the last 19 years, I have dedicated most of my life to protecting and preserving the work of my father, Orson Welles.”

ria de qualquer tipo nos projetos acima por Welles, incluindo o registro de qualquer direito autoral ou o registro de qualquer tratamento de história ou roteiro em qualquer guilda.”

Em 2014, a Royal Road Entertainment, do produtor Filip Jan Rymysz, com apoio de Frank Marshall, costurou um acordo entre as partes - os herdeiros de Boushehri, Oja Kodar e Beatrice Welles - para comprar os direitos, completar e lançar *O Outro Lado do Vento*. A Netflix entrou com US\$ 5 milhões para finalizar o filme, garantindo sua distribuição mundial. Em 2017, após quatro décadas estocado em um laboratório em Paris, os 1083 rolos do negativo original de *O Outro Lado do Vento* partiram para Los Angeles a fim de serem escaneados em 4K e finalmente editados pelo montador Bob Murawski. Em 31 de agosto de 2018, *O Outro Lado do Vento* estreou mundialmente no 75o. Festival Internacional de Cinema de Veneza.

3.2. Hopper / Welles.

Em novembro de 1970, Dennis Hopper, que estava em meio ao processo de montagem de *O Último Filme*, viajou de Taos, Novo México, para Beverly Hills, a fim de participar de *O Outro Lado do Vento*, de Orson Welles. Para Hopper, era um gênio encontrando outro:

Eu estava em Taos editando *O Último Filme*, e recebi uma ligação de Bert Schneider e Henry Jaglom dizendo que Orson Welles queria fazer um filme comigo. Ele estava filmando em 16mm. Eu disse: “Uau, O.K.”, então voei do Novo México, cheguei por volta das 5 da tarde e Orson me pegou no aeroporto e me levou para sua casa em Beverly Hills⁸⁷. (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.451-452)

Sobre a filmagem, prossegue Hopper:

Nós filmamos de noite até o amanhecer, e ele continuou me fazendo perguntas sobre o que eu pensava sobre dirigir, o que eu pensava sobre isso, o que eu pensava sobre aquilo. Ele conseguiu que todos esses jovens diretores de Hollywood viessem e fizessem isso. Sabe, eu disse a ele, “Então você vai fazer esse papel?” e ele disse, “Não, não, eu odeio atuar.” Eu disse, “Você odeia atuar?”. “Yeah, eu nunca gostei de atuar. Eu nunca quis atuar. Vou arranjar outra pessoa para fazer esse papel.” Sim, ele foi incrível. Ele me preparou um jantar de espaguete. Ele cozinhou e estava rodando a câmera, me perguntando todos os tipos de coisas pessoais, coisas de trabalho. . . apenas realmente uma noite interessante. Eu o conheci antes disso, mas esta foi uma noite muito intensa, mais do que intensa. Depois disso, voltei ao Novo México para

⁸⁷ Tradução nossa. No original: I was in Taos, editing *The Last Movie*, and I got a call from Bert Schneider and Henry Jaglom that Orson Welles wanted to shoot some film with me. He was making a 16mm movie. I said, ‘Wow, O.K.’ So I flew in from New Mexico, got in around 5 o’clock in the afternoon, and Orson picked me up from the airport and drove me to his house in Beverly Hills.

trabalhar um pouco mais em *O Último Filme*⁸⁸. (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.453-454)

Welles filmou, no total, cerca de noventa e seis horas de material bruto para *O Outro Lado do Vento*, das quais duas horas e meia foram relativas à entrevista com Dennis Hopper, realizada com duas câmeras de 16mm na mão (operadas por Gary Graver e John Willhem), totalizando cinco horas de filmagem. Bob Murawski, que recebe o crédito de “cutter” e não de montador, manteve praticamente intacta a longa interação entre Welles e Hopper nos 131 minutos de *Hopper / Welles*.

Segundo Beatrice Welles revelou para Ray Kelly do site *Wellesnet*, seu pai pretendia, com o material filmado em *O Outro Lado do Vento*, realizar um documentário sobre Hopper, o que nunca ocorreu. Dennis Hopper fascinava Welles, na medida em que ele encarnava a “Nova Hollywood”, com a qual Welles mantinha uma relação de ambivalência: ao mesmo tempo em que admirava a liberdade e o poder que os novos diretores conquistaram no final do anos 1960, ele se ressentia do fato de que, mesmo considerado o ídolo da geração, permanecesse ao largo dos recursos financeiros para a produção de seus filmes (embora seja no mínimo duvidoso que Welles voltasse a trabalhar para os estúdios, dos quais se afastou em definitivo após *A Marca da Maldade*. *O Outro Lado do Vento*, por exemplo, foi financiado com seus próprios recursos, até o aporte do dinheiro iraniano). Em artigo publicado na revista *Look* em 3 de novembro de 1970, *But Where Are We Going?*, praticamente na mesma época do encontro com Hopper, Welles reflete sobre a situação do cinema norte-americano, mais especificamente sobre a “Nova Hollywood”, sem, no entanto, especificá-la:

A indústria está muito pobre hoje: enfrenta a falência. As grandes fábricas de cinema pertencem virtualmente à televisão. E, no entanto, com a própria televisão caindo, muito visivelmente, no estupor da meia-idade, a mídia de massa mais antiga atrai o público mais jovem. Só as crianças ainda vão ao cinema. E acontece que são principalmente apenas as crianças que agora as estão fazendo. As esperanças de bilheteria estão se apoiando, desesperadamente, na geração mais jovem de diretores. E todos eles receberam exatamente essa liberdade, apenas esse controle total sobre seu próprio trabalho que era único e brevemente meu todos esses anos atrás. Abençoe-os, eles não são mais experientes do que eu era então. De fato – e pela primeira vez na

⁸⁸ Tradução nossa. No original: We shot from dark 'til dawn, and he kept asking me questions about what I thought about directing, what I thought about this, what I thought about that. He got all these young Hollywood directors to come and do this. Y'know, I said to him, “So you're going to play this part?” and he said, “No, no I hate acting.” I said, “You hate acting?” “Yeah, I never liked acting. I never wanted to act. I'll get somebody else to play this part.” Yeah, he was incredible. He cooked me a spaghetti dinner. He cooked it, and he was running the camera, asking me all kinds of personal things, work things . . . just really an interesting evening. I'd met him before that, but this was a really intense—more than intense—night. After that, I went back to New Mexico to work on *The Last Movie* some more.

história de Hollywood – os patrões e os bancos ficam realmente mais felizes quando um diretor não tem absolutamente nenhuma experiência⁸⁹. (Welles, 1970, p.1)

Prossegue Welles, que admoesta contra o culto ao diretor e ao gênio:

Nesse momento de moda, todo mundo com menos de 30 anos – e seu irmão idiota – quer ser diretor de cinema. E porque não? Deixe-se dizer que a direção de filmes (o próprio trabalho em si) é muitas vezes superestimada. Boas pinturas não vêm de um mau pintor, mas bons filmes muitas vezes são assinados por diretores da mais perfeita incompetência. Escritores, editores e atores fazem seu trabalho para ele. Sua única tarefa é falar as palavras “ação” e “corte” – e ir para casa com o dinheiro. Tal homem pode, como vimos, abrir caminho por 50 anos de direção cinematográfica e nunca ser descoberto⁹⁰. (Welles, 1970, p.3)

Os inícios das carreiras de Dennis Hopper e de Orson Welles foram surpreendentemente parecidos. Seus longas-metragens de estréia, respectivamente *Sem Destino* e *Cidadão Kane*, são, cada um a seu modo, filmes seminais dentro da cinematografia norte-americana, verdadeiros ataques ao sistema de estúdio, realizados por dois jovens diretores que contavam com a liberdade para fazer as obras que quisessem. Já os filmes subsequentes, *O Último Filme* e *Soberba*, praticamente arruinaram as carreiras de ambos em Hollywood: Hopper só voltou a dirigir para os estúdios novamente em 1988, com *As Cores da Violência* (*Colors*), enquanto Welles, após trabalhar com grande interferência em Hollywood durante os anos 1940, tornou-se um nômade na Europa a partir da década seguinte, até retornar aos Estados Unidos com *O Outro Lado do Vento* em 1970.

⁸⁹ Tradução nossa. No original: The industry is very poor today: It faces bankruptcy. The big movie factories virtually belong to television. And yet with television itself slumping, all too visibly, into the stupors of the middle-aged, the older mass medium draws the younger public. Only the kids are still going to the movies. And it happens that it's mostly just kids who are now making them. Box-office hopes are riding, rather desperately, on the very youngest generation of directors. And they've all been given just that freedom, just that total control over their own work that was uniquely, and briefly, mine all those years ago. Bless them, they're no more experienced than I was then. Indeed—and for the first time in Hollywood's history—the bosses and the banks are actually happiest when a director has absolutely no experience at all.

⁹⁰ Tradução nossa. No original: Just at this modish moment, everybody under 30—and his idiot brother—wants to be a film director. And why not? Let it be whispered that film directing (the very job itself) is often grossly overrated. Good paintings don't come from a bad painter, but good motion pictures are often signed by directors of the most perfect incompetence. Writers, editors and actors do his work for him. His only task is to speak the words “action” and “cut”— and go home with the money. Such a man can, as we have seen, wing his way through 50 years of film directing and never be found out.

3.2.1. Sem Destino.

A gênese de *Sem Destino* se encontra em duas produções de Roger Corman, *Anjos Selvagens* (*Wild Angels*, 1966) e *Viagem ao Mundo da Alucinação* (*The Trip*, 1967), para a AIP (American International Pictures). Com *Anjos Selvagens*, que conta a história do grupo de motoqueiros *Hell's Angels* e é estrelado por Peter Fonda, Corman provou mais uma vez seu toque de Midas: além do inesperado sucesso de bilheteria (cerca de US\$ 16 milhões), lançou uma série de “filmes de motocicleta”, que incluíam *Os Demônios do Volantes* (*Hell's Angels on Wheels*, 1967, com Jack Nicholson) e *Sociedade Violenta* (*The Glory Stompers*, 1968), no qual Dennis Hopper, após o colapso nervoso do diretor Anthony M. Lanza - causado pelo comportamento do ator -, terminou de dirigi-lo. Em *Viagem ao Mundo da Alucinação*, por sua vez, Corman explorou outro assunto controverso, mas a par com a juventude: LSD. Peter Fonda interpretava o diretor de comerciais que esperava que o LSD mudasse sua vida, enquanto Bruce Dern fazia seu guia na viagem de ácido. Jack Nicholson escreveu o roteiro, e Dennis Hopper atuou no filme como o traficante que fornece LSD aos outros personagens e que se torna o guru hippie nas alucinações de Fonda. Foi o papel de Hopper em *Viagem ao Mundo da Alucinação* que lhe assegurou a direção de *Sem Destino*, uma vez que ele e Peter Fonda formaram uma segunda unidade e filmaram as sequências do roteiro de Nicholson que Corman decidiu não realizar.

A ideia de *Sem Destino* partiu de Peter Fonda. No seu quarto de hotel em 26 de setembro de 1967, após passar o dia em uma conferência de exibidores de filmes, em Toronto, promovendo *Viagem ao Mundo da Alucinação*, Fonda olhava para uma foto publicitária de *Anjos Selvagens* que foi obrigado a assinar, quando a ideia de *Sem Destino* veio a sua mente. Ele telefonou para Hopper e lhe contou a história, convidando-o para a direção. O trabalho de Hopper em *Viagem ao Mundo da Alucinação* convenceu Fonda de que ele possuía a visão louca que o filme precisava. Assim, Fonda produziria, Hopper dirigiria e ambos estrelariam e escreveriam *Sem Destino*, que contaria ainda com o roteirista Terry Southern (de *Doutor Fantástico* (*Doctor Strangelove*, 1964).

Fonda ainda devia um filme do contrato de três filmes que havia assinado com a AIP. Ele apresentou a história para James Nicholson (sem parentesco com Jack) e Sam Arkoff,

chefes da AIP, certo de que tinha um sucesso em mãos, pois combinava o “filme de motocicleta” com um fator-X. Segundo Fonda:

Fiquei pensando sobre esse garoto de dezessete anos chegando para seus amigos, dizendo: “Ei cara, você tem que ver esse filme. Esses caras, eles contrabandeiavam cocaína pela fronteira, e então eles pegam essas motos, essas motos selvagens, e então eles andam e ficam chapados - quero dizer muito chapados - e no final do filme, bem, eles apenas levam um tiro. Assim, cara, só porque eles estão lá na hora errada.” E então os outros garotos vão ver o filme. (FONDA apud WINKLER, 2011, p.281-282)

Mas a AIP impôs dificuldades: Nicholson e Arkoff estavam nervosos quanto à representação nada sensacional de drogas pesadas em *Sem Destino* - os heróis, Capitão América e Billy, traficam cocaína no início do filme -, e estavam preocupados quanto à responsabilidade que Hopper poderia lidar. A AIP decidiu que Hopper poderia ou atuar ou dirigir, mas não os dois. Segundo Jack Nicholson, “Você conhece Dennis, você não exatamente entrega dinheiro para ele e diz: ‘Sem problemas, você entende o que quero dizer?’”⁹¹ (NICHOLSON apud WINKLER, 2011, p.284).

Com os problemas na AIP, Peter Fonda e Dennis Hopper decidiram levar o filme para a BBS, produtora de Bert Schneider, Bob Rafelson e Steve Blauner. Bert Schneider era filho de Abe Schneider, que havia sucedido Harry Cohn na liderança da Columbia Pictures em 1958, e com a qual a BBS possuía um acordo de distribuição de filmes. A BBS obtivera grande sucesso com *Os Monkees Estão de Volta* (*Head*, 1968), filme dos *The Monkees* escrito por Jack Nicholson e dirigido por Rafelson. Bert Schneider estava disposto a apostar US\$ 360 mil do próprio dinheiro em *Sem Destino* (o custo total do filme foi de US\$ 501 mil).

O esquema de produção da BBS era simples: ela produzia filmes de até US\$ 1 milhão (preferencialmente até US\$ 750 mil) e dava total liberdade ao diretor. O corte final, no entanto, pertencia a Bert Schneider. Assim, quando Dennis Hopper surgiu com o corte de quatro horas e meia para *Sem Destino*, e sugeriu que o filme fosse exibido em formato “road show”, com intervalo (tratamento que tinha sido dispensado apenas a filmes como *Lawrence da Arábia* e *2001: Uma Odisséia no Espaço*), Schneider o mandou tirar férias e reeditou o filme para seus 94 minutos atuais. Quando finalmente assistiu a versão definitiva de *Sem Destino*, Hop-

⁹¹ Tradução nossa. No original: “You know Dennis, you don’t exactly just turn over money to him and say, ‘No problem, you know what I mean?’”

per disse, com lágrimas nos olhos: “Isso é lindo. Isso é incrível. Nunca, nunca, deixe-me cortar mais um pé de filme”.⁹² (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.338)

Sem Destino, que custou meros US\$ 501 mil, lucrou US\$ 19,1 milhões. Após fazer *A Noite do Terror* (*Night Tide*, 1961), de Curtis Harrington, Hopper estava convencido de que o modelo de filmagem dos estúdios estava obsoleto, e o sucesso de *Sem Destino* apenas confirmou seu ponto de vista. De acordo com Hopper:

Cara, os filmes estão saindo da idade das trevas. Quero dizer, por quarenta anos as pessoas não criativas disseram às pessoas criativas o que fazer. Mas agora estamos dizendo a eles, esqueça esses grandes orçamentos. A única coisa que você pode fazer com um grande orçamento é um filme grande, impessoal e desonesto. O estúdio é coisa do passado, e eles são muito espertos se se concentrarem apenas em se tornar empresas de distribuição para produtores independentes. Queremos fazer filmes pequenos, pessoais e honestos. Então, estamos todos recebendo pequenos salários e apostando em uma parte do lucro bruto. E nós vamos fazer filmes legais, cara. Estamos assumindo mais liberdade e mais risco. Acho que somos heróis. Eu quero fazer filmes sobre nós.⁹³ (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.374-375)

Ao redor de Hollywood, os executivos dos estúdios tentavam entender o que o sucesso de *Sem Destino* significava. Após a II Guerra Mundial, os antes saudáveis estúdios eram como balões sofrendo lentos vazamentos. A decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos em *United States v. Paramount Pictures, Inc.*, 334 US 131 (1948) forçou os estúdios a se desfazerem de suas cadeias de cinema, que anteriormente garantiam a distribuição dos produtos dos estúdios. Além disso, a onipresença da televisão privou os estúdios do público cativo que antes enchia seus cinemas. As instalações dos estúdios foram cada vez mais entregues à produção de televisão.

Os espectadores predominantemente jovens dos anos 1960 rejeitavam os faroestes, os musicais e as comédias dos estúdios, criativamente exaustos, que não refletiam a realidade de suas vidas. Segundo Hopper: “Ninguém jamais se viu retratado em um filme. Em todo o país, as pessoas estavam fumando maconha e usando LSD, enquanto o público ainda assistia Doris

⁹² Tradução nossa. No original: “That’s beautiful. That’s amazing. Don’t ever, ever let me cut another foot of film”.

⁹³ Tradução nossa. No original: “Man, the movies are coming out of a dark age. I mean, for forty years the uncreative people told the creative people what to do. But now we’re telling them, like forget those big budgets. The only thing you can make with a big budget is a big, impersonal, dishonest movie.” “The studio is a thing of the past, and they are very smart if they just concentrate on becoming distribution companies for independent producers. We want to make little, personal, honest movies. So we’re all taking small salaries and gambling on a cut of the gross. And we’re going to make groovy movies, man. We’re taking on more freedom and more risk. I think we’re heroes. I want to make movies about us.”

Day e Rock Hudson”⁹⁴. (HOPPER apud WINKLER, 2011, p. 376). Quando uma série de musicais de grande orçamento - *Camelot* (1967), *Doutor Doolittle* (*Doctor Doolittle*, 1967), *O Caminho do Arco-Íris* (*Finian’s Rainbow*, 1968), *Hello, Dolly!* (1969), *Os Aventureiros do Ouro* (*Paint Your Wagon*, 1969) e *Charity Meu Amor* (*Sweet Charity*, 1969) - fracassaram comercialmente, mesmo os executivos dos estúdios foram forçados a olhar para *Sem Destino* como um novo modelo de negócios. De acordo com Peter Bogdanovich: “Espere um segundo, espere um segundo, talvez esses caras saibam algo de que não sabemos”⁹⁵. (BOGDANOVICH apud WINKLER, 2011, p.376-377). Incapazes de adivinhar a fonte do sucesso de *Sem Destino*, os executivos dos estúdios entregaram a produção cinematográfica a talentos relativamente desconhecidos e não testados, que eles supunham estar em sintonia com as necessidades do público jovem. Segundo Hopper:

Bem, quero dizer, de repente eles pensaram que todo mundo que podia andar de moto e entregar um roteiro era certamente um candidato a diretor naquele momento. Já que eu dirigi, deve significar que qualquer um poderia dirigir. Os dinossauros que se agarraram à indústria com tanta força por tanto tempo que, honestamente, era hora de sangue novo entrar lá e poder continuar e fazer alguns filmes.⁹⁶ (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.377)

3.2.2. O Último Filme.

Hopper ressuscitou o roteiro de Stewart Stern para *O Último Filme*, que conta a história de Kansas (Dennis Hopper), um dublê empregado por uma empresa de Hollywood que filma um faroeste B sobre Billy the Kid em Chinchero, uma vila nos Andes peruanos. Eles retornam a Hollywood depois que outro dublê é morto acidentalmente durante as filmagens da cena final do filme. Acreditando que outras equipes de filmagem em breve se reunirão na vila, Kansas fica para trás com sua namorada Maria (Stella Garcia), uma prostituta local, e sonha com vários esquemas para ganhar dinheiro.

⁹⁴ Tradução nossa. No original: Nobody had ever seen themselves portrayed in a movie. At every love-in across the country, people were smoking grass and dropping LSD, while audiences were still watching Doris Day and Rock Hudson.

⁹⁵ Tradução nossa. No original: “Wait a second, wait a second, maybe these guys know something we don’t know.”

⁹⁶ Tradução nossa. No original: Well, I mean, suddenly they thought everybody that could ride a bicycle and deliver a script was certainly a candidate for being a director at that point. Since I had directed, it must mean anybody could direct. The dinosaurs that held on to the industry so tightly for so long that, very honestly, it was time for new blood to get in there and be able to go on and make some films.

Quando os índios assistem às filmagens do faroeste em sua aldeia, eles testemunham o que consideraram um milagre. Um ator que foi baleado e aparentemente morto enquanto as câmeras rodavam de repente se levanta ileso e remove sua camisa ensanguentada depois que o diretor gritou “corta”. Convencidos de que o ato de fazer filmes confere poderes mágicos a seus participantes, os índios criam um culto ao cinema, esperando invocar o retorno da empresa de Hollywood e a prosperidade que ela lhes trouxe.

Eles constroem réplicas de vime de câmeras de cinema, luzes e microfones, e imitam as ações da empresa de cinema que partiu, reencenando cenas do faroeste. Os índios não entendem a distinção entre violência real e violência fingida no cinema. Eles dão socos reais e disparam balas reais quando fazem seu filme. O padre da aldeia (Thomas Milian) pede a Kansas que explique a diferença entre o faz de conta e a violência real aos índios, mas eles não o entendem. Pior ainda, eles foram seduzidos pela emoção da coisa real.

Na cantina da cidade perto da vila, Kansas conhece Neville Robey (Don Gordon), um amigo que está convencido de que localizou uma mina de ouro que ele e Kansas podem desenvolver se conseguirem levantar US\$ 500 em capital inicial. Kansas se torna um guia turístico para um rico fabricante de vassouras americano (Roy Engel) e sua esposa (Julie Adams) que ele conhece na cantina. Ele os leva para a prostíbulo local onde resgatou Maria de seu café. Quando Maria começa a importunar Kansas por luxos americanos de classe média, como geladeira, piscina e peles, ele se prostitui com a esposa do fabricante por US\$ 500 e sua estola de peles, que dá a Maria.

Quando a mina contém ouro insuficiente para tornar o refino lucrativo, Kansas retorna à vila. Os índios o mandam interpretar um personagem que combina Billy the Kid e Cristo, que eles planejam sacrificar na conclusão de seu novo filme, um cruzamento entre um faroeste e uma paixão. Até o padre decidiu concordar com o concurso mortal dos aldeões, esperando que isso os ajude a restaurar os valores indígenas que a empresa de Hollywood corrompeu. Segundo Hopper:

Chama-se *O Último Filme* e é uma história sobre a América e como ela está se destruindo. O herói é um dublê em um péssimo faroeste. Meu personagem, Kansas, fica para trás quando a empresa sai porque ele quer se estabelecer em uma pequena cabana de adobe, mas ele é dominado por sonhos falsos de construir um grande hotel turístico, um aeroporto, até mesmo de construir uma pista de esqui onde nunca neva, de encontrar ouro e ganhar um milhão de dólares, todos os sonhos corruptos que transformam sua vida em uma mentira. Ele é o Sr. Meio América. Ele sonha com carros grandes, piscinas, garotas lindas. Ele é tão inocente. Ele não percebe que está vivendo um mito, pregando-se em uma cruz de ouro. Mas os índios percebem isso.

Eles defendem o mundo como ele realmente é, e veem o péssimo faroeste como realmente era, uma lenda trágica de ganância e violência na qual todos morreram no final. Então eles constroem uma câmera com lixo e reencenam o filme como um rito religioso. Para bancar a vítima na cerimônia, eles escolhem o dublê.⁹⁷ (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.380-381)

O Último Filme é uma meditação pirandelliana⁹⁸ sobre o faroeste, o colonialismo e a morte. Originalmente, Hopper queria Montgomery Clift como Kansas, mas, com a sua morte em 1966, passou a testar outros nomes para o protagonista. Ele chegou a oferecer o papel principal a John Wayne - e o do diretor do filme hollywoodiano dentro do filme a Henry Hathaway -, pois os via como os principais perpetradores da violência do faroeste (a ideia original para *O Último Filme* surgiu durante as filmagens de *Os Filhos de Katie Elder* (*The Sons of Katie Elder*, 1965), realizado pela dupla Wayne / Hathaway, quando Hopper observou o impacto do faroeste na população local). Ambos declinaram, e no lugar de Hathaway, Hopper escalou Sam Fuller, enquanto ele mesmo resolveu interpretar Kansas.

“Beije meu François Truffaut, filho da puta!”⁹⁹ (apud Winkler, 2011, p.385), exclamou Steve Blauner ao saber da decisão de Hopper de interpretar Kansas. Para Blauner, *O Último Filme* só funcionaria como foi escrito: o roteiro descrevia Kansas como um dublê veterano e grisalho, um homem acabado e quebrado. Hopper como Kansas arruinaria o filme, pois não haveria como sentir pena de Hopper, então com 34 anos.

Hopper pensou, naturalmente, que após o sucesso de *Sem Destino*, seu próximo filme seria produzido pela BBS. No entanto, Blauner era seu único aliado, que ele agora alienava. Bert Schneider e Bob Rafelson não queriam voltar a trabalhar com Hopper, uma vez que o consideravam muito difícil. Ele teve, então, que procurar outros estúdios, e acabou na Universal, o menos inclinado a realizar filmes de arte.

⁹⁷ Tradução nossa. No original: It's called *The Last Movie*, and it's a story about America and how it's destroying itself. The hero is a stuntman in a lousy Western. My character, Kansas, stays behind when the company leaves because he wants to settle down in a little adobe hut, but he's taken over by phony dreams of building a big tourist hotel, an airport, even of building a ski run where it never snows, of finding gold and making a million dollars, all corrupt dreams which turn his life into a lie. He's Mr. Middle America. He dreams of big cars, swimming pools, gorgeous girls. He's so innocent. He doesn't realize he's living out a myth, nailing himself to a cross of gold. But the Indians realize it. They stand for the world as it really is, and they see the lousy Western for what it really was, a tragic legend of greed and violence in which everybody died in the end. So they build a camera out of junk and reenact the movie as a religious rite. To play the victim in the ceremony, they pick the stuntman.

⁹⁸ Luigi Pirandello (1867-1936) foi um dramaturgo, poeta e romancista italiano. Mais conhecido por suas peças, na terceira fase de sua carreira, conhecida como “o teatro no teatro”, Pirandello abole o conceito de quarta parede, que é a parede transparente que se encontra entre os atores e o público: nessa fase, de fato, Pirandello tende a envolver o público que não é mais passivo, mas que reflete a própria vida naquela representada pelos atores em cena.

⁹⁹ Tradução nossa. No original: “Kiss my François Truffaut, motherfucker!”

A Universal era comandada por Lew Wasserman, que a revista *Slate* chamou de “O Homem que Arruinou os Filmes”. Mesmo na Hollywood da década de 1970, o gosto de Wasserman sempre foi conservador e de meia-idade. Wasserman não conseguia entender por que *Sem Destino* e *A Primeira Noite de Um Homem* (*The Graduate*, 1967) se tornaram sucessos.

Recorda Danny Selznick, que trabalhou para Ned Tanen:

“Wasserman disse, temos que descobrir.” E, de fato, a pesquisa provou que havia uma nova geração de jovens que não se importava com quem estava no cinema, que parecia querer filmes sobre pessoas reais e situações reais. Na verdade, se você tivesse uma estrela em um filme, isso poderia prejudicá-lo, porque o tornaria pouco crível. Você viu Gregory Peck em um filme, você pensou que era Gregory Peck.”¹⁰⁰ (apud Biskind, 1998, p.353-354)

Wasserman podia estar fora de sintonia, mas era esperto o bastante para saber disso, e em 1969 criou uma nova unidade, uma divisão jovem, com Ned Tanen como seu chefe. Os primeiros dois filmes produzidos pela divisão de Tanen foram *Quando Nem Um Amante Resolve* (*Diary of a Mad Housewife*, 1970), dirigido por Frank Perry, e *Procura Insaciável* (*Taking Off*, 1971), de Milos Forman, e estrelando Buck Henry. Eles foram sucessos de crítica, embora não de bilheteria. Tanen também financiou Peter Fonda em *Pistoleiro Sem Destino* (*The Hired Hand*, 1971), e Monte Hellman em *Corrida Sem Fim* (*Two-Lane Blacktop*, 1971). Depois vieram *Minnie e Moskowitz* (*Minnie and Moskowitz*, 1971), de John Cassavetes, *Corrida Silenciosa* (*Silent Running*, 1972), de Douglas Trumbull, e *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, 1973), de George Lucas.

Mas o primeiro filme com o qual Tanen assinou foi *O Último Filme*. Copiando a fórmula da BBS, a divisão jovem da Universal financiava produções entre US\$ 750 mil e US\$ 1 milhão. O diretor recebia 500 dólares por semana, mas ficava com 50% do lucro total da bilheteria. A grande diferença para a BBS, contudo, estava no corte final, que na Universal, pertencia ao diretor do filme. Segundo Tanen:

Quando as empresas começaram a fazer esses filmes, não foram gentilmente envolvidas neles. Eles disseram para os rapazes que não conseguiram marcar uma consulta no lote duas semanas antes: “É o seu filme, não volte para nós com seus problemas, nós nem queremos saber sobre eles”. Não eram filmes em que os estúdios lidavam com alguém em quem confiavam. Eles estavam lidando com garotos em quem

¹⁰⁰ Tradução nossa. No original: “Wasserman said, We’ve got to find out.” And indeed, research proved there was a new generation of young people that didn’t care who was in movies, that seemed to want movies about real people and real situations. In fact, if you had a star in a movie, it might hurt the picture, because it would make it not very credible. You saw Gregory Peck in a movie, you thought it was Gregory Peck.

não confiavam, não gostavam de seu comportamento arrogante, não gostavam da maneira como se vestiam, não queriam ver rabos de cavalo e sandálias no refeitório enquanto comiam. Eles os viam com pavor absoluto. Além do pavor. Era como se eles só quisessem mandá-los para um campo de concentração. Mas os estúdios os deixaram em paz porque acharam que estragariam tudo se interferissem, e os filmes não custaram nada. Eles perceberam que aqui era uma fonte de talento. Foi assim que, no final dos anos 60, início dos anos 70, tornou-se um meio do diretor.¹⁰¹ (TANEN apud BISKIND, 1998, p.355-356)100

Originalmente planejada para ser filmada no México, a produção se mudou para os Andes peruanos por sugestão de Alejandro Jodorowsky¹⁰², cujo *El Topo* (1970) Hopper ajudou a distribuir nos Estados Unidos. *O Último Filme* foi realizado dentro do orçamento e no cronograma previsto, com Hopper descartando o roteiro de Stern e improvisando a ação e os diálogos no calor do momento. Segundo Hopper, o filme é uma improvisação estruturada: há roteiro, mas os diálogos foram alterados e improvisados pelos atores para expressar suas próprias abordagens.

Ao retornar aos Estados Unidos, Hopper anunciou à Tanen que precisaria de um ano para editar o filme, ao invés dos três meses que eram comuns, uma vez que havia quarenta e oito horas de material bruto: como não podia imprimir os copiões no Peru, para saber quais *takes* manter e quais descartar, ele enviava todos os negativos de volta a Taos para serem revelados. Hopper passaria meses lutando para esculpir um filme compreensível a partir da matéria-prima superabundante diante dele. Baseado na reação crítica e comercial de *O Último Filme*, é um problema que ele nunca resolveu. Segundo Hopper: “Editar é como estar na prisão. Mas editar é muito doloroso. É criativo, mas também há algo de não criativo nisso. Tipo

¹⁰¹ Tradução nossa. No original: When the companies started making these movies, they didn't go gently into them. They said to kids who could not have gotten an appointment on the lot two weeks earlier, "It's your movie, don't come back to us with your problems, we don't even want to know about them." These were not movies where the studios were dealing with someone they trusted. They were dealing with kids whom they didn't trust, didn't like their arrogant behavior, didn't like the way they dressed, didn't want to see ponytails and sandals in the commissary while they were eating. They viewed them with absolute dread. Beyond dread. It was like they just wanted to send them to a concentration camp. But the studio left them alone because they thought they'd screw it up if they interfered, and the movies didn't cost anything. They realized that here was a fountain of talent. That's how, in the late '60s, early '70s, it became a director's medium.

¹⁰² Alejandro Jodorowsky (1929), diretor e escritor de origem chilena. Dirigiu, entre outros filmes, *Fando e Lis* (*Fando y Lis*, 1968), *El Topo* (1970), *A Montanha Sagrada* (*La Montaña Sagrada*, 1973), *Santa Sangre* (1989) e, mais recentemente, *A Dança da Realidade* (*La Danza de la Realidad*, 2013). Também é autor de diversas histórias em quadrinhos, como *O Incal* (1980-1989). Jodorowsky fundou seu próprio sistema espiritual, que ele chama de “psicomágica” ou “psicoxamanismo”, que representa seu interesse em alquimia, tarô, zen-bubismo e xamanismo.

como emoldurar uma foto. Além disso, é doloroso jogar fora as imagens.”¹⁰³ (HOPPER apud WINKLER, 2011, p. 445-446).

A concentração de Hopper no processo de edição foi constantemente quebrada por um fluxo aparentemente interminável de diversões e distrações que resultaram de sua recém-descoberta celebridade. David Hopper, irmão de Dennis, conta que Alan Watts, George McGovern, Nick Ray¹⁰⁴, Leonard Cohen, Bob Dylan, os Everly Brothers, Ricky Nelson, todos os visitavam em Taos. Segundo Dennis Hopper:

Era impossível manter as pessoas de fora. E todo mundo que veio de Los Angeles para Taos queria ficar com Dennis Hopper ou visitar Dennis Hopper. Eu entrava para pegar uma cerveja na geladeira ou tomar café da manhã, e havia trinta pessoas sentadas na cozinha – 28 delas eu não conhecia.¹⁰⁵ (HOPPER apud WINKLER, 2011, p.448)

Hopper finalmente emergiu de Taos após mais de um ano editando *O Último Filme*. O corte de 108 minutos que ele finalmente escolheu é uma alegoria enervante da corrupção dos índios inocentes do Ocidente e uma acusação da influência sedutora e destrutiva da violência nos filmes de Hollywood e da cultura americana. Estilisticamente, *O Último Filme* é como a sequência do cemitério em *Sem Destino*. Hopper impôs uma estrutura não linear em *O Último Filme*, que tem começo, meio e fim, mas não nessa ordem. Os eventos do filme não ocorrem em ordem cronológica, como esperamos. Mas é o final o ponto mais polêmico de *O Último Filme*. Quando os índios atiram em Kansas na conclusão de sua cerimônia, ele foge deles e cai no chão. Hopper sai do personagem um momento depois. Ele se levanta, tira a sujeira das mãos e mostra a língua para a câmera. Hopper repete essa cena várias vezes, esfregando no nariz do espectador a revelação de que a história de Kansas é um falso filme de Hollywood

¹⁰³ Tradução nossa. No original: “Editing is like being in prison. But editing is very painful. It’s creative, but there’s also something uncreative about it. Sort of like framing a picture. Also, it’s painful to throw away footage.”

¹⁰⁴ Ao mesmo tempo em que Welles fazia *O Outro Lado do Vento*, Nicholas Ray realizava *We Can’t Go Home Again* (1973) com os alunos da State University of Binghamton, Nova York, onde ele era professor. Experiência radical, *We Can’t Go Home Again* também flerta com o cinema experimental e a contracultura e, assim como o filme de Welles, ficou inacabado (sua versão mais completa foi exibida no Festival de Cannes de 2011, no centenário do diretor). *We Can’t Go Home Again* usa quatro telas projetadas ao mesmo tempo, além de extrema descontinuidade narrativa.

¹⁰⁵ Tradução nossa. No original: It was impossible to keep people out. And everybody who came to Taos from Los Angeles wanted to stay with Dennis Hopper or visit Dennis Hopper. I would come in to get a beer out of the refrigerator or to have some breakfast in the morning, and there’d be thirty people sitting in the kitchen—28 of them I didn’t know.

estrelado por Dennis Hopper, assim como o faroeste em que Kansas trabalhou. Em entrevista a Mark Goodman, em 1978, Hopper detalha sua visão de cinema e do final de *O Último Filme*:

Eu gostaria de fazer outros tipos de filmes. Mas até que o mundo se endireite, vou continuar fazendo filmes que atormentam o mundo, da mesma forma que o mundo me atormenta. Foi autodestrutivo. O pensamento era deliberadamente alienar o público, dizer a eles que eles são idiotas sentados assistindo a um filme. Toda vez que eu os envolvia no filme como uma história, eu voltava e dizia: “Ha. Ha. Ha. Você está apenas assistindo a um filme.” O que não é uma coisa muito agradável para o público. Eu zombei do público e não terminei o filme com um final dramático.¹⁰⁶ (HOPPER apud WINKLER, 2011, p. 479)

Os executivos da Universal ficaram horrorizados com *O Último Filme*. Ned Tanen exibiu o filme com Hopper e o fundador da MCA, Jules Stein, cuja filha era amiga de Hopper. O silêncio quando as luzes se acenderam foi subitamente quebrado pela revisão do projetorista. “Eles com certeza nomearam este filme corretamente porque este será o último filme que esse cara fará.”¹⁰⁷ (apud Winkler, 2011, p.477). Quando Lew Wasserman foi ver o filme, pensou que o projetorista tinha colocado o rolo errado. “Bem”, ele disse, “não importa realmente qual carretel eles colocam, porque isso é pedaço de merda.”¹⁰⁸ (apud Winkler, 2011, p. 477)

A Universal queria que Hopper fizesse um filme linear de *O Último Filme*, com Kansas morrendo no final. Hopper se recusou a cumprir. Lew Wasserman finalmente disse que o exibiriam duas semanas em Nova York, duas semanas em Los Angeles, dois dias em São Francisco, e então iriam engavetá-lo. O estúdio arranhou uma série de exposições universitárias de *O Último Filme*, esperando que os alunos entendessem o filme de Hopper. Tanen e Hopper decidiram dar uma olhada em primeira mão em sua reação ao filme em uma exibição de teste realizada na Universidade de Iowa. Quando Hopper se levantou após a exibição para respon-

¹⁰⁶ Tradução nossa. No original: I would like to make other kinds of movies. But until the world straightens up, I'm going to keep on making movies that torment the world, the same way the world torments me. It was self-defeating. The thought was to deliberately alienate the audience, tell them they're idiots sitting there watching a movie. Every time I got them involved in the movie as a story, I'd come back and say, “Ha. Ha. Ha. You're only watching a movie.” Which is not a very pleasant thing for an audience. I made fun of the audience, and I didn't end the picture with a dramatic ending.

¹⁰⁷ Tradução nossa. No original: “They sure named this movie right because this is gonna be the last movie this guy ever makes.”

¹⁰⁸ Tradução nossa. No original: “Well,” he said, “it doesn't really matter which reel they put on because this is a piece of shit.”

der perguntas, os alunos que estavam com raiva por ele ter traído suas expectativas de outro *Sem Destino* lhe atiraram projéteis improvisados.

O Último Filme estreou em 29 de setembro de 1971, no RKO 59th St. Twin Theater de Nova York, onde quebrou o recorde de bilheteria do dia de estreia. Então os críticos o massacraram. Em seu exercício de defesa especial pelos méritos do filme, até mesmo o professor de cinema Foster Hirsch teve que admitir:

O problema curioso com *O Último Filme* é que é improvável que ele fale direta ou agradavelmente com qualquer público em particular. Sua rede de símbolos religiosos e literários e sua estrutura freneticamente não linear empurram o filme completamente para fora dos limites para o público popular de massa, enquanto sua preocupação quase alegre com os quebra-cabeças pirandellianos de aparência e realidade e seu conceito estudado de vida imitando a arte provavelmente parecerão indigestos e sofomóricos para o público informado.¹⁰⁹ (HIRSCH apud WINKLER, 2011, p.483)

Hopper admitiu que *O Último Filme* irritou e alienou o público ao enganar suas expectativas convencionais de ir ao cinema. “*O Último Filme* é um filme no sentido de que as pinturas de Pollack eram pinturas. Não é sobre nada”¹¹⁰. (apud Winkler, 2011, p.484)

3.2.3. Hopper / Welles.

Em *The American Dreamer* (1971), documentário de L.M. Kit Carson e Lawrence Schiller sobre a realização de *O Último Filme*, Dennis Hopper expressa o receio de que a produção, ainda na fase de montagem, represente para a sua carreira o mesmo que *Soberba* significou para a de Orson Welles. De fato, *O Último Filme* o transformou em veneno de bilheteria e basicamente encerrou sua carreira como diretor, mas quando se encontrou com Welles, em novembro de 1970, para filmar *O Outro Lado do Vento*, Hopper ainda era o “wunderkind” da “Nova Hollywood”, recém-saído do sucesso estrondoso de *Sem Destino* no ano anterior.

Em *Hopper / Welles*, sob a luz dos lampiões de querosene que o fotógrafo Gary Graver dispôs pela sala para imitar e parodiar o “cinéma-vérité”, tem-se não apenas um diálogo, mas

¹⁰⁹ Tradução nossa. No original: The curious problem with *The Last Movie* is that it is unlikely to speak directly or congenially to any particular audience. Its network of religious and literary symbols and its hectically nonlinear structure push the film altogether out of bounds for the mass popular audience, while its almost gleeful preoccupation with Pirandellian puzzles of appearance and reality and its studied concept of life imitating art are likely to seem undigested and sophomoric to informed audiences.

¹¹⁰ Tradução nossa. No original: “The Last Movie is a movie in a sense that the paintings of Pollack were paint. It’s not about anything.”

um verdadeiro embate entre Dennis Hopper e Orson Welles. Enquanto Welles, que se mantém o tempo inteiro fora de quadro, tenta provocar seu convidado sobre cinema e política, Hopper tece reflexões confusas, mas ocasionalmente perspicazes. Em um nível mais profundo, *Hopper / Welles* é sobre o cineasta veterano confrontando a “Nova Hollywood” que ele desprezava, ainda que engajado em um mano-a-mano amigável, embora muitas vezes frustrante, com o exemplar mais representativo, à época, da “Geração Sem Destino”. Curiosamente, *O Outro Lado do Vento* e *O Último Filme* têm pontos em comum: ambos expressam uma visão apocalíptica da indústria do cinema e se interessam pela cena contracultural norte-americana, ambos são estudos ensaisticamente aventureiros da decadência terminal de Hollywood e do incerto interregno dos diretores jovens.

Hopper se mostra visivelmente desconfortável com seu papel como o líder artístico da “Nova Hollywood”, mesmo quando Welles tenta fazê-lo admitir tal status por causa da entrevista. Bob Murawski mantém as pausas muitas vezes prolongadas e às vezes desconfortáveis nas respostas de Hopper a Welles, que a maioria dos editores teria omitido. O “cutter” também preserva a meta-natureza da noite, com os interlúdios ásperos dos operadores de câmera e do resto da pequena equipe que se move em torno de Hopper para configurar ângulos e marcar claquetes, enquanto Welles brinca e conferencia com sua equipe e estrela.

O foco visual está em Hopper, com a câmera muitas vezes sondando seu rosto barbudo, que ele o coça compulsivamente em closes-up extremos. Hopper, que saiu de seu refúgio em Taos, Novo México, para visitar Welles, usa seu chapéu de cowboy e veste uma jaqueta jeans, enquanto janta macarrão (feito por Welles) e bebe gim com tônica. Sentados à mesa cheia de bebidas estão a quase silenciosa Janice Pennington, uma coelhinha da Playboy que teve um papel em *O Outro Lado do Vento* que não chegou às telas, e seu então marido, Glenn Jacobson, um membro leal da equipe de Welles que não diz nada neste filme. Também há vislumbres fugazes de Bert Schneider, que sugere a Welles perguntar a Hopper por que ele odeia o clã Fonda, a ponto de afirmar que Jane Fonda não era uma verdadeira revolucionária.

Na maioria do documentário, Welles assume o papel de Jake Hannaford, o diretor machista que tenta fazer seu retorno na “Nova Hollywood”. Em 1970, ele ainda não havia se decidido sobre quem interpretaria Hannaford - John Huston só foi escalado no início de 1974. Um cartão de título no início de *Hopper / Welles* é apenas parcialmente útil: “Welles filmou a conversa deles para *O Outro Lado do Vento*, ocasionalmente assumindo o papel do persona-

gem principal, o diretor Jake Hannaford”. Assim, às vezes Hopper se dirige a Welles como Jake e faz comentários provocativos sobre ele, mas às vezes parece perplexo se está falando com Jake ou Welles. O perigo dessa abordagem é confundir as visões reacionárias, fascistas, racistas e sexistas de Hannaford com as de Welles, embora *O Outro Lado do Vento*, como disse o diretor a Richard Wilson, seja um “ataque ao machoismo”. Welles expressou sua ambivalência em relação a Hannaford, dizendo a Peter Bogdanovich sobre *O Outro Lado do Vento*:

É sobre toda essa coisa machista da qual estou tão farto, embora eu ame. Eu amo John Ford, e acho que é um monte de merda que ele deu um soco em Henry Fonda, e eu amo Ernest Hemingway, e toda essa merda... eu amo esse homem e o odeio, e é isso que acho tão bom nesse história.¹¹¹¹¹²

Com isso em mente, é natural que Welles passe grande parte de seu tempo com Hopper (supostamente a antítese de Jake) estimulando-o a falar da política de seus próprios filmes e da responsabilidade do artista como cidadão envolvido na política. Welles foi altamente ativo na política durante seus primeiros anos, antes de se exilar na Europa, quando a era da lista negra começou no outono de 1947. Mas ele se tornou menos envolvido em causas públicas, mantendo suas opiniões políticas principalmente para seu trabalho e para entrevistas. Portanto, é um tanto surpreendente que Welles incite Hopper com tanta insistência sobre por que ele não expressa suas opiniões políticas diante das câmeras e por que evita tomar posições políticas públicas. Mas isso é em parte um estratagema para criar conflito com Hannaford. Welles-comeo-Jake cutuca a reticência de Hopper e tenta provocá-lo a fazer declarações ultrajantes, o que estaria de acordo com a persona distorcida que a mídia fez de Hopper como um guru do cinema hippie. Mas Hopper é bem-educado e resiste a oportunidades de ser provocado, enquanto exibe um alto grau de ansiedade de ser preso politicamente. Hopper pode parecer paranoico ao falar sobre como ele está cercado na área de Taos com radicais fazendo bombas e carregando armas e como o FBI e outros agentes federais o visitam regularmente para fazê-lo falar. Mas sabendo das ações repressivas do FBI de J. Edgar Hoover e da violência militante radical daquele período, Hopper provavelmente não estava paranóico, mas estava genuinamente com medo das consequências.

¹¹¹ Tradução nossa. No original: It’s about the whole macho thing that I’m so fed up with, although I love it. I love John Ford, and I think it’s a lot of shit that he punched Henry Fonda, and I love Ernest Hemingway, and all that shit. . . . I love this man, and I hate him, and that’s what I think is so great about this story.

¹¹² MCBRIDE, Joseph. Hopper/Welles Review: I, Hannaford vs. Easy Rider Era, 2020. In: <https://www.welles-net.com/hopper-welles-easy-rider-mcbride/>

“Jake” interpela Hopper de maneira fascista sobre revolução:

Sou um cara que gosta dos garotos porque eles são violentos. Eu não gosto dos garotos porque são garotos. Eu gosto dos garotos porque eles brigam. Dez anos atrás, não; Eu não podia suportá-los. De repente, na minha velhice, estou começando e entendê-los um pouco, porque estão começando a fazer bombas, e sou um niilista antiquado. Eu sempre odiei os comunistas. Porque eu não sou um homem de organização. Eu odiava o Kremlin, eu odeio Washington. Então é aí que eu estou. E aconteceu de eu estar do lado de Franco na guerra. . . . Acho que os dois lados estavam errados. Mas agora estou para sempre marcado como fascista. Não sou fascista, porque gosto muito dos crioulos. (HOPPER / WELLES, 2020)¹¹³

Quando Jake chama a si mesmo de “niilista”, o que Welles nunca foi, e elogia a fabricação de bombas, Hopper permanece em grande parte calado e evasivo diante de tais provocações. A afirmação de Jake de ter sido um apoiador de Franco contraria o próprio apoio de Welles aos legalistas na década de 1930 (e Michael O'Hara se gabando em *A Dama de Shanghai* de ter matado “um espião de Franco”), mesmo que Welles mais tarde, e de forma desconcertante, tenha se mudado para a Espanha de Franco. E Jake faz comentários racistas, contrários ao igualitarismo de Welles. Jake não apenas insulta os negros como “crioulos”, mas depois de prever que haveria um presidente negro “muito em breve”, acrescenta: “Pode ser uma boa maneira de mantê-los em seus guetos tendo um presidente negro”¹¹⁴ (HOPPER / WELLES, 2020). Embora Hopper diga que espera que haja um presidente negro, ele ri com desconforto da fala de Jake sobre “guetos” e simplesmente responde, distraidamente: “Pode funcionar”.

Suas discussões sobre sexo, um aspecto chave de *O Outro Lado do Vento*, são um pouco mais animadas. Mas as próprias visões sexuais de Hopper tendem à impenetrabilidade, como quando ele continua se chamando de “lésbica” e admite o quanto queria dormir com sua mãe.

¹¹³ Tradução nossa. No original: I’m a fella that likes the kids because they are violent. I don’t like the kids because they’re kids. I like the kids because they’ve got fights. Ten years ago they didn’t; I couldn’t stand them. Suddenly in my old age I’m beginning to dig them a little bit, because they’re starting to make bombs, and I’m an old-fashioned nihilist. I always hated the commies. Because I’m a non-organization man. I hated the Kremlin, I hate Washington. So that’s where I stand. And I happened to be on the Franco side of the war. . . . I think both sides were wrong. But I am now forever stamped as a fascist. I’m not a fascist, because I like the spades very much.

¹¹⁴ Tradução nossa. No original: “Might be a good way to keep ’em in their ghettos by having a Black president.”

Hopper é mais lúcido falando sobre sua antipatia pela maioria dos diretores que, segundo ele, odeiam os atores. Welles, talvez em sua própria personalidade e também como Jake, diz:

Eles estão certos. Atores não são pessoas – eles são um terceiro sexo. Eles não são nem homens nem mulheres, são outra coisa. E o problema é que há um pequeno ator em cada civil. . . . Eu acho que os diretores são obrigados a amar e odiar os atores. É como o sexo, não é? Não existe um paralelo entre um relacionamento sexual e um relacionamento entre um diretor e seu elenco? É namoro e conquista.¹¹⁵ (HOPPER / WELLES, 2020)

Hopper infelizmente não menciona a explosão infame que ele teve como ator para o notoriamente irascível Henry Hathaway, que o levou a ser colocado na lista negra da indústria por anos.

Em *Hopper / Welles*, os dois cineastas não estão comparando pontos de vista de forma muito proveitosa. Welles perde o interesse até certo ponto depois que Hopper admite que raramente lê livros e que ele é “um não-intelectual muito ingênuo, primitivo e sem sofisticação”¹¹⁶ (HOPPER / WELLES, 2020). O tom de Welles começa a ficar irritado, ele abandona a personalidade de Jake e o diálogo flui sem rumo. Ele e Hopper existem em dois planos diferentes da realidade, um problema estranho para um filme sobre uma conversa. A decepção de Welles com Hopper se torna cada vez mais palpável quando ele percebe que não é um radical de verdade e que nem interpreta um na tela. Assim, em sua própria persona Welles, ele começa a acusar Hopper de ser politicamente ingênuo e de alimentar o crescente sentimento reacionário no país por não ter coragem de falar sobre suas opiniões políticas. Hopper repetidamente defende que está guardando para seus filmes e que “acho que sou poeta demais para ser essa pessoa [ativista]”¹¹⁷ (HOPPER / WELLES, 2020).

Embora Welles e Hopper fossem pessimistas, Hopper fala sobre a sobrevivência como uma solução para o colapso inevitável do país, uma posição que Welles, um liberal tradicional do *New Deal*, claramente acha que é uma desculpa para não trabalhar pelo progresso social.

¹¹⁵ Tradução nossa. No original: They’re right. Actors aren’t people — they’re a third sex. They are neither men nor women, it’s something else. And the trouble is that there’s a little actor in every civilian. . . . I think directors are bound to both love and hate actors. It’s like sex, isn’t it? Isn’t there sort of a parallel between a sexual relationship and a relationship between a director with his cast? It’s courtship and conquest.

¹¹⁶ Tradução nossa. No original: “a very naive, primitive, unsophisticated non-intellectual”

¹¹⁷ Tradução nossa. No original: “I think I’m far too much of a poet to be that [activist] person”

Evidentemente falando como ele mesmo, Welles pergunta: “Sendo assim, você ainda quer ficar em silêncio?”¹¹⁸ (HOPPER / WELLES, 2020) Quando Hopper diz no final que não acha que haverá uma revolução bem-sucedida nos Estados Unidos, Welles responde: “As revoluções não são feitas por massas, são feitas por minorias. Classe média, minorias intelectuais. . . quem sabe ler, sabe; eles não são feitos por telespectadores.”¹¹⁹ (HOPPER / WELLES, 2020). Trata-se de uma crítica direta a Hopper por dizer que não lê muito, mas que recebe quase todas as notícias da TV e, por extensão, é uma crítica ao público americano amplamente passivo.

Bob Murawski deixou de fora de *O Outro Lado do Vento* muitas trocas fascinantes entre Hopper e Welles, incluindo o comentário de Hopper que chega ao coração de Hannaford: “Acho que essa é uma área muito perigosa – o deus, a área do deus-diretor. Ainda estou confuso sobre a área do mágico como diretor.”¹²⁰ (HOPPER / WELLES, 2020) Há muito mais disso em *Hopper / Welles*, com Welles optando pelo diretor como mágico sobre o diretor como Deus ou um deus: “Sabe, é divertido dizer ‘Que haja luz’, e há luz. Acho que é por isso que todo mundo quer ser diretor de cinema hoje em dia, porque é o mais próximo que você pode chegar de Deus. E suspeito que isso seja uma coisa ruim em todos nós”¹²¹ (HOPPER / WELLES, 2020), argumenta Welles, que diz que um diretor deve ser poeta e mágico. Mas quando eles entram na religião real como um tópico, a conversa serpenteia, como acontece em vários outros pontos.

Hopper sempre foi uma figura contraditória e um tanto confusa, mas pode ser surpreendentemente lúcido, como ele é quando se opõe a Jake caricaturando *Sem Destino* como uma batalha simplória entre hippies e caipiras: Hopper ressalta que os dois hippies em suas motocicletas, interpretados por ele e Peter Fonda, estão vendendo cocaína e são tão corruptos quanto a sociedade heterossexual que os cerca - “Eu só queria dizer que acho que somos um país

¹¹⁸ Tradução nossa. No original: “That being so, you still want to be silent?”

¹¹⁹ Tradução nossa. No original: “Revolutions aren’t made by masses, they’re made by minorities. Middle-class, intellectual minorities . . . whoever can read, you know; they aren’t made by television watchers.”

¹²⁰ Tradução nossa. No original: “I think that that’s a very dangerous area — the god, the god-director area. I’m still confused about the area of the magician as director.”

¹²¹ Tradução nossa. No original: “You know, it is fun to say ‘Let there be light,’ and there is light. I suppose it’s why everybody wants to be a movie director nowadays, because it’s the closest you can get to God. And I suspect that as being a bad thing in all of us”

cheio de foras-da-lei”¹²² (HOPPER / WELLES, 2020) -, embora isso não justifique sua execução por caipiras no final.

Além da conversa com Hopper, Welles também filmou, para *O Outro Lado do Vento*, cerca de vinte minutos com o erudito e cinéfilo Curtis Harrington, e duas horas da discussão veemente entre Paul Mazursky e Hanry Jaglom - um satirista social experiente versus um rico falastrão que afirma ser um revolucionário -, que, segundo Joseph McBride, é mais fascinante, engraçado e incisivo sobre Hollywood e política do que *Hopper / Welles*.

¹²² Tradução nossa. No original: “I just wanted to say that I think that we are a country full of outlaws”

CONCLUSÃO.

Após o exílio na Europa, Orson Welles retornou aos Estados Unidos em 1970 a fim de reavivar sua carreira com *O Outro Lado do Vento*, “o maior filme caseiro já feito”: utilizando-se de seus próprios recursos, completamente à margem do sistema industrial, Welles combinava dois roteiros, um seu, sobre um velho cineasta que voltava a Hollywood (que havia se originado, ainda nos anos 1960, com *Os Monstros Sagrados*), e outro de Oja Kodar, sobre um diretor machão com tendências homoeróticas, para, em suas palavras, realizar um “filme sobre filmes” - um assunto muito popular na época¹²³ -, ou, conforme indica Jonathan Rosenbaum, uma obra de arte experimental e contracultural sobre o “machoísmo” e a sexualidade.

Em 1970, quando voltou aos Estados Unidos, Welles não era mais conhecido como diretor pelo público americano, mas sim como bufão e personalidade televisiva, que frequentava os shows de Johnny Carson, Merv Griffin e Dean Martin e entretinha a audiência com truques elaborados de mágica. Pior, Welles era visto emprestando sua imagem e sua voz aos mais diversos tipos de produtos, de vinhos a fotocopiadoras, uma forma de “prostituição” que, se lhe permitia manter a independência artística frente ao “complexo industrial-mídia”, também afrontava a rígida - e hipócrita - separação entre arte e comércio que reinava na América. Quanto aos resultados da “prostituição”, os filmes em si que Welles dirigia, ninguém lhes assistia: *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite*, por exemplo, apesar das críticas positivas (inclusive de Pauline Kael), foi rapidamente tirado de cartaz.

Welles representava um desafio ao sistema, visto que não apenas conseguia produzir seus filmes com seus próprios recursos, como também não permanecia no mesmo nicho designado como diretor, sempre com obras diferentes das anteriores: do *noir* de *A Dama de Shanghai* para as adaptações shakespearianas *Macbeth - Reinado de Sangue* e *Othello* (com mudança radical de estilo entre ambos - longos planos-sequências no primeiro, cortes rápidos e planos curtos no segundo); de Kafka em *O Processo* para novamente Shakespeare em *Falstaff*, *O Toque da Meia-Noite*, e deste para a Isak Dinesen de *História Imortal*, seu primeiro filme a cores. Mesmo durante o período na RKO, *Cidadão Kane*, indiretamente baseado em

¹²³ São, do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, filmes como *Na Mira da Morte* (*Targets*, 1967) e *A Última Sessão de Cinema*, ambos de Peter Bogdanovich; *Precaução Ante Uma Prostituta* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971), de Rainer Werner Fassbinder; *A Noite Americana* (*La Nuit Americaine*, 1973), de François Truffaut, e *We Can't Go Home Again* (1973), de Nicholas Ray, entre outros.

William Randolph Hearst, é tematicamente diverso de *Soberba*, adaptação literária de Booth Tarkington.

O Outro Lado do Vento, filmado de 1970 a 1976 e durante décadas considerado um dos “filmes perdidos” mais notórios do cinema, dá um passo a mais na obra de Welles. Se, por um lado, retoma os temas da amizade masculina e da traição, tão presentes na carreira do diretor, por outro adiciona questões de reflexividade, do próprio fazer artístico - a paródia de dois estilos diferentes, do “cinéma vérité” para a festa em homenagem ao aniversário de Jake Hannaford, com o bombardeio de imagens em diversos suportes (16mm, Super8, vídeo, still), e do cinema de arte europeu, mais especificamente Michelangelo Antonioni, que para Welles era uma “caixa vazia”, em luxuoso 35mm -, e de sexualidade, ou, antes, de homossexualidade, na história do cineasta que deseja em segredo seus atores principais.

A bem da verdade, reflexividade e exploração da sexualidade já haviam aparecido em *História Imortal*, adaptação do conto homônimo de Isak Dinesen para a televisão francesa ORTF. Sr. Clay, que como um marionetista, pretende transformar em realidade a história, transmitida de porto em porto, de navio em navio, do rico comerciante que contrata um marinho para dormir com sua esposa para lhe dar um filho. Além da primeira cena de sexo da carreira de Welles, filmada em planos detalhes, com sensualidade estonteante, o filme marca a primeira colaboração entre Welles e Oja Kodar, que dubla o orgasmo de Virginie.

Welles conheceu a croata Oja Kodar, nascida Olga Palinkas, durante as filmagens de *O Processo*, em 1962. Eles desenvolveram uma frutífera e profunda relação pessoal, profissional e artística que atravessou a morte do diretor, em 1985, e dura até hoje. Segundo Joseph McBride, a fase final da carreira de Welles, da qual fazem parte *História Imortal* e *O Outro Lado do Vento*, como também *Verdades e Mentiras* e projetos inacabados, tais quais *The Deep*, *O Mercador de Veneza* e *Os Sonhadores*, entre outros, foi tão influenciada pela presença de Kodar, que ele a classifica como “Período Oja”, quando não somente se destacou o imperativo da “arte pela arte”, como também se viu aflorar uma representação da sexualidade mais livre na obra do diretor.

Tão fundamental quanto Oja Kodar foi a parceria com o fotógrafo Gary Graver, que trabalhou em *O Outro Lado do Vento* e em toda a fase final da carreira de Welles. Graver, que filmava *pro-bono* para Welles, sustentava-se dirigindo filmes pornográficos. Sua experiência com equipes jovens e não-sindicalizadas e com equipamentos e negativos baratos ajudaram e

muito nos custos de produção das obras tardias de Welles, bem como sua luz suave e romântica agregou uma face mais sensual aos filmes do diretor. Graver, junto com Kodar, foi o grande responsável por manter vivo o projeto de conclusão de *O Outro Lado do Vento*, sempre exibindo o copião e as cenas montadas por Welles em vida (cerca de 42 minutos) para possíveis financiadores.

A saga das filmagens e da conclusão de *O Outro Lado do Vento* é mirabolante. Começou, como de hábito, com o investimento dos próprios recursos financeiros do diretor que, péssimo na administração de seus negócios, viu-se obrigado a buscar financiamento externo, o qual encontrou na produtora *Films de L'Astrophore*, de Mehdi Boushehri, cunhado do Xá Reza Pahlavi. Imbróglgios diversos, que incluíram a Revolução Iraniana de 1979, comandada pelo Aiatolá Khomeini, impediram que o filme fosse terminado. Dificuldades com a filha mais nova de Welles, Beatrice, também afloraram, e *O Outro Lado do Vento* permaneceu no limbo por mais de quarenta anos, até que o produtor Filip Jan Rymsza, com apoio de Frank Marshall, fechasse os acordos necessários com os detentores dos direitos (os herdeiros de Boushehri, Beatrice Welles e Kodar), somado ao aporte financeiro da Netflix, para que o filme finalmente visse a luz do dia no Festival de Veneza de 2018.

Mas talvez o fato mais extraordinário sobre *O Outro Lado do Vento* seja que ele continue rendendo frutos, mesmo depois de completado: dos 1083 rolos de negativo e das mais de 100 horas de gravação, emergiu outro filme, *Hopper / Welles*, em 2020. No cenário da festa de Jake Hannaford, sob a luz dos lampiões de querosene dispostos por Gary Graver, Orson Welles e Dennis Hopper discutem sobre arte, sexo e política. Welles pretendia, com o material filmado com o astro de *Sem Destino*, realizar um documentário sobre Hopper, mas abandonou o projeto. No entanto, restaram os 131 minutos do encontro entre os dois “*wunderkind*”, que também representava o embate e confronto de Welles com a chamada “Nova Hollywood”, da qual Hopper era a face mais visível.

Welles admirava e, ao mesmo tempo, desprezava a “Nova Hollywood”. Pela primeira vez desde que ele próprio, com *Cidadão Kane*, deteve todo o controle artístico da obra, os jovens diretores assumiam o poder de um sistema de estúdios que estava em frangalhos. Os antigos executivos de Hollywood não compreendiam a radical mudança demográfica e de costumes pela qual os Estados Unidos atravessava na década de 1960, apostando nas velhas fórmulas do cinema de gênero - musicais, comédias, épicos - e em astros e estrelas consagrados

que naufragavam nas bilheterias. Foram os antes desprezados “*hippies*”, com seus cabelos longos e sandálias de dedo, que salvaram a indústria, uma vez que reconectaram o cinema comercial norte-americano ao gosto da platéia mais jovem, com filmes de menores orçamentos e mais pessoais e arriscados. A postura de Welles, por sua vez, era ambivalente: embora fosse visto como ídolo pelos cineastas da nova geração, ele tecia críticas contundentes ao que via como “diretor-Deus”, em oposição ao “diretor-Mágico”. No mais, na era do cinema independente, em que cada um estava preocupado com a produção do próprio filme, não havia espaço para Welles, ao contrário da época dos grandes estúdios, em que se realizavam quarenta obras por ano, havendo lugar para, pelo menos, um filme do diretor.

Welles não era mais virgem quando retornou aos Estados Unidos em 1970: carregava consigo seu mito, para o bem e para o mal. Ele era o último dos “*mavericks*”, que trabalhava alheio ao “complexo industrial-mídia”, a fim de ter total controle artístico sobre sua obra. Welles jamais prostituiu sua arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

A DAMA de Shanghai. The lady from Shanghai. Direção: Orson Welles. EUA, 1947, 87 min.

A MARCA da Maldade. Touch of evil. Direção: Orson Welles. EUA, 1958, 111 min.

BAZIN, Andre. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, 196 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, Volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 253 p.

BISKIND, Peter. **Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock’N’Roll Generation Saved Hollywood**. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1998. Ebook. 1586p.

BRADY, Frank. **Citizen Welles, A Biography of Orson Welles**. New York: Anchor Book, 1989, 692p.

CIDADÃO Kane. Citizen Kane. Direção: Orson Welles. EUA, 1941, 119 min.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II, A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, 338 p.

DROSSLER, Stefan (org.). **The Unknown Orson Welles**. Belleville/Filmmuseum München.

É TUDO Verdade. It’s All True. Direção: Bill Krohn, Myron Meisel e Orson Welles. França, EUA, 1993, 89 min.

ESTRIN, Mark W. (org.). **Orson Welles Interviews**. University Press of Mississippi, 2002, 228p.

FALSTAFF, O Toque da Meia-Noite. Falstaff / Campanadas à medianoche. Direção: Orson Welles. Espanha, Suíça, 1965, 113 min.

FILMANDO Othello. Filming Othello. Direção: Orson Welles. Alemanha Ocidental, 1978, 84 min.

GRAVER, Gary e RAUSCH, Andrew J. **Making Movies with Orson Welles: A Memoir**. Reino Unido, Plymouth: Scarecrow Press, 2008, 189p.

GRILHÕES do Passado. Mr. Arkadin. Direção: Orson Welles. França, Espanha, Suíça, 1955, 93 min.

HISTÓRIA Imortal. The Immortal Story. Direção: Orson Welles. França, 1968, 63 min.

HOPPER / WELLES. Direção: Orson Welles. EUA, 2020, 131 min.

JUHASZ, Alexandra e LERNER, Jesse (org.). **F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.** Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006, 255p.

KARP, Josh. **Orson Welles's Last Movie.** The Making of The Other Side of the Wind. Nova York, St. Martin's Press, 2015, 336 p.

LEAMING, Barbara. **Orson Welles, A Biography.** New York: Viking Penguin, 1985, 600p.

MACBETH - Reinado de Sangue. Macbeth. Direção: Orson Welles. EUA, 1948, 107 min.

MCBRIDE, Joseph. Hopper/Welles Review: I, Hannaford vs. Easy Rider Era, 2020. Disponível em: <https://www.wellesnet.com/hopper-welles-easy-rider-mcbride/>. Acessado em: 2 abril de 2022.

MCBRIDE, Joseph. **What Ever Happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career.** The University Press of Kentucky, 2006, 344 p.

MÜLLER, Adalberto. **Orson Welles: Banda de Um Homem Só.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015, 128p.

NAREMORE, James. **The Magic World of Orson Welles.** Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2015, 352p.

O ESTRANHO. The Stranger. Direção: Orson Welles. EUA, 1946, 95 min.

O OUTRO Lado do Vento. The Other Side of the Wind. Direção: Orson Welles. França, Irã, EUA, 2018, 122 min.

O PROCESSO. The Trial. Direção: Orson Welles. França, Itália, Alemanha Ocidental, 1962, 119 min.

O ÚLTIMO FILME. The Last Movie. Direção: Dennis Hopper. EUA, 1971, 108 min.

OTHELLO. The Tragedy of Othello: The Moor of Venice. Direção: Orson Welles. Itália, Marrocos, EUA, 1951, 90 min.

ROSENBAUM, Jonathan. **Discovering Orson Welles.** University of California Press, 2007, 348p.

ROSENBAUM, Jonathan. **Cinematic Encounters 2, Portraits and Polemics.** Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2019, 321p.

SEM Destino. Easy Rider. Direção: Dennis Hopper. EUA, 1969, 94 min.

SOBERBA. The Magnificent Ambersons. Direção: Orson Welles. EUA, 1942, 88 min.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 198 p.

THE AMERICAN Dreamer. Direção: L.M. Kit Carson e Lawrence Schiller. EUA, 1971, 81 min.

THOMAS, François. “La signature efacée: Orson Welles et la notion d’auteur”. **Positif**, n. 449/450, jul/ago 1998, p.6-10.

VASCONCELLOS, Jorge. **Gilles Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006, 222p.

VERDADES e Mentiras. F for Fake. Direção: Orson Welles. França, Irã, Alemanha Ocidental, 1973, 89 min.

WELLES, ORSON. “But Where Are We Going?”. **Look Magazine**, 3 de novembro de 1970. 3p.

WELLES, Orson e BOGDANOVICH, Peter. **Este é Orson Welles**. São Paulo: Editora Globo, 1995, 651p.

WINKLER, Peter L. **Dennis Hooper: The Wild Ride of a Hollywood Rebel**. Fort Lee, NJ: Barricade Books, 2011. Ebook. 977p.

Filmografia citada.

3 A.M. (1975), de Gary Graver

2001: Uma Odisséia no Espaço (2001: A Space Odyssey, 1968), de Stanley Kubrick

A Conversação (The Conversation, 1974), de Francis Ford Coppola

A Dama de Shanghai (The Lady from Shanghai, 1947), de Orson Welles

A Dança da Realidade (La Danza de la Realidad, 2013), de Alejandro Jodorowsky

A Era do Rádio (Radio Days, 1987), de Woody Allen

A Fonte da Juventude (The Fountain of Youth, 1958), de Orson Welles

A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles

A Montanha Sagrada (La Montaña Sagrada, 1973), de Alejandro Jodorowsky

A Noite Americana (La Nuit Américaine, 1973), de François Truffaut
A Noite do Terror (Night Tide, 1961), de Curtis Harrington
A Orgia da Morte (The Masque of the Red Death, 1964), de Roger Corman
A Primeira Noite de Um Homem (The Graduate, 1967), de Mike Nichols
A Terra Espanhola (The Spanish Earth, 1937), de Joris Ivens
A Última Sessão de Cinema (The Last Picture Show, 1971), de Peter Bogdanovich
As Cores da Violência (Colors, 1988), de Dennis Hopper
Anjos Selvagens (Wild Angels, 1966), de Roger Corman
Assassinos por Natureza (Natural Born Killers, 1995), de Oliver Stone
Assim Caminha a Humanidade (Giant, 1956), de George Stevens
Blow-Up - Depois Daquele Beijo (Blow-Up, 1966), de Michelangelo Antonioni
Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde, 1967), de Arthur Penn
Camelot (1967), de Joshua Logan
Carta ao Kremlin (The Kremlin Letter, 1969), de John Huston
Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles
Charity Meu Amor (Sweet Charity, 1969), de Bob Fosse
Cherry, Harry and Raquel! (1969), de Russ Meyer
Chinatown (1974), de Roman Polanski
Coração de Caçador (White Hunter, Black Heart, 1990), de Clint Eastwood
Coração Valente (Braveheart, 1995), de Mel Gibson
Corrida Sem Fim (Two-Lane Blacktop, 1971), de Monte Hellman
Corrida Silenciosa (Silent Running, 1972), de Douglas Trumbull
Dom Quixote, de Orson Welles
Doutor Doolittle (Doctor Doolittle, 1967), de Richard Fleischer
Doutor Fantástico (Doctor Strangelove, 1964), de Stanley Kubrick
É Tudo Verdade (It's All True, 1942), de Orson Welles
El Topo (1970), de Alejandro Jodorowsky
Falstaff, O Toque da Meia-Noite (Falstaff / Chimes at Midnight, 1965), de Orson Welles
Fando e Lis (Fando y Lis, 1968), de Alejandro Jodorowsky
Filmando Othello (Filming Othello, 1978), de Orson Welles
Gangues de Nova York (Gangs of New York, 2002), de Martin Scorsese

Grilhões do Passado (Mr. Arkadin / Confidential Report, 1955), de Orson Welles

Hamlet (1948), de Laurence Olivier

Hello, Dolly! (1969), de Gene Kelly

Hell's Bloody Devils (1970), de Al Adamson

Henrique V (Henry V, 1944), de Laurence Olivier

História Imortal (The Immortal Story, 1968), de Orson Welles

Histórias Extraordinárias (Histoires Extraordinaires, 1968), de Federico Fellini, Louis

Malle e Roger Vadim

Hopper / Welles (2020), de Orson Welles

JFK - A Verdade que Não Quer Calar (JFK, 1991), de Oliver Stone

Lawrence da Arábia (Lawrence of Arabia, 1962), de David Lean

Loucuras de Verão (American Graffiti, 1973), de George Lucas

Macbeth - Reinado de Sangue (Macbeth, 1948), de Orson Welles

MASH (1970), de Robert Altman

Minnie e Moskowitz (Minnie and Moskowitz, 1971), de John Cassavetes

Morte em Veneza (Death in Venice, 1971), de Luchino Visconti

Na Mira da Morte (Targets, 1967), de Peter Bogdanovich

O Caminho do Arco-Íris (Finian's Rainbow, 1968), de Francis Ford Coppola

O Estranho (The Stranger, 1946), de Orson Welles

O Mercador de Veneza (The Merchant of Venice, 1969), de Orson Welles

O Outro Lado do Vento (The Other Side of the Wind, 2018), de Orson Welles

O Senhor dos Anéis (The Lord of the Rings, 2001-2003), de Peter Jackson

O Poderoso Chefão (The Godfather, 1972), de Francis Ford Coppola

O Poderoso Chefão - Parte II (The Godfather - Part II, 1974), de Francis Ford Coppola

O Processo (The Trial, 1962), de Orson Welles

O Último Filme (The Last Movie, 1971), de Dennis Hopper

Os Aventureiros do Ouro (Paint Your Wagon, 1969), de Joshua Logan

Os Demônios do Volantes (Hell's Angels on Wheels, 1967), de Richard Rush

Os Filhos de Katie Elder (The Sons of Katie Elder, 1965), de Henry Hathaway

Os Monkees Estão de Volta (Head, 1968), de Bob Rafelson

Os Sonhadores (The Dreamers, 1978-1985), de Orson Welles

Os Três Mosqueteiros (The Three Musketeers, 1973), de Richard Lester

Orson Welles Madrid Junho de 1966 (Orson Welles Madrid Juin 1966), de Albert e David Maysles

Othello (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice, 1952), de Orson Welles

Pistoleiro Sem Destino (The Hired Hand, 1971), de Peter Fonda

Portrait of Gina (1958), de Orson Welles

Precaução Ante Uma Prostituta (Warnung vor einer heiligen Nutte, 1971), de Rainer Werner Fassbinder

Procura Insaciável (Taking Off, 1971), de Milos Forman

Quando Nem Um Amante Resolve (Diary of a Mad Housewife, 1970), de Frank Perry

Romeu e Julieta (Romeo and Juliet, 1968), de Franco Zeffirelli

Sandra, The Making of a Woman (1970), de Gary Graver

Santa Sangre (1989), de Alejandro Jodorowsky

Sem Destino (Easy Rider, 1969), de Dennis Hopper

Soberba (The Magnificent Ambersons, 1942), de Orson Welles

Sociedade Violenta (The Glory Stompers, 1968), de Anthony M. Lanza

Superman - O Filme (Superman, 1979), de Richard Donner

The American Dreamer (1971), de L.M. Kit Carson e Lawrence Schiller

The Deep (1970), de Orson Welles

The Girls from Thunder Strip (1970), de David L.Hewitt

The Hearts of Age (1934), de Orson Welles e William Vance

Too Much Johnson (1938), de Orson Welles

Verdades e Mentiras (F for Fake, 1973), de Orson Welles

Viagem ao Mundo da Alucinação (The Trip, 1967), de Roger Corman

Vixen! (1968), de Russ Meyer

We Can't Go Home Again (1973), de Nicholas Ray

Zabriskie Point (1970), de Michelangelo Antonioni