Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e
Literários em Inglês

NEYDE FIGUEIRA BRANCO

**Representações da arte e do
trabalho em *Verdades e Mentiras*
de Orson Welles**

Versão Corrigida

São Paulo
2018

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e
Literários em Inglês

Representações da arte e do trabalho em *Verdades e Mentiras* de Orson Welles

Neyde Figueira Branco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Marcos César de Paula Soares

Versão Corrigida

São Paulo
2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE
ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Br Branco, Neyde
 Representações da arte e do trabalho em Verdades e
 Mentiras de Orson Welles / Neyde Branco ; orientador
 Marcos Soares. - São Paulo, 2018.
 160 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
 Inglês.

 1. Filme ensaio. 2. Sociedade do espetáculo. 3.
 Artistas como trabalhadores. 4. Mercado de Arte. 5.
 Trabalho. I. Soares, Marcos, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Branco, Neyde Figueira

Título: Representações da Arte e do Trabalho em *Verdades e mentiras*
de Orson Welles

Tese de Doutorado pelo Departamento de Letras
Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês, da Universidade de São Paulo, sob orientação
do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao Professor Marcos Soares pela orientação e auxílio em vários momentos, por todos os filmes e livros emprestados e pelas oportunidades de apresentação e discussão sobre meu trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante a maior parte do doutorado, que possibilitou dedicação integral à pesquisa.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, em especial à Edite, por todo o suporte e auxílio dedicados durante esses anos.

Aos professores Ana Paula Pacheco e Leandro Saraiva, pela leitura e discussão de minha pesquisa no exame de qualificação, e pelas preciosas sugestões para a continuidade de meu trabalho.

A todos os amigos da pós-graduação, especialmente Carol Fiori, Elton Furlanetto, Fabiana Villaço, Gabriel Bordignon, Giuliana Gramani, Livia Mantovani, Maira Malosso, Marcio Deus, Sheila Saad e Vinícius Cherobino, pelo companheirismo nessa jornada e pelos muitos momentos de troca e aprendizado. Em especial, à Ingrid del Grego, pelo apoio e torcida sempre.

Aos queridos familiares e amigos, por todo carinho e por compreenderem minhas tantas ausências. Em especial à Alê, pelo apoio em todo o decorrer do processo, à Pri e à Karlinha.

Ao meu pai, por seu exemplo e incentivo. Por me desafiar a ser o melhor que eu puder ser.

À minha mãe, por despertar em mim a paixão pelos estudos desde a infância, e acreditar sempre na minha capacidade.

Aos grandes amigos Elder, Cris e Roberta por compartilharem cada momento dessa trajetória, dentro e fora da universidade. Pela amizade, solidariedade, carinho e apoio em todos os momentos, serei eternamente grata.

Ao Fabio, pelo companheirismo, apoio, incentivo, carinho e paciência em todos os momentos.

RESUMO

BRANCO, N. F. **Representações da arte e do trabalho em *Verdades e mentiras* de Orson Welles**. 2018. 160 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Verdades e mentiras (*Verités et mensonges / F for fake*, 1973), de Orson Welles, parte da história de Elmyr de Hory, um grande falsificador de obras de arte, para propor uma reflexão sobre o mercado de arte e sobre o trabalho do artista no contexto da Indústria Cultural. O filme organiza-se como uma argumentação, que disserta sobre seu contexto sócio-histórico e capta a estrutura de sentimento do período em que é produzido, podendo ser considerado um precursor do filme ensaio. Entretanto, os argumentos nem sempre confirmam as teses propostas inicialmente. Há constantes contradições entre os diferentes elementos que compõem uma mesma cena, ou entre diferentes cenas e sequências do filme, tornando necessário ao espectador realizar uma “leitura a contrapelo” da obra. Orson Welles incorpora aspectos da tradição cinematográfica e de sua obra e combina-os com a experimentação, que é característica de seu trabalho artístico, para investigar as relações de produção no contexto da indústria cultural e de que forma o trabalho se constitui enquanto horizonte para superação das determinantes históricas da sociedade. Ao mesmo tempo em que faz isso, o filme evidencia a si mesmo como representação, constituída a partir de um ponto de vista determinado, e assim permite que analisemos e interpretemos a verdade desse trabalho artístico, para a compreensão dos temas e aspectos da realidade que ele configura.

Palavras-chave: Filme ensaio. Sociedade do espetáculo. Artistas como trabalhadores. Mercado de Arte. Trabalho. Orson Welles.

ABSTRACT

BRANCO, N. F. **Representations of art and labor in *F for fake*, by Orson Welles**. 2018. 160 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

F for fake (*Verités et mensonges*, 1973), by Orson Welles, introduces the story of Elmyr de Hory, a great Art forger, in order to discuss the determinations associated to the Art Market and the work of the artist submitted to the Cultural Industry. The movie is structured as an argumentative essay, which discusses its background and captures the structure of feeling of the period. Because of the way it is organized, *F for fake* is sometimes referred as a predecessor of what is called nowadays “essay film”. However, the arguments included do not necessarily confirm the initial thesis of the film. There are numerous contradictions between different elements of a scene, and also between different scenes and sequences. It keeps the audience alert and suggests the need to interpret the story “against the grain”, as Walter Benjamin advocates. Orson Welles incorporates some aspects of film tradition and of his oeuvre, and associates them with the experimentation of new aesthetics, as it is characteristic of his artistic work, in order to examine the relations of production in the context of the Cultural Industry. He also analyses how labor can represent some perspective of overcoming the social and historical determinations of the society. Whilst structuring these debates, the film exposes itself as a representation of a certain point of view, and allows the audience to analyse and interpret the truth of this work of art, as well as to try to understand the association of themes and aspects of reality that it constitutes.

Key words: Essay Film. Society of the spectacle. Artists as workers. Art Market. Labor. Orson Welles.

ÍNDICE

Introdução	11
Capítulo 1 - Estabelecendo o tom, definindo os termos	26
Capítulo 2 - “Há um mercado, há uma demanda”	69
Capítulo 3 – Arte para sobreviver?	111
Capítulo 4 – “A arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade”	135
Considerações Finais	160
Referências Bibliográficas	164

Introdução

Começamos a esboçar este projeto após a análise do filme “O poder vai dançar” (*Cradle will Rock*, 1999) no mestrado. A ação desse filme se passa na década de 1930 nos Estados Unidos, durante “A Grande Depressão”, momento marcado por uma grave crise econômica que teve sérias consequências para a vida do povo americano e também de outros países.

O historiador Michael Denning¹ afirma que o ano de 1929 tornou-se símbolo de desespero e ruína, emblema da queda da economia e do fim de uma forma de vida que se estabelecera até aquele momento. Em oposição, ele sugere que o momento seguinte (por volta de 1934) pode ser considerado como um emblema da insurgência, revolta e esperança. Tal perspectiva se deve ao que Denning vê como uma aliança entre representantes de diversos setores da classe trabalhadora, em que se estabeleceu um movimento de massa com preocupações sociais, no qual se uniram “socialistas não comunistas”, “esquerdistas independentes”, comunistas e liberais. Esse grupo desenvolveu ações em diversas frentes – inclusive cultural – independentemente das orientações do Partido ou do liberalismo do *New Deal*.

A Frente Cultural é caracterizada por Denning como social democrata, antirracista e antifascista. Ela é produto tanto do movimento social baseado na massiva onda de sindicalização, que marcou a criação da CIO, quanto do desenvolvimento da indústria cultural, da rápida expansão da comunicação de massa e do desenvolvimento das instituições culturais do *New Deal*. Todos estes elementos contribuíram para a formação de uma nova classe

¹ Denning, Michael. *The cultural front: the laboring of American Culture in the twentieth century*. New York: Verso, 1998

trabalhadora – os trabalhadores da cultura –, assim como para a criação de um ambiente cultural propício.

Michael Denning retoma o conceito de alinhamento de Raymond Williams e argumenta que os artistas ao mesmo tempo foram integrados por determinações do contexto social do período e, ao mesmo tempo, “alinharam-se” a outros artistas que compartilhavam perspectivas semelhantes. Ou seja, as condições históricas e socioeconômicas do período possibilitaram essa nova postura de um número significativo de artistas, assim como a organização da classe trabalhadora cultural em sindicatos, o que teve enorme impacto entre os artistas e na união deles com a luta geral dos trabalhadores. A partir desse contexto, criou-se uma cultura “contra hegemônica”, que contribuiu para problematizar a visão sobre a sociedade que se colocava até aquele momento.

Foi nesse contexto histórico e cultural que Orson Welles iniciou sua carreira nos Estados Unidos, quando os artistas e a população em geral buscavam entender os fatores econômicos e políticos que determinavam suas vidas. Segundo Marc Blitzstein, que escreveu a peça *The cradle will rock*, dirigida por Welles em 1937,

o público do novo teatro – aquele público que, por conta de falta de informações ou de dinheiro não tinha ido ao teatro ou à ópera até recentemente (...) está ciente do que está acontecendo em termos de conflitos sociais e econômicos e está ávido para ver apresentações teatrais que lidem com esses elementos. Este novo público está nos portões do teatro, clamando por algo vital.²

O novo teatro a que Blitzstein se refere foi fomentado com a criação do *Federal Theatre Project* (FTP), que fazia parte da *Works Progress Administration*

² Blitzstein, Marc apud Denning, Michael. Op.cit, p. 286.

(WPA), ação do governo Roosevelt para a geração de empregos em diversas áreas, como por exemplo em obras de infraestrutura e em projetos ligados às artes. Embora o interesse desse projeto de teatro fosse a geração de empregos para artistas desempregados, o FTP possibilitou a montagem de peças de qualidade, ao mesmo tempo em que democratizou o acesso ao teatro, permitindo a ampliação do público que assistia às peças.

Participante ativo dessa conjuntura histórica e desse contexto cultural, Welles vivenciou em seu início de carreira uma ampla efervescência cultural, tanto em termos estéticos quanto políticos. Nesse período, em que havia abertura para um amplo debate, desenvolveu peças como “Voodoo Macbeth”, com o elenco composto apenas de atores negros, e cuja proposta era realizar a performance do texto original de Shakespeare, mas utilizar figurinos e cenários que fizessem alusão ao Haiti do século XIX, durante o reinado de Henri Christophe – o escravo que se tornou imperador. Outra peça de grande importância foi “The cradle will rock”, um musical brechtiano que tratava de questões como a ganância e corrupção que atingiam à imprensa, igreja e artistas, além de lidar com o papel desses grupos citados, do sindicato e da população como um todo na luta de classes. Ela foi impedida de estreiar pelo governo, o que gerou uma grande comoção no público e fez com que a peça ganhasse mais notoriedade. Seu produtor conseguiu um teatro que não fazia parte do FTP e a estreia de “The Cradle Will Rock” foi um momento extremamente marcante e simbólico para o teatro americano.

Ao trabalhar no rádio, pouco tempo depois, Orson Welles pôde dar continuidade à experimentação, fazendo uso de uma nova linguagem artística. A série *First Person Singular* representou

uma ponte estética entre conceitos de performance visual que ele vinha integrando no teatro, incluindo experimentos multimídia, e um crescente interesse em flexibilizar os parâmetros de identidade narrativa que mais tarde influenciariam seu trabalho no cinema.³

O programa tinha o objetivo de levar os clássicos da literatura ao grande público, por meio de performances criadas e realizadas pelo próprio Welles. Essa foi uma estratégia da CBS para levar a linguagem do teatro ao rádio, aproveitando o sucesso do *Mercury Theatre*. Nesse programa,

Orson gostava de ocupar os lados opostos do microfone, oscilando entre os papéis de narrador e de personagem, questionando dessa forma a linha que separa o fato da ficção – que era precisamente o efeito vertiginoso de *Verdades e Mentiras*, quando ele e Oja apareciam *simultaneamente* como eles mesmos e como atores de um roteiro puramente fictício sobre o suposto encontro de Oja com Picasso, que Orson, muito vivo, improvisou para preencher as lacunas do filme.⁴

Nesse excerto, Leaming descreve o interesse de Orson Welles pelos limites entre fato e ficção no início de sua carreira, assim como sua ressonância em *Verdades e mentiras*. Outra experiência que o Welles vivenciou no rádio foi marcante em sua carreira e aparece em sua obra. Ao realizar a transmissão de “A guerra dos mundos”, adaptação do romance de H.G. Wells (*The War of the Worlds*, 1897), provocou pânico nos ouvintes, que imaginavam estar enfrentando uma invasão de extraterrestres. Grande parte do programa apresentava a narração dos eventos contidos no romance, no formato de boletins de notícia semelhantes aos do programa radialístico de notícias “The March of Time”, no qual Welles trabalhara três anos antes.

³ Rippey, Marguerite H. Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective. p.5.

⁴ Leaming, Barbara. Orson Welles: uma biografia. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987, p. 485.

Aspectos formais tais como experimentações com a linguagem do documentário e ruptura com conceitos de narrativa linear contribuíram para a ilusão da audiência, pois os ouvintes que ligaram o rádio depois do início do programa associaram tais elementos formais a um programa de notícias. Houve registro de pânico e até mesmo fuga de algumas pessoas, devidos à sequência de eventos descrita no programa. Essa experiência possibilitou a Welles dar-se conta do alcance da indústria cultural na vida das pessoas já naquele período. Conforme anunciava o artigo sobre Welles intitulado “Marvelous boy”, publicado na revista *Time* meses antes:

o radio permitia-lhe experimentar com as convenções da oralidade e da perspectiva de uma maneira que realçava poderosamente a impressão de uma voz pessoal, singular e dominante. O rádio permitiu que Welles experimentasse de forma que o teatro não possibilitava mais, e ele prometeu “tratar o rádio com inteligência e respeito que tal suporte, que é belo e poderoso, merece”.⁵

O episódio de “Guerra dos mundos” deu notoriedade a Orson Welles e foi determinante para sua entrada em Hollywood, pois o grande interesse dos executivos do estúdio RKO na sua contratação fez com que estes flexibilizassem as cláusulas do acordo para sua contratação, proporcionando um grau de liberdade sem igual na indústria cinematográfica norte-americana. Se no rádio Welles pôde ampliar as possibilidades de experimentação em relação ao teatro, no cinema elas seriam ainda maiores. Com a liberdade artística e o financiamento necessário, ele pôde realizar *Cidadão Kane*, considerado até hoje um dos grandes filmes de toda a história do cinema, por combinar experimentações e inovações técnicas e de linguagem

⁵ “Marvelous Boy,” *Time*, May 9, 1938, 34. Apud: Rippey, Marguerite H. Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective. p. 59 (tradução nossa).

cinematográfica, assim como nos conteúdos e modo de exposição dos mesmos. Mais uma vez, o diretor faz uma aposta no espectador, compartilhando com ele o poder criativo, a partir da “combinação das técnicas de montagem com a utilização da profundidade de campo que, através da abertura da cena, sugere relações mais complexas entre seus elementos, que é função do espectador estabelecer”⁶.

Tal liberdade nunca mais foi experimentada dentro do contexto de produção dos estúdios de Hollywood, nem mesmo por Welles, cuja carreira é marcada pela constante intervenção nos filmes que realizou. Apesar de não ter mais a liberdade de criação e de financiamento combinadas, Orson Welles produziu diversos grandes filmes ao longo de sua carreira, cada um a sua maneira contribuindo para o fazer cinematográfico e para a história do cinema. Explorou diversos gêneros e formas fílmicas, sempre mantendo a experimentação como característica inerente. *Verdades e mentiras (Verités et mensonges / F for fake, 1973)*⁷, penúltimo filme finalizado por Welles, não é exceção a esta característica.

Conforme Gary Graver conta no livro *Making movies with Orson Welles: a memoir*⁸, François Reichenbach estava trabalhando em um documentário sobre Elmyr de Hory – falsificador de arte – e convidou Welles para fazer a narração. Quando Orson Welles assistiu às sequências já filmadas por Reichenbach, ele propôs que fizessem um novo filme, em colaboração, utilizando esse material e adicionando novas sequências feitas por Welles. Nesse período em que ele estava se integrando ao projeto, surgiu a notícia de

⁶ Soares, Marcos. O projeto inacabado de Cidadão Kane. In: Cevalco, Maria Elisa & Soares, Marcos (editores). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 180.

⁷ VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.I.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: *Verités et mensonges / F for Fake*.

⁸ Graver, Gary & Rausch, Andrew J. *Making movies with Orson Welles: a memoir*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008, p. 73.

que Clifford Irving – um dos entrevistados e biógrafo de Elmyr – fora também exposto como um falsificador. Ele havia afirmado que a biografia que escrevera de Howard Hughes teria sido resultado de encontros secretos que tivera com o milionário, que pediu a ele para contar sua história. Entretanto, Hughes expôs a mentira, o que levou Irving à prisão por um breve período.

Tudo isso intrigou Orson e ele decidiu fazer o filme *Verdades e mentiras*, um ensaio sobre falsificadores e trapagens. Com cada nova notícia sobre Irving e Elmyr de Hory, o filme continuava a mudar de forma. Orson então propôs a ideia de focar em si mesmo e rotular a si mesmo como um falsificador, baseado na transmissão radiofônica de *Guerra dos Mundos*, assim como o fato de ser um mágico, ou um charlatão, como ele chamava a si mesmo. Desse modo, o filme apareceria como tendo sido feito por um falsificador, entrevistando um segundo falsificador sobre outro falsificador. Era engenhoso.⁹

Welles também descreve essa série de fatos no próprio filme:

Foi uma experiência estranha começar a fazer um filme e acabar fazendo outro, com uma história cheia de coincidências: o autor de *Fake*, um livro sobre um falsificador, era ele mesmo um falsificador, e autor da farsa das farsas, que ele deveria estar preparando enquanto filmávamos.¹⁰

Definido por Welles como um novo tipo de filme¹¹, *Verdades e mentiras* flerta com a linguagem do documentário tradicional e do filme ensaio, e introduz outros elementos que problematizam a forma. Ao mesmo tempo, tais aspectos formais estabelecem um diálogo extremamente interessante com os

⁹ Ibidem, p. 73-74.

¹⁰ VERDADES e mentiras. Op. cit.

¹¹ “When I finished *F for Fake*’, he would later reflect, ‘I thought I had discovered a new kind of movie.. it’s a form, in other words, the essay, the personal essay, as opposed to the documentary’ ”. Cf. Welles, O.; Estrin, M.W. (editor). Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002, p. 207.

conteúdos tratados no filme como um todo, que buscaremos analisar.

Jonathan Rosenbaum afirma em seu ensaio “Orson Welles’ purloined letter”¹² que, na primeira exibição do filme assistida por ele, se dirigiu à historiadora e membro da *Cinémathèque* Lotte Eisner e disse “esse não parece muito um filme de Orson Welles”, ao que ela respondeu “isso nem sequer é um filme”. O biógrafo descreve a dificuldade em definir uma tipologia para *Verdades e Mentiras*. Claudia Thieme, no livro *F for fake and the growth of complexity of Orson Welles’ documentary form*, busca demonstrar que esse “novo tipo de filme” é na verdade tão “Wellesiano” quanto seus demais filmes. Ela afirma que este filme alcança uma complexidade que supera os filmes anteriores e complementa que

o crítico francês de cinema Andre Bazin, por exemplo, examinou minuciosamente o estilo dos filmes ficcionais de Welles e se refere a características como: profundidade de campo, filmagem em contra-plongée e plano sequência. Tais elementos, que apontam para a experiência teatral de Welles, ainda dominam a ideia geral do estilo fílmico de Welles. Embora o estudo de Bazin tenha sido realizado em 1958, críticos da atualidade e professores de cinema (como Bordwell e Thompson), ainda apresentam aos leitores e acadêmicos uma perspectiva de Welles como o realizador de *Cidadão Kane*, assim como o emprego de técnicas fílmicas ficcionais característico desse filme. No entanto, a crítica não faz justiça à completa diversidade dos filmes de Welles. Como Welles se voltou a um gênero totalmente novo no final de sua carreira, ele avançou para um estilo ainda mais completo.¹³

Realmente é muito comum à crítica se limitar a *Cidadão Kane*, tanto na definição do estilo de Welles quanto ao citarem sua obra. Entretanto, filmes

¹² Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles*. University of California Press, 2007.

¹³ Thieme, Claudia. *F for Fake and The Growth in Complexity of Orson Welles’ Documentary Form*. Peter Lang, 1997 (tradução nossa).

como *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958) e *O processo* (*Le procès*, 1962), entre outros, contribuíram enormemente para a história do cinema, em termos de inovações técnicas, de estilo e temática dos filmes. O professor e crítico James Naremore comenta o impacto negativo dessa atitude também na perspectiva sobre *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941)

Na minha opinião, nenhum filme é mais emblemático no cinema do que Kane, mas após décadas mostrando-o aos alunos sinto que depois de décadas mostrando-o aos alunos, eu sinto que sua canonicidade se tornou um fardo. Ele adquiriu uma aura de respeitabilidade e seriedade, e nas escolas (talvez por causa de pessoas como eu) ele é frequentemente tratado como um objeto de estudo e não como algo a ser cuidadosamente apreciado e desfrutado. Meus alunos gostam do filme, mas por conta de tudo que eles ouviram antes de assisti-lo, eles esperam que seja uma experiência transformadora. Ninguém deveria assistir nenhum filme pela primeira vez esperando tal resultado. Como membro votante da pesquisa realizada pelo periódico *Sight and Sound*, eu gostaria de retirar de Kane tal peso do primeiro lugar e chamar a atenção para outros filmes de Welles.¹⁴

Os demais filmes de Welles são considerados por grande parte da crítica como inferiores, tanto em termos de conteúdos apresentados quanto do ponto de vista das inovações técnicas e estilísticas. Entretanto, a fortuna crítica a respeito de tais filmes é desproporcional em relação a *Cidadão Kane*, havendo, em sua maioria, apenas artigos esparsos sobre eles. Sem uma análise mais detida dessas obras, é incorreto fazer tal afirmação. Da mesma forma acontece com *Verdades e mentiras*, que não possui muitos textos críticos a seu respeito,

¹⁴ Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. University of Illinois Press, 2015, Kindle Edition, Location 88. (tradução nossa)

principalmente que reconheçam sua importância na obra de Welles e sua contribuição para o cinema como um todo, em termos estéticos.

Jonathan Rosenbaum publicou dois ensaios em que discute aspectos do filme. O primeiro deles, chamado “First impressions of *F for Fake*”, é um breve comentário logo após assistir à exibição deste filme, em que questiona afirmações de que *Verdades e mentiras* não seria parte da obra de Welles e de que seria “apenas um documentário”. Apresenta argumentos interessantes, como o de que Welles não apenas reedita as sequências filmadas por Reichenbach, mas também “estabelece um diálogo complexo entre vários fragmentos filmados, entrelaça com sons e imagens desenvolvidas por ele, e produz algo totalmente diferente”.

No já citado ensaio “Orson Welles’s Purloined Letter”, Rosenbaum destaca que o potencial deste filme pôde ser mais bem compreendido com as ferramentas de rebobinar e pausar a imagem, possibilitadas pelo vídeo. Ele estabelece uma comparação deste filme com o romance *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, sendo ambos

um repositório lúdico de História entrelaçada com piadas internas e duplos sentidos, uma combinação elaborada de bom senso e absurdos que nos envolve, independentemente do que esteja realmente sendo dito. Para alguém cuja identidade pública e privada se tornaram tão separadas que acabariam rotineiramente operando em casas separadas e por vezes em continentes separados, exposição e dissimulação ocasionalmente figuravam como lados da mesma moeda, e o desejo de Welles de esconder-se dentro de seu próprio texto torna-se um tipo especial de narcisismo.¹⁵

¹⁵ Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles*. University of California Press, 2007. (tradução nossa)

Segundo o crítico, Welles encontrou em *Verdades e mentiras* uma forma de contextualizar sua carreira enquanto enfraquece muitas crenças apreciadas sobre autoria e sobre os meios pelos quais os especialistas validam tais noções.

Há ainda um terceiro ensaio, “Orson Welles’ Essay Films and Documentary Fictions”, em que o crítico discute alguns aspectos da carreira de Welles que contribuirão para nossa discussão ao longo desta tese, e faz referência ao filme *Verdades e Mentiras*, apesar de não aprofundar uma análise do mesmo. Um dos aspectos a ser destacado é de que o filme *Othello* (1951) teria inaugurado o que ele chama de “segundo método da carreira de Welles no cinema”¹⁶, que pode ser chamado de “bricolagem” ou “método da *caméra-stylo*”. Conforme ele destaca:

porque Welles se encontrava periodicamente sem dinheiro durante as filmagens de *Otelo* – o que o obrigou a atuar em comerciais para arrecadar fundos para dar continuidade aos filmes ensaio e documentários – ele passou a adotar diversas estratégias para viabilizar as interrupções viáveis. Algumas das principais características desse novo método incluíam o espírito de bricolagem (o caso mais famoso é o da mudança de locação do assassinato de Roderigo para uma sauna por conta de o figurino das cenas não terem chegado), a importância crescente da edição no lugar dos movimentos de câmera (principalmente devida à perda de equipamentos de estúdio como trilhos e gruas), o contínuo uso de sócias e locações semelhantes, uma certa perda de profundidade de som, e a progressiva tendência de Welles dublar as vozes de outros atores – todas características que tendiam a aumentar a desorientação espacial do espectador e reduzir o uso de planos sequência, comuns nos trabalhos anteriores de Welles.¹⁷

¹⁶ No original, “second manner of Welles’ film career”.

¹⁷ Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles*. University of California Press, 2007. (tradução nossa)

Podemos observar que o surgimento deste novo método é resultado das condições materiais de produção dos filmes de Welles, que não encontrava mais financiamento e precisava se adaptar às suas possibilidades. A instabilidade financeira demandava mudanças e improvisações. Segundo Rosenbaum, tanto *Otelo* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1951) quanto *O processo* (1962) tiveram mudanças estéticas devidas à necessidade de adaptação por conta das condições de produção. Tais mudanças impactaram os demais filmes realizados por Welles no decorrer de sua carreira.

Joseph McBride, em um breve trecho de seu livro “What ever happened to Orson Welles?”, menciona *Verdades e Mentiras* e afirma que é “uma amostra particularmente brilhante do que pode ser realizado com o formato de filme ensaio” e “não apenas uma maneira inteligente de transpor as limitações financeiras e físicas de seus últimos anos, mas também um impulso para criar novos significados criativamente, por meio da montagem e do contraste de cenas e quadros”. Todavia, estas afirmações são feitas sem referência às análises do filme ou a uma abordagem crítica do mesmo, enfatizando-se os fatos relacionados à sua produção.

Podemos citar também entre os ensaios sobre *Verdades e mentiras* o de William Johnson¹⁸, em que ele o define como um comentário peculiar sobre a ontologia do meio cinematográfico e estabelece como seu tema central “a relação entre filme e realidade”, partindo do desejo de mudança e permanência na obra de Welles para sua análise. Suas afirmações partem de perspectivas gerais sobre a obra do cineasta e lidam brevemente com aspectos de *Verdades e Mentiras*. Há alguns comentários acertados, como o reconhecimento de diversos papéis assumidos por Welles no filme: narrador,

¹⁸ Johnson, William. “F for fake” In: *Film Quarterly*, vol. 29, n. 4 (Summer 1976), p. 45.

mágico e mestre de cerimônias; mas há também um equívoco ao afirmar que o filme não faz referência a eventos atuais, ignorando o fato de ter sido constituído exatamente a partir da sequência de eventos envolvendo Elmyr de Hory e Clifford Irving.

James Naremore¹⁹, assim como alguns dos citados críticos, faz referência aos questionamentos sobre a autoria dos trabalhos de Welles, não apenas no cinema, mas também em relação ao episódio de “Guerra dos Mundos” no rádio. Ele destaca a importância da discussão sobre política ao analisar as obras de Welles, algo não muito comum em outros artigos. Naremore define Welles como um artista que esteve à frente das novas mídias do século XX e que, ao mesmo tempo, era romanticamente nostálgico do passado. O autor também assinala a influência de Shakespeare e de Brecht em sua trajetória. Dentre os textos críticos encontrados, é um dos poucos que faz uma análise imanente do filme, enumerando uma série de temas interessantes a serem discutidos e aprofundados em uma análise mais detida do mesmo. Outro aspecto interessante é a relação que o texto estabelece entre o filme e “Cultura e sociedade” de Raymond Williams, especialmente em relação ao conceito de “talento individual” do artista, que surgiu como reação contra o industrialismo no século XVIII, mesmo momento em que se substituiu a caracterização do artista como artesão por uma ênfase numa habilidade especial, relativa a uma sensibilidade artística, originalidade e genialidade.

Williams destaca que essas mudanças aconteceram por conta de uma necessidade de defender, através da arte, “certos valores humanos, capacidades e energias, que o desenvolvimento da sociedade em direção a uma civilização industrial era considerado ameaçador ou até mesmo

¹⁹ Naremore, James. The Magic World of Orson Welles. University of Illinois Press, 2015, Kindle Edition.

destrutivo”. Eles resultaram, conforme todos sabemos, no conceito do artista como detentor de uma verdade elevada e especial, uma espécie de padre cuja existência em si censuraria o materialismo. Mas como Welles e muitos outros vieram a identificar, a noção idealista de arte tinha algumas consequências perniciosas – por um lado a elevação do artista ao status de um deus (e consequentemente, na visão típica de Welles, em um realizador Faustiano desenfreado) e, por outro lado, a crescent especialização do produto artístico, de modo que na metade do século XX a revolta romântica tenha se tornado um materialismo por excelência, uma iniciativa privilegiada que pertencia ou era apadrinhada por milionários.²⁰

A análise mais completa e extensa sobre o filme até o momento é certamente a de Claudia Thieme, que busca traçar o percurso que levou à elaboração da forma e temática de *Verdades e Mentiras*. Ela opta por analisar este filme em conjunto com *The Fountain of Youth* (1958), *Viva Italia* (1958) e *Filming Othello* (1978), definidos por ela como documentários ensaísticos. A autora busca reconhecer neles aspectos de estilo e temática dos filmes de ficção concebidos por Welles, assim como de sua abordagem do documentário, considerada na sequência “News on the March” do filme *Cidadão Kane*. Por fim, ela diferencia os documentários ensaísticos entre si, demonstrando o desenvolvimento desse novo estilo por Orson Welles. Em todo o decorrer de sua análise, a autora realiza uma separação entre a obra anterior e os “documentários ensaísticos” e, principalmente, entre forma (estilo) e conteúdo (tema). Apesar de ter fins didáticos, para compreensão da constituição deste “novo estilo”, tal divisão destaca os “documentários ensaísticos” do restante da obra de Welles, quando na verdade eles são apenas uma nova faceta dela. Além disso, impede que levemos em conta a forma como conteúdo sócio-histórico decantado, não apenas fruto do

²⁰ Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. University of Illinois Press, 2015, Kindle Edition. Location 4962 – 4965. (tradução nossa)

desenvolvimento artístico do cineasta, mas também do próprio momento histórico em que o filme está sendo realizado.

Podemos ressaltar um fator em comum nesses textos críticos analisados: a maior parte deles busca encontrar temas universais nos filmes de Orson Welles e analisar sua obra em si, dialogando pouco com a obra de outros cineastas ou com possíveis referências para Welles, ou ainda com o contexto sócio-histórico. Além disso, há uma tendência de associação das análises críticas com a biografia do diretor e um impulso de encontrar no filme elementos de sua psicologia e personalidade. Acreditamos que a filmografia de Welles parte de sua experiência pessoal e como artista, mas que também propicia elementos interessantíssimos que permitem uma ampla compreensão da História e das relações sistêmicas da sociedade. Dessa forma, voltaremos a debater os aspectos discutidos em tais textos no decorrer desta tese, buscando refletir sobre as contribuições desses diversos autores para a construção de uma nova perspectiva sobre o filme *Verdades e Mentiras*.

Nossa análise se delineou a partir da suposição de que o filme se organiza como uma argumentação, que disserta sobre o contexto sócio-histórico e capta a estrutura de sentimento do período. O filme será nosso ponto de partida para a análise e buscaremos extrair dele os conteúdos propostos e debatidos. Sendo assim, buscamos sistematizar a redação desta tese de modo a aproximar nossa abordagem da forma do filme. No primeiro capítulo, examinaremos seus minutos iniciais, que funcionam como uma espécie de introdução da obra, dos temas a serem abordados e dos aspectos que a compõem esteticamente. Em vista disso, apresentaremos nossa tese e a organização dos capítulos ao final dessa análise inicial.

Capítulo 1: Estabelecendo o tom, definindo os termos

“Para meu próximo experimento, senhoras e senhores...”²¹

Com essa frase, dita pela voz marcante de Orson Welles, inicia-se o prólogo de *Verdades e mentiras*, quando ainda vemos na tela apenas o nome de uma das empresas produtoras do filme: Le Filmes du Prisme. Ao ouvirmos sua voz, antes mesmo que a narrativa se inicie, somos remetidos a uma longa carreira, que engloba o teatro, o rádio, a televisão e principalmente o cinema. Conforme citado na introdução, ao analisarmos a carreira do diretor, podemos identificar a experimentação como aspecto presente em toda a sua trajetória no teatro, rádio e no cinema, e que produz resultados interessantíssimos nos trabalhos que desenvolve. Como o próprio Welles afirma:

Não passo de um experimentador; experimentar é a única coisa que me entusiasma. Não me interesso pelas obras de arte, pela posteridade, pela celebridade, apenas pelo prazer da própria experimentação: é o único domínio em que me sinto verdadeiramente honesto e sincero. [...] Uma vez terminado nosso trabalho, ele não tem tanta importância aos meus olhos quanto aos da maioria dos estetas: é o ato que me interessa, não o resultado, a não ser quando dele emana o cheiro do suor humano, ou um pensamento.²²

Logo após a frase citada, na qual Welles se refere ao seu experimento, observamos a imagem de uma estação de trem no reflexo de uma janela,

²¹ VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.l.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: *Verités et mensonges / F for Fake*, 0m21s. Todas as transcrições de trechos do filme foram feitas a partir de nossa tradução do áudio original.

²² Bazin, André. Orson Welles, precedido de, Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por conversas com Orson Welles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 145-146.

enquanto ouvimos o narrador Welles em voz over “eu apreciaria o empréstimo de qualquer objeto pessoal do seu bolso, uma chave ou uma caixa de fósforos, uma moeda”. A primeira imagem que vemos no filme é a de uma estação de trem, que remete à história do cinema, tanto na primeira projeção cinematográfica da História²³, quanto em diversos filmes que retomam tal imagem icônica. Entretanto, é interessante observar que o primeiro enquadramento não apresenta uma filmagem da estação, mas, conforme pontuamos, o reflexo desta em um “espelho”. É pressuposto, portanto, um enquadramento das imagens, que explicita a existência de um ponto de vista em relação ao que está sendo representado. E nesse enquadramento podemos observar apenas um fragmento selecionado: o local onde se encontra o relógio da estação. Desse modo, a abertura sugere uma referência à história do cinema, constituída a partir de fragmentos e ícones imagéticos.

Figura 1: reflexo da estação na janela do trem

Após mais um *fade out*, damos-nos conta de que Orson Welles encontra-se nesta estação, fazendo truques de magia para duas crianças. Neste trecho inicial é produzido um estranhamento, à medida que a voz over, habitualmente

²³ C.f. “A chegada do trem na estação”, película apresentada pelos irmãos Lumière em 1895.

utilizada nos documentários tradicionais para representar a perspectiva de um narrador onisciente e extradiegético, é associada a um personagem, inserido na diegese do filme. Seria Welles então um narrador-personagem, apresentando os eventos em primeira pessoa?

Xavier afirma que a voz over representa “uma autoridade dirigindo o olhar do espectador na direção desejada e fornecendo uma explicação e discurso, induzindo a uma leitura específica das imagens”²⁴. A origem deste recurso remonta à utilização dos letreiros no cinema mudo, que teriam a função de generalização e de interpretação das imagens.

Posteriormente, com o surgimento do cinema sonoro, a partir de 1928, esse discurso foi transferido dos letreiros para a voz, não por acaso chamada em inglês de *voice over*, já que a preposição *over*, em inglês, indica que a voz (*voice*) está acima da imagem e vai cumprir esse papel explicativo. Esse formato, no qual a autoridade foi transferida a alguém que o cineasta colocava como o sujeito falante, predominou no período mais clássico, nas décadas de 40 e 50.²⁵

Podemos reconhecer nesse aspecto mais uma alusão à história do cinema, que ainda se repetirá diversas vezes ao longo do filme. Entretanto, a utilização de voz over não remete apenas a uma referência histórica, mas também a uma determinada organização fílmica, que implica uma perspectiva “objetiva”, característica do documentário clássico. Tendo esse aspecto em vista, como interpretar o fato de que o narrador está inserido na diegese, o que pressupõe um conhecimento limitado dos eventos apresentados?

Há ainda outro aspecto a considerar na análise: essa voz é de Orson

²⁴ Xavier, Ismail. O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo. **Revista do Centro de Estudos da Metrópole**. São Paulo, n. 5, abril/mai./jun. 2005. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/diversidade/numero5/5.html>. Acesso em: 10 maio 2017.

²⁵ Ibidem.

Welles e ele é o diretor do filme. Ela representa um ponto de vista interno ou externo à obra? Ainda é preciso levar em conta o fato de que esse narrador, que nos apresentaria a “verdade da obra” no conceito tradicional, alerta as crianças na estação de trem para que “fiquem atentos a qualquer sinal de trapaça” da parte dele. Assim, desde o início põe-se em xeque uma possível leitura objetiva das informações apresentadas no filme, expondo-se o uso de uma técnica do documentário clássico, ao mesmo tempo em que se reverte e problematiza sua função.

Em seguida, Welles realiza um truque e transforma uma chave numa moeda. Seria tal truque uma sugestão de que a chave de compreensão do filme é o dinheiro? A mulher – que depois saberemos se chamar Oja Kodar – diz: “fazendo seus velhos truques”, ao que Welles responde: “por que não? Sou um charlatão!”. Dirige-se ao menino e continua a fazer os truques, enquanto diz: “o que senhor? Se eu costumava ser um mágico? Senhor, eu ainda estou trabalhando nisso. E quanto à chave, não era um símbolo de nada. Este não é esse tipo de filme”. Mas como acreditar em tal afirmação, quando ele próprio se apresentara como um charlatão, logo após pedir atenção para suas trapaças?

Nossa desconfiança em relação a esta afirmação se reforça se levarmos em conta o fato de que Orson Welles constantemente enfrentou problemas de financiamento para a realização de seus filmes. Inclusive, conforme pontuamos na introdução, há uma mudança no método de trabalho do cineasta ao longo de sua carreira, em decorrência da constante experimentação, mas também da necessidade de se adaptar às suas condições materiais de produção, uma vez que não encontrava financiamento e precisava se adaptar às suas possibilidades, realizando mudanças no roteiro e método de trabalho, assim como improvisações. O próprio Welles buscou fazer uma análise dessas mudanças estéticas devidas à sua adequação às forças produtivas, com o

projeto de produzir uma série de filmes reexaminando seus filmes anteriores (ele finalizou e exibiu *Filming Othello* (1978), seu último filme, mas não chegou a concluir *Filming The Trial*, que já estava em desenvolvimento). *Verdades e mentiras*, apesar de não ser explicitamente um ensaio sobre algum de seus filmes anteriores, pode ter sido o ponto de partida para tal reflexão, uma vez que apresenta elementos de análise do trabalho dos artistas em geral (e de Welles, em específico) no contexto da indústria cultural, entre outros aspectos. Neste filme, o cineasta combina uma maneira inteligente de transpor as limitações financeiras e materiais de seus últimos anos, com seu impulso de experimentação e de formular novos significados criativamente, por meio da montagem e de inovações na linguagem cinematográfica, como buscaremos analisar.

Diante desses aspectos, se Welles afirma no prólogo de *Verdades e mentiras* que chave e dinheiro não são simbólicos nesta obra, poderíamos supor que estamos no campo da narração não confiável. Ao mesmo tempo, ele sinaliza a complexidade das questões envolvidas, sugerindo que tal simbologia não é fruto de uma simples e imediata correspondência, mas que requer a interpretação de diversas determinantes, que serão apresentadas ao longo da película.

Voltando à sequência do filme, enquanto conversa com os meninos, Orson Welles faz referência a Robert Houdin, mágico francês considerado o pai do ilusionismo e responsável por transformar a mágica de show de rua em arte de *performance*, que levava grandes públicos aos teatros de Paris. Outro aspecto importante da carreira de Houdin é o fato de ele que utilizava um palco mais vazio, além da simplicidade na apresentação dos truques para que os espectadores não os atribuíssem a uma máquina. Essas apresentações continham uma intenção de transparência, uma vez que os processos

utilizados na execução dos truques eram escondidos, de modo semelhante à estética do cinema clássico, que privilegia técnicas que levem o espectador a aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. A alusão ao mágico também remete à história do cinema, uma vez que a compra de seu teatro e equipamento marcaram o início profissional de George Méliès no entretenimento, sendo estes os recursos que este cineasta utilizaria futuramente para criar seus filmes, nos quais unia sua fascinação pelo ilusionismo e pelo aparato técnico, e utilizava os recursos do espaço, empregados anteriormente pelo mágico²⁶. Orson Welles, fascinado pelo ilusionismo e pelo cinema, intencionalmente remete a Houdini e, por consequência, a Méliès, ainda no prólogo de *Verdades e mentiras*.

Welles pergunta aos garotos se conhecem Robert Houdin e já afirma que eles não conhecem, pressupondo seu desconhecimento histórico. E completa “mas é claro que vocês conhecem meu parceiro, François Reichenbach”. Identifica aquele que está por trás das câmeras como seu parceiro, reiterando o fato de que ele não é apenas narrador e personagem, mas também realizador do filme. E, para adicionar ainda outra camada interpretativa, nesse momento Reichenbach é também representado como o homem atrás da câmera e diante dela, submetido, como os demais artistas, ao olhar e exame do espectador.

Há um zoom e um close em Reichenbach, que cumprimenta os meninos (e ao mesmo tempo os espectadores do filme). Temos acesso aos bastidores e, assim, reforça-se o aspecto explicitado inicialmente, de que observaremos uma representação, uma obra construída a partir de um ponto de vista

²⁶ Cf. Ezra, E. George Méliès: the birth of the auteur. Manchester: Manchester University Press, 2000.

historicamente constituído. Welles retoma o assunto e completa: “Houdin foi o maior mágico que já viveu. E você sabe o que ele disse? ‘Um mágico – ele disse – é apenas um ator. Apenas um ator fazendo o papel de um mágico’”. Podemos assim relacionar a explicitação do filme como representação e a composição de Welles como representação também, uma vez que está atuando e vestido como um mágico, enquanto faz referência a outro. Ele também é um ator fazendo papel de mágico. Conforme apontamos, esse não é o único papel que Orson Welles desempenha em *Verdades e mentiras*. Ele é também diretor, narrador, mestre de cerimônias e personagem. Podemos perceber em todos esses papéis referências à mágica, seja metafórica ou explicitamente.

Após a sequência de truques de mágica, Welles diz que “agora é o momento de uma introdução”. Ele caminha até uma tela branca, que é segurada por dois homens. Um dos meninos atravessa o quadro, em primeiríssimo plano. Há um corte e passamos a ver a cena do ponto de vista da criança, pois a câmera se posiciona numa altura mais baixa do que as mulheres que cruzam a sua frente, sem se atentarem à sua presença. Esta passagem de pessoas na frente da câmera, enquanto se preparam para filmar o narrador, também dá a impressão de uma filmagem “improvisada”. Entretanto, tal aspecto é apenas aparente e tem a intenção de expor o filme como um trabalho em desenvolvimento, que necessita da participação do espectador para a construção de sentidos. Ao mesmo tempo em que explicita essa aposta no público para construírem o filme, o diretor parece sugerir que alguns espectadores podem se identificar com o ponto de vista infantilizado, preconizado pela indústria cultural, por conta do posicionamento da câmera. Esse movimento de propor uma perspectiva e em seguida outra oposta é um procedimento estrutural do filme.

Há um corte e vemos a imagem das crianças – os espectadores –, outro corte e observamos a iluminação nos bastidores e, por fim, um novo corte para um plano americano de Welles, com um fundo branco. Ele reitera a intenção de mostrar o filme como obra construída, cuja compreensão deve levar em conta a imagem que observamos na tela; o que está por trás dela, as escolhas estéticas; e os espectadores, que também contribuem na construção do sentido. Ele diz:

Senhoras e senhores, a propósito de uma introdução, este é um filme sobre enganação, fraude, sobre mentiras. Contada à lareira, no mercado ou num filme, quase toda história é certamente algum tipo de mentira. Mas não dessa vez, isto é uma promessa. Durante a próxima hora, tudo que você escutar aqui será a verdade, baseada em fatos sólidos.²⁷

Figura 2: “introdução”

²⁷ VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.l.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: *Verités et mensonges / F for Fake*. 2min30s

Além dos aspectos citados, o filme evidencia o papel do narrador, que atua como um mestre de cerimônias, posicionando-se como tal na *mise-en-scène* e propondo uma introdução ao filme.

Nessa apresentação, Welles convoca mais uma vez “senhoras e senhores”, como é comum no início de espetáculos. Claudia Thieme relembra o uso desta expressão como parte da assinatura de Welles – “Good evening ladies and gentlemen, this is Orson Welles” – que remonta aos seus tempos de rádio e permaneceu como sua marca até cerca de uma década antes de *Verdades e Mentiras*, como abertura (ou encerramento) de seus programas ou filmes. Assim, a introdução remete ao mesmo tempo à carreira de Welles dentro do contexto da indústria cultural e à constituição do espetáculo, de modo geral. Conforme afirma Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo*, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação”²⁸. Acreditamos que essa concepção da vida na sociedade como acumulação de espetáculos é essencial para a compreensão do filme, como buscaremos pontuar ao final deste capítulo.

Em seguida, ao afirmar que “este é um filme sobre enganação, fraude, sobre mentiras”, *Verdades e Mentiras* aponta ao mesmo tempo para o seu conteúdo evidente, uma vez que Welles admite ter “mentido descaradamente” ao final da narrativa, e para a ideologia da sociedade figurada nesta, que é “uma representação deformada das condições reais de existência”, conforme definido por Marx e Engels em *A ideologia Alemã*²⁹. De acordo com Coelho, o conceito de ideologia desenvolvido por Debord, que dialoga diretamente com o

²⁸ Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

²⁹ Utilizamos aqui da interpretação de Coelho, Cláudio N. P. *Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo*. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014, p. 43.

de Marx e Engels, compreende que “há uma confusão entre a imagem da sociedade capitalista produzida pelo espetáculo e a realidade desta sociedade”³⁰. Debord conceberia então “a ideologia como um processo de falsificação da consciência”³¹:

A ideologia é a *base* do pensamento de uma sociedade de classes, no curso conflitante da história. Os fatos ideológicos nunca foram simples quimeras, mas a consciência deformada das realidades, e, como tais, fatores reais que exercem uma real ação deformante; tanto mais que a *materialização* da ideologia provocada pelo êxito concreto da produção econômica autonomizada, na forma do espetáculo, praticamente confunde com a realidade social uma ideologia que conseguiu recortar todo o real de acordo com seu modelo³²

Essas mentiras, sejam elas parte de narrativas ou frutos da falsificação da consciência pela ideologia, são contadas “à lareira, no mercado ou num filme”³³. Se contrariarmos o narrador e interpretarmos o sentido metafórico dos lugares mencionados, a lareira pode nos remeter à icônica Xanadu, de *Cidadão Kane* e, conseqüentemente, à carreira de Welles. A alusão ao mercado sugere um dos eixos temáticos que iremos explorar em nossa análise: a arte como mercadoria e o desenvolvimento da indústria cultural. Por fim, há menção às mentiras contadas em um filme, que podemos compreender como uma reflexão sobre a estética fílmica, aspecto que é também examinado em *Verdades e mentiras*. Ao final, Welles verbaliza o pacto que está implícito entre diretor e espectador a cada vez que assistimos a um filme: “esse filme contém a verdade, acredite em mim”. Entretanto, tal insistência nos “fatos sólidos”

³⁰ Coelho, Cláudio N. P. Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014, p.43.

³¹ Ibidem, p.43.

³² Debord, Guy apud Coelho, Cláudio N. P. Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014, p. 56-57.

³³ VERDADES e mentiras. Op. cit., 2min46s

nesta narrativa desperta a desconfiança em relação a esse narrador, que fora sugerido como não confiável.

Podemos afirmar que o filme se organiza a partir da contradição entre a forma “confiável” de um “documentário” e a presença de um narrador não confiável. De modo semelhante ao que parte da crítica observa na obra de Machado de Assis, está colocada uma armadilha e, caso o leitor (ou espectador) não perceba, se equivoca em sua interpretação da obra. Mas no caso de *Verdades e mentiras* a armadilha é bem diferente. Enquanto Bentinho se apresenta como narrador confiável, portador da verdade absoluta, que só é questionada levando-se em conta o contexto sócio-histórico do Brasil naquele período, Welles estrutura o filme a partir da própria ambiguidade de sua confiabilidade. Conforme observamos, ele inicia o filme afirmando e reiterando que dirá apenas a verdade, mas as imagens o contradizem, assim como ele mesmo na sequência do filme. Sendo assim, não há adesão ao relato, como é o caso de Bentinho.

Por outro lado, é sabido que Welles vivenciou um evento em sua carreira em que se observou a adesão à perspectiva exposta como ficcional como se fosse um recorte documental da realidade: o episódio radiofônico de *A Guerra dos Mundos* que, conforme descrevemos na introdução desta tese, fazia parte de um programa de adaptação de clássicos da literatura e foi anunciado como tal no seu trecho inicial. Apesar disso, um número significativo de pessoas tomou os eventos narrados como verdades. Outro exemplo de falha de compreensão na obra de Welles se dá na perspectiva da crítica sobre Cidadão Kane, que não se atenta à existência de múltiplos pontos de vista no filme, que implicam compreensões diferentes sobre o protagonista.³⁴

³⁴ c.f. Soares, M. O projeto inacabado de Cidadão Kane. In: Crítica cultural materialista. São Paulo: Humanitas, 2008

O aspecto que estes dois eventos têm em comum é a tentativa de contrariar o modo de representação da indústria cultural, que se constitui a partir do ilusionismo e da necessidade de que o espectador sinta-se integrado às suas narrativas, como se elas fossem recortes da realidade. Apesar de ter apresentado estéticas alternativas à da indústria, pode perceber o domínio daquela perspectiva no imaginário do público naquele momento. No entanto, vindo de uma experiência cultural promissora, com a Frente Popular e outras experiências teatrais e cinematográficas, ainda as tem como horizonte.

Em *Verdades e mentiras*, Welles parte dessa perspectiva da indústria e de sua trajetória e busca incorporar tal contradição, entre uma representação que adere ao ponto de vista da indústria, e outra que a contrapõe. Assim, em certo momento ele pede aos espectadores que se atentem aos sinais de trapaça; em seguida, afirma que tudo que será colocado no filme é a verdade, baseada em fatos. A diegese também oscila entre momentos “hipnóticos” – como a sequência “girl watching” e a conclusiva – e a exposição das contradições, que trazem para o primeiro plano os bastidores e até mesmo a edição do filme, além da oposição em relação ao que é dito ou às demais cenas.

Desse modo, passamos não apenas a desconfiar do narrador quando ele se afirma passível de confiança, portador da verdade, mas também percebemos que ao se insinuar não confiável, exprime a verdade desta obra cinematográfica. A narração da obra se compõe a partir da alternância e da integração destas duas perspectivas. Assim, se coloca a necessidade de acompanhar o filme a contrapelo do narrador, conforme nos ensina Walter Benjamin. Cada uma de suas afirmações deverá ser submetida a uma análise, realizando-se uma leitura em confronto constante com o filme.

Lowy explica que, para Benjamin, “escovar a história a contrapelo” tem duplo significado:

histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas;

político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão.³⁵

Devemos ainda considerar que existe uma duplicidade de pontos de vista: Welles narrador, inserido na diegese do filme, e o cineasta, que organiza essa “confusão produtiva” por meio do conflito entre os elementos que a compõem. Como separar essas duas vozes, se a confusão entre elas é incentivada pelo narrador-diretor, que insere informações autobiográficas ao narrar o filme?

Retomando a descrição de *Verdades e mentiras*, na sequência da “introdução” feita por Welles vemos imagens da palavra “Fake!” repetida dezenas de vezes, gerando uma nova ambiguidade: veremos a verdade ou algo *fake*? Uma verdade fabricada ou a verdade contida em uma obra construída?

³⁵ Löwy, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 74.

Figura 3: repetição da palavra *fake*

Essa discussão sobre a verdade e a mentira no cinema – ou a oposição entre cinema documental e ficcional – já existe desde seus primórdios, quando se estabelecia uma oposição entre os filmes dos irmãos Lumière, que aspiravam a uma reprodução quase jornalística da realidade, e as narrativas de Georges Méliès, que se utilizava da ilusão fotográfica em movimento para criar o cinema ficcional, que apresentava o universo imaginado e fantasioso. Entretanto, podemos afirmar que tal oposição entre estes cineastas é inexata, uma vez que os filmes dos Lumière possuem cortes e edição, o que implica escolhas norteadas por um ponto de vista, e isso limita uma concepção de verdade documental em seus filmes. Por outro lado, nas películas de Méliès há um confronto entre os elementos da imaginação e os componentes da realidade, o que torna seus filmes mais interessantes. Podemos então afirmar que o documental e o ficcional nasceram juntos no cinema e se apresentam indissociados. É interessante que há referência tanto aos Lumière quanto a Méliès na narrativa do filme de Welles, assim como estão presentes elementos documentais e ficcionais em sua composição formal. Buscaremos analisar de que modo se estruturam tais aspectos ao longo de *Verdades e mentiras* e de que modo o filme se posiciona em relação a esse debate.

No momento seguinte ao descrito, temos contato com o primeiro

personagem a ser apresentado nessa história: Elmyr. Sua apresentação se dá a partir da montagem de diversas cenas em que ele interage com outras pessoas, inclusive Orson Welles, que está ao mesmo tempo dentro e fora da diegese, assumindo os papéis de personagem e narrador concomitantemente. Há outras cenas em que o conhecemos a partir do olhar ponto de vista de outros personagens, como François Reichenbach, que é parte da equipe que realiza o filme, e Clifford Irving, que é entrevistado como especialista e biógrafo do pintor. Ao final desta sequência, observamos a repetição da mesma imagem da palavra “Fake!”. Em alguns momentos desta apresentação da personagem, as cenas são visualizadas a partir da tela da sala de edição de Welles, demonstrando que há mais um ponto de vista, que se sobrepõe a todos os demais.

Dentre as características de Elmyr, podemos destacar que ele possui “sessenta vezes o mesmo nome” e “sessenta personalidades, tão verdadeiras quanto falsas”, além do fato de que “ele é o ator principal neste filme. Sua profissão, na verdade, é pintar quadros falsos. E dentre todos os falsificadores, Elmyr é o número dois”. Ao ouvirmos tal afirmação, produz-se um estranhamento, uma vez que Elmyr é apresentado como “ator principal” do filme, mas definido como número dois entre os falsários. Neste momento nos perguntamos quem seria o primeiro e, então, vemos a imagem de Clifford Irving na tela do monitor na mesa de edição de Welles, enquanto Reichenbach conta sobre quando Irving foi visitá-lo em Paris, por estar escrevendo um livro sobre falsificação, e ter a informação de que Reichenbach fora a primeira pessoa a comprar um quadro de Elmyr. Seria Irving o falsário número um?

A capa do livro de autoria de Irving, que se chama “Fake!”, aparece em primeiríssimo plano, seguida por mais uma repetição da imagem das palavras “Fake!” e uma parte de uma reportagem com título “This man Irving”, mostrada

na tela de edição. Logo vemos sua foto, na ilustração dessa reportagem, enquanto ouvimos sua voz. Então observamos uma pintura de Irving com a identificação “Clifford Irving by Elmyr de Hory”. Por fim, o vemos na tela, dando continuidade à sua fala. A montagem insinua que o escritor seria mesmo o falsário sugerido anteriormente. Em toda a sequência descrita ouvimos sua voz, enquanto diz: “uma importante distinção a ser feita ao se falar sobre a qualidade genuína de um quadro não é tanto sobre ser um quadro verdadeiro ou falso, mas sim se é uma falsificação boa ou ruim”. Podemos afirmar que o mesmo conceito se aplica ao cinema (e outras artes), que pode ser compreendido como fruto de uma construção, a partir de determinado ponto de vista, e não um decalque da realidade.

Figura 4: Montagem sugerindo Clifford Irving como falsário número um

Num momento posterior do filme esta suposição de que Irving seria um falsificador se confirma na diegese, o que traz uma nova perspectiva a esse trecho, às imagens do escritor intercaladas com a palavra *fake* e à pintura dele feita por Elmyr.

É interessante destacar que nas sequências descritas, nenhuma das frases ditas pelas personagens está completa. Conseguimos identificar a composição entre elas, e o fato de que têm origem em outros diálogos. São transformadas em monólogos, a partir dos cortes, para novamente se tornarem parte de um diálogo, constituído a partir da montagem. São intercaladas frases de Elmyr, Irving e Reichenbach, além dos comentários extradiegéticos de Welles. Mais uma vez, o diretor não apenas expõe a perspectiva construída do enunciado, mas a traz para o primeiro plano. A fragmentação e posterior montagem desses fragmentos ocorre no nível do diálogo, bem como nos elementos que compõem a mise-en-scène, conforme já pontuamos. Esta articulação entre eles se dá em termos da estrutura diegética e da composição da argumentação do filme, que é associada com a História e com a totalidade das relações sistêmicas.

É importante ressaltar que o procedimento adotado por Welles se contrapõe à ótica pós-moderna, que pressupõe a fragmentação da vida – que se constitui como um eterno presente –, e mimetiza-a na sua estética. Em *Verdades e mentiras*, há uma quebra de fluxo, e os fragmentos são retirados de sua sequência, para depois serem postos em contato com outras cenas. Assim, são colocados em perspectiva histórica e estabelecidos como parte de uma totalidade. Por este motivo, o movimento de retomar a fragmentação para em seguida integrá-la na totalidade das relações sistêmicas, promovendo uma síntese, funciona de maneira oposta ao pós-modernismo, à medida que, ao invés de reafirmar a fragmentação, propõe sua superação, conforme

observaremos ao longo de nossa análise.

As personagens também são expostas enquanto seres em processo, mutáveis, compreendidas a partir de diferentes pontos de vista. Tal perspectiva se aproxima da concepção do teatro épico brechtiano, que não deseja apresentar apenas relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais dessas relações. Conforme afirma Rosenfeld, “o homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe”³⁶.

Assim como os discursos das personagens, que são construídos ao longo do filme, o próprio conteúdo de *Verdades e mentiras* foi estruturado no decorrer da produção, conforme nos referimos na introdução. A cada nova notícia divulgada sobre Elmyr e Irving, Welles adicionava novos termos ao seu argumento. O filme é fruto de uma análise imanente dos eventos e relações que transcorriam no momento de sua filmagem e edição. O narrador mestre de cerimônias nos apresenta tais conteúdos enquanto material em construção, em processo, e convida os espectadores a construir juntos os significados e perspectivas sobre tais eventos.

Além da já citada estruturação do filme por meio de uma argumentação, também essas observações e comentários sobre eventos cotidianos são elementos característicos de uma abordagem ensaística da realidade. De acordo com Corrigan:

a origem mais reconhecível do ensaio é a obra de Michel de Montaigne, cujas reflexões sobre seu cotidiano e seus pensamentos surgem no vernáculo francês das ruas em vez de no discurso alatinado da academia. Seus escritos são visões, comentários e julgamentos sobre questões comuns e

³⁶ Rosenfeld, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 147.

incomuns, colhidas quase que aleatoriamente por uma mente que observa o mundo que passa diante dela e que a perpassa. Esses ensaios testemunham não apenas as constantes mudanças e os ajustes de uma mente enquanto ela se submete à experiência, mas também a transformação do eu ensaístico como parte desse processo.³⁷

Acreditamos que essa exposição sobre o trabalho de Montaigne traz elementos que descrevem também o de Orson Welles que, de modo semelhante, está atento aos acontecimentos ao seu redor, observa-os e analisa-os, traduzindo-os em conteúdo crítico e artístico. Ao fazê-lo, o cineasta percebe e reflete sobre si mesmo como parte desse processo. É conhecida a admiração do cineasta por Montaigne – que ele afirmou em entrevista ler “literalmente toda semana, da maneira como as pessoas leem a Bíblia”³⁸ – e este fator pode ser relevante como justificativa de sua influência artística. Entretanto, apesar de ambos utilizarem a forma ensaística para analisar os acontecimentos cotidianos, são frutos de contextos sócio-históricos bem distintos. Montaigne escreve no século XVI, buscando definir o que representa o indivíduo burguês e retratar a universalidade humana, afirmando a existência de verdades universais, que seriam acessíveis à razão humana. Welles, por outro lado, retrata o período em que essa crença não é mais possível, caracterizando justamente a destruição dessa sociedade que a forma ensaio representara. Ele reflete sobre os eventos e apresenta suas visões, comentários e julgamentos sobre os diferentes temas que incorpora, da perspectiva de seu tempo. Apesar de integrar a perspectiva de seu eu ensaístico, ele não é mais o mesmo de Montaigne, que avalia tais assuntos a partir de verdades universais. Welles demonstra que não há mais uma razão

³⁷ Corrigan, Timothy. O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015, p. 17.

³⁸ Bazin, André. Orson Welles, precedido de, Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por conversas com Orson Welles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 167.

universal, não há um limite claro entre verdades e mentiras.

Para analisar o momento histórico que ele retrata, Welles cria uma nova forma cinematográfica, que se pode aproximar do que hoje é definido como filme ensaio, uma vez que

os filmes-ensaio caracteristicamente destacam uma persona real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e frequentemente complicam a aparência documentária do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa prenunciada.³⁹

Conforme pontuamos, o filme se constitui não como uma narrativa tradicional, mas como uma argumentação, que é orientada a partir de reflexões e questionamentos de um eu ensaístico. Apesar de ter a aparência de um documentário, são inseridos elementos de contradição, que são também intensificados pela presença de um narrador não confiável. Desse modo, temos a persona de Welles, que expõe suas buscas e questionamentos, direciona nosso olhar de acordo com seus interesses e evidencia sua atitude. Tal perspectiva não apenas se opõe a uma suposta abordagem objetiva da realidade, que seria esperada em um documentário, mas expressa sua tese e sua perspectiva sobre ela, revelando-as como fruto de um ponto de vista. Todavia, esta perspectiva se diferencia daquela visão totalizante e universalista de Montaigne, à medida que Welles apresenta-a como um ponto de vista social e historicamente constituído.

Retomando a descrição, após a afirmação de Irving a que nos referimos, observamos a imagem de um objeto voador não identificado, intercalado com os créditos

³⁹ Corrigan, Timothy. O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015, p. 33.

François Reichenbach apresenta;
About fakes;
Um filme de Orson Welles;
com a colaboração de certos “expert practioners”;
e introduzindo Oja Kodar.⁴⁰

Todas essas informações estão escritas em latas de filmes empilhadas. Conforme destaca Jonathan Rosenbaum, porque nós estamos preocupados em seguir a direção não ortodoxa de leitura imposta pela câmera, quase passa despercebido o fato de *practioners* estar escrito erroneamente (automaticamente lemos *practitioners*, que significa profissionais).

E dado quão carregada, manchada e dúbia a palavra *expert* se tornará na continuação deste filme, é possível concluir que os reais colaboradores e “practioners” — os espectadores da mágica de Welles, que colaboram com ele ao colocá-la em prática — não são nada além de nós mesmo. Em outras palavras, nós bem sabemos e nós não sabemos nada.⁴¹

Certamente há muitos elementos interessantes nas críticas do filme aos *experts*, que são sugeridos já neste início e estarão presentes na película como um todo. Buscaremos analisá-los com mais detalhe no segundo capítulo desta tese.

É interessante assinalar que dentre estes créditos é a primeira vez que nos é revelado o que parece ser o título do filme, “About fakes”. Rosenbaum descreve que o filme a princípio se chamava *Hoax*, durante a fase de

⁴⁰ No original: “François Reichenbach presents; About fakes; a film by Orson Welles; with the collaboration of certain expert practioners; and introducing Oja Kodar”.

⁴¹ Rosenbaum, J. Orson Welles’s Essay Films and Documentary Fictions: a two-part speculation. In: *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2007. p.293. (tradução nossa).

produção; e foi chamado de *Fake* em sua primeira exibição⁴². Em entrevistas, Welles se referiu ao filme como *F for fake*, mas na ficha técnica da produtora constava o título *Question Mark*. O biógrafo conclui:

Claramente um “novo tipo de filme” cria problemas de definição e descrição para todos, não apenas para os críticos, e no momento em que o título mudou uma última vez para *F for fake* (uma designação sugerida por Kodar — que verdadeiramente pode também receber os créditos pela história dela com Picasso, que foi adaptada por Welles), todos estavam completamente confusos. “Por enquanto,” eu conclui na *Film Comment* naquele momento, “Eu estou satisfeito em chamá-lo o novo filme de Orson Welles, codirigido por Irving e de Hory, escrito por Jorge Luis Borges, e produzido por Howard Hughes. Da mesma forma que Welles comenta sobre Chartres, a coisa mais importante é que ele existe.”⁴³

Outro aspecto interessante em relação ao título do filme em inglês, *F for fake*, é que ele estabelece um diálogo imediato com *It's all true*⁴⁴. Ambos representam interlocuções com a linguagem documental e propõem uma relação dialética com ela já em seu título. Conforme nos conta Rosenbaum,

Originalmente planejado pela RKO como uma coletânea de esquetes sobre vários temas norte americanos — incluindo uma história do jazz, uma história de amor sobre imigrantes italianos, e um conto de Robert Flaherty sobre a amizade entre um garoto mexicano e um touro — IT'S ALL TRUE (É tudo verdade, 1942/1993) rapidamente se tornou um filme sobre a América Latina quando Nelson Rockefeller, Coordenador do *Office of Inter-American Affairs* e membro do conselho da RKO,

⁴² A primeira exibição de *Verdades e mentiras* aconteceu no *San Sebastián Film Festival*, na Espanha, em Setembro de 1973.

⁴³ Rosenbaum, J. Orson Welles's Essay Films and Documentary Fictions: a two-part speculation. In: *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2007. p.290.(tradução nossa)

⁴⁴ Filme inacabado de Orson Welles, cujas filmagens aconteceram em 1943. Há um documentário de mesmo nome, de 1993, baseado no filme de Welles, e que utiliza o material filmado por ele.

designou Welles como Embaixador da Boa Vontade para o Brasil no final de 1941. Welles foi incentivado a acelerar a produção de *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (Soberba, 1942) and *JOURNEY INTO FEAR* (Jornada do Pavor, 1942) de modo que ele pudesse chegar ao Rio a tempo de filmar o Carnaval para uma história do samba. (...) Welles também planejou alguns episódios sobre a conquista do Peru e outro episódio brasileiro recriando a jornada de quarto jangadeiros nordestinos em uma jangada, de Fortaleza ao Rio (mais de 2.414 quilômetros) para requerer benefícios sociais ao presidente da república brasileiro. Todos os quatro episódios parecem ter sido concebidos pouco depois do desenvolvimento do método de documentário de Flaherty — ou seja, uma mistura do documentário original com recriações. Infelizmente, a RKO fracassou em honrar suas promessas sobre *AMBERSONS* (Welles não pôde realizar a edição final), e o líder dos jangadeiros morreu afogado em um acidente durante a recriação de sua jornada ao Rio. Enquanto isso, a RKO passou por uma imensa reorganização durante a ausência de Welles, e o filme foi cancelado e arquivado abruptamente, depois de Welles já ter filmado uma grande quantidade de cenas. (Welles fez diversas tentativas posteriores de comprar de volta o material filmado e completar o filme depois de seu retorno para os Estados unidos, sem sucesso).⁴⁵

De maneira oposta ao que aconteceu durante a produção de *It's all true*, na qual Welles produziu bastante material idealizado e filmado por ele, mas foi impossibilitado de proceder na montagem, em *F for Fake*, o diretor utiliza grande parte de material de autorias e fontes diversas, e toma para si a função de montá-lo, atuando na fase do processo produtivo que várias vezes lhe foi negada. Desse modo, podemos dizer que Welles estabelece uma relação dialética com sua própria obra, e reafirma a importância daqueles filmes cuja autoria lhe foi “tomada”, assim como desse filme, que é tido como um “desvio” de sua obra. Na verdade, a perspectiva que se coloca é que ambos os filmes

⁴⁵ Rosenbaum, J. Orson Welles's Essay Films and Documentary Fictions: a two-part speculation. In: *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2007. p.139. (tradução nossa)

são de sua autoria e foram ao mesmo tempo possibilitados e impedidos de serem realizados pela existência da indústria cinematográfica. *It's all true* foi financiado e viabilizado pela RKO, mas também foi tomado pelo estúdio, e por isso não foi concluído. *Verdades e mentiras* não teve abertura por parte da indústria e sua produção se deu na precariedade; entretanto, este aspecto é inerente à forma estética do filme, e possibilitou uma ampla discussão e perspectiva crítica sobre o papel da indústria cultural na realização de filmes. Assim, as limitações impostas pela indústria se tornaram material e enriqueceram a perspectiva da obra.

Logo após esta sequência descrita, vemos imagens das pernas de uma mulher, que anda pela rua enquanto diversos homens observam-na, virando-se e admirando-a. Ela atravessa entre os carros e são mostrados diversos motoristas que a acompanham com o olhar e fazem comentários, muitos deles como se estivessem hipnotizados, observando uma “mercadoria”. Em certas ocasiões, essas mesmas imagens são também mostradas em uma tela de TV. Em um desses momentos, Orson Welles observa a tela e diz:

o nome dela é Oja, Oja Kodar. E isto, por sinal, pertence a outro filme, uma sequência sobre o belo esporte de observação de garota. Nosso grupo de câmeras escondidos em caminhões camuflados e caixas de pacote conseguiu que ela atuasse para eles, agisse como isca. Vejam como funcionou. Todo o elenco, todos os atores, exceto um, atuando como doidos para nós, sem serem pagos por isto, sem nem mesmo saber que eles eram atores de cinema. Simples enganação. Bom, talvez não tão simples. Naquele ano nada foi simples. Nem mesmo toda a enganação.⁴⁶

⁴⁶ VERDADES e mentiras. Op. cit., 5min30s – 8min32s

Segundo os comentários de Gary Graver, incluídos na edição em DVD, “essa sequência foi filmada em Roma (muitos *experts* presumiram ser Paris) e era para ser incluída como uma parte de *Orson's bag*, uma compilação de curtas que Welles estava produzindo para o canal CBS, por volta de 1969/1970”.

Os planos desta sequência estão montados de modo a sugerir que as cenas foram filmadas em sucessão, de acordo com a construção clássica. Podemos identificar diversas características que fazem parte do documentário observacional⁴⁷, que salienta a não intervenção do autor no mundo retratado e a atuação dos “atores” sem um reconhecimento explícito da presença do realizador ou da câmera, reproduzindo a sensação de que observamos a realidade conforme se apresenta, sem as câmeras. Entretanto, tal sequência apenas aparenta esta naturalidade, que seria constituída a partir da filmagem em planos longos, “sem intervenção”. Na verdade, ela é composta por meio da montagem de imagens de Oja caminhando pela rua e outras imagens, de homens reagindo a algum acontecimento que observam, que poderia ou não ser a passagem dessa mulher. Todavia, não há como determinar se realmente existe uma relação entre as imagens de Oja e as dos homens, uma vez que, de modo geral, a interação entre eles não acontece em um mesmo quadro.

É importante destacar que há nessa cena uma recorrência do enquadramento em *close-up* ou plano de detalhe, que enfatizam partes do corpo de Oja e as expressões faciais dos homens, dando destaque a uma possível reação e emoção por parte deles.

Essa constituição das cenas remete ao efeito da montagem nos espectadores que ficou conhecido como Efeito Kuleshov, devido à pesquisa realizada por Lev Kuleshov, que procurou investigar como o público interpreta um jogo de ação e reação entre imagens distintas. Seu experimento⁴⁸ permitiu

⁴⁷ Bill Nichols define quatro *Modos de Representação* para organizar as diversas “formas do dizer” documentário: o *modo expositivo*, *modo observacional*, *modo interativo* e *modo reflexivo*. Cf. Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

⁴⁸ O experimento consistiu na exibição de um curta-metragem no qual o ator Ivan Mozzhukhin aparecia em cena, havia um corte e era mostrado outro quadro, terminando com a reação de Ivan diante desse quadro. Essa sequência se repetia por vezes, alternando com imagens de um prato de sopa, de uma criança e de uma mulher semi-nua. No entanto, a plateia não sabia

perceber que diferentes quadros se influenciavam mutuamente e que, portanto, poderia haver uma interferência na interpretação das sequências devida à montagem. Kuleshov afirma que “se você tem uma ideia-frase, uma partícula do argumento, um elo da cadeia dramática total, então a ideia deve ser expressa e acumulada a partir de cada menor plano, exatamente como tijolos”⁴⁹. É a combinação desses planos por meio da montagem que define nossa percepção sobre o conteúdo apresentado.

Além da montagem, a citada sequência apresenta a inserção da música extradiegética, que em alguns momentos se sobrepõe ao som direto do documentário. Tal música é combinada com a intervenção e comentários de Welles, o que vai de encontro aos princípios do documentário observacional. Podemos assim perceber um conflito entre o aparente realismo documental das imagens e a explicitação da intervenção do cineasta nessa sequência. Definimos como aparente porque, ao analisarmos tais imagens, constatamos que sua composição se dá por meio da montagem e, portanto, não são fruto de uma composição documental, no sentido tradicional.

Desse modo, está explicitado nesta sequência o debate entre duas diferentes concepções de cinema, uma delas ligada à perspectiva inicial de André Bazin, por exemplo, que define o corte, procedimento essencial da montagem, como “morte do real”. Para ele, a única montagem válida é aquela em que se preserva a continuidade, para permitir que o objeto revele-se na sua essência. Ele afirma que “o que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento [filme], é que possamos acreditar na realidade dos

que a tomada da reação do ator se repetia nas três ocasiões. Apesar de a reação ser idêntica em todos os casos, o público primeiro teve a percepção de que o personagem estava faminto, depois que era amável, e por fim que era um mulherengo. Tudo porque inconscientemente a platéia imaginava que Ivan de fato olhava algo (sopa, criança, mulher) e julgava-o segundo suas concepções acerca do conteúdo da visão tida por ele.

⁴⁹ Kuleshov, Lev apud Eisenstein, S. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 41

acontecimentos, sabendo que se trata de truque.”⁵⁰ Na arte, essa perspectiva implica a restrição de determinadas formas, gêneros e procedimentos, que contribuiriam para que o real se revelasse por intermédio da obra. Com esse intuito, Bazin preconiza o apagamento das marcas do trabalho do artista no filme, uma vez que o reconhecimento de sua subjetividade impediria a epifania frente à revelação da essência. A outra concepção de cinema a que fizemos alusão se desenvolve a partir das reflexões de Eisenstein, que privilegia a montagem como um

processo altamente artístico, que permite ao narrador decompor e recompor a realidade, oferecendo-nos a imagem do mundo não gratuitamente, mas de maneira criativa, nascida do conflito entre duas outras imagens, como a chama nasce do choque entre o fósforo e a zona de atrito. Recortando o mundo, escolhendo as imagens, e jogando com elas, o Poeta desvela o mistério que a natureza se empenhava em esconder: "a justaposição dos ângulos de tomadas de cenas revela o ponto de vista do artista sobre o fenômeno".⁵¹

Segundo Eisenstein, por meio da ruptura, da “supressão de fases de uma sequência ou de um trecho de ação, passando-se abruptamente para os subsequentes”⁵², deixa-se ao leitor ou espectador o trabalho de completar o que falta. Conforme define Bernardet, ao analisar a perspectiva eisensteiniana, “de duas imagens, sempre nasce uma terceira significação”, e “a montagem não reproduz o real, ela é criadora; não reproduz, produz”.⁵³

No ensaio *Cinema: revelação e engano*⁵⁴, Ismail Xavier discute o “poder revelatório” do cinema, seu papel de permitir o acesso à verdade em oposição

⁵⁰ Bazin, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁵¹ Eisenstein, Sergei. Reflexões de um cineasta. Zahar, 1969, p. 175

⁵² Ibidem

⁵³ Bernardet, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 49

⁵⁴ Xavier, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ao engano – estratégico, segundo o autor – que é produzido com os recursos do cinema clássico. Para explicitar a questão, ele parte da descrição de uma cena do filme *Point of order* (1964), que trata dos processos e das seções de tribunal no período do macarthismo nos Estados Unidos. No filme, uma testemunha de acusação é inquirida pelo advogado de defesa de um militar acusado de atividades antiamericanas. Ao observar uma foto que representava um recorte de uma imagem mais ampla, e afirmar ser verdadeira, a testemunha contribuíra para um forte indício de culpa do acusado. Apesar de observar a imagem sem o recorte, ela afirmara que ambas eram verdadeiras. Ismail Xavier comenta então:

A resposta surpreende-nos, mas ilustra muito bem uma certa noção de verdade, noção muito mais presente no senso comum de uma sociedade do que talvez gostaríamos. A testemunha trazia a convicção de que a verdade estava em cada pedacinho da foto, como também da realidade. Aquele canto da imagem, aquele fragmento extraído da situação maior, foi obtido sem que se adulterasse cada ponto da foto, sem maquiagem, sem alteração das relações que lhe são internas. Logo, ‘contém’ a verdade. É uma imagem ‘captada’: as duas figuras estiveram efetivamente juntas diante da câmera (não importa aí o contexto). O recorte, definidor da moldura, não incomodou a testemunha, para quem a verdade é soma, está em cada parte.⁵⁵

Ele complementa: “quando se esquece a função do recorte, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, temos um sujeito totalmente cativo do processo de simulação por mais simples que ele pareça”. E como expor esse artifício e chamar atenção para esse falseamento? Faz-se necessário:

⁵⁵ idem, p. 32.

reverter o processo e chamar a atenção para a moldura, para a relação entre a imagem e seu entorno, para o fato de que o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação (...) inserir no jogo também o universo do observador e o tipo de pergunta que ele endereça à imagem. Ou seja, dentro de que situação se dá a leitura e ao longo de que eixo opõem-se verdade e mentira, revelação e engano.⁵⁶

Em *Verdades e mentiras*, Welles faz da precariedade material um princípio de exposição da composição, manipulando as convenções cinematográficas e nossa familiaridade com elas, ao mesmo tempo em que evidencia tais convenções e técnicas e mostra-nos que estamos sendo manipulados. Destaca as técnicas e recursos a que o documentário e o cinema clássico recorrem para se apresentar como realidade e procura demonstrar que, para que a “mágica” do realismo do cinema aconteça, assim como ocorre com a mágica propriamente dita, faz-se necessária uma cumplicidade do espectador, que compartilhará o prazer da ilusão, sabendo ou não ser fruto de um truque. Apesar de nos expor todos esses artifícios, como um ilusionista ele nos cativa e somos envolvidos por esse jogo que está sendo exposto.

Ao demonstrar tais estratégias de composição cênica e montagem, revelando-as ao espectador de *Verdades e mentiras*, permite que ele reconheça todo filme como uma representação, uma criação a partir de determinado ponto de vista. Assim, Welles afirma aos espectadores que dirá apenas a verdade, estrutura os fragmentos de cenas com técnicas que dão a impressão de um retrato fiel da realidade, combina-as com uma narração, tudo isso para, ao final, revelar que esses eventos foram inventados. Dessa forma, se em um documentário tradicional a “manipulação” buscava reforçar a ideia de “verdade”, de objetividade do filme, em *Verdades e mentiras* ela expõe o

⁵⁶ Ibidem

engano, a intenção de influenciar a “leitura” que o espectador faz das imagens e do filme como um todo. Tal falseamento funciona, portanto, ao mesmo tempo como engano e revelação do engano.

Ao estabelecer uma dicotomia entre real e falso, Welles nos propõe um distanciamento e nos convida à análise destes elementos, para a percepção das escolhas técnicas e artísticas feitas em todo filme, tornando o espectador um parceiro na composição dos sentidos. Em certo momento do filme, o narrador explicitamente convida o espectador a se juntar a ele na sala de edição e construir o filme junto com ele. Se, como dissemos, é importante observar os aspectos de *Verdades e mentiras* também a contrapelo de seu narrador, como se articulariam então esses dois aspectos? Ele realmente deixa o espectador tomar parte na criação do filme? É certo que a estrutura argumentativa desta obra cinematográfica foi previamente constituída, e está organizada de modo a propor uma perspectiva sobre os temas tratados. Entretanto, acreditamos que a constituição estética da obra preconiza uma constante reavaliação e reflexão por parte do espectador, que teria dificuldade em se posicionar passivamente diante do filme.

De modo semelhante, “Brecht recusa o espetáculo como hipnose ou anestesia: o espectador deve conservar-se intelectualmente ativo, capaz de assumir diante do que lhe é mostrado a única atitude cientificamente correta - a postura crítica”⁵⁷. Ambos os artistas se utilizam de recursos técnicos e artísticos para “esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora”.⁵⁸ Desse modo, buscam mostrar os “cantos das imagens” – no caso de *Verdades e mentiras* inclusive os bastidores –, a fim de possibilitar

⁵⁷ Peixoto, Fernando. “O que é teatro”. São Paulo: Brasiliense, 1980.

⁵⁸ Rosenfeld, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 148.

uma visão mais clara e aprofundada dos temas tratados. Este procedimento é característico de Orson Welles e está presente em diversos de seus trabalhos. Como ele afirmou, em entrevista à Collier's, em 1938,

Eu quero dar ao público uma dica de uma cena. Não mais que isso. Dê-lhes muito e eles não contribuirão com nada. Dê-lhes apenas uma sugestão e você vai fazer com que eles trabalhem com você. Isto é o que dá sentido ao teatro: quando ele se torna um ato social.⁵⁹

Diante disso, podemos compreender a sequência, do “esporte de observação de garota”, como mais um dos elementos que provocam uma perspectiva crítica do espectador. Isso se dá conforme ele precisa associar os aspectos constitutivos internos à sequência, ela em relação ao filme e até mesmo em referência à obra de Welles como um todo. Podemos compreendê-la como uma inversão proposital, uma autoparódia das longas sequências de abertura em plano-sequência que tornaram Welles famoso⁶⁰, o que demonstra uma autoconsciência e um diálogo com o próprio cinema de Welles.

Há ainda outra via de interpretação, que compreende esta sequência como um comentário sobre uma instância fundamental do jogo do olhar no cinema clássico: a pulsão de desejo. Visto que o filme é constituído na precariedade, como seria possível contar com a presença de uma estrela de cinema? Não seria. Welles opta então por estabelecer uma “nova estrela”, por meio da utilização de recursos da montagem. Sendo assim, ele incorpora à sua argumentação mais um dos elementos do código clássico de cinema: a grande

⁵⁹ Orson Welles, citado em Collier's, 29 January 1938. Apud: Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles*. University of California Press, 2007, p. 130. (tradução nossa)

⁶⁰ O filme *O jogador*, de Robert Altman, que discute, entre outros aspectos, a apropriação de Hollywood pelo poder financeiro, se inicia com um longo plano-sequência, de oito minutos de duração. Esse plano inclui uma referência verbal a *Touch of Evil*, que também possui um longo plano-sequência na sua abertura e que ficou marcado como filme paradigmático do que é o estilo de Welles, e da interferência dos estúdios nos trabalhos do cineasta.

estrela, uma linda mulher que deixa os espectadores encantados. Todavia, o faz com uma abordagem paródica, disfarçada de documental, “de outro filme”.

Após a sequência descrita, o narrador antecipa a referência a algumas personagens que se integrarão ao filme posteriormente. Ele afirma: “a observação da garota foi evidência do quanto tudo isto foi filmado numa feliz inocência sobre os fatos a respeito de alguns dos vários personagens que apareceram frente às nossas câmeras”. Enquanto diz isso, assistimos às outras imagens, que supomos serem também parte da sequência de “observação da garota”. Novamente a continuidade é constituída por meio da montagem. Quando se refere às personagens, são intercaladas também três imagens em preto e branco, dentre as quais reconhecemos Howard Hughes e Picasso (a outra imagem será utilizada no trecho final do filme para ilustrar o avô de Oja).

A antecipação de eventos e a realização de comentários sobre elementos que integrarão a narrativa posteriormente são recursos que estarão presentes em diversos momentos do filme e são também comuns no teatro épico brechtiano. Sua utilização tem por finalidade possibilitar ao ator e ao espectador uma observação distanciada dos aspectos presentes na obra, que representam não apenas a realidade das personagens, mas a sua. Ao mesmo tempo, o distanciamento estabelece uma nova relação de historicidade com a peça (ou filme) e exige do espectador uma atitude sóbria e racional, de modo que ele possa apreender e compreender o que está sendo exposto, relacionando ao seu cotidiano.

Outra estratégia a que nos referimos e que o cineasta utiliza para provocar a perspectiva crítica do espectador é a multiplicidade de vozes narrativas. Além da perspectiva do narrador, que apresenta uma alternância

entre ponto de vista limitado e onisciência, ora inserido na diegese, ora se estabelecendo como extradiegético, há enfoques constituídos a partir do olhar das personagens. Cada uma das personagens descreve Elmyr e refere-se aos temas debatidos no filme a partir dos papéis que representam na construção da argumentação.

Clifford Irving é estabelecido como o especialista, a voz de autoridade, em razão de ser o biógrafo de Elmyr. O personagem reitera definições e afirmações categóricas que, no entanto, são sempre problematizadas por meio da montagem e da mise-en-scène, na própria composição da cena ou na montagem das sequências. Além disso, é sugerido que ele seja o falsário número um do filme e sua farsa é inserida como parte essencial do enredo. Em certo momento do filme, ele mesmo questiona a figura dos *experts*, contando sobre como levou uma reprodução de um quadro de Elmyr a especialistas e encontrou alguns que afirmaram assertivamente que este era uma reprodução e outros que asseguraram a autenticidade do mesmo quadro, de acordo com o modo como ele o apresentava. Sendo assim, apesar de num primeiro momento nós tomarmos suas afirmações como verdades, devido ao seu status de *expert*, em seguida questionamo-las, por conta dos aspectos que nos são apresentados ao longo do filme.

François Reichenbach é definido como o cineasta, que no prólogo é mostrado atrás da câmera, mas posteriormente contribui com seus depoimentos, sendo inserido como mais um narrador-personagem. Como sabemos, ele realmente era o cineasta no início do projeto e algumas cenas do filme foram filmadas por ele. Dessa forma, estabelecê-lo como um dos focos narrativos explicita a relação intrínseca entre forma e conteúdo nesta obra, haja vista que ele representa literalmente uma das perspectivas do filme.

Elmyr, que parece a princípio ser o personagem principal do filme, sobre quem todos contarão histórias e emitirão opiniões, vem a ser revelado como outro foco narrativo, que apresenta uma nova perspectiva sobre os temas discutidos em *Verdades e mentiras*.

Finalmente, podemos incluir Oja Kodar que, de forma semelhante a Elmyr, nos é apresentada como personagem e exerce também a função de narradora em certo momento do filme, representando um dos focos narrativos, como analisaremos posteriormente.

Todos eles nos são expostos como tipos, que representam diferentes facetas desse olhar sobre a arte e os artistas, ao mesmo tempo em que podemos reconhecer diversas sobreposições entre as personagens, que explicitam a identificação entre elas.

Como ilustração dessa estruturação dos focos narrativos, podemos destacar a apresentação de Elmyr, que conhecemos a partir da narração de Welles, de François Reichenbach, de Clifford Irving, além de trechos de falas e da atuação do próprio Elmyr. Cada um deles faz determinadas escolhas e o apresenta de acordo com sua própria perspectiva. Irving – o biógrafo – o descreve de forma organizada e “objetiva”; Reichenbach – o cineasta – utiliza adjetivos e frases exageradas, como a de que Elmyr possui sessenta nomes e sessenta personalidades; Elmyr – o artista – faz referência a Napoleão e Julio Cesar quando fala sobre si, já em sua primeira frase, e nas demais se expressa de um modo que o caracteriza como alguém que aprecia o luxo.

Poucos minutos depois da sequência descrita, há uma retomada dessa apresentação de Elmyr, que começa com Irving entrevistando Edith Irving, sua esposa. Ele diz que ela conhece Elmyr há mais tempo que qualquer pessoa na ilha. Há um corte e vemos uma notícia de jornal que inclui a capa da biografia

de Elmyr escrita por Clifford Irving, imagem que contraria a afirmação dele. O filme apresenta o biógrafo como foco narrativo e o designa como especialista. Ao mesmo tempo, ele é explicitado como um narrador não confiável. A continuação é encaminhada por François Reichenbach, que pede para que o biógrafo diga a verdade. Ele diz: “meus sentimentos por Elmyr são muito contraditórios. Ele criou uma ficção sobre sua vida e destruí-la colocaria abaixo todo o castelo que ele construiu, com suas ilusões”. A afirmação de Irving põe em dúvida a própria narração de Elmyr sobre sua história, definindo-a como uma ficção imaginada pelo pintor. Por outro lado, considerando sua posição ambígua e a ironia de que o escritor produzira uma biografia de Howard Hughes, que na verdade era uma obra de ficção, tendemos a desconfiar de suas declarações.

Observamos então Orson Welles se dirigindo a nós, espectadores, sentado em frente à mesa de edição, quando propõe “vamos começar de novo. Vamos costurar esse filme juntos e juntos costurar a versão de Elmyr sobre essa história”. Elmyr conta como chegou a Ibiza:

Eu vim para Ibiza em 1959, depois que achei que alguns aspectos da minha vida na América tornaram-se muito difíceis. Eu vaguei pela Europa por um tempo, mas eventualmente cheguei aqui e gostei da vida. Gostei da ilha. Gostei da atmosfera. Gostei das pessoas. Então eu decidi que este era o lugar onde eu gostaria de me estabelecer.⁶¹

Em um momento posterior, com cerca de uma hora de filme, ouvimos uma outra versão de sua chegada a Ibiza, que complementa uma narração de como teriam sido suas primeiras falsificações. Essa história é contada por meio de um diálogo entre as versões do falsário e de seu biógrafo, a partir da utilização da montagem:

⁶¹ VERDADES e mentiras. Op. cit.

Irving: ele [Elmyr] contou tantas histórias sobre si mesmo, contando uma versão aqui e outra acolá

Elmyr: ah, eu não!

Irving: ele sempre viveu fugindo.

Elmyr: eu fiquei 12 anos nos Estados Unidos

Irving: os quais ele passou ilegalmente, já que ele tinha o visto apenas para 3 meses.

Elmyr: vivi modestamente. Vivia dos meus próprios quadros. Vendia-os por dez dólares, quinze dólares. Minhas próprias telas. Aí algumas vezes, quando eu não tinha nenhum dinheiro, quando estava completamente falido, eu fiz um desenho de Modigliani. Levei aos grandes negociantes de arte perto de Beverly Hills. Nunca aconteceu de não vendê-los. Sempre os vendi.

Irving: uma das razões pelas quais ele conseguiu escapar de ser pego pelo que fez por 22 anos, vendendo arte falsa por todo o mundo, por todos os Estados Unidos, foi pela existência de algo novo no mundo das artes. E isso era o mercado das artes, que possibilitou a ele viver dia a dia, de quadro em quadro, de falsificação em falsificação, de vigarista em vigarista e de cidade em cidade.

Elmyr: quem sabe? O que é? O que te faz viajar? Você quer mudar sua paisagem, você quer conhecer novas pessoas, quer conhecer novos rostos. Você pensa que encontrará alguém mais atraente na próxima cidade do que encontrou nessa. Nunca se sabe. Por quê? Por que as pessoas viajam? Você sabe?

Irving: Por causa do FBI. E a polícia de quatro diferentes estados estão na sua cola.

Elmyr: mas...

Irving: e ele tinha que estar um passo à frente deles. Ele tinha que ir para o México e depois para o Canadá e voltar para Nova Iorque. E quando ele soube que a polícia estava batendo à sua porta em Miami Beach, ele teve de deixar a cidade, num ônibus para o Texas.⁶²

⁶² Ibidem.

Há uma alternância entre imagens de Elmyr e Clifford Irving – em plano americano ou close – enquanto estes falam. Enquanto eles descrevem a venda dos quadros e a vida nos Estados Unidos, observamos fragmentos, que incluem imagens da lanchonete McDonald's e outros comércios locais, estabelecendo um paralelo entre o mercado de arte e o comércio em geral. Essa sequência de imagens é exibida em velocidade normal e depois em câmera acelerada, sendo seguida de um panorama de ruas e estradas, quando os personagens passam a descrever as razões pelas quais Elmyr viajava. Todos os elementos da mise-en-scène se relacionam com o ponto de vista de Elmyr e de Irving, de forma complementar, em alguns momentos, ou oposta, em outros. O ponto de vista do pintor insinua a condição de uma pessoa humilde, tentando sobreviver de sua arte, que vendia a qualquer preço para sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que buscava encontrar um lugar para se estabelecer. O biógrafo cria uma ambiguidade, ao definir Elmyr como o falsário que engana a todos e se aproveita do contexto do mercado de arte para tirar vantagem de algumas pessoas, enquanto foge da polícia e do FBI. Podemos afirmar que há ainda uma terceira perspectiva, que constitui uma interação entre essas duas e os aspectos visuais deste fragmento.

Ao analisar esta e as demais sequências a que nos referimos, percebemos ao mesmo tempo a configuração da personagem Elmyr a partir do olhar das outras personagens que o descrevem, e uma dinâmica de projeção e espelhamento entre elas. Segue-se às exposições dessas variadas instâncias narrativas, a retomada do papel de mestre de cerimônias por Welles, que faz a intermediação e posiciona-se face a elas, ora reiterando-as, ora ironizando-as. Tal papel é também desempenhado pela mise-en-scène, como nesta última sequência descrita, na qual, apesar de não ser explicitada a voz do narrador, há claramente uma perspectiva externa a das personagens, que as

problematiza e as expõe como visões construídas e determinadas a partir de traços característicos destas figuras. Podemos definir tal movimento como dialético, uma vez que apresenta uma tese, antítese e síntese. O ponto de vista da síntese se estabelece não apenas nas oposições entre Elmyr e Irving no interior desta sequência, mas a partir da relação entre tal sequência e as demais do filme, que se influenciam mutuamente. Esse movimento dialético se repete em diferentes momentos de concepção da narrativa, e se reforça na estruturação argumentativa dos temas discutidos, ambos inspirando uma atitude analítica por parte do espectador, que é levado a refletir a respeito das afirmações das personagens e a composição destas com a mise-en-scène e a montagem.

Isto posto, representariam estas personagens uma multiplicidade de pontos de vista ou seriam apenas diferentes focalizações, organizadas e expostas a partir de um único ponto de vista? Buscaremos examinar tal aspecto no decorrer da tese, mas partimos da suposição de que o ponto de vista da obra, assim como seu enredo, se constitui desde uma perspectiva argumentativa.

Diante da análise deste trecho inicial de *Verdades e mentiras*, podemos inferir que tal perspectiva argumentativa se origina na compreensão do período de produção do filme, que nos parece o desenvolvimento de alguns aspectos descritos de modo sistemático no livro *Sociedade do Espetáculo*. Conforme analisa Coelho⁶³, a obra de Guy Debord deriva de alguns conceitos de Marx – como o de que a sociedade capitalista se constitui a partir da acumulação de mercadorias – e reconhece naquele momento o desenvolvimento de tal processo sócio-histórico, no qual “a mercadoria ocupou totalmente a vida

⁶³ Coelho, Cláudio Novaes Pinto. *Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo*. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014,

social”⁶⁴. Debord dialeticamente conserva e transforma tal formulação, conforme podemos perceber nos trechos citados anteriormente, mas também ao afirmar que “na sociedade do espetáculo, as relações sociais se dão simultaneamente por meio da produção e do consumo de mercadorias e da produção e do consumo de imagens”⁶⁵. Gombin explica em outras palavras:

O espetáculo instaura-se quando a mercadoria vem ocupar totalmente a vida social. É assim que, numa economia mercantil-espetacular, à produção alienada vem juntar-se o consumo alienado. O pária moderno, o proletário de Marx, não é já tanto o produtor separado do seu produto como o consumidor. O valor de troca das mercadorias acabou por dirigir o seu uso. O consumidor tornou-se consumidor de ilusões.⁶⁶

Debord explica que “o espetáculo é uma forma de sociedade em que a vida real é pobre e fragmentária, e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real”.⁶⁷ Esse argumento também está presente em *Verdades e mentiras*, uma vez que, além de o filme ser constituído de imagens, estão representados os quadros falsificados pintados por Elmyr, que como ele afirma em certo momento: “se você pendurá-los em museu por tempo suficiente, eles se tornam reais”. Tal declaração remete à definição de que a realidade torna-se imagem e as imagens tornam-se realidade. Enquanto a primeira fase do domínio da economia sobre a vida caracterizava-se pela evidente degradação do “ser” em “ter”, na sociedade do espetáculo chegou-se ao reinado soberano do “aparecer”. As relações entre os homens já não são mediadas apenas pelas

⁶⁴ Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 30

⁶⁵ Debord apud Coelho

⁶⁶ Gombin, Richard. *As Origens do Esquerdismo*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1972.

⁶⁷ Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.

coisas, como no fetichismo da mercadoria de que Marx falou, mas diretamente pelas imagens.

Se o mundo real se constitui a partir de imagens, que se tornam a realidade e convertem as pessoas em consumidores de ilusões, a oposição entre verdade e falsificação, documentário e ficção, se desfaz. Diante de constatações como essa, teóricos da pós-modernidade passaram a questionar as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade. Nas palavras de Eagleton, a pós-modernidade “vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas”⁶⁸.

Ao analisarmos determinadas cenas de *Verdades e mentiras*, assim como algumas declarações de Welles e de outros personagens ao longo da narrativa, podemos perceber a referência a elementos que podem ser compreendidos como imprevisíveis, instáveis, e que supostamente se vinculariam a esse pensamento. Outro aspecto que sugere tal afinidade é a representação da fragmentação, conforme nos referimos anteriormente, conceito enfatizado pelos pós-modernos em sua compreensão da realidade e do conhecimento humano.

No entanto, acreditamos que a compreensão desses processos presentes naquele momento histórico (e potencializados atualmente), demanda uma explicação materialista, pois tais fenômenos se originam na vinculação entre a cultura pós-moderna e o capitalismo global segmentado, como indica Jameson⁶⁹. Faz-se necessário, desse modo, sugerir explicações históricas para

⁶⁸ Eagleton, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁶⁹ C.f. Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo:

tais condições, ao invés de apenas submeter-se a elas, consentindo em adaptações ideológicas. Ao compreender as imagens dentro de seu contexto sócio-histórico, podemos contribuir para a superação ideológica da separação e da alienação. Pressupomos ser esse o horizonte de *Verdades e mentiras*, que parte de uma falsa questão, da oposição entre realidade e falsidade, verdades e mentiras, e as expõe não como visões opostas, mas sim complementares. Se nos restringirmos à perspectiva do narrador sem desconfiar, como sugerimos anteriormente, podemos inferir uma concepção pós-moderna. Todavia, desconfiados de sua condição como narrador não confiável e realizando uma leitura a contrapelo, percebemos a dicotomia proposta como um falseamento. O narrador se coloca como uma espécie de mediador entre o público e o filme, e a aparente fragmentação dos conteúdos e temas tratados é analisada, ganhando um ponto de convergência, uma unidade, ao mesmo tempo em que contribui para a construção da argumentação, com diferentes perspectivas sobre as personagens, eventos e assuntos abordados. Além disso, conforme pontuamos, é dada ao espectador a tarefa de observar, analisar e, a partir dessa análise, se posicionar em relação aos temas discutidos. Esses são alguns dos aspectos que buscamos pontuar ao longo deste capítulo, analisando de que forma o filme propõe discutir seu contexto sócio-histórico, incorporando-o esteticamente.

Destarte, no segundo capítulo analisamos as sequências que introduzem a discussão sobre o mercado das artes e o papel dos especialistas, para compreender de que modo são debatidos os mecanismos da indústria cultural, e como se dá a crítica à mesma. Nesse mesmo capítulo, abordamos o conceito de *auteur* conforme proposto pelos críticos da revista *Cahiers du cinema*, assim como a definição de Welles como “grande autor” e o diálogo que

o diretor estabelece com essa trajetória neste filme, esteticamente. Além de um questionamento sobre como a obra se situa *dentro* das relações de produção de sua época, trazemos à reflexão a influência do mercado e dos especialistas na carreira de Welles como cineasta.

Dando continuidade a essa análise, no terceiro capítulo buscamos refletir sobre o papel do artista nesse contexto, a representação das personagens como trabalhadores e de que maneira isso se reflete nas obras que produzem. Acreditamos que a representação do trabalho no filme situa-o enquanto horizonte para superação das determinantes históricas da sociedade.

Por fim, no quarto capítulo, retomamos os aspectos abordados ao longo da tese, analisando o filme como um discurso cinematográfico. Para isso, partimos da análise das sequências finais do filme – que apresentam uma conclusão na argumentação construída – para analisá-lo como um conjunto. Consideramos aspectos da composição formal das cenas, a montagem, a oposição entre verdades e mentiras e a perspectiva sobre os temas tratados.

Como buscamos realizar toda a nossa análise partindo do objeto, a intenção inicial era a de seguir a ordem da montagem do filme, de modo a mimetizar sua estrutura argumentativa, descrevendo e analisando diversas cenas, na sequência em que elas nos são apresentadas. Entretanto, ao fazê-lo, nos demos conta de que esse método de exposição não seria o ideal, uma vez que o filme trabalha em constante movimento dialético, apresentando uma cena ou sequência, contrapondo-a com outra, para alcançar uma síntese, por meio da repetição daquela ou inserção de uma nova cena, que dialoga com as anteriores e contribui para a compreensão daquele argumento. Dessa forma, optamos por preferir a sequência da montagem, mas não nos atermos a ela, privilegiando a estruturação dos argumentos do filme.

Desse modo, guardadas as [grandes] diferenças, o trabalho do leitor em relação a este texto pode vir a ser semelhante ao trabalho do espectador em relação ao filme, à medida que ele é convidado a reunir os fragmentos e estabelecer novas relações entre eles. Isso porque existe uma ligação profunda entre todos os elementos, que são tratados como faces de um mesmo processo.

Capítulo 2: Há um mercado, há uma demanda

Irving: Não é de se estranhar que um falsificador como Elmyr possa sair impune por 22 anos.

Elmyr: Se você pendurá-las num museu ou coleção de grandes pinturas por tempo suficiente, elas se tornarão reais.

Irving: Porque sempre existe um mercado para isto.

Welles: Quanto vale esse desenho no mercado hoje?

Elmyr: Provavelmente entre oito ou dez mil dólares.

Irving: Que eu saiba, ele nunca cometeu um erro ao identificar um quadro.

Welles: De que período é esse Matisse?

Elmyr: 36. Eu acho que deveríamos queimá-lo.

Irving: Quando ele olha um quadro – um Matisse, um Chagal – e diz “é meu, eu o fiz”, ele está sempre certo.⁷⁰

Esta sequência transcrita apresenta um dos eixos temáticos apresentados pelo filme, e que iremos explorar em nossa análise: a existência de um mercado de arte, que determina e organiza a produção das obras. Ao mesmo tempo, mostra a existência de um falsificador que burla esse sistema, apesar de ser fruto de uma demanda criada por ele. É interessante destacar que, diferentemente de outras sequências analisadas ao longo do filme, nesse trecho não é estabelecido um diálogo entre as personagens por meio da montagem. Inclusive as falas parecem desconexas, não havendo uma aparente relação de continuidade entre elas. Podemos considerar que a interlocução é estabelecida entre os argumentos e conteúdos apresentados, que retratam a “óbvia” impunidade de Elmyr; a expectativa do artista de que

⁷⁰ VERDADES e mentiras. Op.cit., 16m51s – 17m33s.

suas obras alcancem o reconhecimento que ele almeja; a menção explícita de valores dos quadros de Elmyr; e a referência ao seu conhecimento e habilidade artística. Isoladamente, estas falas apresentam facetas da mesma questão, mas ganham uma maior complexidade se relacionadas entre si. A título de exemplo, podemos citar a percepção da expectativa de Elmyr como mera ilusão, ao associarmos sua fala à constatação de que suas falsificações são necessárias ao mercado de arte. Tal perspectiva é confirmada com a oposição entre o valor que ele busca como artista – que seus quadros se tornem “reais”, ou seja, o reconhecimento – e os valores monetários de seus quadros.

Numa sequência posterior, tal perspectiva é reiterada quando Edith Irving caracteriza as falsificações como “tão boas quanto as pinturas originais”, e algo necessário, devido à existência de uma demanda e de um mercado para elas. Há um corte para outra cena, em que Clifford Irving afirma: “Se não existisse um mercado de arte, então falsificadores não poderiam existir”. Novo corte, e observamos Elmyr pintando uma tela. Mais um corte e Edith complementa o que dizia anteriormente: “Então, quanto mais, melhor, não?”, ao que Irving responde: “se você diz!”.

No artigo “Arte como mercadoria: crítica materialista desde Benjamin”, Francisco Alambert descreve o estabelecimento da arte como mercadoria como parte das relações econômicas e sociais da modernidade capitalista, que “se constituíram ao individualizar o sujeito produtivo e o sujeito que lucra ao explorar o sujeito que produz, colocando a produção de mercadorias no centro deste sistema”⁷¹. Ele complementa afirmando que

⁷¹ Alambert, Francisco. Arte como mercadoria: crítica materialista desde Benjamin. In: III Seminário Internacional Políticas de la memoria: Recordando a Walter Benjamin – Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/alambert_mesa_42.pdf, consultado em abril/2017, p. 2.

o artista passou a ser o autor da sua produção, mesmo que ela fosse encomendada por um *Committente* (aquele que encomenda a obra) ou adquirida por um *Mecenas* (aquele que compra a obra), ou seja, por um ‘capitalista’ que podia ter o dinheiro mas não a ‘autoria’.⁷²

Sendo assim, o conceito de autoria surge como aspecto determinante para diferenciar as obras e torná-las passíveis de comercialização, visto que as caracteriza como únicas e originais. Não por acaso, pouco depois de se conceber a ideia de autoria, promulgaram-se leis de *copyright* na Inglaterra, França e Estados Unidos, o que vincula autoria e direitos de circulação, reprodução e venda da obra desde o princípio.⁷³

Ao mesmo tempo em que a atribuição de autoria fornece uma diferenciação para as obras, ela distingue o autor dos demais trabalhadores e daquele que detém o controle econômico sobre a produção. No Romantismo tal distinção se intensifica, pois a atividade artística passa a ser vista como decorrente de uma vocação singular, não mais como fruto da aprendizagem coletiva e da prática técnica. O artista figura então como um gênio, que cria de acordo com sua inspiração; e a singularidade e espontaneidade de sua obra a destaca das mercadorias produzidas em série. Em síntese, para os românticos a autoria supera as demais características da arte. O valor da obra passa a ser constituído não a partir de suas características estéticas, mas sim com base na subjetividade do autor, na “sinceridade” daquele conteúdo que ele queira tratar.

Diante dos elementos expostos e da análise do trecho que descrevemos, podemos afirmar que o filme explicita que tanto a autoria quanto

⁷² Ibidem

⁷³ C.f. Woodmansee, M. The genius and the copyright: economic and legal conditions of the emergence of the author. *Eighteenth Century Studies*, 1984; e Moulin, Raymonde. O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. (Trad. Daniela Kern) Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

a designação de um artista como falsário são frutos da dinâmica imposta pela comercialização das obras de arte. Elmyr é caracterizado como um artista talentoso, cujas obras não alcançam o reconhecimento e valorização semelhante às de artistas consagrados. Assim, opta por utilizar-se da estética de tais artistas, para conseguir negociar suas obras e obter seu sustento. Ele cria obras originais, mas ainda assim são consideradas falsificações, pois são julgadas a partir de critérios do mercado de arte, que valoriza obras únicas.

A exposição do fato de que determinada estética, de um artista que é considerado único e genial, pode ser empregada por outro artista, poderia levar a uma desvalorização das obras “originais”. O falsificador é qualificado a partir de um critério moral, e considerado como alguém que se apropria da genialidade do artista, com a finalidade de lucrar. Entretanto, este é um critério do mercado, que defende os interesses daqueles que realmente lucram com a negociação dessas obras.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que impedem o trabalho de artistas como Elmyr, para proteger seus lucros, também os estimulam, contanto que sua atuação permaneça sigilosa, pois conseguem ter à sua disposição mais obras desses artistas consagrados, realizadas pelo “falsário”, mas mantém uma perspectiva aurática sobre estas obras, que permanecem com valor elevado.

Podemos associar essa reflexão com aquela proposta por Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que analisa o caráter contraditório presente nas técnicas de reprodução da arte e constata o declínio da aura naquele período. O conceito de aura seria relacionado às noções de singularidade, de unidade e de culto, sendo a apreciação da obra de arte considerada uma experiência única. Esta

perspectiva está ligada a uma noção ritual, até mesmo teológica da arte, mas é também adotada pelo mercado como “diferencial” para acréscimo de valor. Então a reprodutibilidade técnica pode contribuir para atender a demanda do mercado de obras de arte, mas, ao mesmo tempo, por tornarem-lhes reprodutíveis, desvalorizam seu aqui e agora, ou seja, destacam-nas do ritual. Desse modo, Benjamin aponta que a técnica pode ser utilizada como instrumento didático e contribuir para a emancipação humana; ou como aparato ideológico para a manutenção e reprodução do sistema capitalista. Buscaremos retomar essa discussão em outros momentos desta tese, tomando como perspectiva a análise de outros trechos do filme.

Retomando a descrição de *Verdades e mentiras*, relaciona-se com a cena descrita uma outra sequência, mais próxima de sua conclusão, em que Irving sugere duas razões para que Elmyr não esteja preso: a primeira seria a publicidade negativa que isto traria ao mercado de arte e a segunda seria a necessidade de que existissem pelo menos duas testemunhas que o tivessem visto pintar e assinar os quadros com o nome de outro pintor. Em seguida são apresentados dois fragmentos, um deles em que Elmyr afirma assinar os quadros muito tempo depois de pintá-los; e outro, em que ele diz nunca ter assinado nenhuma pintura. A sequência posterior a estas cenas apresenta uma montagem rápida, que consiste em uma “troca de olhares” entre Elmyr e Irving, constituída a partir da montagem de diferentes cenas deles em silêncio, além de imagens de assinaturas de pintores famosos. No decorrer de todo o trecho, o único som que ouvimos é o tique-taque de um relógio. É criado um efeito de tensão ao se intercalarem as cenas das afirmações de ambos com as do silêncio, que é intensificado com o ruído do relógio, o qual também marca a passagem temporal e parece prolongar a sua duração. Ao final, há uma nova cena de Elmyr afirmando: “não! Eu nunca as assinei”, uma nova sequência

mais curta de cenas de ambos, em silêncio e com o som do relógio ao fundo, e mais uma cena de Elmyr, que diz: “não, nunca. Não. Nunca assinei.”. A sequência se encerra com a constatação de Irving: “é claro que elas foram assinadas”.

Figura 5: montagem de “troca de olhares” entre Elmyr e Irving.

Mais uma vez são apresentadas contradições entre as imagens e as declarações das personagens, assim como entre essa cena e outra apresentada anteriormente. Não apenas o narrador não é confiável, mas também as personagens, que fazem afirmações categóricas e as contradizem

em seguida. De forma semelhante ao que notamos em relação às constantes afirmações de Welles no início do filme, reiterando que este conteria apenas a verdade, percebemos que a insistência de Elmyr em negar o fato de que assinara os quadros levanta uma maior suspeita sobre a veracidade da declaração. E caso ainda assim os espectadores insistam em acreditar nele, as imagens o contradizem, assim como seu biógrafo. Ao mesmo tempo, sabendo que Irving e Welles também são apresentados como falsários, tendemos a suspeitar igualmente de suas afirmações e até da própria montagem do filme. Desta maneira, faz-se necessário estar sempre alerta e desconfiar das informações que nos são apresentadas, analisando-as individualmente, e em relação ao filme como um todo.

Nesta passagem, a discussão parece se restringir à confirmação (ou não) da atitude criminosa de Elmyr, mas na verdade ela agrega mais um aspecto do argumento, demonstrando que não apenas a autoria se sobrepõe à estética da arte, mas a assinatura adquire ainda mais importância que a autoria. Conforme resume Heinich,

A autoria deve estar traduzida na assinatura de um artista reconhecido por seus pares, pela crítica e pelas instituições de arte. (...) É como se o valor artístico fosse deslocado da obra para a figura do artista, como se a assinatura é que fizesse de um objeto uma obra de arte.⁷⁴

Dessa maneira, podemos dizer que esta sequência mimetiza a prática de parte da crítica de arte, que se limita a discutir a autenticidade das obras e ratificar assinaturas, em vez de debater como as obras se constituem como conteúdo sócio histórico de seu tempo.

⁷⁴ Heinich, Nathalie. A sociologia da arte. Bauru: EDUSC, 2008.

Clifford Irving também busca examinar o papel dos especialistas, ao contar sobre a visita que fizera a algumas galerias de arte, portando um catálogo que incluía um grande número de pinturas vendidas nos anos anteriores. Neste catálogo estava um quadro de Modigliani, que na verdade era um Modigliani feito por Elmyr. Em determinada galeria ele assegurava “isto é uma falsificação”. E o dono da galeria dizia “sim, claro que é falso, porque Modigliani nunca teria desenhado a linha do braço paralela ao vestido dessa maneira. O fundo é muito mal feito e a assinatura não está correta”. Na próxima galeria, ele lhes mostrava o mesmo quadro e dizia “este é um Modigliani legítimo”. E eles olhavam e afirmavam, “sim, como você pode ver é um de seus melhores trabalhos. É um retrato de Mademoiselle Hébuterne. Nós o conhecemos muito bem, ele foi reproduzido em todo lugar”. Irving finaliza “depois disso, devo dizer que perdi minha fé no conceito de especialista”⁷⁵.

Em seu estudo “Falsificação e autenticidade: a arte como convenção”, Marlon Anjos investiga a origem e o conceito da falsificação de obras de artes. Ele refere-se a episódios em que obras passam do anonimato a cifras milionárias e outros em que obras foram retiradas das paredes de museus e galerias ou até mesmo incineradas após a avaliação de especialistas. O autor então questiona:

uma vez sendo descoberta a fraude e em seguida contestando-a, surge um paradoxo de ordem filosófica, pois a obra deixa de ser considerada arte, todavia, a despeito disso, permanece contendo todos os elementos que levaram ao seu reconhecimento. Então, o autogerir da dúvida se põe em movimento e nos obriga a perquirir o que fazer quando se descobre que uma obra, antes tida como inestimável, em realidade é falsa ou, melhor, não foi feita pelo autor que todos pensavam. Poderíamos simplesmente descartar o autor junto a obra fraudulenta por ter causado tal dissabor? A obra é tão

⁷⁵ VERDADES e mentiras. Op. cit.

satisfatória como se fosse genuína? Quem disser que não é satisfatória como se fosse genuína e que a obra deve ser descartada, além de tentar purgar coleções ao descartar a falsificação, estará apenas prolongando a possibilidade de ser enganado novamente. O ímpeto de descartar autor e obra apenas prolonga a possibilidade de um novo engano, pois demonstra desconhecimento da natureza da fraude.⁷⁶

Este também é um questionamento proposto em *Verdades e mentiras*, que apresenta Elmyr, cujas pinturas figuram em grandes coleções e museus e obteve reconhecimento de sua obra – o que Welles define como “uma espécie de imortalidade, sob várias outras assinaturas”⁷⁷. Ele pinta quadros valiosíssimos em questão de minutos e queima vários deles. Demonstra haver um estilo, uma marca pertinente a cada artista, passível de imitação. Entretanto, devemos considerar que estes quadros não são de sua autoria? Se ele não falsifica quadros existentes, mas sim pinta novos quadros, valendo-se das formas e estilo de determinados pintores consagrados, podemos considerar tais pinturas falsificações?

Anjos reitera o aspecto que enunciamos anteriormente, de que a autoria e a assinatura se sobrepõem à obra em si, uma vez que não são consideradas falsas por serem cópias de outras pinturas, mas por não terem sido feitas pelo autor que todos pensavam. Desse modo, “a obra forjada traria em seu bojo – tal qual o objeto cotidiano transcende e torna-se arte – a discussão acerca do conceito de arte”⁷⁸. Isso porque a própria existência desse objeto nos força a refletir sobre seu status no contexto artístico. Principalmente se lembrarmos, conforme referido no filme, que “a falsificação costumava ser admirada como

⁷⁶ Anjos, Marlon J.A. **Falsificação e autenticidade: a arte como convenção**. Dissertação (Mestrado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2016. p.14.

⁷⁷ VERDADES e mentiras. Op.cit. 65m16s – 65m34s.

⁷⁸ Anjos, Marlon J.A. op. cit., p.14

arte”⁷⁹, como um meio de expressar o talento. Essa era uma prática comumente utilizada pelos jovens artistas para treinar e melhorar seus traços, pontos fortes e suas técnicas. Inclusive, sabe-se que foi por meio da falsificação que Michelangelo solidificou sua própria carreira. Podemos ainda levar em conta que um dos desafios dos artistas modernos – grupo a que parte significativa dos pintores “falsificados” por Elmyr pertence – era criar um laboratório de formas que forneceria uma espécie de campo de treinamento para a experimentação na vida social. Diante disso, não seria parte constitutiva dessa arte a ideia de se apropriar de tais formas, usá-las e democratizá-las?

Tais aspectos da história da arte põem em xeque o conceito a que nos referimos, de que o falsificador seria um usurpador da genialidade alheia, e expõem uma outra faceta da prática artística, que é fruto não apenas de um desenvolvimento individual, mas também de um progresso social. Para Walter Benjamin, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.”⁸⁰ O filme busca mostrar que quaisquer conclusões precipitadas ignoram outras determinantes, como pretendemos demonstrar.

Anjos conjectura sobre as possíveis ações em relação às obras falsificadas, antes tidas como valiosas. Podemos inferir que essa questão também se coloca em *Verdades e mentiras*, pois há inúmeras cenas em que Elmyr queima suas pinturas e desenhos. Seria tal atitude uma tentativa de manter o controle sobre sua produção, uma vez que no futuro especialistas poderiam fazer o mesmo, caso determinassem que suas pinturas eram falsas?

⁷⁹ VERDADES e mentiras. Op.cit. 28m4s-28m6s

⁸⁰ Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171-172.

Ou seria apenas uma atitude de oposição ao mercado, queimando obras que possivelmente alcançariam valores elevadíssimos? Há ainda uma terceira via, que poderia figurar o procedimento do mercado de arte, que desenvolve estratégias para reter a circulação de determinadas obras e assim manter seu valor, que é associado à raridade e ao acesso para poucos.

De qualquer forma, fica sugerido que os especialistas atuam em conjunto com o mercado, para avaliar ao mesmo tempo a qualidade, autenticidade e valor das obras de arte. Veiga, em seu ensaio “Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural”, refere-se ao Impressionismo como ponto de ruptura do controle exercido pela tríade Academia, Salão e crítica do Salão sobre a definição social do que seria uma “obra de arte”, e a sua substituição pelo mercado, que “com suas soluções de continuidade, retomadas e intensificações”, se constituiu “como instância legítima e legitimadora dos bens simbólicos comunicacionais e artísticos”⁸¹.

No cinema, houve um movimento contrário na década de 1950, em que se buscou atribuir qualidade “acadêmica” a uma arte que se pode dizer que nasceu comercial: o cinema. Conforme afirma Benjamin, a reprodutibilidade técnica do filme “não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória”⁸². Mais do que isso, “seu caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade”⁸³.

⁸¹ C.f. Veiga, Roberto de M. Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural. In: Revista Alceu, v. 6, n. 11, jul/dez. 2005. p. 161.

⁸² Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 172.

⁸³ Ibidem, p. 175.

Contrariando tais aspectos, e o fato de que o filme é “uma criação da coletividade”⁸⁴, a “política dos autores”, criada por um grupo de críticos da *Cahiers du Cinéma*, apresenta-se como uma iniciativa parecida com a dos românticos no século XIX, de enaltecer a figura do autor como gênio criador da obra. Desse modo, François Truffaut e outros autores do periódico pretendiam identificar nos filmes uma visão criativa pessoal do diretor. Tal visão expressa a perspectiva do autor sobre determinado assunto, por meio de uma obra cinematográfica, ainda que inserida em um sistema de produção industrial. Truffaut enxergava no futuro do cinema um caráter individual e autobiográfico, com filmes que seriam uma confissão ou diário íntimo, aspecto que é observável tanto na sua produção quanto na sua crítica a outros filmes. Segundo Bernadet, a partir dessa perspectiva, os críticos entendiam que o autor cinematográfico pode aparecer de três modos: como o realizador que elabora o roteiro e o argumento, dirige e monta o filme; como o realizador que, além de ser roteirista e diretor, também é produtor do próprio filme; e como realizador apenas – desde que o filme revele sua expressão pessoal.⁸⁵

Sendo assim, os críticos da *Cahiers* buscavam reconhecer um padrão, uma temática, uma moral, um termo chave que emergisse do enredo dos filmes daqueles diretores que admiravam, para mostrar como o diretor interpretou o tema e como se valeu da *mise-en-scène* para levar esse assunto à tela. O trabalho do crítico cinematográfico, nessa perspectiva, seria o de evidenciar o padrão de cada diretor, por meio de uma espécie de decantação, que permitiria identificar esses elementos na obra do autor. Assim, o que é mais importante para a política de autores não é o filme em si, mas a sua inserção dentro de um sistema. Todos os elementos que contribuem para a definição da obra do autor

⁸⁴ Ibidem, p. 172.

⁸⁵ Cf. Bernadet, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

como uma unidade coerente são recuperados, sendo colocados de lado todos os demais.

Welles era considerado por esses críticos como um dos grandes autores da história do cinema, e modelo para o fazer artístico. Procedimentos como o plano-sequência e profundidade de campo se tornaram referências para o cinema que esses críticos consideravam como de qualidade, aquele que expressasse “a verdade”, “a realidade”. Conforme descrevemos na introdução, antes mesmo desse período, Welles havia alcançado reconhecimento crítico e de público no teatro e no rádio, o que lhe possibilitou iniciar sua carreira no cinema com grande liberdade de criação e de financiamento.

Com o desenvolvimento da “política dos autores”, começam a ocorrer eventos tais como este descrito por Fellini: “Sempre tive aborrecimentos com os produtores. Após meus primeiros sucessos, queriam que eu refizesse sempre o mesmo filme.”⁸⁶ Bernadet parte dessa afirmação e analisa a diferença entre um mesmo filme de produtor – “uma fórmula comercial e a fixação de um modo de produção (elenco, estúdio, papel do diretor)” –, e o mesmo filme de autor – “manifestação da matriz”. Segundo o crítico, o que foi pedido a Fellini é a estratificação de sua expressão de autor que, ao ser repetida, se torna a fórmula do produtor. Bernadet define esta estratificação como uma “imagem de marca”, “a qual não seria senão a repetição mecânica dos traços característicos do autor”⁸⁷. Assim, a política dos autores inicia como critério crítico, com o intuito de resgatar uma perspectiva romântica sobre a autoria e sobre a criação artística, mas é facilmente adotada como critério comercial, para otimizar a produção e lucratividade dos filmes.

⁸⁶ Bernadet, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994, p. 45

⁸⁷ Idem, p. 45-46.

A primeira menção aos *experts* no filme acontece quando Welles conta como Irving somente ganhou visibilidade para seu trabalho por meio da falsificação e questiona se isso não diz algo sobre essa nossa época. “Que uma falsificação o tenha tornado o escritor mais famoso do mundo?” E complementa:

Welles: A travessura de Cliff Irving pode ser a fraude do século, mas este não é, realmente, o século da farsa. Nós, os homens de atitude suspeita, sempre estivemos com vocês.

Elmyr: Isto é um fato.

Welles: O que é novidade?

Irving: Os *experts*.

Elmyr: Os autointitulados *experts*.

Welles: *Experts* são os novos oráculos.

Elmyr: Embora muito pretensiosos,

Welles: Eles falam conosco com a absoluta autoridade do computador.

Elmyr: Fingem saber algo que eles só conhecem muito superficialmente.

Welles: E nós nos curvamos diante deles. Eles são o presente de Deus para os falsários.⁸⁸

A argumentação sobre o papel dos *experts* no contexto do mercado de arte é construída a partir da montagem entre frases isoladas de Elmyr, Irving e Welles. É interessante observar que Irving foi integrado ao filme originalmente como *expert*, o biógrafo que daria seus depoimentos sobre o falsário, mas, conforme já mencionamos, foi revelado como um outro falsário, no decorrer da produção do filme. Em diversos momentos, podemos notar a alternância entre estes dois papéis, o que constitui uma perspectiva dialética não apenas sobre a personagem, mas também sobre o conteúdo de suas declarações. Outro aspecto importante desta sequência é o fato de que Welles se refere a “Nós, os homens de atitude suspeita” (“*we, the hanky-panky men*”), ou seja, inclui a si

⁸⁸ VERDADES e mentiras. Op. cit.

mesmo entre os falsários também verbalmente, exatamente no momento da crítica aos *experts*. Welles experimentou a validação crítica de muitos ao longo de sua carreira, e se tornou um grande nome na história do cinema. Entretanto, também foi alvo de críticas negativas, dentre as quais podemos destacar as de Charles Higham e Pauline Kael.

Charles Higham publicou um livro chamado *The films of Orson Welles*, no qual afirmou, entre outras coisas, que Orson Welles sofria do que ele chamou de “medo de conclusão”, e que este seria o motivo para tantos projetos inacabados ao longo de sua carreira. O crítico restringe-se a buscar causas psicológicas para esta questão e não leva em consideração o fato de que o cinema é uma indústria, e como tal requer grandes somas dinheiro para a realização de um filme, ou seja, que o impedimento de Welles poderia ser material e não emocional. Conforme descreve Michael Denning,

Institucionalmente, o sucesso de Welles dependia do patrocínio tanto do aparato cultural como do governo federal, do estúdios em Hollywood, e das redes de rádio e do público mobilizado pela Frente Popular. O colapso da carreira de Welles nos Estados Unidos não foi, como muitos biógrafos insistiram, simplesmente fruto de suas extravagâncias.⁸⁹

Pauline Kael, que chamou *Cidadão Kane* de “obra-prima superficial”, afirmou que o filme não deveria ser considerado uma grande obra porque não alcançara um grande público à época de seu lançamento. Além disso, ela negava a autoria de Welles e a atribuía a Herman J. Mankiewicz. Andrew Sarris publicou um artigo em resposta a ela, em que afirma

⁸⁹ Denning, Michael. *The cultural front: the laboring of American Culture in the twentieth century*. New York: Verso, 1998, p. 364.

apenas praticamente ignorando o que "Cidadão Kane" tornou-se como filme é que a senhora Kael pode constituir sua teoria bizarra da História do cinema, a saber, que "Cidadão Kane", juntamente com todos os melhores momentos do cinema dos anos 1930 deve ser atribuído a grupo escritores Nova Iorque (...). Este é um assunto delicado: eu acredito que Welles sempre tenha sinceramente sentido que ele, sozinho, escreveu 'Kane' e tudo mais que ele dirigiu - exceto, possivelmente, as peças de Shakespeare. No entanto, o script de 'Kane' foi é sobretudo de Mankiewicz. A idealização e estrutura foram dele, toda a mitologia dramática Hearstiana e conhecimento político e jornalístico que ele vinha carregando com ele por anos que ele agora depositara no único trabalho sério que ele tivera em uma vida de escrita cinematográfica. Mas Orson transformou 'Kane' em filme: a dinâmica e as tensões são suas e os efeitos cinematográficos brilhantes – todas aquelas invenções sonoras e visuais que se somaram para fazer de "Cidadão Kane" um dos maiores filmes do mundo – aquilo era puro Orson Welles.⁹⁰

Acreditamos que entre os principais equívocos da crítica de Kael está o de desconsiderar o fato de que o filme é uma obra coletiva e, como tal, é constituída a partir da contribuição de diversas pessoas. Sarris parece reconhecer a multiplicidade de “escritores”, mas concorda que a autoria do *script* deveria ser atribuída a Mankiewicz. Por outro lado, insiste que Welles seria o autor do filme, dado que ele quem “transformou Kane em um filme”. Robert Carringer investigou os arquivos da RKO e examinou sete versões do script e depoimentos de pessoas envolvidas na produção do filme com a finalidade de investigar o processo de produção de *Cidadão Kane*, e concluiu que Welles foi um dos principais autores do roteiro⁹¹.

Percebemos que independentemente da posição desses críticos em relação à autoria do filme, eles se restringiram a definir quem seria o autor

⁹⁰ Sarris, Andrew. The Auteur Theory and the Perils of Pauline. In: Film Quarterly, Vol. 16, No. 4, 1963, pp. 26-33. (tradução nossa)

⁹¹ C.f. Carringer, Robert. The making of Citizen Kane. Berkeley: University of California Press, 1996.

responsável pela sua realização. Podemos examinar tal perspectiva a partir de uma reflexão proposta em *Verdades e mentiras*.

Ela está aqui há séculos. O primeiro grande trabalho do homem, talvez em todo o mundo ocidental. E não tem assinatura. *Chartres*. Uma celebração à glória de Deus e à dignidade do homem. (...) Sabe o que pode ser esta única glória anônima? De todas as coisas, esta rica floresta de pedra, este canto épico, este grande coro de afirmação, pode ser o que nós escolheremos para ficar intacta quando nossas cidades virarem pó, para marcar onde estivemos, para testemunhar o que podíamos realizar. Nossas obras em pedra, em pinturas ou impressas são poupadas, algumas por décadas ou por um milênio ou dois. Mas tudo deve se destruir na guerra ou no desgaste natural para se transformar nas derradeiras e universais cinzas. Os triunfos e fraudes, os tesouros e as falsificações. Um fato da vida. Nós iremos morrer. Tenham bom coração, clamam os artistas mortos de um passado vivo. Nossas canções serão todas silenciadas. Mas o que fazer? Continuar cantando. Talvez o nome de um homem não importe tanto assim.⁹²

Esta sequência propõe uma ponderação sobre o papel da arte e a importância da autoria na constituição da obra. Estas considerações são feitas por Welles, em voz over, enquanto observamos imagens da Catedral de Chartres. Ao fazer referência à Catedral, apresenta-a como o “primeiro grande trabalho do homem”, e enfatiza a ausência de uma assinatura, de autoria. Esta obra, que sabemos ser uma das mais importantes obras arquitetônicas do mundo, foi construída por milhares de trabalhadores e é, portanto, resultado de um trabalho coletivo. Welles afirma que, as “obras em pedra, em pinturas ou impressas” são poupadas, como testemunho do que podíamos realizar.

François Truffaut julgava que *Verdades e mentiras* tinha como único

⁹² VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.l.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: *Verités et mensonges / F for Fake*.

objetivo refutar as alegações de Pauline Kael, de que Welles teria se apropriado indevidamente da autoria de Cidadão Kane⁹³. Dessa forma, esta sequência, assim como os comentários de Welles, Elmyr e Irving sobre a falibilidade dos especialistas seria, na verdade, um ataque indireto a Kael. Segundo McBride, “a observação de Truffaut é talvez a chave para entender este filme caleidoscopicamente denso que, para evitar o que Welles uma vez chamou de ‘aquela coisa odiosa, uma resposta à crítica’, esconde sua questão central atrás de uma superfície de fumaça e espelhos”⁹⁴.

Se avançarmos na análise deste trecho, podemos recordar que as catedrais naquele período eram a edificação mais importante das cidades, e não se restringiam à função de obras de arte arquitetônicas. Elas concentravam diversas atividades que hoje acontecem em prédios civis, funcionando como o centro da vida comunitária e como uma espécie de mercado, com diferentes atividades comerciais. Dessa forma, o filme apresenta, ao mesmo tempo, uma recusa à importância dada à autoria e à assinatura e uma reafirmação do papel social da arte.

Conforme apontamos, a crítica aos *experts* é um dos eixos argumentativos centrais do filme, e é verossímil que parte da motivação para tal escolha seja refutar a posição de críticos como Kael – e Higham –, mas acreditamos que o filme não se limite a isso. Welles parece refutar os rótulos impostos a ele, e a iniciativa de muitos *experts* em classificar, e assim restringir o seu trabalho como cineasta.

Podemos relembra uma entrevista que o cineasta concedeu em 1982 ao periódico *Cahiers du Cinéma*, na qual afirmou que em seus últimos

⁹³ C.f. McBride, Joseph. “No wine before its time”. In: Whatever happened to Orson Welles: a portrait of an independent career. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

⁹⁴ Ibidem. (tradução nossa)

trabalhos vinha conscientemente tentando desviar daquilo que era esperado dele:

Eu estava cheio de as pessoas me dizerem que “O processo” (Le procès, 1962) era uma antologia das ideias visuais wellesianas. Naquele momento eu pensei, bem, já tivemos o suficiente de ideias wellesianas!... eu acho que era uma recusa a todo o negócio de *auteur*... na câmera, em termos de olhar, eu não fiz nada em todo *Verdades e mentiras* que você pudesse definir como wellesiano.⁹⁵

Apesar de em certos momentos de *Verdades e mentiras* podermos identificar elementos marcantes da presença de Welles como autor/diretor, de forma geral ele substitui sua estética visual característica – por exemplo, o uso de plano-sequência e de profundidade de campo – por uma montagem com ritmo acelerado. Além disso, enfatiza o conceito de trabalho coletivo, ao utilizar sequências do documentário filmado por Reichenbach e outras de autoria de Oja, combinadas com as suas. Contrária, dessa forma, a concepção da *política dos autores*, que pressupõe

que esses *metteurs en scène*, mesmo quando não responsáveis pelo roteiro, quase sempre assumiram a decupagem, a filmagem, a montagem, e orientaram o fotógrafo. Aqui a ideia de autor apoia-se sobre a multiplicidade das funções assumidas pelo diretor, mas Arnoux complementa: o *metteur en scene* “infundiu seu sangue à obra, que só respira através dele, ele a animou com o mais puro de si mesmo.”⁹⁶

Em *Verdades e Mentiras*, Welles quebra esse paradigma desde o prólogo, apresentando Reichenbach como seu parceiro na realização do filme.

⁹⁵ McBride, Joseph. What ever happened to Orson Welles? A portrait of an independent career. Lexington: the University Press of Kentucky, 2006, p.185.

⁹⁶ Bernadet, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994, p. 11.

Na verdade, ele utiliza diversas cenas que foram filmadas quando ele sequer fazia parte do projeto, além de outras sequências sugeridas por Oja Kodar.

Todavia, como este filme se constitui dialeticamente, ao mesmo tempo em que apresenta uma crítica à importância dada à autoria e busca contrariar as expectativas em relação ao que seria considerado um filme welllesiano, inclusive integrando outros autores ao projeto, também exhibe a atuação de Welles como diretor autor, envolvendo-se em diversas funções. Quanto à estética do filme, que se constitui de modo bem diferente do que seria esperado do diretor – fator que leva parte da crítica a afirmar que ele não pode ser considerado um de seus filmes –, é marcadamente uma obra de Welles, não em termos de procedimentos técnicos, mas na sua concepção e montagem, que expressam sua visão pessoal, sem se limitar a ela. Retomando as palavras de Sarris, foi Welles quem transformou *Verdades e mentiras* em um filme. Assim, ao mesmo tempo em que entra em choque com o conceito de autoria e busca fazer um filme que desvie de uma concepção autoral, Welles evidencia seu papel como autor.

Esta reflexão parte da própria experiência de Welles ao longo de sua carreira, uma vez que seu status entre os críticos lhe garantiu abertura na indústria, mas também foi o que o impediu, em outros momentos, de ter acesso a financiamento para outros projetos. O crítico Paulo Emilio, em seu artigo intitulado “Independência e dinheiro”, analisa as alegações da RKO sobre a dificuldade em produzir os filmes de Orson Welles:

a regra do jogo cinematográfico exige, mesmo do pior produtor, um mínimo de preocupação estética, e que até o mais puro criador cinematográfico tem de se render a uma certa meditação comercial (...) por ocasião da ruptura entre Orson Welles e a RKO, a companhia alegou que as experiências e

inovações do artista estavam custando aos cofres da companhia cerca de quatro milhões de dólares. (...) é compreensível que seus responsáveis comerciais tenham interrompido a aventura. Por outro lado, se examinarmos os interesses da indústria em seu conjunto e num período de tempo extenso, verificamos que a aventura foi não só necessária, mas barata. Quatro milhões de dólares é uma quantia módica se pensarmos em termos da vitalidade e atrativos novos que a vulgarização das ideias de Orson Welles trouxe para o cinema americano da década dos quarenta e no que, de forma mais sutil, sua obra significou para a formação dos novos quadros de cineastas cujas atividades começara a se divulgar em torno de 1950. O dinheiro gasto com Welles corresponde às grandes quantias que uma indústria poderosa emprega em trabalhos de pesquisa sem interesse prático imediato. (...) a RKO não podia compreender a situação com essa altura de vistas e o rancor que dedicou a Welles, provavelmente contribuiu mais do que motivações puramente comerciais para impedir que este entrasse na posse dos negativos filmados no Brasil.⁹⁷

Nesse excerto são especificadas duas perspectivas interessantes: por um lado, a compreensão de que o cinema precisa de capital para ser realizado e que ele só se justifica do ponto de vista da produção se houver uma ampla distribuição que gere lucro para o estúdio; por outro lado, a percepção de que se faz necessário o investimento em pesquisa para aperfeiçoamento do aparato técnico. Considerando estes elementos, podemos constatar que o fundamento para os impedimentos econômicos para os projetos de Welles se devia ao fato de que seus filmes não foram sucessos de mercado. Na perspectiva dos executivos da indústria, é uma matemática simples. No entanto, Paulo Emilio expõe outro ponto de vista, de que tal restrição pode ser considerada equivocada se levarmos em conta a experimentação como marca essencial do trabalho de Orson Welles, e o fato de que ele poderia restituir o

⁹⁷ Gomes, Paulo Emilio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - Vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

investimento do estúdio contribuindo para o desenvolvimento da indústria cinematográfica. Os investidores não tinham essa percepção, e consideravam que, ainda que ele fosse criativo e genial, não valeria o investimento em seus filmes, que eram considerados muito caros. Joseph McBride apresenta outro entendimento sobre essa questão:

Na verdade, apesar dos seus ocasionais excessos orçamentários, Welles era um director notavelmente econômico, que investia muito de seu próprio dinheiro no seu trabalho e realizava milagres cinematográficos com recursos modestos (...) O verdadeiro problema de Welles era que, embora ele atuasse com uma forma de arte popular, ele não era o tipo de artista popular que, como disse John Huston uma vez, “pode fazer uma obra prima ou te entregar um sucesso de bilheteria — ou *ambos*.”⁹⁸

Em seus textos sobre o cinema, Brecht verifica os efeitos da verticalização da produção de filmes, desenvolvida a partir do final dos anos 1920 em Hollywood, e que se tornou modelo para a indústria cinematográfica alemã no início da década de 1930⁹⁹. Segundo ele, a indústria se estabeleceu em monopólios, que controlavam a produção, distribuição e exibição de filmes, sob a gestão de executivos, que tinham interesses unicamente econômicos. Com isso, eficiência e produtividade passam a ser valores mais importantes do que a integridade artística dos filmes.

Iná Camargo Costa, ao analisar tais textos, complementa que

o cinema, como todo mundo sabe, só existe enquanto trabalho coletivo. Mas na indústria cinematográfica, ao contrário da

⁹⁸ McBride, Joseph. The Lost Kingdom of Orson Welles. In: The New York Review of books. Disponível em <http://www.nybooks.com/articles/1993/05/13/the-lost-kingdom-of-orson-welles/> (tradução nossa)

⁹⁹ C.f. Brecht, Bertold. Brecht on Film and Radio. (Silberman, Marc - editor and translator). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2000.

produção independente, "coletivo" não é o que habitualmente se supõe. Sempre há quem define, quem decide. A engrenagem funciona como uma espécie de caricatura da divisão do conhecimento: um técnico filma porque o diretor não tem a menor ideia de como operar uma câmera, outro faz a montagem porque o operador da câmera não tem ideia do filme como um todo e alguém escreve o roteiro porque o público tem preguiça de fazê-lo.¹⁰⁰

Assim, os produtores (autores, atores, técnicos) são expropriados dos seus meios de produção e o conceito de autoria é utilizado pelos estúdios como um “diferencial” de mercado, ligado ao “valor que a ideologia dominante atribui a personalidade [e] liberdade individual”¹⁰¹, e que agrega valor ao produto. Isso explica a contratação de Welles pela RKO e a liberdade criativa que obtivera na produção de *Cidadão Kane*. Assim, naquele momento o diretor precisou assumir esse status de autor, para atender à demanda da indústria, ao mesmo tempo em que conquistaria a possibilidade de realização dos seus filmes. Tomando a experiência de Welles como exemplo, podemos constatar que, apesar de a figura do diretor ganhar grande importância, com um status quase de astro, esta não é a única determinante para a seleção de projetos a serem produzidos. É necessário que seus filmes sejam lucrativos para o estúdio.

Compreendemos a partir da análise de *Verdades e mentiras*, que Orson Welles apresenta outra perspectiva sobre a função do autor, que além de combinar a atuação em diversas frentes de produção do filme, seria a figura que gerencia uma coletividade de pessoas e propicia a elas a oportunidade de trabalharem em conjunto. Thieme menciona uma palestra de Welles na *Theater*

¹⁰⁰ Costa, Iná Camargo. Brecht no cativeiro das forças produtivas. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com.br/2009/06/brecht-no-cativeiro-das-forcas.html>, acesso em janeiro/2016.

¹⁰¹ Ibidem.

Education League, chamada “The Director in the Theater Today”, em que Welles afirma que

O director precisa ser melhor que seu cenógrafo, melhor que seu iluminador, melhor que todas essas pessoas na produção pelo menos; e é sua tarefa realçar o melhor talento e resultados que eles possam dar.¹⁰²

Seu talento combina, ao mesmo tempo, a criatividade do diretor e a habilidade de reunir diferentes profissionais e colaborar para que seu talento floresça, integrados como uma coletividade. Ao mesmo tempo, atua como um negociador, que lida com os produtores e com o chefe do estúdio, tenta conseguir financiamento, e atua como uma espécie de administrador, que busca criar condições para que o grupo de artistas trabalhe da melhor maneira possível.

No filme *The battle over Citizen Kane*, Orson Welles afirma:

Acho que essencialmente cometi um erro ficando no cinema. Mas é um erro do qual não posso me arrepender, porque é o mesmo que dizer ‘não deveria ter ficado casado com aquela mulher, mas fiquei porque a amo’. Eu teria tido mais sucesso se tivesse saído do cinema imediatamente, ficado no teatro, ido para a política, escrito qualquer coisa. Desperdicei grande parte da minha vida procurando dinheiro e tentando progredir, tentando fazer meu trabalho com esse material absurdamente caro que é o cinema. E eu gastei energia demais com coisas que não têm nada a ver com fazer um filme. São cerca de 2% de cinema e 98% de politicagem. Não é assim que se passa uma vida.¹⁰³

¹⁰² Thieme, Claudia. Op. cit. (tradução nossa)

¹⁰³ *The BATTLE over Citizen Kane*. Direção: Michael Epstein, Thomas Lennon. Brighton (MA), 1996. In: *Citizen Kane: two-disc special edition*. Burbank, CA : Warner Home Video, 2001. 2 DVDs (232 min).

Ele contraria a ideia romântica do século XIX – e da *política dos autores* da década de 1950 – do autor como gênio, e reitera a concepção do artista como trabalhador, submetido às regras do mercado.

Podemos afirmar que esta posição crítica de Welles é fruto de sua longa vivência atuando na indústria cinematográfica e fora dela. Em *Verdades e mentiras*, o diretor submete o cinema e a si mesmo à análise, para demonstrar a determinação do mercado sobre a arte tanto no campo das artes plásticas, quanto na indústria cinematográfica.

No início da década de 1970, período de realização de *Verdades e mentiras*, os Estados Unidos enfrentavam um momento econômico difícil, acarretando uma grande crise nos estúdios de cinema. Com o objetivo de aumentar os lucros de alguma forma, uma das estratégias utilizadas foi a refilmagem e citação de filmes de sucesso mercadológico do passado, ou seja, a cópia dessas obras com inserção de novas tecnologias. Assim, o contexto sócio-histórico e econômico também subsidia a discussão sobre a falsificação, e extrapola a proposta inicial do filme, que vai agregando eventos e dados observados no decorrer de sua produção.

De modo complementar à citada estratégia dos estúdios, no âmbito político e econômico podemos citar duas medidas de Richard Nixon que também contribuíram para a expansão do mercado cinematográfico: diversos cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica; e o fim do lastro ouro, que teve como consequência a desvalorização do dólar, possibilitando maiores investimentos internacionais. Diante desse cenário, houve mudanças nos filmes produzidos, que deveriam então atender às demandas do mercado internacional. Amplia-se a determinação do mercado sobre a produção dos filmes.

Orson Welles reflete sobre esse cenário e concebe o universo de *Verdades e mentiras*, em que Elmyr de Hory, Clifford Irving e ele próprio são retratados como falsários, determinados pelas condições materiais em que se encontravam, pela imposição das necessidades sociais e econômicas e pelo domínio do mercado sobre todas as esferas da vida. O cineasta que dirige o filme é também narrador e personagem, e as determinações que ele narra na obra são as mesmas que se colocam na produção desta mesma obra.

Neste momento, conforme afirma Alambert, “não se trata mais, como na época inicial do capitalismo, de se produzir obras artísticas para depois transformá-las em mercadoria: trata-se de pensar *desde o início* aquilo que seria ‘arte’ como uma mercadoria”.¹⁰⁴ Entendemos que parte da motivação do cineasta, e mais um dos principais eixos temáticos do filme, é compreender os desdobramentos que levaram ao avanço da arte constituída como mercadoria e ao estabelecimento da Indústria Cultural, e de que forma esta conjuntura impacta o trabalho do artista e o produto de sua atividade. Diante disso, Orson Welles reconstitui as origens da mercantilização da obra de arte e todo o percurso até o momento de produção do filme. Além disso, estabelece a relação entre a reificação da arte e a concepção de autoria e recupera a atuação dos especialistas, refletindo de que maneira contribuem para a dinâmica do mercado.

Acreditamos que a trajetória de Welles como cineasta tenha acompanhado esse desenvolvimento e, por esse motivo, o diretor tenha escolhido incluir a si mesmo e sua vivência entre os argumentos do filme. Desse modo, analisar seu percurso pode ser um bom ponto de partida para a reflexão sobre o progresso da Indústria Cultural.

¹⁰⁴ Alambert, Francisco. Op. cit., p. 3.

Orson Welles deu início à sua atuação artística no momento em que a indústria cultural começou a se estabelecer; ganhou projeção ao entrar para o cinema, onde pôde trabalhar submetido aos moldes industriais; vivenciou a ampliação da indústria cultural e sua apropriação pelos regimes totalitários, e integrou essa discussão à sua obra. Assim, os eventos que ocorreram em sua carreira e as determinações que se impuseram a ela dialogam com os eventos que ocorreram na sociedade e na arte ao longo desse período.

Em relação à indústria cinematográfica, podemos afirmar que Welles retoma em *Verdades e mentiras* vários dos elementos tipicamente encontrados nela, como a representação do trem na estação e a presença de uma grande estrela, por exemplo, e os incorpora como materiais. Não apenas retoma a tradição do cinema, mas a de sua própria trajetória artística, que é também parte da história do cinema, fazendo referência ao processo de produção de *Cidadão Kane* e ao episódio de *Guerra dos Mundos* no rádio, por exemplo. Em todos estes casos, utiliza essas referências como material, criticamente, e avança na compreensão das questões propostas no filme, a partir de sua contextualização. Demonstra, assim, que sua proposta não é “derrubar a indústria sozinho”, mas propor maneiras de atuar dentro dela, manipulando seus códigos: código de mise-en-scène, código de montagem, código de interpretação do espectador; intervindo com uma espécie de “estratégia de guerrilha”, ao utilizar-se do próprio aparato para fazer a crítica a ele.

Welles fez um filme em que propôs uma reflexão sobre a bravata do cineasta rebelde: *Dom Quixote* (1992). Nele, o diretor submete a si mesmo à análise, como um ingênuo “Dom Quixote”, que “saiu com uma lança”, achando que sozinho iria derrubar o sistema. No seu início de carreira, realizou *Cidadão Kane* e acreditou que conseguiria enfrentar os estúdios e William Hearst. Como ele mesmo afirma em *Verdades e mentiras*, “I started at the top and have been

working my way down ever since”. Pode-se dizer que, de certa forma, ele pagou o preço ao longo de toda sua carreira, literal e metaforicamente. Isso porque, do ponto de vista estrito, este foi o único filme em que ele teve poder sobre o *final cut*. Depois disso, enfrentou um controle acirrado sobre seus projetos, voltando a ter o controle total de suas produções apenas quando passou a fazer cinema de forma independente. Em seu *Dom Quixote*, Welles apresenta uma espécie de autocritica à sua adesão à ideia do artista como gênio, o que lhe ocasionou diversos problemas ao longo de sua carreira.

Em *Verdades e mentiras*, o cineasta retrata as experiências de Elmyr e Irving no contexto da Indústria Cultural, e nos convida a analisar a sua própria vivência no cinema. Conforme já exposto, ele faz uma aposta na integração do espectador à criação do filme, à medida que expõe os fragmentos e os encoraja a estabelecer as conexões entre eles, para em seguida analisá-las. Esta postura alinha Welles à concepção de Benjamin, para quem

o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.¹⁰⁵

Ao buscar interpretar o sentido da arte com a qual tem contato, o homem exercita suas percepções e reações também para a compreensão de sua realidade, de sua vida cotidiana. Este sentido compreende “não apenas as transformações que ela sofreu com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou.”¹⁰⁶ Ou seja, ela

¹⁰⁵ Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

¹⁰⁶ Idem, p. 167.

contém em si sua história e relações de produção e dá vistas às mesmas determinantes na vida dos espectadores.

A posição de Benjamin é progressista e supera a de Adorno e Horkheimer, que viam na indústria cultural uma força responsável pela padronização e homogeneização da cultura da mercadoria, e que acreditava que seus receptores eram transformados em consumidores manipulados. Para eles,

o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação. (...) Toda ligação lógica que pressupunha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da ideia do todo.¹⁰⁷

Welles reconhece as duas perspectivas e apresenta reflexões a partir de ambas. Ele mapeia o potencial de democratização que a arte em geral, e o cinema em específico, representam, e como sua integração no mercado – no caso dos filmes, o financiamento dos estúdios – permite grandes avanços estéticos e técnicos. Ao mesmo tempo, constata de que modo a institucionalização dos estúdios é também o aspecto limitador da realização desses filmes, à medida que existem determinações comerciais e organizacionais que se sobrepõem a possíveis avanços criativos. Por outro lado, propõe uma terceira via que, conforme apontamos, indica a possibilidade de atuar criticamente no contexto da indústria cultural.

O ponto de partida para a análise de todos estes aspectos no filme é a perspectiva em relação às falsificações que, conforme argumenta Marlon Anjos, “se utilizam do próprio sistema da arte para formalizar seu discurso e

¹⁰⁷ Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. A Dialética do Esclarecimento. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.128-129.

transferir a sua crítica ao meio” e “minam as verdades dogmáticas que historiadores, colecionadores e o mercado da arte constroem tanto apreço e, por fim, problematizam qualquer definição canônica a respeito da genialidade ou da autenticidade na arte”¹⁰⁸. Podemos inferir, a partir da análise de *Verdades e mentiras*, que a dinâmica que se estabelece com a normalização das falsificações dá vistas ao processo que é inerente ao sistema. E a constatação que o filme propõe é que os *experts*, que poderiam compreender o desenvolvimento dessa dinâmica e contribuir com o avanço da reflexão sobre ela, estão concentrados em avaliar a autenticidade e autoria das obras.

Após o excerto do filme que discutimos, em que Irving narra o teste que realizara e suas conclusões em relação aos *experts*, observamos alguns comentários de Elmyr sobre a necessidade de piorar seu traço, para que sua pintura se assemelhasse à de Matisse, seguidos da incineração de seu próprio quadro, enquanto desafia qualquer especialista ou diretor de museu a distinguir sua pintura de uma original de Matisse. Há então uma mudança repentina na música extradiegética e no tom da cena, na qual ouvimos Welles, em voz over: “Uma autenticação de um especialista neste pedaço de tela valeria talvez umas centenas de milhares de dólares”. Ele então “pede permissão” para apresentar alguns versos de Kipling:

When the flush of a new-born sun fell first on Eden's green and gold,
Our father Adam sat under the Tree and scratched with a stick in the mould;
And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mighty heart,
Till the Devil whispered behind the leaves, "It's pretty, but is it Art?" ¹⁰⁹

¹⁰⁸ Anjos, Marlon J.A. Arte e falsificação das obras de arte. In: Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015.

¹⁰⁹ Trecho do poema “The Conundrum of the Workshops”, de Rudyard Kipling, citado em VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.I.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: *Verités et mensonges / F for Fake*. Poema traduzido para o português: Quando o rubor de um sol recém nascido caiu pela primeira vez no verde e dourado do Eden, / Nosso pai Adão sentou sob uma árvore e riscou com um graveto o

A recitação do poema é realizada por Welles, que é retratado em plano médio, caracterizado da mesma forma que na sequência de abertura, na mesma locação em que estava no momento em que retiraram a tela branca da introdução. São alternadas com esta imagem, cenas em que alguém desenha um olho com giz em uma folha em branco. O mesmo desenho é mostrado na tela da sala de edição, assim como sua continuação, em que a pessoa desenha o outro olho. Não há corte na transição de um desenho para o outro, o que nos sugere que estamos assistindo a toda a sequência a partir da sala de edição, ou seja, reitera nosso papel na construção do filme. Há um corte e vemos uma imagem de Elmyr, que observa algo fora do enquadramento da cena. Observamos novamente Welles, que agora comenta: “É belo, mas é Arte? Como é avaliada? O valor depende de opiniões. Opiniões dependem dos especialistas. Se um falsário como Elmyr faz os experts de bobos, então quem é o *expert*? Quem é o falsário?”

mofo; / E o primeiro esboço bruto que o mundo viu foi alegria pra seu forte coração, / Até que o diabo sussurrou por detrás das árvores, “É belo, mas é Arte?”

“Quem é o expert?”

“Quem é o falsário?”

Figura 6: Recitação de *Conundrum of the workshops*.

Ao analisar este trecho do poema, podemos reconhecer as referências bíblicas ao primeiro homem e ao episódio da “Árvore do conhecimento do bem e do mal”¹¹⁰. No poema, é apresentado o prazer do homem ao criar sua arte, até que o Diabo sussurra por trás das folhas um questionamento sobre a natureza do desenho, partindo de um juízo estético: “é belo, mas é Arte?”. O diabo aparece no poema como uma metáfora dos especialistas, que se concentram em julgar a qualidade das obras.

O poema voltará a ser referido em outros dois momentos do filme. O primeiro deles é logo após a apresentação das alegações de Irving em relação

¹¹⁰ C.f. Fouilloux, Danielle. Dicionário Cultural da Bíblia. São Paulo: Editora Loyola, 1998.

à biografia de Hughes. Welles aparece na sala de edição, em frente à moviola e com dezenas de latas de filme ao seu redor. Comenta a sucessão de eventos e, em certo momento, conjectura que Irving talvez estivesse tranquilo em relação aos questionamentos sobre sua falsificação por ter aprendido com o “velho mestre”, cuja lição mais valiosa foi: “não tema os especialistas”. Ouvimos então a voz do próprio Elmyr: “Minha opinião sobre os *experts* é de que eles são muito superestimados. É um trabalho que não deveria existir. Não deveria existir aquela única pessoa que decida o que é bom ou ruim”. Welles então concorda com ele e relata que os especialistas que analisaram os documentos do biógrafo deram seu veredito: “as falsificações eram genuínas. A prova era ‘irresistível, cabal e completa’. Assim, os papéis de Irving, tal qual as pinturas de Elmyr, foram autenticados”.

Figura 7: Montagem dos fragmentos sobre a falsa biografia de Irving

A sequência apresenta uma alternância entre cenas de Welles na sala de edição e ilustrações daquilo que ele descreve, como se, ao discutir a sucessão de eventos, ele também estivesse discutindo o próprio processo de unir os fragmentos para constituir a sequência fílmica. Neste trecho se repete o procedimento de contradição entre as imagens e os eventos narrados. A contradição passa a ser inerente à própria forma do filme, e o nosso papel como espectadores é o de perceber a dinâmica entre tais materiais, compreender seus aspectos determinantes e montar os fragmentos. Por outro lado, o filme também realiza este procedimento, e esta montagem se torna mais um dos aspectos a serem observados por nós, outra das premissas dessa argumentação.

Em seguida, Clifford Irving conta que queria descobrir como seria obter uma avaliação de uma falsificação e pediu para Elmyr fazer três desenhos para ele. Descreve como os levou ao museu. Na sua descrição, faz referência ao fato de que Elmyr fizera os três desenhos antes do almoço, e que o museu examinou as obras por três horas, antes de autenticá-las. Apresenta-se um questionamento do que teria acontecido com as obras e depois disso assistimos a uma cena em que Elmyr sugere que Irving teria se apropriado delas, para sua aposentadoria. Podemos entender esta montagem como uma metáfora para a relação entre os artistas trabalhadores, que vendem sua arte que é fruto do seu trabalho; os especialistas, que trabalham na avaliação e autenticação das obras; e os negociadores de arte, que se apropriam do produto do trabalho de ambos, mas na verdade são os que de fato obtém lucro com o processo.

A cena seguinte à alegação de Elmyr mostra Irving afirmando que “todas as histórias que ele [Elmyr] conta agora são coisas que ele construiu em sua imaginação no decorrer dos anos e acabou por acreditar nelas como

verdades”. A mesma palavra que o biógrafo usa – *tales* – reaparece imediatamente na voz de Welles, que recita mais um trecho do poema:

The tale is old as the Eden Tree — as new as the new-cut tooth
For each man knows ere his lip-thatch grows he is master of Art and Truth;¹¹¹

Nesta sequência, Welles caminha entre espelhos, que mostram-no dentro do que parece ser uma galeria de arte, ao mesmo tempo em que refletem outras pessoas que supostamente observam este local do lado de fora. Ao dizer que “ele é mestre da Arte e da Verdade”, observamos uma imagem de Irving. Há um corte e a imagem passa a ser de Elmyr. Ouvimos o biógrafo falar sobre a natureza criminal da atividade do artista, como se desse continuidade à argumentação anterior, mas também ao poema, pois diz “isto criou nele a habilidade de viver, eu hesito em dizer, uma vida criminosa”. O “isto” pode se referir a ambos.

Quanto ao poema, nesse trecho ele se refere à narrativa que é ao mesmo tempo “velha como a árvore do Éden” e “nova como um novo dente”. Há uma referência à tradição e à experimentação, uma vez que “*new cut tooth*” pode também remeter a uma experiência nova em um trabalho ou ao aprendizado de habilidades básicas. Complementa com a consideração de que é sabido desde muito cedo que ele é o mestre da Arte e da Verdade. Os conceitos de arte e verdade são associados, mas na continuação do poema (que será citada posteriormente) são conjuntamente questionados pelo diabo. Se na montagem observamos as imagens de Elmyr e Irving enquanto afirma que “ele é mestre da Arte e da Verdade”, estaria o filme sugerindo tais imagens

¹¹¹ Traduzindo para o português: O conto é tão velho como a árvore do Éden – tão novo quanto um novo dente / Para cada homem sabe desde que tem pelos acima dos lábios que ele é mestre da Arte e da Verdade;

como ilustração da declamação? Ou observamos mais uma vez um contraponto irônico entre imagens e o discurso do narrador? Há ainda uma outra possível interpretação, em que o “he” deste verso do poema se refere ao próprio artista, mas que a afirmação de que ele é “mestre da arte e da verdade” remete à compreensão que possui sobre o objeto por ele criado, ao domínio do conhecimento sobre sua arte.

Figura 8: Recitação de *Conundrum of the workshops*.

A interlocução entre as sequências continua, quando Elmyr afirma que

Elmyr: enganar de vez em quando alguém muito pomposo ou alguém muito... muito...

Welles: pretensioso

Elmyr: pretensioso. Disto eu gosto.

As duas cenas se integram sonoramente, e também nas imagens. Enquanto ouvimos a voz de Elmyr, hesitante, observamos novamente Welles entre os espelhos. Elmyr repete a palavra “sugerida” por Welles, e somente após isso é que há um corte para a cena em que Elmyr aparece. Há um novo corte para a cena de Irving, que complementa sua teorização, concluindo que o

fato de o pintor ter admitido para o mundo que ele é “o maior falsificador de arte do século XX” vai ajudá-lo a recuperar sua honestidade, e acrescenta: “acredito que o problema de Elmyr por anos, e a razão para que ele não tenha sido bem sucedido como pintor de suas próprias obras, foi que o tipo de vida que ele levou impediu-o de ter uma visão pessoal”. Tal afirmação já seria considerada totalmente fora da realidade quem quer a tivesse enunciado. Mas sendo essa pessoa o grande falsário, já caracterizado no filme, ela alcança quase um tom de comicidade, que se reforça diante da análise da montagem, que apresenta uma associação entre o diabo no poema e os especialistas a quem Elmyr se refere, enquanto observamos Irving atuar como um deles. Suas afirmações genéricas e abstratas aludem às dos críticos de Orson Welles.

Há uma nova quebra na sequência, com a continuação do poema.

And each man hears as the twilight nears, to the beat of his dying heart,
The Devil drum on the darkened pane: "It's pretty, but was it Art ?"¹¹²

É interessante notar que, ao recitar o poema neste trecho, Welles modifica o texto original, que afirma:

And each man hears as the twilight nears, to the beat of his dying heart,
The Devil drum on the darkened pane: "You did it, but was it Art ?"¹¹³

¹¹² Trecho do poema “The Conundrum of the Workshops”, de Rudyard Kipling, citado em VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.l.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: *Verités et mensonges / F for Fake*. 37min11s. Em português: E cada homem ouve conforme o crepúsculo se aproxima, à batida do seu coração moribundo / O diabo martela no painel escurecido: “é belo, mas era Arte?”

¹¹³ Kipling, Rudyard. “The Conundrum of the Workshops”. In: The Collected poems of Rudyard Kipling. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994, p. 348 – 349. A parte diferente diz “você fez, mas era Arte?”

Este trecho é continuação da mesma estrofe do excerto citado anteriormente: “The tale is old as the Eden Tree - as new as the new-cut tooth - / For each man knows ere his lip-thatch grows he is master of Art and Truth”. Acrescenta à descrição do conhecimento que o homem tem antes mesmo de ter pelos no rosto, aquele que permanece até sua morte, mas que é mais uma vez questionado pelo diabo: “é belo (você fez), mas era Arte?”

Estas linhas finais parecem remeter à sequência de Oja e Picasso, na conclusão de *Verdades e mentiras*. Conforme descreveremos, um falsificador forja um período de obras do pintor. Ele questiona, em seu leito de morte, se sua obra é Arte e se a Arte é real.

O momento poético de Welles é interrompido por um contrarregra, que grita “Arte. Tomada dois” e aparece na frente do diretor na galeria, sinalizando o número dois com a mão. Tal procedimento “quebra a quarta parede”¹¹⁴ e mantém os espectadores alertas para o fato de que estão diante de uma obra construída, que representa um ponto de vista.

Na sequência, Welles aparece na rua e retoma o mote do poema, alterando-o para “it’s pretty, but is it rare?”¹¹⁵ O diretor refere-se aqui a outra determinante para estipular o valor das obras de arte. Entretanto, Welles não se restringe à arte, e complementa, enquanto observamos um homem limpar ostras em uma bandeja: “muitas ostras, mas apenas algumas pérolas. Ah, raridade... a principal causa do incentivo às falsificações e fraudes em tudo, até mesmo no que comemos”. A comida, que teria a função de suprir uma necessidade básica do homem, passa a ser qualificada de acordo com a

¹¹⁴ “Quarta parede” é o nome dado a uma parede imaginária, que estaria situada na frente do palco do teatro, e que representa a distância entre palco e plateia, uma vez que esta assiste passiva à ação do mundo encenado. “Quebrar a quarta parede” seria atuar de maneira oposta, integrando o espectador à cena e incentivando sua participação. C.f. Rosenfeld, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

¹¹⁵ Em português: “É belo, mas é raro?”

raridade e com a avaliação de especialistas, o que mimetiza, de certo modo, o que ocorre com a arte. Há uma série de espelhamentos, tanto figurativamente – como no caso da relação entre comida e arte, entre os diversos falsários e entre o poema e o filme –; quanto literalmente, como no prólogo, na galeria com os espelhos ou nesta cena, em que o diretor propõe questionamentos sobre raridade enquanto o observamos através de um espelho.

Além da análise do poema em si, seu contexto de produção também pode ser relacionado com o filme. *The Conundrum of the Workshops* foi uma adaptação de outro poema de Kipling, para responder a uma disputa literária sobre estética da arte em que ele se empenhou com Oscar Wilde. Os dois escritores haviam publicado seus romances, que abordavam assuntos semelhantes, no mesmo período – *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde e *A Luz que se Apagou* (1890/1891), de Kipling. Como o livro de Wilde recebeu críticas negativas do jornal a que Kipling era associado, o autor escreveu cartas descrevendo Kipling como “um repórter que conhece vulgaridade melhor do que ninguém”. Kipling concebeu o poema em resposta a Wilde e às suas ideias sobre arte e crítica à arte – o esteticismo – presentes no seu romance. Desse modo, a própria concepção do poema surgiu dos questionamentos de ambos artistas sobre a arte e sobre o papel dos especialistas.

Outro elemento interessante sobre a inserção do poema no filme é o conceito expresso com a utilização da balada, gênero que, embora seja considerado lírico, é na verdade uma forma mista, que reúne elementos da poesia lírica, dramática e narrativa. Na balada, “o processo dramático de pergunta-resposta, ou diálogo, é sempre utilizado para desenvolver a fabulação, e a chave do seu desenlace frequentemente se adia até próximo do

fim.”¹¹⁶ Assim como *Verdades e mentiras*, ela é fruto da combinação de diferentes gêneros. Além disso, possui origem indefinida, sendo em alguns momentos atribuída a um indivíduo, e em outros ao povo, o que torna difícil a identificação de sua autoria. Ou seja, a referência à balada de Kipling não é aleatória, e incorpora as discussões presentes no filme.¹¹⁷

Em suma, buscamos, ao longo deste capítulo, expor de que modo o filme parte da dinâmica das falsificações e do trabalho dos falsificadores, para investigar a constituição da arte como mercadoria. Pudemos verificar de que modo o conceito de autoria está intrinsicamente ligado a esse processo, desde as origens, uma vez que é a partir da individualização do artista enquanto sujeito produtor e de sua definição como autor, que é possível a diferenciação dos objetos artísticos. Tal procedimento contribuirá, em um momento posterior, para a atribuição de valor. Com o desenvolvimento social, o domínio da formamercadoria se amplia e se constitui enquanto indústria cultural.

Orson Welles problematiza uma perspectiva sobre a indústria cultural semelhante à teorizada por Adorno e Horkheimer, à medida que define as produções da indústria cultural como mercadorias de produção massificada, que representariam apenas repetições de uma fórmula pré-definida. Por meio da constituição estética do filme, que é fruto de sua trajetória como cineasta, Welles busca expor a indústria cultural como a grande falsária que supera todos os demais falsários presentes no filme. Entretanto, apresenta essa crítica do ponto de vista de quem está inserido nesta indústria, demonstrando que, tanto em *Cidadão Kane* quanto em *Verdades e Mentiras*, independentemente

¹¹⁶ Zillman apud Moisés, M. “Formas Poéticas”. In: A Criação Literária – Poesia. São Paulo: Cultrix, 2003, p.289.

¹¹⁷ Moisés, Massaud. “Formas Poéticas”. In: A Criação Literária – Poesia. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 256-296.

do contexto de produção, ele enquanto artista está submetido à lógica da indústria cultural.

Conforme apontamos no primeiro capítulo desta tese, o momento de produção do filme já apresenta um avanço desta perspectiva, em que a mercadoria vem ocupar totalmente a vida social e os homens se tornam meros espectadores, que “são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real.”¹¹⁸

Se o espetáculo está presente em todas as dimensões da vida social, compreender as articulações entre arte, indústria cultural e trabalho é fundamental para a articulação entre essas dimensões. Diante disso, no próximo capítulo nos propomos a analisar de que maneira o filme expõe as marcas do trabalho e de que forma ele se constitui como horizonte de superação dessas determinantes sociais.

¹¹⁸ Debord, Guy. Op. cit.

Capítulo 3: Arte para sobreviver?

Estão em um restaurante Orson Welles, François Reichenbach e uma mulher, que não é identificada. Welles aponta as pinturas de Vertès ao redor deles e afirma:

Vertès tinha que ser encantador. Ele era húngaro. Ele começou sua carreira – ele me contou bem aqui nessa mesa – “como um charlatão. Eu pintei obras de arte falsas. Eu comecei”, ele disse, “como Lautrec”

Há um corte e vemos Elmyr, que diz:

uma mulher, uma mulher inglesa com título de nobreza, entrou um dia no meu quarto e ela viu na parede, pendurado na parede, um desenho. Ela disse “ei, onde você conseguiu esse Picasso? Eu disse “Bem, você acha que é um Picasso?”

Novo corte e vemos o mesmo grupo no restaurante. A partir daí se intercalam os locais – a casa de Elmyr e o restaurante – e os enunciadores – Welles e Elmyr.

Welles: “e tinha esse negociante de arte – não vou dizer seu nome – recusando tudo o que eu mostrava” – este é Vertès falando – “quando algo chamou sua atenção. Onde você conseguiu isso, ele disse. Esse belo Lautrec. Eu lhe disse que era um belo Vertès. ‘eu vou levar o Lautrec’, ele disse. E se você por caso encontrar mais algum, traga-os para mim”.

Elmyr: ela perguntou “você venderia?” e eu disse “com prazer”. Então percebi que eu podia vender algo, absolutamente inesperado, por uma grande quantia de dinheiro, numa época em que eu não conseguia de maneira alguma vender algum de meus quadros.

Welles: “Como pode me culpar? Eu não tinha dinheiro algum em meu bolso, nem meias nos meus sapatos, nem estilo próprio de pintura”

Elmyr: até mesmo a quantia de cinco dólares significava que eu ia ou não comer. Não falo de me empanturrar, mas comer para sobreviver.

A imagem passa a ser de garçons servindo pratos fartos e anunciando tais pratos em francês para Welles, Reichenbach e a mulher. Há um corte e vemos Elmyr (ainda em outro ambiente) em plano americano.

Elmyr: eu gostaria de ver o pobre refugiado húngaro que teria resistido àquela tentação.

Welles: bem, Vertès não recusou. Como todo húngaro, ele contou as melhores piadas húngaras. A da omelete... você sabe desta, não? Claro, é um clássico. “Uma omelete, como consta em nosso livro de receitas húngaro... para fazer uma omelete”, ele diz, “primeiro roube um ovo”.

Elmyr: bem, naturalmente, ser húngaro não é uma nacionalidade, é uma profissão.

Welles: Mas a verdade sobre os húngaros, que eles tentam encobrir, é a de que eles não são mais corrompidos do que nós. (Welles olha para a câmera). Mas não é assim que eles gostam que pensemos. De todos os húngaros de quem me tornei amigo, não me lembro de um (dirige-se aos demais personagens) que não quis que eu o considerasse o rei dos trapaceiros.

Analisando a sequência como um todo, podemos notar que são apresentadas duas histórias diferentes, a partir de dois pontos de vista distintos, para contar como foi o início da “carreira” de Elmyr como falsificador. Welles conta a história de Vertès, e o paralelo entre ela e as imagens de Elmyr contando sua própria história é estabelecido por meio da montagem. Elas se constituem como se fossem parte de uma mesma biografia. O fato de Welles citar as falas de Vertès com a utilização de discurso direto torna mais complexas as relações, uma vez que acrescenta uma nova camada de interpretação. Welles que representa Vertès que representa Elmyr. Elmyr

começou como Picasso; e Vertès começou como Lautrec. Assim como Elmyr e Vertès – ambos pintores húngaros em situação de necessidade – também Picasso e Lautrec têm algo em comum: possuem um legado importante, tanto em termos artísticos, quanto em termos da comercialização de sua arte. E, se pensarmos no filme como um todo, percebemos a recorrência de tais espelhamentos: entre as personagens, entre os eventos narrados e entre cenas filmadas, constituindo-se enquanto elemento estrutural da forma e até mesmo da concepção do filme. Inclusive, podemos avançar até a sequência final do filme e lembrar que também o avô de Oja é caracterizado como um falsário de nacionalidade húngara. Retomaremos a análise do papel que ele desempenha no filme na conclusão da tese.

A narração do início da atuação destes artistas como falsificadores é incorporada à mise-en-scène, uma vez que são inseridas “falsificações” entre as imagens. Enquanto Welles se refere a Vertès, a câmera mostra um de seus quadros na parede. Há um zoom, que dá destaque aos detalhes. Entretanto, se observarmos o quadro verdadeiro de Vertès, percebemos as diferenças.

Figura 9: imagem da pintura de Vertès
em *Verdades e Mentiras*

Figura 10: *Tendresse*, pintura de Vertès

Podemos notar que há duas diferenças no quadro que supostamente estaria pintado na parede do restaurante, em relação ao original: foi retirada a roupa da criança e acrescentado um pássaro à pintura. Esse elemento falso, assim como outros inseridos no decorrer do filme, coloca em xeque o ponto de vista que o filme expressa e reitera a necessidade da leitura a contrapelo, conforme mencionamos ao descrever a caracterização do narrador.

Os argumentos são expostos para que os espectadores os examinem e cheguem às suas próprias conclusões a respeito da sequência. É apresentado um pintor, que é constituído a partir da descrição de dois, mas que pode representar qualquer artista em situação semelhante à deles, que recorreram à falsificação como meio de sobrevivência. Logo após Elmyr reiterar esse fato (“não falo de me empanturrar, mas comer para sobreviver”), chegam diversos garçons com pratos para servir Orson Welles e o grupo que está com ele. Em seguida, Welles conta a piada em que se refere à receita de omelete, em que constaria “primeiro roube um ovo”. A comida aparece como forte simbologia tanto para se referir à necessidade que os levou à falsificação, como para marcar essa oposição entre a carência e a fartura, por meio da montagem.

Vale lembrar que esta cena é imediatamente posterior àquela descrita no segundo capítulo, em que Welles estabelece um paralelo entre comida e arte, ambas julgadas a partir do critério de raridade. Seria essa raridade o critério para um *expert* em comida julgar o quão especial é determinado prato, ou uma maneira de indicar a periodicidade com que os referidos artistas tinham a possibilidade de se alimentar antes de atuar como falsificadores? Esta sequência também coloca em perspectiva as anteriores, em que Elmyr aparece promovendo diversas festas.

Na continuação da cena do restaurante, Welles complementa, dessa vez como a voz da narração, extradiegética: “e quanto a esse húngaro” (imagem de Elmyr) “e seus contos sobre seu passado, eles não batem exatamente, de acordo com seu biógrafo, com versões dos mesmos eventos contadas por certos negociadores de arte”. Observamos então Elmyr, em pé, falando para pessoas que não vemos no enquadramento: “Eu acho que negociadores de arte são corruptos”. Há um novo corte e vemos novamente Welles, sentado à mesa no restaurante. Faz menção de levantar. Olhando para a câmera, diz: “Senhoras e senhores do júri, eu lhes digo que entre tais testemunhas sua escolha, sinceramente, não é fácil”.

Ao mesmo tempo em que ele retoma o “senhoras e senhores” do início, em alusão ao universo do espetáculo, complementa com “do júri”, referindo-se à fala de um advogado ou promotor num tribunal e explicitando o fato de que foram expostos os diferentes pontos de vista sobre os fatos, cabendo ao espectador fazer uma escolha, tomar uma posição baseada na sua análise de tais aspectos. Ele acrescenta que as testemunhas dificultariam a percepção dos espectadores. Isso se deve ao fato de que ambas as perspectivas são dadas por falsários, mas também ao método de exposição do filme, que evidencia uma perspectiva dialética sobre os eventos e temas apresentados. São narradas diversas situações em que Elmyr vendeu suas falsificações a negociadores de arte. Contudo, ao mesmo tempo em que ele é mostrado como o falsificador, aquele que supostamente enganaria alguém que compra sua arte, também o vendedor é figurado como alguém que sabia que estava negociando falsificações. O filme aponta a existência de trapaceiros famintos e trapaceiros profissionais, mas impossibilita um simples julgamento baseado na moral e numa visão maniqueísta dos fatos, mostrando que há muitas determinantes e que, a cada novo ponto de vista que percebemos acerca dos

fatos, todos os anteriores ganham maior complexidade.

Verdades e Mentiras sugere que tanto a arte quanto a comida são necessidades humanas que foram transformadas nesta sociedade, em que a forma-mercadoria predomina em todas as áreas da vida. Buscamos examinar este processo em relação à arte no capítulo anterior, e podemos estabelecer um paralelo com a referência à comida nesta cena do restaurante. Welles apresenta os falsários e passa a falar sobre os negociadores de arte, enquanto a montagem inclui afirmações de Elmyr sobre como tais negociadores são corruptos, além de especulações sobre seus possíveis ganhos. Em certo momento, em uma das cenas que compõem a montagem, Welles diz “é um fato que negociantes de arte” e interrompe sua fala, para pedir ao garçom que trouxesse um *steak au poivre*. Este é um prato de origem desconhecida, cuja autoria foi requerida por muitos chefs, o que levou os historiadores gastronômicos a acreditarem que seja um prato de invenção anônima. Esta referência dialoga com a cena em que Welles menciona a Catedral de Chartres, na qual é evidenciada a ausência de um autor. Orson Welles então continua “que os negociadores de arte ou por ignorância, inocência ou pura ganância fizeram fortunas à custa dos quadros de Elmyr!”. Ao mesmo tempo em que Welles enfatiza como os negociadores de arte obtêm lucros astronômicos, minutos após descrever como os artistas trabalhavam para sua subsistência, contrapõe a alimentação para sobreviver à alta gastronomia. Entretanto, tais elementos não são confrontados como algo positivo e negativo, mas como diferentes facetas de um mesmo aspecto. A arte e a comida podem ser necessidade, mas também podem ser fruto da criatividade; assim como o trabalho dos artistas – e por que não de chefs? – possibilita seu sustento, mas também lhes impõe limitações.

No livro *Fake*, em que Clifford Irving conta a história de Elmyr, há também uma descrição do início de sua atuação como falsário.

Elmyr era um homem pobre na tarde de abril de 1946 em que Lady Malcolm Campbell, uma amiga que vivia no luxuoso Hotel George V, fez uma visita ao seu estúdio na Rua Jacob, e acabou vislumbrando um desenho na parede, ao que disse: “Elmyr... é um Picasso, não é?” Não era um Picasso. Era um de Hory, um pequeno traço da cabeça de uma jovem garota, sem assinatura ou moldura. Elmyr sorriu — o sorriso levemente perverso de um duende — para sua grande amiga Lady Campbell. “Dorothy, como você sabe que é um Picasso?” ele perguntou. “Eu sei alguma coisa sobre Picasso,” ela disse, com um ar de autoridade um pouco indolente. “E eu lembro que você me contou que o conheceu muito bem antes da guerra. ele não assinou diversos dos desenhos de seu período grego. Este é muito bom. Diga-me, você gostaria de vendê-lo?” “Bem, por que não?” disse Elmyr – suspirando suavemente – depois de algum tempo. “Quanto você me daria por ele?” Então foi acidentalmente que sua carreira, que duraria mais de vinte anos, atravessaria cinco continentes e encontraria lugar de destaque na história da arte, foi lançada. Mas naquele momento, não tinha uma perspectiva do futuro e nem ideia do que estava reservado para ele; ele estava apenas perplexo e encantado. O preço acordado foi de quarenta libras esterlinas; com aquele dinheiro ele poderia viver por dois meses. O desenho tomou dez minutos de uma tarde chuvosa de março.¹¹⁹

O biógrafo relata que Elmyr se sentira culpado pela atitude, mas superou o aborrecimento quando encontrou a mulher depois de algum tempo e soube que ela vendera o desenho por cento e cinquenta libras na mesma semana. Como ele já estava em dificuldades financeiras novamente, procurou Fernand Legros e Réal Lessard, que se tornaram seus parceiros e passaram a intermediar as negociações de suas obras, dispensando a sua presença nas

¹¹⁹ Irving, Clifford. *Fake: The Life of the Greatest Art Forger of Our Time*. Kindle Edition, 2014. Posição: 290-306 (tradução nossa)

transações, o que supostamente o exoneraria de responsabilidades em possíveis acusações criminais. Eles viajavam por todo o mundo comprando e vendendo mercadorias caríssimas e, conforme descreve Irving, “Elmyr, da bondade de seu coração húngaro, evidentemente deu-lhes início nos negócios artísticos”. É interessante notar que a descrição de Irving sobre os parceiros de Elmyr destaca aspectos “falsificados” sobre eles, como a suposta mentira de Legros que teria sido um bailarino famoso na sua juventude, ou a sugestão de um relacionamento amoroso entre eles.¹²⁰ Percebemos então uma tentativa do biógrafo em justificar a atitude de Elmyr, ao mesmo tempo em que mostra pessoas que lucraram com o seu trabalho. Sua perspectiva na biografia se diferencia daquela que é explicitada no filme.

Irving é integrado a *Verdades e mentiras* no papel de *expert*, para dar depoimentos sobre Elmyr, mas no decorrer das filmagens foi também exposto como um falsificador. Ele afirma em entrevista no filme: “eu conheço Elmyr há cerca de oito anos. Nos conhecemos quando eu estava quebrado, quando eu estava escrevendo ficção e não estava vendendo bem”.¹²¹ Welles complementa: “Sua ficção não vendia. O biógrafo de Elmyr é um escritor muito talentoso. O fato de que ele só tenha sido bem sucedido por meio da falsificação não diz algo sobre essa nossa época?”¹²²

Essa cena reitera a perspectiva da necessidade que leva o artista à falsificação, e apresenta o argumento de que, apesar de seu talento, Irving não obtinha seu sustento com a sua arte (nesse caso, a literatura). O biógrafo também é apresentado como o especialista, que expressa suas opiniões e críticas a Elmyr. Em outros momentos, ele é caracterizado como o negociante,

¹²⁰ C.f. Irving, Clifford. *Fake: The Life of the Greatest Art Forger of Our Time*. Kindle Edition, 2014.

¹²¹ VERDADES e mentiras. Op. cit.

¹²² Ibidem

que vende os quadros de Elmyr para seu próprio lucro, quando simulava fazer uma coleta de dados para seu livro, ou ainda quando aproveita a repercussão de sua falsa biografia de Howard Hughes para escrever “o livro sobre o livro”. Esta constante alternância de papéis contribui para uma compreensão crítica sobre a personagem, que se estabelece ao mesmo tempo como artista e trabalhador, assim como agente do sistema a que os artistas são submetidos. Diante disso, compreendemos que, ao mesmo tempo em que o filme realiza uma crítica aos *experts*, demonstra que eles também são trabalhadores da indústria cultural.

Há ainda mais um espelhamento entre as personagens, dessa vez entre todos os falsários mencionados e o próprio Welles. Cerca de cinco minutos após a sequência que descrevemos, ele inclui sua própria história e expõe o início de sua carreira. Ele diz:

Melhor eu fazer uma confissão. François era um negociante de arte e eu... era um artista. Eu pensei que era. Como Elmyr, eu também já fui um pintor faminto. Mas não aqui na França. Eu estava faminto na Irlanda. Fui lá para pintar, comprei um burro e uma carroça, enchi a carroça com tintas e telas e fui viajar. À noite dormia debaixo do carrinho. Foi um belo verão. Mas quando cheguei a Dublin, o burro teve que ir a leilão. E eu também. Meus quadros se foram, todos dados aos fazendeiros irlandeses que me deram comida. Fiquei sem quadros e sem dinheiro. Eu tinha 16 anos e minha carreira, como se pode dizer, estava numa encruzilhada. O inverno estava chegando. Bom, eu podia ter achado um trabalho honesto para fazer, como lavador de pratos ou algo assim. Mas não, eu segui o caminho mais fácil. Fui para os palcos. Nunca havia estado num palco, mas disse em Dublin que eu era um astro em Nova Iorque e não sei como eles acreditaram em mim. Foi assim que comecei, lá no topo. E tenho descido ladeira abaixo desde então... se atuar é uma arte, inventar aquela falsa carreira na Broadway foi um belo caso de falsificação de arte... depois, no rádio... bem, vimos como Elmyr começou... no meu passado

não há nenhum Picasso. Não. Meu próximo voo para a falsificação foi de disco voador¹²³

Enquanto Welles narra esta sucessão de eventos, ele aparece entre algumas árvores, caracterizado da mesma forma que no prólogo do filme e na sequência da recitação do poema. Na continuação da montagem, vemos um homem, que parece ser idoso, sentado em um banco às margens de um lago, e uma bicicleta encostada no mesmo banco. Welles entra no enquadramento da cena, e sua silhueta é colocada em destaque, até que se sobrepõe à imagem do outro homem. O trabalho do cinegrafista é exposto nessa cena, pois as imagens de ambos são focadas e desfocadas, com a finalidade de enfatizar um ou outro. Há um corte, e uma fotografia em preto e branco toma a tela. Nela está um jovem, que se parece muito com Welles, sentado em uma carroça puxada por um burro. Observamos essa imagem exatamente no momento em que ele descreve que comprara um burro e uma carroça para começar a atuar como pintor. Esta imagem é encadeada com outra, que parece representar a continuação da anterior, em que Welles caminha, de costas para a câmera. Contudo, está em outro local, que parece um parque ou uma praça. Enquanto na outra cena ele caminhava para a esquerda em direção a um banco em que um homem estava sentado, nesta ele vai para a direção oposta, onde se encontra um banco vazio. Ele permanece sentado no banco, que se encontra bem distante da câmera, e posicionado de costas para ela. Durante o tempo em que lá permanece e descreve a sucessão de fatos, o ambiente se transforma quatro vezes, como se tivessem se passado todas as estações do ano, embora não sigam a ordem natural: ele se refere primeiramente ao verão e em seguida ao inverno; e as outras duas cenas parecem representar a primavera e o outono, nessa ordem. Quando ele

¹²³ VERDADES e mentiras. Op. cit. 46m47s.

menção que “inventar aquela falsa carreira na Broadway foi um belo caso de falsificação de arte” observamos seu rosto, em close.

Figura 11: Sequência em que Welles conta seu início de carreira

Orson Welles descreve o período em que esteve na Irlanda e a necessidade de “ir a leilão”. Da mesma forma que Elmyr e Vertès, ele também estava em um momento de necessidade quando optou pela “falsificação” de sua carreira. No choque entre as cenas sobre as carreiras de Elmyr e de Vertès, essa sequência funciona como uma espécie de síntese, que intensifica os elementos apresentados. Ele não apenas é um falsificador, mas falsifica uma carreira de ator, cujo trabalho é fingir. Desse modo, passa a esfera da atuação para sua vida real, mistura realidade e ficção, verdade e mentira. Além disso, enfatiza o fato de que “poderia ter achado um trabalho honesto para fazer, como lavador de pratos ou algo assim”, estabelecendo uma oposição entre seu trabalho e os demais, que ele chama de “honestos”. Seu trabalho, em oposição, se encontra no campo da mentira, do ilusionismo. Ao expor seu trabalho como não honesto, lembra os espectadores mais uma vez que precisam interpretar os elementos contra o narrador. Outra possível interpretação para essa fala de Welles é que ele chama os outros trabalhadores de honestos por não caírem na armadilha da visão romântica do trabalho e, portanto, se assumirem no seu papel como trabalhadores, em oposição aos artistas, que em muitos casos acreditam serem “agentes do espírito”.

Desse modo, o filme reitera mais uma vez a representação do artista como um trabalhador, que realiza seu trabalho com o intuito de sobreviver. Mais que isso, em diversos momentos, conforme buscamos pontuar, tais artistas são retratados realizando seu ofício, trazendo à posição de destaque o processo artístico e o trabalho do artista. Assim, Welles rompe constantemente com a visão do artista como gênio, que cria uma obra em um momento de inspiração. O diretor aparece na ilha de edição e entrevistando personagens para o filme em diversos momentos. Em outros, observamos também a equipe

de filmagem trabalhando. Elmyr aparece pintando diversos quadros e nos são contadas algumas histórias nas quais um comprador fala de seu interesse em determinado quadro, que o artista pinta em seguida, para conseguir o dinheiro da venda. Todos eles fazem alguma referência a algum momento de dificuldade e como tiveram que adaptar seu trabalho para sua subsistência.

Nesta sequência aqui descrita também são expostas as marcas do trabalho, por meio da montagem e dos demais procedimentos e elementos estéticos que constituem o filme. Há mais um elemento, presente nesta sequência e no filme como um todo: o trabalho do espectador em “construir o filme juntos”, compor os diferentes aspectos da argumentação, e dar sentido a eles, processo que se constitui como metáfora do trabalho não alienado. De maneira semelhante ao que propõe Walter Benjamin no ensaio *Autor como produtor*, Welles fomenta novos recursos e formas estéticas e viabiliza o acesso a conhecimentos e meios técnicos necessários à sua realização. Para Benjamin,

o caráter modelar da produção é portanto decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”.¹²⁴

Desse modo, Welles assume o que Benjamin chamaria de “a tendência correta”, tanto na consciência de sua posição no processo produtivo, quanto na sua atuação técnica. Mesmo na constituição do filme a partir da interação imediata com os acontecimentos do momento, as cenas se apresentam como

¹²⁴ Benjamin, Walter. O autor como produtor. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

fruto das dinâmicas sociais e econômicas, e não como parte da volição do gênio do diretor. Podemos reconhecer tais iniciativas como produto do já mencionado impulso de experimentação do diretor, mas também sabemos que fazer cinema de forma independente é a única opção que lhe restou.

Retomando a descrição da sequência, Welles assume a perspectiva do presente para refletir sobre sua trajetória e inclui a si mesmo no grupo que ele chamou de “pintores famintos”¹²⁵. Levando em consideração esta alusão, assim como a existência de diversos elementos em comum, podemos estabelecer um diálogo deste filme com o conto “Um artista da fome”¹²⁶ de Franz Kafka.

O conto narra a história de um artista jejuador, que sofre por não despertar mais interesse do público e relembra seus tempos áureos, em que era admirado e conseguia levar grandes públicos para assisti-lo, chegando a obter lucro com sua atividade. Logo na primeira frase, encontramos: “Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante. Se antes compensava promover, por conta própria, grandes apresentações deste gênero, hoje isso é completamente impossível”. Ao mesmo tempo em que narra o declínio desse tipo de arte, o conto mostra a piora nas “condições de trabalho” desse artista, em decorrência disso.

Por toda a narrativa, o conto apresenta o contraponto entre o jejuador e as demais pessoas, que oscilam entre a aversão e admiração pela figura do artista. Grande parte das personagens do conto é definida pelas profissões, ou com palavras referentes à coletividade, como “pessoas”, “espectadores”, “o povo” ou “o público”. No caso dos espectadores, é feita também a distinção

¹²⁵ “hungry painter” no original

¹²⁶ Kafka, Franz. (trad. Carone, Modesto). Um Artista da Fome / A Construção. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

entre adultos e crianças. Já o protagonista é na maioria das vezes referido como “o artista da fome”. Ele sempre se encontra à parte da sociedade, isolado em seu ambiente, e ignora até mesmo a presença do único objeto ali presente: o relógio, que pode ser compreendido como uma metáfora da passagem do tempo e, ao mesmo tempo, do tempo cronometrado do trabalho.

Apesar de ser o seu trabalho que o define, assim como as demais personagens, as descrições sugerem que ele é mais próximo do que poderíamos chamar de um “não trabalho”, uma vez que sua função era ficar parado sendo observado pelos passantes. Em poucos momentos ele “acenava polidamente com a cabeça”, ou “respondia com um sorriso forçado às perguntas, esticando o braço pelas grades, para que apalpassem sua magreza”.

Em seu ensaio “Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem”, Engels argumenta que o trabalho é a “condição básica e fundamental de toda a vida humana”, sendo possível afirmar que, em certo sentido, “o trabalho criou o próprio homem”¹²⁷. Ele argumenta que o trabalho produziu o homem à medida que o homem trabalhava e, ao tomar consciência das suas necessidades, desenvolveu suas capacidades cognitivas, reduzindo cada vez mais sua dependência da natureza. Assim, o homem fazia com que ela lhe desse mais do que poderia naturalmente, modificando-a através do trabalho. O autor estabelece então uma oposição entre o homem e os outros animais, que se restringiram à dependência do que a natureza lhes oferece. Assim, no agir sobre a natureza, através do trabalho, é que a arte foi constituída, como produto especificamente humano e como um conhecimento historicamente construído.

Se refletirmos a partir das proposições de Engels e da análise do conto, podemos perceber a afinidade entre as ideias representadas em ambos. O artista da fome é caracterizado de maneira quase animalesca, permanecendo em uma jaula grande parte do tempo. Sua inatividade e seu isolamento das relações sociais de certa forma representam um impedimento de sua evolução. Ele não realiza sua prática como um trabalho, mas como algo que lhe é natural e instintivo. Por outro lado, ele também não age como os animais, pois não obedece aos instintos naturais mais básicos, como o da sobrevivência. Dessa forma, insere-se em outra categoria: o artista, que se concentra apenas em si mesmo e em sua arte, apartado da sociedade e do tempo.

¹²⁷ ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem [1876]. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm>, consultado em outubro/2017.

Adorno, em seu ensaio sobre Kafka¹²⁸, destaca a importância do presente em suas obras, que o colocam em primeiro plano, juntamente com todas as suas determinações histórico-sociais, mediadas pelas categorias da dialética. Para ele, os elementos originários, arcaicos ou naturais devem ser pensados sempre em sua lógica de entrelaçamento com o mundo esclarecido.

Relacionando este aspecto com o conto, percebemos que ele parte do momento presente, em oposição ao passado que foi superado. O jejuador se manteve desligado dos fatores determinantes de sua arte e de sua vida, e sequer se deu conta das transformações ocorridas. Elas o impactam diretamente, mas ele fica sem entender e sem saber como agir diante dessa nova realidade.

Se a arte se constitui como conhecimento humano por intermédio do trabalho de realizá-la, é justamente a partir da representação do trabalho e da arte como aspectos historicamente construídos que conseguimos superar as limitações da estrutura de sentimento do período. Ou seja, para a transformação do macaco em homem, ele precisa agir de acordo com sua natureza, mas compreendendo esta atividade como um trabalho, o que implica atuar e modificar o contexto em que se insere. Ou ainda, segundo propõe Marx, o homem, ao atuar “sobre a natureza externa a ele e ao modificá-la, modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza.”¹²⁹

Acreditamos que a interlocução entre o conto *Um Artista da Fome e Verdades e Mentiras* traz importantes contribuições para os temas propostos, uma vez que Welles insiste na caracterização do artista como trabalhador e da

¹²⁸ C.f. ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka” e “Caracterização de Walter Benjamin”. In: Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

¹²⁹ MARX, Karl. O Capital: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1985, v. I, t. 1, p. 185.

arte como trabalho, inserida no contexto das determinações sócio-históricas do período em que está inserida. Apresenta, desse modo, uma noção de *forças produtivas* que implica que a coisa mais importante que um trabalhador produz é a si mesmo e a sua história. Outro aspecto em comum entre as duas obras é a referência à farsa do jejuador, que contava com os vigias para atestar que ele se mantivera fiel à sua arte, de maneira semelhante aos *experts*, que atestam a autenticidade das obras de arte. Destaca-se o fato de que os vigilantes do artista da fome tinham como função impedi-lo de comer, o que remete à confirmação dos especialistas mencionados no filme, que endossa o valor da pintura, assegurando o sustento do artista.

Mais um conto é mencionado em *Verdades e mentiras: The undefeated*, escrito por Ernest Hemingway e publicado pela primeira vez em 1927. Ele descreve em detalhes o trabalho de Manuel Garcia como toureiro, desde o momento em que ele vai implorar ao empresário uma oportunidade de participar de uma “corrida”, até o momento em que se encontra na mesa de operação. A sequência dos eventos é narrada minuciosamente, numa representação quase cubista, que mostra ao mesmo tempo os detalhes das expressões, das roupas, dos animais, além das reações dos trabalhadores enquanto atuam na arena.

Os artistas cubistas pretendiam oferecer uma visão total daquilo que pintavam, colocando lado a lado, no mesmo plano, diversos ângulos da mesma figura. Para isso, decompunham a imagem em fragmentos, para, em seguida, recompô-la. De forma semelhante, o conto apresenta os eventos, como se fossem cenas mostradas quadro a quadro, e dentro desses quadros focaliza os menores fragmentos e mostra-os um a um, para que o leitor construa os sentidos no decorrer da leitura. Sendo assim, acompanhamos a ansiedade de

Manuel para conseguir um trabalho e a humilhação que experimenta ao conversar com o empresário, ao mesmo tempo em que observamos os detalhes do ambiente em que se encontram e de que forma se relacionam com este evento. Além disso, são detalhados aspectos importantes sobre as condições de trabalho e o fato de que o toureiro se submete a elas pela necessidade, paradoxalmente arriscando a própria vida para sobreviver.

Na arena se ampliam as questões propostas inicialmente, uma vez que as dificuldades a serem enfrentadas por Manuel são expostas como regra, que afeta a todos os trabalhadores envolvidos no “espetáculo”. Ao mesmo tempo, estes trabalhadores são mostrados como parte de uma comunidade, mas atuando individualmente. Há vislumbres das possibilidades de melhoria das condições, mas são contrapostas à realidade daqueles trabalhadores, tanto em termos do local de trabalho, quanto em relação à interação entre os trabalhadores.

Podemos notar confluências entre o conto e *Verdades e mentiras*, uma vez que ambos analisam a representação do trabalho do artista. As estruturas formais destas obras se relacionam de maneira interessante, visto que ambas se utilizam dessa aparente fragmentação para ampliar a percepção do leitor/espectador sobre os eventos narrados.

Em contraste com todos os aspectos descritos, temos acesso ao texto que o personagem do crítico das touradas escreve, comentando os mesmos eventos, que é superficial, repleto de frases clichês, e não reflete o que ocorre na arena. Ele inclusive sai no meio da tourada, alegando que, se houvesse mais alguma ocorrência, se informaria nos jornais da manhã. Contudo, de forma semelhante ao que acontece em *Verdades e mentiras*, o especialista é representado dialeticamente. Ele está numa posição de poder, por definir a que

informações seus leitores terão acesso e a maneira como irá reportá-las; e isso o leva a se perceber como superior àqueles trabalhadores, como é sugerido neste trecho:

Ele decidiu que não valia a pena escrever uma reportagem naquele momento e que escreveria sobre a *corrida* no escritório. Afinal, que diabos era aquilo mesmo? Apenas uma corrida noturna. Se ele perdesse alguma coisa poderia saber nos jornais matinais. Ele deu outro gole na champanhe. Ele tinha um encontro no Maxim's à meia-noite. Quem eram aqueles toureiros afinal? Moleques e vagabundos. Um bando de vagabundos.¹³⁰

Entretanto, o personagem também é caracterizado em sua condição de trabalhador, sendo sugerido o seu cansaço após longas horas trabalhadas na arquibancada da arena.

O conto também dialoga com *Um artista da fome*, à medida que o toureiro se empenha numa arte que vai contra os instintos de sobrevivência, alegando uma necessidade de fazer aquilo, como parte de quem ele é. Também no conto de Kafka são mostrados ao mesmo tempo a perspectiva do público sobre o espetáculo e as relações de trabalho precárias a que se submetem os artistas. No entanto, o principal aspecto em comum entre os dois protagonistas é o fato de perceberem sua arte como grandiosa, por ser expressão de si mesmos, o que é contrastado com uma repercussão contrária por parte do público, que expressa em muitos momentos uma espécie de aversão a eles e sua arte. Tal repulsa é associada pelos artistas como uma

¹³⁰ Hemingway, Ernest. "The undefeated". In: The Complete Short Stories of Ernest Hemingway. New York: Scribner, 1987. (tradução nossa) No original: He had decided it was not worth while to write a running story and would write up the *corrida* back in the office. What the hell was it anyway? Only a nocturnal. If he missed anything he would get it out of the morning papers. He took another drink of the champagne. He had a date at Maxim's at twelve. Who were these bull-fighters anyway? Kids and bums. A bunch of bums.

preferência pela novidade e recusa à tradição, mas é problematizada pelos elementos propostos na obra, que revelam também a recusa destes artistas em se perceberem como trabalhadores, inseridos em um contexto sócio-histórico específico.

Elmyr é relacionado ao toureiro por Welles, ambos definidos como heróis. Ele diz que “Hemingway escreveu um grande conto sobre um velho toureiro, chamado ‘The undefeated’ [imagem de Elmyr]. Bem, nem todos os heróis estão na arena. Aqui está nosso herói, nosso ex-prisioneiro, superando seus problemas”¹³¹. Welles estabelece um paralelo entre as personagens e sugere que a atitude heroica de ambos é constante superação, ou seja, sua sobrevivência. Ao fazê-lo, se refere a Elmyr como “*ex-jail bird*”, o que podemos interpretar como uma referência ao conto *Um artista da fome*. Entretanto, como o filme busca sempre mostrar diferentes perspectivas sobre suas declarações, o “herói” é mostrado em seguida, logo após sua “rápida recuperação”, exibindo seus desenhos e fazendo comentários maliciosos sobre os artistas que falsificara.

Retornando àquela sequência anterior, no restaurante, assinalamos que Welles finaliza-a fazendo referência ao seu próximo voo para a falsificação. Refere-se ao episódio de Guerra dos Mundos, famoso no histórico da carreira de Welles, e que deu vistas à atuação da indústria cultural no cotidiano das pessoas e à recepção dos produtos culturais. Conforme mencionamos anteriormente, esta “falsificação” deu notoriedade a Orson Welles e foi determinante para sua entrada em Hollywood. Outro aspecto interessante sobre este evento foi articulado por Michael Denning, que afirma:

¹³¹ VERDADES e mentiras. Op. cit., 60m18s – 65m36s

“A Guerra dos Mundos” é um exemplo particularmente interessante da estética antifascista de Welles, porque foi um triunfo totalmente “formal”: ele não tem conteúdo ou enredo “político”. Institucionalmente, o programa de rádio do Mercury Theatre foi um exemplo concessões contraditórias entre as lutas da Frente Popular e a indústria cultural. Uma campanha nos anos iniciais do New Deal para invalidar licenças de radiodifusão e redistribuir as frequências, sendo um quarto delas para “associações educacionais, religiosas, agrícolas, trabalhistas, cooperativas, e outras, sem fins lucrativos, foi derrotada pela indústria de radiodifusão, mas as redes concordaram em criar seus próprios programas de “serviço público”.¹³²

Conforme descrevemos anteriormente, o filme figura o contexto sócio-histórico do período em que foi produzido, que é desdobramento daquele que foi descrito de modo sistemático no livro *Sociedade do Espetáculo*. Debord argumenta que o espetáculo está presente em todas as dimensões da vida social e, desse modo, a cultura se configura como terreno fértil para a compreensão das determinações sociais do momento que ela representa, e das articulações entre as diferentes dimensões em torno das quais a sociedade se estrutura: econômica, cultural e ideológica. Um de seus pressupostos, que é muitas vezes esquecido, é que a existência do espetáculo depende de uma submissão da classe trabalhadora, ou como coloca Iná Camargo Costa, a usurpação da representação da classe trabalhadora¹³³. Podemos perceber no discurso de Denning como o programa do Mercury Theatre representa um exemplo da concessão feita pelo *Popular Front*, em acordo com a Indústria Cultural, e um dos momentos históricos em que a representação do proletariado passou a opor-se radicalmente à classe.

¹³² Denning, Michael. Op. cit.

¹³³ Costa, Iná C. Palestra: Iná Camargo Costa e Paulo Arantes discutem “Teatro Épico e Teatro Pós-Dramático na Sociedade do Espetáculo”. Disponível em <https://vimeo.com/5752431>, consultado em setembro/2017.

Welles iniciou sua carreira ligado ao teatro político, e sua arte repercutia no dia a dia daquele público que com ela tinha contato. Porém, conforme buscamos demonstrar, experimentou em sua carreira as mudanças da arte e da sociedade e sua transformação de mercadoria, em uma forma de vida reificada e fragmentada.

O cineasta entende, dessa forma, que sua intervenção no campo da arte não é na arte enquanto elemento da superestrutura, mas no campo do trabalho. Assim, ao reconhecer-se como trabalhador, está fazendo uma espécie de “anti-espetáculo”, devolvendo ao trabalhador a representatividade. Por esse motivo, parte essencial da argumentação de *Verdades e mentiras* é contrapor o conceito de autoria, que compreende os artistas não como trabalhadores, mas como uma classe apartada deles. Nega essa perspectiva sobre a autoria e traz o trabalho para o primeiro plano, incluindo cenas de bastidores, não apenas das pessoas que carregam o cenário, mas igualando a ele o diretor, que trabalha atrás e na frente da câmera, atuando e editando a película. Além disso, expõe os procedimentos técnicos do próprio filme e encoraja o espectador a mimetizar uma posição de trabalho, assumindo uma postura ativa ao assistir o filme e “trabalhando” na montagem das sequências. Desse modo, ao se reconhecerem como trabalhadores, artistas e espectadores percebem-se como membros de uma coletividade e compreendem seus condicionamentos sociais, conforme propõe Benjamin.

Diante de tais aspectos, pode-se afirmar que a mera realização do filme se coloca como uma vitória política, à medida que a obra impacta a realidade e é impactada por ela, não apenas pelas reflexões que propõe, mas também porque modifica o aparelho produtivo, superando algumas das “contradições

que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência”¹³⁴. Benjamin afirma que para o autor como produtor,

o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas — a material e a intelectual —, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente.

Acreditamos que *Verdades e mentiras* se alinha a esta perspectiva, buscando superar as separações.

¹³⁴ Benjamin, Walter. O autor como produtor. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Capítulo 4: “A arte é uma mentira que nos faz perceber a realidade”

Ao longo desta tese, procuramos apontar de que maneira *Verdades e mentiras* se estrutura como uma argumentação, em vez de uma narração. Dessa forma buscaremos, nesse capítulo, analisar o trecho final do filme, que se constitui como uma conclusão de tal argumentação.

Aos sessenta e oito minutos de filme reaparece o som que ouvimos na “*little gag*” do aeroporto, em que Oja Kodar foi “espremida em uma mala com um tamanho conveniente para viagem” e “deixada de lado”, para que sua história fosse retomada em um momento posterior. Enquanto ouvimos o som de um aeroporto, vemos a imagem da torre do mesmo. Welles narrador diz “e agora, por fim, chegamos a Oja”. Observamos a atriz, com um figurino preto como o de Welles e um chapéu bem semelhante ao dele, representados como se suas imagens estivessem espelhadas. Podemos pressupor uma associação entre os dois, que aparecem no prólogo e em diversos momentos do filme, e são vinculados neste momento. De modo semelhante, são aludidas as cenas do episódio *girl watching* e dispostas do mesmo modo com as imagens de Oja na conclusão do filme, relacionando as duas sequências.

Figura 12: imagem espelhada de Welles e Oja

Figura 13: imagem espelhada de Oja em dois diferentes momentos do filme

Welles narrador define a sequência apresentada neste trecho conclusivo como uma “reencenação da história recente”¹³⁵. Ele faz referência a mais uma coincidência, entre as tantas citadas ao longo do filme, dessa vez relacionada ao avô de Oja, mas não a explicita. Sugere “pegá-lo de volta por um momento e guardá-lo para mais tarde”, com a justificativa de que “a mistura já está pesada como está”. Completa dizendo que

Oja, pelo que sei, nunca disse uma palavra sobre ele pra nós. Ela apareceu nisso quando ela própria chamou a atenção de... bem... quem mais, além do primeiro gênio dentre todos os artistas da nossa era. O mais celebrado e certamente o mais rico pintor em seis mil anos.¹³⁶

Enquanto Welles discursa, assistimos a um novo excerto da sequência *girl watching*, o que reitera um possível vínculo deste fragmento com o episódio retratado no início do filme. Ele não enuncia quem seria o pintor a que se refere, mas na continuação a montagem introduz um discurso de Elmyr, que afirma que

Bem, Picasso é o maior fenômeno de nosso tempo. Nunca existiu um pintor capaz de, com um movimento de sua mão, que não necessariamente levaria mais de dez segundos, aquele movimento de sua mão seria transformado em ouro. Nem mesmo John D. Rockefeller foi capaz de fazer isso.¹³⁷

Picasso é um artista cuja experiência pode contribuir para a percepção da relação entre arte e mercado. Ele elucida um processo que ocorreu com diversos artistas modernistas, que têm como essência de sua arte o confronto com a hegemonia, o “*make it new*”, que buscava ir contra a repetição e

¹³⁵ Em inglês o termo utilizado é *history* (não *story*), que apresenta uma história não ficcional.

¹³⁶ VERDADES e mentiras, op. cit.

¹³⁷ Ibidem.

padronização criadas pela indústria cultural, não apenas em termos estéticos, mas também em relação às suas consequências ideológicas. Tais formulações são propostas por Raymond Williams em seu ensaio “Quando se deu o Modernismo?”¹³⁸, no qual refere-se também à associação do conceito de moderno com o de algo atual, de “agora mesmo” e assinala a existência de divisões internas ao movimento modernista. Elas se mantinham antiburguesas, mas seus representantes escolhiam ou “a valorização aristocrática anterior da arte como um domínio sagrado acima do dinheiro e do comércio ou as doutrinas revolucionárias, proclamadas desde 1848, da arte como vanguarda libertadora da consciência popular”. Ou seja, esta conduta de choque com a hegemonia podia encorajar o artista a constatar a dinâmica material que determina a sociedade, para então negá-la, no que Williams chama de postura aristocrática; ou reconhecer esta determinação e convergir sua arte e sua práxis para transformar o sistema de dentro. Raymond Williams complementa:

Após a canonização do modernismo, contudo, pela acomodação do pós-guerra e o consequente e cúmplice endosso acadêmico, há então a pressuposição de que, desde que o modernismo é “aqui”, nessa fase ou período específico, não há nada além dele. Os artistas marginais e rejeitados se tornam clássicos da docência institucionalizada e das exposições itinerantes nas grandes galerias das cidades metropolitanas. O “modernismo” está confinado a esse campo altamente seletivo e desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história. O modernismo sendo o término, tudo o que vem depois é removido de seu desenvolvimento. É o *posterior*, preso no pós.¹³⁹

¹³⁸ Williams, Raymond. Quando se deu o Modernismo?. In: Política do Modernismo: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

¹³⁹ Idem, p. 6

O crítico constata não apenas a canonização do Modernismo, mas também a adesão ao “*make it new*” como uma espécie de matriz, de fábrica de produção de novas formas, que atendia a uma demanda e a uma necessidade do mercado, posto que ele se satura com a repetição, o que impõe a procura por materiais novos. Assim, estabelece-se uma contradição, à medida que o foco da crítica é também o ponto de origem da cooptação do Modernismo pelo mercado. O movimento passa então de antiburguês a uma posição de integração no novo capitalismo internacional, e suas técnicas e sua estética são aproveitadas pela publicidade e pelo cinema comercial.

Picasso criou um estilo de pintura que não apenas se tornou referência para a crítica, mas também foi valorizado comercialmente. E ainda que seu estilo de pintura tenha se tornado lucrativo, ele continuou a realizar uma arte que ia de encontro aos preceitos do mercado. Entretanto, diante desse cenário, em que a indústria absorve até mesmo a arte que se constitui essencialmente como crítica a ela, coloca-se a necessidade – para ele e outros artistas que queiram atuar criticamente – de reinventar-se constantemente e encontrar novas formas de fazer uma arte revolucionária, ainda que inserida na indústria cultural.

Conforme apontamos anteriormente, *Verdades e Mentiras* é também fruto dessa dialética entre o confronto com o mercado e a submissão à dinâmica imposta por ele, uma vez que ainda que o filme tenha sido produzido de maneira independente, depende em certa medida do sistema, seja no financiamento da produção ou na viabilização de sua distribuição. Além disso, a constante experimentação e criação de novas formas por parte de Welles, que a princípio apresentariam um confronto com a indústria, são incorporadas por ela. Dessa forma, neste filme o cineasta não propõe um confronto com o cinema clássico, nos moldes hollywoodianos, ou com o documentário

tradicional. Incorpora a estética de ambos, assim como outras e, pressupondo não existir um “lado de fora” da indústria cultural, inverte a perspectiva e manipula estes materiais para estruturar a discussão sobre o próprio fazer artístico e sobre o papel do artista enquanto trabalhador no contexto da indústria cultural.

Na continuação do filme, Welles narrador afirma que o patrimônio de Picasso foi avaliado em setecentos e cinquenta milhões de dólares, complementando que “Oja o transformou em um observador de garotas”. Picasso é igualado àqueles homens que “atuavam sem saber que eram atores de cinema” na sequência do “esporte de observação de garota”. A relação entre estas duas sequências, sugerida pela mise-en-scène, se confirma também verbalmente.

Assistimos, a partir desse momento, à sequência em que “Picasso” atua como um dos observadores da garota. Segundo narra Welles, ele estava na ilha para pintar, e ela em férias. Ao som do trombone do “jazz de New Orleans”, com o qual o amigo de Oja, Olaf, foi “infectado”, observamos Oja passear pelas ruas, em cenas intercaladas com diversas imagens de Picasso, reagindo ao que vê. São destacadas as diversas partes do corpo de Oja, que é explorado pela câmera como se ela representasse o olhar do pintor, observando a mulher através da janela. É empregada a técnica de campo e contra campo para reforçar tal impressão, sendo utilizadas na sequência fotos de Picasso e não cenas filmadas, com ele atuando. Essa conjunção das imagens, combinada com o enquadramento dos planos, assim como a utilização da música e a narração de Welles, dão ao espectador desavisado a impressão de haver uma interação real entre as personagens, como se este fragmento representasse uma janela para a realidade, por conta do apagamento das marcas da composição.

Figura 14: “Picasso” observa Oja da janela

Vale pontuar que a mesma imagem de Picasso, a que nos referimos, é utilizada para expressar uma suposta irritação com o som do trombone de Olaf e, em outro momento, o desejo por Oja. Há, na composição desta cena, uma nova referência ao efeito kuleshov e ao poder da montagem, não apenas na interação entre estes fragmentos das cenas, mas deles com diversas outras ao longo do filme. Observamos como a montagem contribuiu para a constituição dos argumentos e exposição das contradições, fundamentando a composição dialética do filme.

Figura 15: montagem da interação de Picasso com Oja e Olaf

Detendo-nos aos detalhes desta cena, podemos complementar que Oja é colocada em posição de equivalência com Picasso pois, assim como ele, que está presente apenas como uma representação de quem ele é, Oja não atua neste trecho como uma personagem, nem sequer como ela mesma. Observamos uma imagem objetificada da mulher que a câmera nos apresenta, como uma mercadoria à mostra, pura exterioridade.

Em seguida, além da alternância entre as imagens de Oja e de Picasso, são também inseridas gravuras cubistas, com especial foco nos olhos, como na cena em que Welles recita o poema de Kipling e questiona “é belo, mas é arte?”.

Figura 16: alguns quadros da sequência de Oja e Picasso

Figura 17: alguns quadros da sequência em que Welles recita o poema de Kipling

Esta sequência estabelece uma rima visual com a sequência em que Welles recita o poema de Kipling. Tal referência reaviva o verso que se repete diversas vezes no poema: “é belo, mas é Arte?” A imagem que observamos neste trecho é de Oja, belíssima, caminhando pelas ruas, submetida ao olhar do pintor. É bela, mas é arte? Na continuação da narrativa, ela posará para o pintor, tornando-se também arte. Outro aspecto a observar é de que modo a arte cubista se relaciona com esse critério do crítico / diabo do poema. O critério de beleza se diferencia daquele imposto à arte anterior a ela, o que propõe uma inversão da indagação, que passa a ser: é Arte, mas é bela?

O cubismo propõe representar diversas partes de um objeto em um mesmo plano, como se demonstrasse o movimento do artista ao seu redor, percebendo e representando diferentes pontos de vista sobre o mesmo. Podemos então afirmar que essa sequência assume a perspectiva cubista ao representar diferentes fragmentos de Oja, a partir de diversos prismas. Como dissemos, no decorrer da sequência a representação de Oja se mistura à do próprio Picasso, alternando-se quadros em que observamos Oja e fragmentos de seu corpo e gravuras cubistas, que substituem as imagens do pintor na janela. O ritmo neste seguimento se acelera, o que intensifica a indistinção entre eles.

A representação das partes do corpo de Oja, que a princípio se constituiria como um olhar reificado em relação a ela, pode ganhar uma nova perspectiva, se a analisarmos dentro do contexto da sequência como um todo, que incorpora elementos da estética cubista, que ilustra na arte a decomposição, a fragmentação e a posterior recomposição da realidade. De forma semelhante, nos são apresentados fragmentos de Oja e ao final são retomadas imagens da sequência girl watching, como se tivesse ocorrido uma

decomposição e fragmentação daquela figura, seguida de uma recomposição de tais fragmentos.

A continuação da sequência apresenta novamente fotos do pintor, partir deste momento intercaladas com outras imagens da sequência *girl watching*, estabelecendo um espelhamento entre ele e os outros “*girl watchers*”. A cena é caracterizada com os mesmos sons de passos e fundo musical utilizados anteriormente, como se fosse um seguimento daquela. Porém, dessa vez Oja foca seu olhar na câmera, como se estivesse olhando de volta para ele. Ao mesmo tempo, como o ponto de vista de Picasso é também o dos espectadores, eles são igualmente convertidos em “*girl watchers*”. A imagem da mulher se apresenta ao mesmo tempo como recomposição dos fragmentos e como a imagem da mulher reificada, como é representada pela indústria cultural. Pode-se estabelecer uma analogia entre ela e as obras de arte cubistas, que ao mesmo tempo apresentam uma crítica contundente à arte (e à sociedade) dominada pela reificação, mas se torna mercadoria valiosa no mercado de arte.

Esta sequência na conclusão e aquela no início do filme estabelecem concomitantemente uma relação de descontinuidade em termos de narrativa e de contiguidade da argumentação, como se esta última representasse uma retomada daquelas questões propostas, agora adensadas a partir da perspectiva do filme como um todo.

No excerto do “esporte” *girl watching*, Welles insiste na transparência da representação, afirmando que o grupo de cinegrafistas ficou escondido, camuflado em caminhões ou caixas, e que Oja Kodar atuou como “isca”, para atrair a atenção do “elenco”, que atuou sem tomar conhecimento da existência do filme. Devido ao fato de a câmera estar escondida, sugere-se que as

peessoas estariam agindo de forma natural e autêntica e que, portanto, estaríamos assistindo a um “recorte do real”. Apesar disso, conforme pontuamos no primeiro capítulo desta tese, é fácil perceber a artimanha do diretor, uma vez que uma rápida análise permite constatar que a sequência é estruturada com base na montagem. Nesta sequência conclusiva, a percepção sobre o engano é mais clara, pois apesar da utilização de técnicas que implicariam na estética da transparência, produz-se um estranhamento, por conta de a interação acontecer entre a personagem de Oja e as fotografias de Picasso, que está presente no filme apenas como imagem.

Esta análise nos remete à pintura *Isto não é um Cachimbo* (*Ceci n'est pas une Pipe*, 1929), de René Magritte.

Figura 18: *Isto não é um Cachimbo*¹⁴⁰

Ela faz parte de uma série de pinturas intitulada *A Traição das Imagens* (*La Trahison des Images*), produzida entre 1928 e 1929. Nela observamos um objeto do cotidiano, que ganha status de arte ao ser figurado em uma tela. Além disso, a obra propõe uma reflexão, a partir da contradição entre a imagem e a escrita: o que vemos não é um cachimbo, mas uma representação

¹⁴⁰ MAGRITTE, René. A traição das imagens. 1929. Pintura. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b9/MagrittePipe.jpg> . Acesso em Maio, 2013.

dele. Por outro lado, as palavras presentes no quadro são também imagens e, portanto, igualmente representações.

Há algumas convergências entre este quadro e o filme. Primeiramente, a contraposição entre as imagens e as palavras, característica de ambos. Este procedimento coloca o observador numa posição analítica, de reflexão sobre os elementos que compõem a obra e a interação entre eles. Além disso, de forma semelhante ao cachimbo e a legenda, que são extraídos da realidade, mas se revelam enquanto reprodução, também o filme apresenta aspectos e discussões a partir de fatos, ao mesmo tempo em que expõe os recursos estéticos e narrativos utilizados, estabelecendo-se como obra construída.

Guy Debord desenvolve uma reflexão semelhante, a partir de uma perspectiva dialética, e aponta que a realidade torna-se imagem, e as imagens tornam-se realidade, sendo a unidade que falta à vida recuperada no plano da imagem. Dessa forma,

o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real.¹⁴¹

Se a realidade é constituída a partir da relação entre as imagens, o espetáculo atua como processo de subjetivação mediado por imagens. Essa visão de mundo foi cristalizada em uma sociedade na qual mesmo os atos de resistência são passíveis de reificação. Conforme analisa Jappe,

a imagem é uma abstração do real, e o seu predomínio, isto é, o espetáculo, significa um "tornar-se abstrato" do mundo. A

¹⁴¹ Debord. Op.cit., p. 23.

abstração generalizada, porém, é uma consequência da sociedade capitalista da mercadoria, da qual o espetáculo é a forma mais desenvolvida.¹⁴²

Dessa forma, acontece o que Debord chama de “alienação recíproca”, uma vez que a realidade é representada no espetáculo, e o espetáculo se torna “a essência e o sustento da sociedade existente”¹⁴³, ou seja, a percepção do mundo é construída através de imagens e, por outro lado, as imagens impactam o mundo.

De que maneira a arte pode contribuir para a percepção dessa dinâmica da vida social? No caso de *Verdades e mentiras*, a obra incorpora as técnicas e a estética a que o cinema clássico e o documentário recorrem para se apresentarem como verdade, e tais aspectos, que seriam apagados, são trazidos para o primeiro plano. O filme evidencia a si mesmo como representação, constituída a partir de um ponto de vista determinado, e assim permite que analisemos e interpretemos a verdade desse trabalho artístico, para a compreensão dos temas e aspectos da realidade que ele configura.

Após a sequência que descrevemos, em que “Picasso” observa Oja da janela, é sugerido, por meio da montagem, que ela teria ido a casa dele. Welles narra como “o resultado deste encontro foi, no mínimo, extremamente frutífero”. Picasso pintou vinte e dois retratos dela. O narrador então comenta:

Dinheiro. Nós ouvimos Elmyr sobre esse assunto. Bem, Picasso não ganhou todo aquele pão jogando migalhas na água ou alimentando os pássaros com elas ou dando seus quadros às suas modelos. Mas Oja estipulou condições. Ela colocou um preço no nascer do sol. Para ela desistir, ele teria que lhe dar algo... e isto é a verdade. O que ela pediu a

¹⁴² Jappe, Anselm. A arte de desmascarar. In: Debord, Guy. A Sociedade do Espectáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 5-6.

¹⁴³ Debord, Guy. A Sociedade do Espectáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 23.

Picasso não foi menos que isso: todos os quadros – todos os vinte e dois – seriam dela, de imediato. Sua propriedade. Para pegá-los e levá-los embora, que foi exatamente o que ela fez com eles. O lote, vamos chamar de lote. Ela ficou com todos. Não admira ela ser rica, vocês devem estar dizendo. Mas espere, tem mais...¹⁴⁴

Antes de Welles relatar os fatos, são alternadas imagens de partes do corpo nu de Oja, pinturas cubistas, do cineasta se dirigindo à câmera, cenas da sombra de alguém pintando, e novamente diversos fragmentos do corpo dela. Enquanto ele enuncia este trecho aqui reproduzido, há uma associação entre a menção ao dinheiro e imagens de diversas pinturas. Nas partes em que descreve a exigência de Oja, são novamente mostradas partes de um corpo feminino. Ao final, observamos alguns homens carregando diversas telas e ela olha para trás, acenando. Há um corte e vemos outra fotografia de Picasso. Quando ele diz “espere, tem mais”, ouvimos mais uma vez o som do aeroporto, enquanto assistimos à mesma imagem da torre de controle.

Ao analisar esta sequência, podemos perceber uma nova referência à relação entre arte e mercado, associando a menção ao dinheiro com a imagem das pinturas. Ao mesmo tempo, recupera a correlação do trabalho do artista com a sobrevivência, ao se referir ao pão que Picasso ganhou com sua arte. Ainda acrescenta mais um trabalhador à equação, a modelo, que não ganha nem as migalhas do pão do artista. Este episódio, entretanto, difere-se do acontece comumente, uma vez que a modelo fica com todos os quadros e torna-se rica. Tal declaração articula esta sequência com o prólogo, quando Welles mencionou que Oja era rica e disse que “há uma boa história sobre isso”, mas preferiu deixar para contá-la mais tarde.

¹⁴⁴ VERDADES e mentiras. Op. cit.

A história que vai narrar é a mesma que ele chamou de reencenação no início da conclusão. Antes disso, descreve como Picasso se deparou com a informação de que havia uma exposição de seus quadros e sua reação de cólera. Ele também comenta sobre a reação dos críticos à exposição, que afirmaram que “Picasso nasceu de novo”. Menciona outras declarações, mas fala com o charuto na boca, como se insinuasse que não importa o que os críticos falem. Se houvesse dúvida, ele conclui a frase com “quem se importa? Não Picasso!”. Este excerto se conecta à discussão a respeito dos *experts* em diversos momentos do filme, ao mesmo tempo em que introduz elementos da sequência que apresentará a seguir, sobre um novo falsificador que será adicionado àqueles mencionados anteriormente. Por fim, relata como Pablo Picasso se dirigiu à galeria furioso, e descobriu que nenhuma das pinturas em exibição era de sua autoria. Welles e Oja introduzem a “reencenação” dos eventos que teriam se passado a partir daquele momento.

Welles: e ali estava ela, de pé ao lado dele. Você contou-lhe sobre seu avô... que ele estava morrendo.

Oja: ele nem sabia que meu avô existia.

Welles: ninguém sabia... o maior de todos os falsificadores de arte permaneceu sempre como uma lenda, mencionada apenas em sussurros. Oja, conte-nos o que você fez com Picasso...

Oja: peguei ele pela mão, o guiei para fora e o coloquei no meu carro.

Welles: e o levou para o estúdio secreto do seu avô? (dirige-se aos espectadores) isto é verdade, sabem. O que é incrível é que ele foi com ela.

Oja: aqui estão algumas fotos. Estas são as últimas que tirei dele. (são mostradas fotos de um senhor, que seria seu avô)

Welles: e as primeiras a se tornarem públicas, não é?

Oja: ele nunca foi fotografado, exceto na família. Ele era muito cuidadoso com isso

Welles: por isso ele nunca foi preso. Nunca me ocorreu de perguntar a Elmyr sobre ele. Afinal, eles são ambos húngaros.

Oja: há muitos grandes pintores da Renascença, mas apenas

um Da Vinci.

Welles: quer dizer que, dentre os grandes falsificadores de arte, seu avô é O Da Vinci?

Oja: um de seus Da Vinci é tão famoso que não me atrevo a nomeá-lo.

Welles: dar-lhe crédito é tão difícil quanto condená-lo pelo crime.

Oja: Crime?

Welles: Bem... ele pintou cada um daqueles seus falsos Picassos.

Oja: Pelos quais Picasso foi muito elogiado.

Welles: Mas que não o agradou muito. Você deveria saber que não poderia se safar disto.

Oja: Eu consegui conhecer Picasso.

Welles: Aqui estão, juntos, tanto o gênio mais conhecido como o menos conhecido.

É criado um novo espelhamento, entre o avô de Oja e os demais falsários. Não apenas é referido como “o maior de todos os falsificadores de arte”, mas é também húngaro. Ao mencionar tais aspectos, imediatamente remete aos aspectos apresentados anteriormente, assim como aos debates propostos ao longo do filme. Entre eles podemos mencionar a natureza criminal do trabalho artístico do avô de Oja, cujo Da Vinci é famoso e cujos Picassos foram extremamente elogiados.

Em seguida, Welles e Oja Kodar passam a atuar simultaneamente como eles mesmos, e como Picasso e o avô dela.

Oja: Meu avô ficou feliz em vê-lo

Welles: “Picasso” – disse seu avô – “venho pintando você por anos. Todos os grandes períodos de Picasso”. Eu não estou arriscando um sotaque húngaro, mas creio que foi assim.

Oja: Ah, sim!

Welles: “Esta garota” – disse Picasso – “diz que você está morrendo”.

Oja: “Um falsificador moribundo” – ele disse – “ainda é um falsificador”.

Welles: Conte-nos o que Picasso disse.

Oja: Ele chamou a nós dois de trapaceiros.

Welles: “Oja”, disse seu avô, “é bem honesta para alguém tão jovem, tão bela e tão húngara quanto se pode ser.”

Oja: “ela roubou meus quadros”, disse Picasso

Welles: “ela lhe deu um presente, senhor. Ela te deu um verão inteiro.”

Oja: “é isso que valem vinte e dois Picassos? E onde, pelo amor de Deus, eles estão agora?”

Welles: “Pablo... posso lhe chamar de Pablo? Não... bem, senhor... parece que na nova galeria de arte do meu genro há vinte e duas pinturas, cada uma das quais tem sido aclamada como uma obra prima. Pelo menos na opinião dos melhores críticos.”

Oja: “a opinião dos melhores críticos é um monte de estrume de cavalo ou coisa do tipo”

Welles: “concordamos perfeitamente nisso, senhor. Mas você tem tão poucas razões para ser amargo. Há um homem em todo o mundo que não conheça seu nome? E quem no mundo conhece o meu?”

Oja: “você é um daqueles que usa tantos nomes diferentes que se esquece do próprio!”

Welles: “eu, senhor, não sou um de nada. Como você, sou único. Você viu meu grande Cézanne no Metropolitan? Ele é apenas uma falsificação, meu amigo? Não é também uma pintura?” Agora conte-nos o que Picasso tinha a dizer sobre isso...

Oja: “algo obsceno em espanhol, creio”

Welles: ele acusou seu vô de arrogância

Oja: Arrogância? Um homem que nunca assinou seu nome numa pintura sua. O que poderia ser mais modesto que isso?

Welles: é verdade que quando você pensa naqueles grandes Rembrandts

Oja: Chicago tem cinco deles. Importantes!

Welles: em Londres... apenas aqueles dois pequenos Tintoretts no Brasil... e Tóquio...

Oja: O grande

Welles: Em Cincinnati. Como os Goyas e a maioria dos Grecos

Oja: E o Monet. E o Manet em Detroit.

Welles: Então... “não sou”, disse seu avô, “um dos grandes pintores? Não? Não. Mesmo assim você está aqui, Picasso, no leito de morte de um fantasma. Por toda a minha vida tenho sido um fantasma. E pela eternidade museus e galerias serão assombrados com meus trabalhos. Você acha que eu devo confessar? O que? Cometer obras primas? Elas seriam

retiradas das paredes. E o que seria de mim? Mas antes de eu morrer, eu preciso de algo... acreditar... eu devo acreditar que a arte em si é real. Se não é, senhor...”

Oja: Aqui meu avô foi interrompido por Picasso que lhe pediu para parar de fazer discursos.

Welles: “Temos de resolver apenas o destino de 22 grandes telas pintadas por mim”. “Picasso, você se move tão facilmente de um período seu para outro, muda como um ator, como se fosse, você mesmo, um falsificador de arte. Você não me daria, eu que te admiro tanto, uma morte feliz? Me deixe ao menos ir sabendo que consegui dar algo novo ao mundo? Todo um novo período de Picasso... me daria isso?”

Oja: “Me dê meus quadros”, disse Picasso... “me devolva meus 22 quadros”.

Welles: “Ah”, disse seu avô, “isso é impossível! Eu os queimei”!

Ao aparecerem simultaneamente como eles mesmos e como personagens, há uma nova quebra da quarta parede e encorajamento para uma perspectiva crítica por parte dos espectadores. Welles ainda reitera tal procedimento ao comentar que não arriscará a reproduzir o sotaque húngaro, que seria necessário caso optasse pela transparência. Além disso, observa-se que a “reencenação” não é encenada, mas apenas representada a partir do ponto de vista dos dois narradores, explicitando-se a reconstituição da história a partir de uma perspectiva, que é explicitada.

Nesta sequência, é mencionada mais uma vez a crença de que os húngaros teriam uma tendência à trapaça, mas esta suposição é desmentida com a afirmação da honestidade de Oja. Recupera-se também a discussão sobre o valor da obra de arte, que pode ser monetário, atribuído pela autoria – “é isso que valem vinte e dois Picassos?” –; ou o reconhecimento, pela avaliação da crítica – “cada uma das quais tem sido aclamada como uma obra prima, pelo menos na opinião dos melhores críticos” –; ou ainda pela validação e reconhecimento implicados na autoria – “há um homem em todo o mundo

que não conheça seu nome? E quem no mundo conhece o meu?”.

Mais um trecho que alude a outro anterior é a afirmação de que o avô de Oja “é um daqueles que usa tantos nomes diferentes que se esquece do próprio”, que se relaciona diretamente com a primeira menção a Elmyr que teria sessenta nomes diferentes. Podemos também citar a existência de falsificações em diversos museus e o possível destino das obras, caso fossem determinadas como fraudes. Por fim, há uma associação entre a queima das pinturas pelo avô de Oja e as diversas telas queimadas por Elmyr, seguida da explicitação das relações entre estas cenas, por meio da montagem. Nesse caso, a técnica apresenta uma confirmação da expectativa do espectador, e não uma contradição. Ao mesmo tempo, a associação entre as sequências também evidencia uma contradição, à medida que as obras incineradas pelo avô de Oja eram autênticos Picassos. Por outro lado, levando em conta a reflexão a respeito dos elementos que definiriam o que é uma falsificação ou uma obra autêntica, a semelhança entre elas é reposta. A cada camada de reflexão sobre os termos do argumento, eles ganham novos significados.

Diante de tais aspectos enunciados, podemos perceber que esta última sequência funciona como uma conclusão de *Verdades e mentiras*, que retoma diversos elementos da estética constituída ao longo da obra, assim como estabelece paralelos entre temas abordados e personagens retratados, de modo a adensar a perspectiva sobre tais aspectos, tendo uma compreensão a partir do filme como um todo.

A montagem, conforme buscamos indicar ao longo da tese, é ferramenta importante para o intento de Welles, de contribuir para o desenvolvimento da técnica cinematográfica e, ao mesmo tempo, expressar conceitos não figuráveis, mas que podem ser construídos por meio das elaborações mentais

que os espectadores realizam no decorrer do filme. Assim, a totalização somente se produz a partir da conceituação que, no entanto, não é garantida pela montagem, mas pela relação do espectador com a obra e posterior tomada de posição. A montagem figura conflitos que pressupõem alguma espécie de síntese e corporificam a ideia de que a razão passa pela observação empírica dos fenômenos, análise e conceituação. Assim, quebra constantemente as expectativas, até mesmo confirmando uma suposição quando poderia ser esperada uma oposição, levando em conta a tendência do filme.

Orson Welles afirma, em entrevista a Bazin

A única direção de real importância é a exercida durante a montagem [...] tudo se passa como se um homem pintasse um quadro: ele o termina e alguém vem fazer retoques. Mas este alguém não pode, naturalmente, acrescentar pintura sobre toda a superfície do quadro. [...] Para o meu estilo, para minha visão do cinema, a montagem não é um aspecto é o *aspecto*. Dirigir um filme é invenção de pessoas como vocês: não é uma arte, no máximo uma arte que dura um minuto por dia. Este minuto é terrivelmente crucial, mas só muito raramente acontece. O único momento em que se pode exercer algum controle sobre o filme é na montagem. [...] as imagens por si só não são suficientes; são muito importantes, mas não passam de imagens. O essencial é a duração de cada imagem, o que se segue a cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem.¹⁴⁵

Welles problematiza a visão dos críticos alinhados com Bazin, de que apenas interessaria ao cinema a reprodução fiel e “objetiva” de uma realidade, que carrega todo o sentido em si mesma, e ressalta a importância da montagem. Em *Verdades e mentiras*, incorpora esse debate não apenas como tema, mas também na tessitura do filme. Afirma inicialmente que assistiríamos

¹⁴⁵ Bazin, André. Orson Welles, precedido de, Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por conversas com Orson Welles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

à verdade, baseada em fatos sólidos, mas ao final da sequência em que reconstitui o encontro entre Picasso e o avô de Oja, declara:

Welles: Hora da confissão?

Oja: Hora de ir.

Welles: Boa noite, Oja... (dirige-se à câmera) Este é o seu nome real, sabe... Oja Kodar. Não creio que aquele rapaz seja um tocadour de trombone, mas o avô de Oja era húngaro. Ele pintou algum quadro?

Oja: Nunca em sua vida

Welles: Senhoras e Senhores, usamos o avô de Oja para dar verossimilhança à reencenação dessa história. Mas reencenação é realmente a palavra correta? O que quero dizer é, com muita história difícil de acreditar como esta, reencenação não é fácil. Certo, François? No comecinho de tudo isto, eu lhes fiz uma promessa. Lembram? Eu prometi que por uma hora eu contaria apenas a verdade. Esta hora, senhoras e senhores, acabou. Nos últimos 17 minutos, eu venho mentindo descaradamente. A verdade, e por favor no perdoem por isso, é que forjamos uma história da arte. Como um charlatão, claro, meu trabalho foi o de fazer parecer real, não que a realidade tenha nada a ver com isso. Realidade? É a escova de dente esperando por você em casa no seu copo. Uma passagem de ônibus, um holerite e a cova. Talvez no humor certo, Elmyr tenha poucos arrependimentos como eu, por ter sido um charlatão. Mas não nos orgulhamos, nenhum de nós, de lhes dizer que em verdade não somos muito piores que o resto de vocês. Não, o que nós, mentirosos profissionais, esperamos servir é a verdade. Temo que a palavra pomposa para isto seja “arte”. O próprio Picasso disse: “arte”, ele disse, “é uma mentira. Uma mentira que nos faz perceber a verdade”. O avô de Oja, flutuando aqui no ar, não tem comentários, o que não surpreende, porque ele nunca existiu.

Nesta sequência, assim como no prólogo, observamos imagens do aparato e da equipe de filmagem, diretamente e através do espelho. Welles afirma que forjaram uma história da arte. Assim como em português, essa palavra tem duplo sentido, que pode ser relacionado ao ato de dar forma a algo, ou à falsificação. Desse modo, mesmo após a “confissão”, o diretor insiste

na ambiguidade, que demanda a atenção dos espectadores.

Ele ainda complementa que, como um charlatão, seu trabalho foi o de fazer a história parecer real. Nesta frase podemos destacar a referência ao trabalho, que pode ser inclusive o de falsificação, e a intenção de parecer real, que aponta para a nossa reflexão a respeito da Sociedade do espetáculo, e das fronteiras entre o ser e o parecer, assim como entre o real e a imagem do real.

O trabalho, conforme buscamos argumentar, está presente como elemento essencial de *Verdades e mentiras*, tanto em termos de representação do trabalhador e da explicitação do pertencimento e da necessidade de identificação do artista com a classe trabalhadora, quanto na reflexão sobre a representação do trabalho no filme, percebido enquanto horizonte para superação destas determinantes históricas da sociedade.

Nesse trecho que transcrevemos, Welles lembra que inicialmente alegou que diria apenas a verdade. Entretanto, conforme observamos, ao mesmo tempo em que ele expressa tal compromisso, a mise-en-scène o contradiz, por meio da montagem. Conforme propusemos, este padrão de afirmação e contraponto contidos em uma mesma cena se repete dezenas de vezes no filme, as vezes na contradição entre falas e imagens, outras vezes na contraposição entre cenas consecutivas. Ao observar esta sequência final, a que chamamos de conclusão da argumentação, há uma repetição e ampliação deste paradigma, nessa retomada de diversos temas discutidos ao longo do filme e reafirmados neste momento, mas em seguida Welles nega parte do argumento, afirmando que a validade da promessa havia expirado, e explicitando o engano contido nos últimos minutos de filme. Como tais minutos contêm a referência a grande parte dos temas e aspectos abordados,

reforçamos o questionamento, já existente, sobre quais deles seriam verdadeiros ou falsos. Além disso, o cineasta cria um paradoxo, uma vez que contestamos até mesmo sua afirmação de que estaria mentindo descaradamente, que se encontra no mesmo excerto.

Assim, a oposição entre documentário e ficção, mentiras e verdades que seria estrutural do filme, e que inclusive integra um dos títulos originais do filme – *Verités et mensonges* –, assim como o título em português, mostra-se falsa, se não a observarmos de uma perspectiva dialética. Há alguns críticos pós-modernos que se atém a essa oposição e à fragmentação presentes no filme, para afirmar que ele tematiza a fluidez dos conceitos e a impossibilidade de definição de “verdades absolutas”. De modo semelhante, críticos pós-modernos interpretam a constatação de Debord de que a sociedade seria baseada nas aparências e as relações entre as pessoas constituídas a partir de imagens, para negar a existência de um sistema social e de uma estrutura determinante por trás dele. Compreendem que há diferenças definidas por relações de poder, por identidades e “discursos”. Assim, nesse ponto de vista, diluir a oposição entre verdades e mentiras seria expô-los como “discursos”, passíveis de interpretação.

Acreditamos que tal perspectiva não dá conta da totalidade do filme, uma vez que o ponto de vista materialista e histórico é inerente à sua tessitura, tanto temática quanto de sua forma, que é conteúdo sócio-histórico decantado. Conforme afirma Eagleton, “para sobrepujar a falsa consciência, é necessário atacar as condições sociais que as engendraram, e não simplesmente reunir ideias obscuras com suas origens sociais perdidas”¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Eagleton, Terry (tradução Luís Carlos Borges, Silvana Vieira). Ideologia: uma introdução. São Paulo: Boitempo Editorial e Fundação Editora da UNESP, 1997.

Coelho apresenta uma compreensão interessante sobre a perspectiva pós-moderna, ao estabelecer que

há poucos fenômenos culturais na história humana cujas fundações materiais sejam mais vivamente óbvias que o próprio pós-modernismo. Não há, com efeito, melhor confirmação do materialismo histórico que o vínculo entre cultura pós-moderna e um capitalismo global segmentado, consumista e móvel. Nem tampouco uma abordagem materialista significa que temos que desvalorizar ou denegrir as dimensões culturais da experiência humana. Uma compreensão materialista constitui, ao contrário, passo essencial para liberar a cultura dos grilhões da mercantilização. (...) A idéia, em outras palavras, é sugerir explicações históricas para tais condições, ao invés de apenas submeter-se a elas, consentindo em adaptações ideológicas. É identificar os problemas reais para os quais as modas intelectuais vigentes oferecem soluções falsas - ou não - e, ao fazê-lo, desafiar os limites que eles impõem à ação e à resistência. É, portanto, responder às condições do mundo atual não como robôs felizes (ou infelizes), mas como críticos.¹⁴⁷

Desse modo, a mensagem de Welles de que “a arte é uma mentira que nos faz perceber a realidade” contém em si a perspectiva dialética, de que verdades e mentiras são faces de um mesmo processo, e que a arte é a chave para a sua compreensão. Reiteramos, porém, que a arte a que nos referimos não é aquela aurática que, no conceito benjaminiano, manteria vínculo com a ritualidade e cuja “presença única” testemunharia sua autenticidade. Referimo-nos à arte como materialidade, fruto da dialética entre o trabalho no contexto da indústria cultural e sua negação.

Para debater tais aspectos, Welles faz referência e se apropria da história, técnicas e estéticas diversas de sua carreira e do cinema como um

¹⁴⁷ Coelho, Cláudio N. P. Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014.

todo. Ao mesmo tempo em que toma tais elementos da tradição, realiza diversas experimentações e inovações. Sendo assim, o filme se constitui a partir da relação entre esses dois aspectos: a tradição e a experimentação.

Ampliando tal perspectiva, podemos associar a esta perspectiva, aquela proposta por Benjamin em suas Teses sobre o Conceito de História, em que propõe um resgate dos “momentos de constelação”, que ligam o presente e o passado, e que são constituídos de fatos arrancados da continuidade histórica, representando uma chance revolucionária no combate hoje contra o passado oprimido e também contra o presente oprimido. Para ele, a relação entre hoje e ontem é um processo eminentemente dialético, em que o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente. Conforme declara Gagnebin,

transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais.¹⁴⁸

A mirada de Welles em direção ao passado em *Verdades e Mentiras* é também dialética, haja vista que ele se propôs a fazer um “novo tipo de filme” e tentou se distanciar de técnicas “wellesianas”, ao mesmo tempo em que incorpora diversas delas como material, criticamente. Tal dialética não é apenas entre a negação e reafirmação do passado e sua atuação artística no presente, mas também entre ambas e uma perspectiva futura, considerando que um traço significativo de sua carreira é que ele consegue apontar caminhos que a arte vai tomar, sempre modificando o meio em que atua, seja

¹⁴⁸ Gagnebin, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: Benjamin, Walter. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 16.

no rádio, teatro, ou no cinema. Sendo assim, realiza na prática o que Walter Benjamin teorizou, uma refuncionalização de formas e técnicas por uma inteligência progressista, interessada na liberação dos meios de produção a serviço da luta de classes¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Cf. Benjamin, Walter. "O autor como produtor". Op.cit.

Considerações finais

Conforme exposto anteriormente, nossa pesquisa procurou partir das demandas propostas pelo filme *Verdades e mentiras*, que também foi o ponto de partida para estruturação e redação desta tese. Nossa análise se delineou a partir da suposição de que o filme se organizaria como uma argumentação, dissertando sobre o contexto sócio-histórico de sua produção e captando a estrutura de sentimento do período. Por conta disso, optamos por organizar os capítulos de modo a aproximar a análise e apresentação da tese de modo semelhante à estruturação da argumentação do filme.

Na introdução buscamos delinear o contexto inicial da carreira de Welles, e de que modo se configuram desde esse momento alguns aspectos que virão a se adensar ao longo de sua trajetória, como a aposta na inteligência do espectador, que é fruto de sua participação na Frente Cultural e de sua atuação artística em um período de ampla efervescência cultural e de especial receptividade do público a perspectivas críticas sobre a sociedade, devida à Grande Depressão.

O primeiro capítulo representa a análise dos minutos iniciais, apresentação de alguns dos principais temas e de aspectos da estética fílmica, como, por exemplo, a dialética entre tradição e experimentação e entre documentário e ficção, além das contradições do narrador não confiável. Também se expõe neste momento a presença e direção marcantes de Welles, mas que é combinada com a integração de diferentes autores. Estes, entre outros elementos descritos e analisados, estabelecem o tom e definem os termos do filme, buscando-se explicitar que nossa interpretação é a contrapelo,

tanto do que o narrador apresenta, quanto da perspectiva crítica dominante naquele momento, pós-moderna. Propusemos que a compreensão dos processos representados no filme demanda uma explicação materialista, que ofereçam explicações históricas para tais condições, ao invés de apenas submeter-se a elas, consentindo em adaptações ideológicas. Conforme expusemos, a aparente fragmentação dos conteúdos e temas tratados é analisada, ganhando unidade. Além disso, conforme pontuamos, é dada ao espectador a tarefa de observar, analisar e, a partir dessa análise, se posicionar em relação aos temas discutidos, proposição que se opõe à pós-moderna que prega a “discursividade” e impossibilidade de interpretação dos conteúdos sociais.

No segundo capítulo analisamos as sequências que introduzem a discussão sobre o mercado das artes e o papel dos especialistas, assim como os mecanismos da indústria cultural. Refletimos sobre o surgimento do conceito da autoria e de que maneira sua existência é inerente à produção artística no contexto do Capitalismo. Relacionamos autoria e falsificação, que são faces da mesma moeda, estratégias para a manutenção do mercado de arte. Por fim, buscamos analisar de que forma o conceito de autoria é incorporado pela crítica cinematográfica, e a definição de Welles como “grande autor”, além do diálogo que o diretor estabelece com essa trajetória e com o papel dos *experts* no filme, esteticamente. Há ainda uma breve reflexão sobre como a obra se constitui no contexto da indústria cultural.

Dando seguimento a essa análise, no terceiro capítulo buscamos refletir sobre o papel do artista nesse cenário, analisando de que modo o filme constitui uma série de espelhamentos para representar os personagens e a si mesmo como trabalhadores, ao mesmo tempo em que expõe os procedimentos técnicos do filme e encoraja os espectadores a assumirem uma

postura ativa ao assistir o filme, mimetizando uma espécie de posição de trabalho na montagem das sequências. Relacionamos a perspectiva do filme à de Walter Benjamin em *O Autor como Produtor*, à medida em que modifica o aparelho produtivo, superando algumas das “contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência”¹⁵⁰.

O segundo e terceiro capítulo representaram o desenvolvimento da argumentação proposta pelo filme, e o quarto capítulo encaminha sua conclusão, em que são retomados os procedimentos e temas propostos ao longo das outras partes.

A descrição e análise da sequência final buscou pontuar os elementos presentes e de que forma se integram aos seus correlatos anteriores. Além disso, incorpora um novo personagem, Picasso, que nos faz questionar o porquê de sua presença e encontrar possíveis analogias com a figura do diretor, assim como repercute na compreensão da estética fílmica, que apresenta elementos cubistas. O narrador, que coloca a si mesmo em xeque no prólogo, nesta sequência reafirma sua não confiabilidade, ao admitir que mentiu descaradamente nos últimos minutos do filme, o que reitera a desconfiança sobre o filme como um todo.

As verdades e mentiras que são propostas como tema central da obra, vão assumindo diferentes facetas a cada argumento, a cada cena que se apresenta. Primeiramente acreditamos que se resumiriam à narrativa apresentada, apresentando-se aspectos de verdade e falsidade dos personagens. Ao identificar a perspectiva argumentativa da obra, observamos multiplicarem-se as instâncias de verdade e falsidade no mercado de arte e na indústria cultural, assim como na representação da classe trabalhadora e das

¹⁵⁰ Benjamin, Walter. O autor como produtor. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

categorias do trabalho. Percebemos, dessa forma, que o filme é mais do que um ensaio sobre o falsificador Elmyr de Hory, ele explicita a falsificação como método de exposição de verdades estruturais do sistema das artes.

Desse modo, o julgamento moral que se impõe à figura do falsário é apenas moral, pois sequer cogita o fato de que a falsidade não está na aparência falsa de objetos artísticos apenas. O quadro pintado pelo avô de Oja, que parece um Picasso, mas não é, funciona como uma espécie de metonímia de um aspecto social e histórico: a falsidade da aparência faz parte do real, tem efeitos reais e é resultado de determinações de um mundo que trocou o concreto pelo abstrato, ou seja, ela é uma determinação do capitalismo e é sistêmica. No momento de produção do filme, tal compreensão leva ao discurso pós-moderno de que tudo é relativo. Welles faz o movimento contrário, ao nos mostrar que essa falsificação é parte de um sistema capitalista específico, de um mercado das artes específico, e com isso ele reitera a perspectiva contrária à de que todos estes aspectos são apenas discursos. Tal compreensão transcende a determinação de uma obra como falsificação ou original, ela se coloca ao compreender se vamos nos integrar e aderir ao sistema ou agir contra ele, ainda que inseridos neste sistema. Assim propõe maneiras de fazer arte consequente e transformar as forças produtivas e as relações de produção, ainda que inserido no contexto da indústria cultural.

Referências bibliográficas

Adorno et ali. Teoria da cultura de massa. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

Adorno, Theodor. “Anotações sobre Kafka” e “Caracterização de Walter Benjamin”. In: Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. A Dialética do Esclarecimento. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Alambert, Francisco. Arte como mercadoria: crítica materialista desde Benjamin. In: III Seminário Internacional Políticas de la memoria: Recordando a Walter Benjamin – Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/alambert_mesa_42.pdf, consultado em abril/2017

Amiel, Vincent. Estética da montagem. Tradução Carla Bogalheiro Gamboa. Papelmunde, 2011.

Anjos, Marlon J.A. Arte e falsificação das obras de arte. In: Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015.

Anjos, Marlon J.A. **Falsificação e autenticidade: a arte como convenção**. Dissertação (Mestrado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2016.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. A estética do filme. Campinas: Papirus Editora, 1995.

Bazin, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Bazin, André. Orson Welles, precedido de, Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por conversas com Orson Welles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Benjamin, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Berg, Chuck. The Encyclopedia of Orson Welles. New York: Checkmark Books, 2003.

Bernadet, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

Bernadet, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 49

Branigan, Edward. Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film: a theory of narration and subjectivity in classical film. Berlin: Mouton Publishers.

Brecht, Bertold. Brecht on Film and Radio. (Silberman, Marc - editor and translator). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2000.

Brecht, Bertolt. Teatro dialético. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

Brecht, Bertolt. *The Threepenny Material*. In: Silberman, Marc D. *Brecht On Film & Radio*. London: Methuen Drama, 2000.

Callow, Simon. Orson Welles: the Road to Xanadu. London: J.Cape, 1995.

Carringer, Robert. The making of Citizen Kane. Berkeley: University of California Press, 1996.

Carvalho, Sérgio de. Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

Cevasco, Maria Elisa & Soares, Marcos (editores). Crítica Cultural Materialista. São Paulo: Humanitas, 2008.

Coelho, Cláudio N. P. Teoria Crítica e Sociedade do Espetáculo. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014.

Cook, David A. Lost Illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam (1970-1979). University of California Press, 2002.

Corrigan, Timothy. O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.

Costa, Iná Camargo. Brecht no cativeiro das forças produtivas. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com.br/2009/06/brecht-no-cativeiro-das-forcas.html>, acesso em janeiro/2016.

Costa, Iná C. Palestra: Iná Camargo Costa e Paulo Arantes discutem “Teatro Épico e Teatro Pós-Dramático na Sociedade do Espetáculo”. Disponível em <https://vimeo.com/5752431>, consultado em setembro/2017.

Debord, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Denning, Michael. The cultural front: the laboring of American Culture in the twentieth century. New York: Verso, 1998

Denning, Michael. The cultural front: the laboring of American Culture in the twentieth century. New York: Verso, 1998.

Eagleton, Terry. As ilusões do pós-modernismo. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Eagleton, Terry. Ideologia: uma introdução. Tradução de Luís Carlos Borges, Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo Editorial e Fundação Editora da UNESP, 1997.

Eisenstein, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Eisenstein, Sergei. Reflexões de um cineasta. Zahar, 1969.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem [1876]. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm>, consultado em outubro/2017.

Ezra, E. George Méliès: the birth of the auteur. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Fouilloux, Danielle. Dicionário Cultural da Bíblia. São Paulo: Editora Loyola, 1998.

Gagnebin, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: Benjamin, Walter. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GOMBIN, Richard. As Origens do Esquerdismo. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1972.

Gomes, Paulo Emilio Sales. Crítica de Cinema no Suplemento Literário - Vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Graver, Gary & Rausch, Andrew J. *Making movies with Orson Welles: a memoir*. Lanham: The Scarecrow Press, 2008.

Grefe, Xavier. Arte e Mercado. Tradução: Ana Goldberger. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

Heinich, Nathalie. A sociologia da arte. Bauru: EDUSC, 2008.

<http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/diversidade/numero5/5.html>
. Acesso em: 10 maio 2017.

Hemingway, Ernest. "The undefeated". In: The Complete Short Stories of Ernest Hemingway. New York: Scribner, 1987.

Irving, Clifford. Fake: The Life of the Greatest Art Forger of Our Time. Kindle Edition, 2014.

Jameson, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Johnson, William. "F for fake" In: Film Quarterly, vol. 29, n. 4 (Summer 1976).

Kafka, Franz. (trad. Carone, Modesto). Um Artista da Fome / A Construção. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Kipling, Rudyard. "The Conundrum of the Workshops". In: The Collected poems of Rudyard Kipling. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.

Konder, Leandro. Os marxistas e a arte: breve estudo histórico crítico de algumas tendências da estética marxista. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

Konder, Leandro. O que é dialética. São Paulo: Brasiliense, 1981

Kuleshov, Lev apud Eisenstein, S. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Leaming, Barbara. Orson Welles: uma biografia. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

Löwy, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2007.

Marques, S.L. Falso acaso e possível coincidência. In: Opúsculo 20. Porto: Dafne Editora, Agosto 2009.

Martorella, Rosanne. Art and business: an international perspective on sponsorship. Westport: Greenwood Publishing Group, 1996

MARX, Karl. O Capital: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1985, v. I, t. 1.

McBride, Joseph. Orson Welles. Cambridge: Da Capo Press, 1996.

McBride, Joseph. The Lost Kingdom of Orson Welles. In: The New York Review of books. Disponível em <http://www.nybooks.com/articles/1993/05/13/the-lost-kingdom-of-orson-welles/>

McBride, Joseph. What ever happened to Orson Welles? A portrait of an independent career. Lexington: the University Press of Kentucky, 2006.

Moisés, Massaud. "Formas Poéticas". In: A Criação Literária – Poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.

Naremore, James. The Magic World of Orson Welles. University of Illinois Press, 2015, Kindle Edition.

Nichols, Bill. Representing Reality. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Peixoto, Fernando. "O Que É Teatro". São Paulo: Brasiliense, 1980.

Raymonde. O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

Rippy, Marguerite H. Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

Rosenbaum, Jonathan. Discovering Orson Welles. University of California Press, 2007.

Rosenfeld, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Sarris, Andrew. The Auteur Theory and the Perils of Pauline. In: Film Quarterly, Vol. 16, No. 4, 1963.

Sayad, Cecilia. Performing Authorship. New York: I.B. Tauris, 2013.

Thieme, Claudia. F for Fake and The Growth in Complexity of Orson Welles' Documentary Form. Peter Lang, 1997

Vazquéz, Adolfo Sanchez. As Ideias Estéticas de Marx. Paz e Terra, 1968, p. 218.

Veiga, Roberto de M. Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural. In: Revista Alceu, v. 6, n. 11, jul/dez. 2005.

WALSH, Martin. The complex seer: Brecht and the film. In: The Brechtian Aspect of Radical Cinema. London: BFI Publishing, 1981.

Welles, O.; Estrin, M.W. (editor). Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.

Williams, Raymond. Quando se deu o Modernismo?. In: Política do Modernismo: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Woodmansee, M. The genius and the copyright: economic and legal conditions of the emergence of the author. Eighteenth Century Studies, 1984

Xavier, Ismail. Entrevista. In: A montagem no cinema / mostra. São Paulo: Centro cultural Banco do Brasil, 2006.

Xavier, Ismail. O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Xavier, Ismail. O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo. **Revista do Centro de Estudos da Metrópole**. São Paulo, n. 5, abril/mai./jun. 2005.

Zinn, Howard. A people's history of the United States. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2003

Filmes:

CITIZEN Kane: two-disc special edition. Burbank, CA : Warner Home Video, 2001. 2 DVDs (232 min).

The BATTLE over Citizen Kane. Direção: Michael Epstein, Thomas Lennon. Brighton (MA), 1996. In: Citizen Kane: two-disc special edition. Burbank, CA : Warner Home Video, 2001. 2 DVDs (232 min).

VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. [S.l.]: Janus Films; SACI; Les Filmes du Prisme, 1973. 2 DVD (88 min), color. Título original: F for Fake.