



O *Don Quixote* de Orson Welles: história e reconstrução¹

Adalberto Müller²

¹ Este trabalho foi produzido durante um ano de pesquisa como *visiting fellow* da Yale University (Film Studies Program), com bolsa CAPES/Estágio Sênior. Agradeço à supervisão amável de Dudley Andrew, e também a: Francesco Casetti, Esteve Riambau, Jonathan Rosenbaum, Chris Welles Feder, Albina Pereira, Ciro Giorgini, Alberto Anile, James Naremore e Darlene Sadlier.

² Adalberto Müller é Professor de Teoria da Literatura e Cinema e Literatura na UFF. Bolsista de Produtividade 2-A do CNPq e bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado da FAPERJ, autor de *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema* (Ed. Sulina, 2011). Dirigiu o curta-metragem 35mm “Wenceslau e a árvore do gramofone” (2008). Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE desde 2009. Em 2013 é Visiting Scholar no Film Studies Program da Yale University (Bolsista CAPES), sob supervisão de Dudley Andrew. E-mail: adalbertomuller@gmail.com



Resumo

Este trabalho é resultado de uma extensa pesquisa em bibliotecas e arquivos, visando entender a história da produção e os desdobramentos do filme inacabado *Don Quixote* (1954-1985) de Orson Welles. O trabalho se compõe de quatro partes: na primeira, situamos o *Don Quixote* no conjunto da obra de Welles, e em relação ao clássico de Cervantes, a partir dos conceitos de autor e de tradução; na segunda parte, apresentamos a história dos mais de trinta anos em que o filme foi sendo produzido; na terceira, propomos uma reconstrução textual e filológica, visando fundamentar uma futura restauração do filme; a quarta parte é uma conclusão com algumas propostas.

Palavras-Chave

Orson Welles, *Don Quixote*, Obra inacabada, Arquivo, Cinema e Literatura, Autor.

Resumé

Ce travail est l'accomplissement d'une recherche dans des bibliothèques et archives ayant pour but de comprendre l'histoire de la production et les parcours du film inachevé *Don Quichotte* (1954-1985) de Orson Welles. Ce travail se compose de quatre parties: dans la première, nous situons *Don Quichotte* dans l'ensemble de l'oeuvre wellesienne et par rapport au classique de Cervantès, à partir des concepts d'auteur et de traduction; dans la deuxième partie, nous présentons l'histoire des trente et quelques années dans lesquels le film fut produit; dans la troisième partie, nous proposons une reconstruction textuel et philologique du film, ayant pour but de rendre possible une future restauration du film; la quatrième partie est une conclusion avec quelques propositions.

Mots-clés

Orson Welles, *Don Quichotte*, Oeuvre inachevée, Archive, Cinéma et Littérature, Auteur.



I - Autor, original, tradução

O inacabado projeto *Don Quixote*³, de Orson Welles, é uma caixa de surpresas. De onde quer que o observemos, metodologicamente, ele assume tantas facetas quantas são as formas da água. Podemos iniciar um exame tomando por objeto a capa do *Dvd* americano intitulado *Orson Welles' Don Quixote* (e do *Dvd* francês *Don Quichotte* de Orson Welles). O filme contido nesses *Dvds* é uma montagem realizada posteriormente à morte de Welles, e lançada por ocasião da exposição Sevilla 92. Não se faz referência, na capa, a Jesus (Jess) Franco, que dirigiu a pós-produção, mas apenas ao diretor, e o filme é tratado como uma “obra-prima perdida”, embora os negativos e alguns copiões (como iremos demonstrar) nunca tenham sido perdidos. Outro problema aqui é o nome da atriz Patty McCormack. Apesar de ela ter atuado durante as filmagens no México (1957), ela não aparece sequer um segundo nos 114 minutos da versão de 1992. O último desse jogo de erros é a foto da capa: quem aparece aqui não é o ator protagonista do filme, Francisco Reiguera, mas sim Misha Auer, com quem Welles fez os primeiros testes para *Don Quixote* em Paris, em 1955.

Parece, então, que estamos diante de um caso de fraude. Ou então, pode-se considerar, pelo menos, que se trata de um *Don Quixote* apócrifo. Ao se falar de apócrifo, os leitores mais avisados de Cervantes certamente se lembrarão da história do *Quijote Apócrifo*, e do modo como o próprio Cervantes zomba dele dentro de seu próprio romance. No capítulo LXII da segunda parte de *Dom Quixote* (CERVANTES, 2007), o cavaleiro andante e seu escudeiro andam pelas ruas de Barcelona quando encontram uma casa editorial. Depois de trocar informações sobre alguns livros, bem em estilo *cervantino*, Dom Quixote se depara com o livro publicado apocrifamente em 1614, por um tal Francisco de Avellaneda. Não apenas estamos dentro de uma obra de ficção na qual os personagens leem livros sobre si próprios, mas estão lendo um livro *fake* que havia efetivamente sido publicado na época de Cervantes. Assim, a reação do personagem diante da obra falsa reflete a do autor, pois não apenas

3. Mantenho este título no original, pelas razões apresentadas neste artigo. Trata-se de um filme inacabado, que não teve exibição nem distribuição. Sobre outras versões desse filme, ver abaixo.



condena o livro, mas o condena ao mesmo destino dos porcos na festa de San Martin: a fogueira (CERVANTES, 2007).

Assim como ocorre em *F For Fake/Verdades e mentiras*, estamos tratando aqui de cópias e originais, de imitações e versões da realidade, de autores e de obras. Mas já que tantos são os caminhos a tomar nesses assuntos, começemos pela questão do autor e da autoria.

Sabe-se que Orson Welles é um dos mais brilhantes realizadores do cinema americano, que é mais conhecido por filmes como *Cidadão Kane* ou pela série radiofônica *A guerra dos mundos*. Apesar disso, muitas de suas obras permanecem ainda hoje desconhecidas, especialmente as inacabadas, como *The other side of the wind* e *Don Quixote*. Embora tenha trabalhado nessa última por mais de 30 anos, mais de 20 mil metros de negativo de imagens jamais vistas permanecem esquecidas em um depósito em Roma, em função de um processo judicial *kafkiano*. Como é possível tal esquecimento? Qual o mistério por trás de um filme que Welles considerava ser sua obra prima? Minha pesquisa é antes de tudo um pedido de vistas desse arquivo, ou dessa caixa-preta chamada *Don Quixote* de Orson Welles, considerando que quase seis horas de imagens inéditas permanecem como um tesouro esquecido.

Mas quem é exatamente o autor dessas imagens jamais editadas e projetadas? Embora aparentemente sem sentido, essa questão me leva a uma outra questão, a saber, da autoria sobre um texto “derivado” e sua relação com o texto original. Nesse momento, não posso deixar de pensar também naquele conto/ensaio de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, autor do Quixote* (BORGES, 2007). Nela, Borges se pergunta quem é o autor de um livro como *Don Quixote*, quando este é reescrito quatro séculos depois, embora com as mesmas palavras e com as mesmas frases? Essa questão metafísica me levou a interpretar primeiramente os fragmentos do *Don Quixote* de Welles como um “jardim de caminhos que se bifurcam”.

A crítica sempre considerou Orson Welles um grande cineasta, mas, ao mesmo tempo, foi tratado por Hollywood como uma falha no sistema, sobretudo devido aos diversos projetos inacabados, que, há alguns anos, começaram a chamar a atenção da crítica (ROSENBAUM (2008); RIAMBAU



(2005); BENAMOU (2007); RIPPY (2009)) por seu valor (um valor que deveria transcender o significado tradicional de obra de arte como objeto fechado). Entre essas obras, ocupa um lugar central a sua adaptação do romance de Cervantes, *Don Quixote*, que foi criado com métodos bastante rudimentares de produção. Filmado durante mais de 30 anos na França, no México, na Itália e na Espanha, e refeito constantemente em sua nomádica mesa de montagem, *Don Quixote* talvez nem devesse ser chamado de obra, uma vez que a sua totalidade só pode ser pressuposta através dos fragmentos. A pesquisa nos arquivos de Orson Welles, espalhados por diversos lugares⁴, expõe essa dialética de obra e fragmento, e leva-nos a questionar se o negativo deveria ser objeto de uma disputa de direitos autorais. Esses fragmentos, mais do que quaisquer outros (e certamente mais do que os usados na versão de *Don Quixote* de 1992), revelam o ateliê do artista Welles, especialmente porque nesse filme ele estava usando novas técnicas e explorando novas possibilidades de “fazer cinema”: era o seu *home movie*, como ele gostava de dizer.

Se voltarmos à história de Borges, Pierre Ménard seria nada mais do que um autor decadentista francês, um sub-Paul Valéry, se não tivesse sofrido a tentação de criar uma das obras mais originais do século XX: a reescrita de *Don Quixote*, obra publicada durante o Renascimento espanhol (ou Barroco), por Miguel de Cervantes Saavedra, publicada em duas partes, uma em 1605, outra em 1615. Para entender plenamente a brincadeira séria de Borges, temos que recordar que a ideia de uma segunda versão do romance de Cervantes não é nova: a versão apócrifa (assinada por Avellaneda) aparece em 1614, e leva Cervantes a apressar a publicação do segundo e último volume em 1615. No segundo *Quixote* de Cervantes, os personagens ficcionais não apenas estão cientes de que as pessoas que encontram leram o livro sobre eles, mas de que algumas delas leram inclusive uma falsa versão. O problema com que o narrador de Borges se defronta em sua história/ensaio, consiste no fato de que, confrontando o

4. Para esta pesquisa, foram consultados documentos nos seguintes arquivos: *Orson Welles Papers*, University of Michigan at Ann Arbor (doravante Ann Arbor); *Orson Welles Collection*, Lilly Library, University of Indiana at Bloomington (doravante Lilly Library); Filmoteca Española de Madrid; Mauro Bonanni/Ciro Giorgini, Roma, coleção particular.



original de Cervantes com a obra de Ménard, ele aparentemente não vê nenhuma diferença. Para convencer o seu leitor, o narrador *borgiano* cita dois parágrafos, o primeiro retirado do livro de Cervantes, o segundo de Ménard: ambos têm as mesmas palavras e as mesmas frases, idênticas do princípio ao fim. Se esse *Quixote* de Ménard não é nem uma paródia nem um pastiche, e nem mesmo uma simples cópia, por que considerá-lo como uma outra obra, e não a mesma? Apenas porque, Borges argumenta, seguindo o raciocínio de Ménard, se uma obra é reescrita quatro séculos depois, mesmo usando as mesmas palavras e as mesmas frases, não pode ser idêntica ao original.

Aqueles que não estão habituados a ler os ensaios de Borges certamente acharão essa ideia ingênua, senão um absurdo total. No entanto, essa interpretação da obra de Ménard deve ser entendida a partir do modo peculiar com que Borges lida com paradoxos, e também levar em consideração suas concepções sobre tempo e espaço, que têm como contrapartida as suas ideias sobre original e tradução. Para Borges, todas as traduções de Borges apagam o original, tornando-se novos originais, se não é que terminam por apagar qualquer ideia de original que seja.

Segundo Alberto Manguel, a partir da publicação desse conto, a ideia de um *Don Quixote* original e arquetípico só existe para acadêmicos e críticos textuais (e editores), pois o original desapareceu junto com seus leitores e com os seu tempo e espaço de origem. Todos os leitores que se situam em outro espaço e em outro tempo são criadores de novos Sanchos e novos Dom Quixotes: “Nunca lemos um original arquetípico”, afirma Manguel, “lemos uma tradução desse original na língua da nossa própria experiência do mundo” (MANGUEL, 2005, p. 1).

Se considerarmos agora as transformações do romance de Cervantes em todos os formatos e gêneros de cinema, e como podemos nos situar diante deles, o conceito de tradução pode ser bastante, de fato, muito produtivo. Em estudos de cinema, sua utilização não é nova, uma vez que André Bazin já o havia utilizado nos anos cinquenta, no clássico ensaio *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, cujo mote foi glosado por muitos outros textos sobre o assunto. Autores como Robert Stam (STAM, 2006), numa clave *bakhtiniana*,



amplificaram a proposição de Bazin, em termos de “tradução e dialogismo”. Noutra clave, Dudley Andrew emprega os termos “empréstimo, interseção, transformação” (ANDREW, 1984). Por minha parte, gosto de voltar ao texto de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 2001), tomando-lhe emprestadas algumas ideias. A primeira é a que afirma que a traduzibilidade é uma qualidade inerente de algumas obras, é o que garante a sua “pervivência” (CAMPOS, 1992). Se alguma coisa “pervive”, acrescenta Benjamin, é porque necessariamente passou por uma transformação. A segunda ideia é expressa em termos geométricos: tal como uma tangente toca uma circunferência em um único ponto apenas, e dirige-se ao infinito, a tradução toca o original num único ponto do seu sentido apenas, e segue seu curso em uma rota que aponta para a liberdade e a diferença ao mesmo tempo.

Assim, a teoria de Benjamin explica por que tantas vezes *Don Quixote* foi traduzido e recebeu diversas formas de adaptação (dança, teatro, música, quadrinhos, tevê). No caso específico do cinema, a adaptação de Welles ocupa um lugar especial, até mesmo para os especialistas em Cervantes. Ela possui alguma coisa que nenhuma outra adaptação logrou alcançar, um modo de “modernizar” o romance de Cervantes, e fazer com que os seus mais profundos mecanismos e artifícios se tornem atuais. Uma das razões para isso é que Orson Welles terá sabido exercer a contento a “tarefa do tradutor”. Segundo o próprio Welles, tratava-se, nos anos 50, de traduzir o “anacronismo” da obra de Cervantes:

O anacronismo de Don Quixote em relação à sua própria época perdeu toda a sua eficácia agora [1959], pois as diferenças entre o século XVI e o século XIV já não é tão clara em nossas mentes. Eu simplesmente traduzi esse anacronismo em termos modernos. (WELLES, 2002, p. 37)

É por isso que, em dois livros publicados há algum tempo na Espanha, que tratam das adaptações da obra de Cervantes, o lugar ocupado pelo trabalho *wellesiano* é bastante especial. Carlos Heredero, por exemplo, considera o *Don Quixote* de Welles a mais importante entre todas as transformações e adaptações da obra *cervantina*, mesmo em se tratando de uma “adaptação



fantasma” (KROHN, 1985), como o *Don Quixote* de Terry Gilliam, abordado no documentário *Lost in La Mancha*. O *Don Quixote* de Welles:

El más quixotesco de todos los empeños cinematográficos, la más audaz y sin duda la más cervantina de todas las reinenciones fílmicas que el cine ha intentado proponer del caballero manchego es, sin embargo, una obra inacabada, un apasionante work in progress que se extiende a lo largo de treinta años de obsesiva aventura en permanente lucha contra los molinos de viento de la industria y del dinero. (HEREDERO & IRIARTE, 2005, p. 88)

Em dois dos principais artigos publicados sobre o *Don Quixote* de Welles, Jonathan Rosenbaum (2008) e Esteve Rimbau (2005) chegaram à mesma conclusão, de que a tentativa de finalizar o filme de Welles leva necessariamente ao fracasso (como o que ocorreu com o filme de Jess Franco), pois não há como recuperar-se a “intenção” de Welles (como veremos adiante, Welles não deixou um roteiro, ou este se perdeu). Todavia, o projeto *Don Quixote* ocupa um lugar mítico dentro do conjunto da obra *wellesiana*, e não pode simplesmente ser esquecido. Como vou mostrar na terceira parte deste trabalho, se não é possível chegar a uma montagem final de *Don Quixote*, isso não significa que não seja possível tentar-se algum tipo de montagem do material fílmico que restou. Pois, tal como os esboços e rascunhos são importantes para esclarecer aspectos de grandes obras artísticas e literárias, as imagens contidas nas diversas versões do copião e no intocado e intocável “negativo romano” - muitas das quais nunca foram mostradas publicamente - podem, futuramente, transformar-se num ateliê, dentro do qual se pode entender melhor o método criativo de Orson Welles.

II - História da produção

De acordo com a maioria dos artigos e dos documentos publicados sobre Orson Welles e sua longa relação com *Don Quixote*, o início oficial dos trabalhos teria ocorrido com uns testes que Welles realizou em Paris, em 1955. No entanto, poderíamos retroceder um ano, se confiarmos nas memórias de sua filha Chris



Welles Feder. Em sua tocante autobiografia, ela se recorda da visita que fez ao seu pai na Espanha na páscoa de 1954, quando ele estava filmando *Mr. Arkadin*. Enquanto eles voltavam de Toledo a Madrid, provavelmente no domingo 18 de abril de 1954, Chris Welles estava olhando pela janela quando disse:

“Oh look, Daddy”. Suddenly I saw windmills standing on an empty field, a magical apparition of white windmills lined up in a row, their black blades revolving in lazy circles.

“Have you read Don Quixote?” he asked me. I shook my head. “Then you must read it at once. It’s one of the great books, and I’m going to make a movie out of it. I’ll find you a copy in English before you go back to Switzerland” (FEDER, 2009, p. 133)

Essa narrativa nos permite inferir duas coisas: primeiro, Orson Welles já estava pensando no *Quixote* durante as filmagens de *Mr. Arkadin*, e quiçá estivesse pensando em trabalhar muito tempo ainda na Espanha; segundo, Orson Welles teria lido Cervantes em castelhano; essa é provavelmente a razão porque Jonathan Rosenbaum (2005, p. 304) não obtém sucesso em comparar os diálogos e narração do filme com as traduções inglesas. Não é impossível, assim, que Welles estivesse trabalhando ao mesmo tempo sobre o original e sobre as traduções, ou que estivesse ele mesmo traduzindo passagens do texto de Cervantes. De fato, Welles estava o tempo todo e, ao mesmo tempo, traduzindo e adaptando *Don Quixote*. Como demonstrou François Thomas, a “assinatura” de Welles em seus filmes é sempre multifacetada, abrangendo não apenas os créditos (e as formas como ele brinca com os créditos, usando inclusive sua voz), mas as suas “intrusões” no tecido de seus filmes das mais variadas formas (THOMAS, 1998).

Em 1955, Welles realiza testes de câmera no *Bois de Boulogne*, Paris, com o ator Russo Mischa Auer no papel de Quixote, e seu amigo Akim Tamiroff como Sancho Pança (ambos faziam parte do elenco de *Mr. Arkadin*). Nessa mesma época, Welles também estava realizando experiências com a tevê, especialmente com o excelente piloto para a CBS, *The fountain of youth*.



A segunda experiência com *Don Quixote* ocorre em julho de 1957, a milhares de quilômetros de Paris, quando Orson Welles abandona a montagem final da sua mais significativa tentativa de retorno a Hollywood, *Touch of evil/A marca da maldade*, e voa para o México com um orçamento de 25 mil dólares, proposto pelo padrinho da sua filha mais nova, Frank Sinatra⁵. Sinatra queria produzir um telefilme sobre a segunda parte de *Don Quixote*, tendo Charlton Heston como protagonista. Se, por um lado, o abandono de *Touch of evil* custaria a Welles o definitivo adeus a Hollywood, não se deveria menosprezar a decisão que o diretor americano tomou de filmar *Don Quixote* num momento tão decisivo. E, mais do que filmar *Don Quixote*, o desejo de retomar os laços com a América Latina e com o passado traumático de *It's all true*, outro projeto inacabado, também filmado no México (além do Brasil), e que lhe fora igualmente roubado das mãos pelos estúdios de Hollywood (BENAMOU, 2007). O ator escolhido para o papel de Dom Quixote foi Francisco Reiguera, que havia lutado na Guerra Civil espanhola, e que havia trabalhado com Luis Buñuel no México. Essa escolha é significativa, pois Welles estaria reforçando os laços com a Espanha e com a posição anti-franquista, que ele mantinha desde os anos 40, quando produziu programas de rádio condenando a ditadura do Generalíssimo.

O *Don Quixote* “mexicano” tinha por início uma cena em que Welles aparece contando a história do livro a uma pequena turista americana chamada Dulcie, no lobby de um hotel. Dulcie seria protagonizada por Patty McCormack, uma jovem atriz que havia brilhado nos palcos da Broadway aos oito anos, e por quem Welles nutria certo fascínio (talvez por ser uma criança prodígio, como ele). Nessas cenas, que ainda podem ser vistas com o som original (pós-sincronizado) na versão de Bonanni (falarei dela abaixo), Orson e Dulcie discutem sobre ficção e realidade, quando Sancho Pança (Akim Tamiroff) aparece furtivamente. Em outra cena, descrita por Rosenbaum e Riambau, Sancho e Dulcie se encontram em uma sala de cinema, no qual está sendo projetado um *peplum*. Dom Quixote aparece no cinema, e senta-se para assistir o filme; aparentemente enraivecido

5. A amizade de Welles com Sinatra remonta ao início dos anos 40. Em 1944, ambos trabalharam juntos em shows destinados à reeleição de Franklin D. Roosevelt, de quem Orson Welles era admirador e apoiador.



com algum fato do filme, levanta-se, saca de sua espada e se dirige à tela, atacando os personagens com sua espada até destruir totalmente a tela, para o desespero dos espectadores! Depois disso, Dulcie e Orson discutem numa carruagem, e esta afirma ter encontrado Dom Quixote e Sancho Pança num cinema. Analisando a versão de Jess Franco detidamente, é possível localizar outras cenas rodadas no México, de modo que se torna possível reconstituir uma boa parte do *Don Quixote* “mexicano”.

A equipe de produção dessa etapa era constituída basicamente por Oscar Dancigers (produtor que havia trabalhado com Buñuel), o diretor de fotografia Jack Draper e Juan Luís Buñuel (assistente de produção). Além de interpretar papéis menores (como a mãe de Dulcie e a mulher da motocicleta, que Don Quixote ataca), Paola Mori também era a continuísta e secretária de Welles. Outros membros da equipe técnica e assistentes foram recrutados no México, em sua maior parte profissionais do cinema de curta-metragem (THOMAS & BARTHOMÉ, 2008, p. 224). Orson Welles já havia tomado naquela época a decisão de tratar de forma irreverente o anacronismo entre o século de Cervantes e o século XX: por exemplo, já nas cenas do cinema, vemos que seu propósito vai muito além de um filme “de época”.

Em maio de 1958 o diretor americano concede uma longa entrevista a André Bazin e Charles Bitch, na qual um dos principais temas é o *Don Quixote*. “O filme tem cerca de uma hora e quinze de duração. Terá uma hora e meia quando eu filmar a cena da bomba H” (WELLES, 2002, p. 38). Ele também declara ter “ensaiado Cervantes por quatro semanas”, e “inventado o filme nas ruas como Mark Sennet” (id.) Em 1958, Welles se muda para a Itália com sua esposa Paola Mori, e continua a editar o filme durante 1959 e 1960, em sua casa em Fregene, Safa Palatino, com Renzo Lucidi (que havia montado *Otelo*).

Durante o ano de 1959, Orson filma algumas cenas perto de Roma. Ele havia aceitado o papel de Saul, no épico *Davi e Golias*, exclusivamente para poder usar o cachê na produção de *Don Quixote*. Foi durante as filmagens de *Davi e Golias* que conheceu Audrey Stainton, figura chave na produção futura de *Don Quixote*. Ela relata, anos depois, que naquele ano Orson havia retomado a produção, e trazido Reiguera e Tamiroff para Roma. De noite Orson trabalhava



em *Davi e Golias*, pela manhã e à tarde retomava seu *home movie* num local desértico perto de Manziana. Esse local, e as densas nuvens de agosto, criavam a continuidade com as cenas filmadas no México, notadamente as cenas de cavalgada e da batalha contra as ovelhas. As *plongées* de Sancho contra a terra árida e as *contre-plongées* de Dom Quixote tendo ao fundo nuvens densas eram mais elementos de continuidade do que elementos simbólicos, embora possamos associá-los como um paradoxo barroco: Sancho apegado a valores terrenos, Dom Quixote apontando para o sublime (STAM, 2008).

1961 será um ano decisivo para o futuro de *Don Quixote*. Para continuar a produzir seu filme, Welles aceita a sugestão de seu amigo e produtor, Alessandro Tasca di Cutò, e se engaja em um documentário sobre a Espanha para a RAI. É assim que nasce *Nella terra di Don Chischiotte*, um documentário *road-movie*, no qual Orson e sua família viajam pela Espanha, descobrindo e revelando suas paisagens, monumentos e cultura. Era também um documentário reflexivo, em que Welles não apenas aparece em cena filmando ou dirigindo os “atores”, mas também pelo texto da narração *off*. Durante esse período, Tamiroff e Reiguera mais uma vez teriam vindo à Europa, para filmar mais cenas de *Don Quixote*. As cartas de Welles desse período (Ann Arbor papers) demonstram que Welles estava levando os dois projetos paralelamente. Apesar de trabalhar com uma equipe reduzida, ele contava com duas câmeras diferentes, uma 16mm (para o documentário) e uma Caméflex 35mm (para *Don Quixote*). Foram quase dois meses de viagem e filmagem.

Quando, em 1991, Jesus Franco, sob a concordância de Oja Kodar, decide remontar o *Don Quixote*, opta-se por misturar os dois filmes (*Don Quixote* e *Nella terra di Don Chischiotte*), o que não fazia parte dos planos de Welles. Nas cartas do período, Orson deixa clara a intenção de não misturar os dois projetos, embora pensasse eventualmente em usar algumas cenas de *Don Quixote* no documentário; e também esclarece que usaria cenas da agência audiovisual espanhola NO-DO como material de arquivo em *Nella terra*, mas jamais em *Don Quixote*. Senão, vejamos esta carta assinada por Welles em 1961:



Although the Spanish excursions are related to, and, in some ways, complement the Italian shooting of “Don Quixote” - it is important to remember that the Spanish shooting is basically for the television series. Whatever material I will be able to pick up on the way which is useful to the “Don Quixote” film will be incidental. We have nine television shows to make in, or about, Spain. Some footage of “Don Quixote” film that is, footage actually showing the figure of Don Quixote and Sancho Panza - will be interwoven in the television documentaries as part of the format, as a sort of framework. However, most of the footage actually shot for the television series will be on 16mm. (1961. Orson Welles Papers, Ann Arbor)

A principal razão para não misturar os dois filmes era, pois, a diferença de bitola. Além do mais, Welles jamais usaria o material de arquivo de NO-DO em *Don Quixote*, pois deixava claro que, se precisasse de cenas de cobertura sobre Espanha, ele mesmo as teria feito com a 35 mm. Esse é um dos problemas essenciais da escolha de Jess Franco no *Dom Quixote* de Orson Welles, de 1992. Aliás, Jonathan Rosenbaum é bastante insistente nesse ponto, ao afirmar que o uso do material de *Nella terra* no filme “de Orson Welles” de 1992 foi uma “disastrous misappropriation” (ROSENBAUM, 2008, p. 299); e, segundo ele, até mesmo um crítico como Robert Stam faz uma “*lamentable assumption*” (id.) ao considerar o documentário e as cenas de NO-DO como parte da concepção estética de Welles para o *Quixote*.

A partir do final de 1961, Welles envolve-se totalmente com a produção de *The trial/O processo*, e abandona por alguns anos *Don Quixote*. Contrariamente ao romance de Cervantes, Welles nunca teve a intenção pessoal de adaptar Kafka, autor por quem não nutria grande admiração. Aceitou adaptá-lo por encomenda dos produtores Michel e Alexander Salkind, escolhendo casualmente Kafka entre outros autores propostos. Durante as filmagens de *O processo* em Belgrado, Orson encontra a jovem artista Oja Palinkas (Oja Kodar), que iria ser a herdeira das obras inacabadas de Orson Welles, e iria ter um papel decisivo na história de *Don Quixote*.

Em 1964 Orson Welles retorna à Espanha e lá fica trabalhando até 1966 em *Falstaff/Chimes at midnight*, cujo roteiro é derivado de um antigo projeto



teatral, *Five kings*, no qual Welles combinava cinco diferentes peças de Shakespeare, e que foi encenada em Dublin em 1960. Durante as filmagens de *Falstaff*, Welles retoma esporadicamente *Don Quixote*, aproveitando-se de equipamento e de locações: “Em julho de 1966, as quase todas as imagens (de *Don Quixote*) já estavam na lata, quando Orson, usando uma Caméflex ele próprio, filmou as cenas de Sancho Pança procurando por seu patrão na festa de San Firmino, em Pamplona” (BARTHOME & THOMAS, 2008, p. 228). De acordo com Riambau, Welles teria filmado algumas cenas de Dom Quixote “cruzando a *Puerta del sol* em Madrid” (RIAMBAU, 2005, p. 74). Nessa época, segundo Ira Wohl, que era então o assistente do montador Peter Parashelles, os negativos de *Don Quixote* teriam sido enviados a Roma, seguindo ordens de Welles.

Juan Cobos (que havia sido assistente de produção em *Falstaff*) declarou que havia, nessa época, um “esqueleto” do filme, com cerca de 80 minutos (COBOS, 1993, p. 197-201). Ainda em 1969, Orson contrata o jovem editor Mauro Bonanni, que havia terminado recentemente seu primeiro longa-metragem como montador⁶. Enquanto isso, Orson Welles continua filmando “alguns exteriores perto de Citaveccia, e resolvendo o problema de Dulcie, alternando primeiros planos de Patty McCormack gravados no México com planos médios ou gerais de uma garota parecida com McCormack” (Rosenbaum). Em dezembro de 1969, a morte de Francisco Reiguera deveria impor um corte na continuidade do projeto. Naquele momento, Orson poderia ter decidido abandonar o projeto totalmente. Todavia, ele continuaria trabalhando na montagem com Bonanni, e até mesmo contrata Francesco Lavagnino (compositor da trilha de *Otelo*) para a trilha de *Don Quixote*.

Em 1972, Akim Tamiroff falece, o que seria mais uma razão para Orson abandonar o projeto. Todavia, Welles envia o fotógrafo Gary Graver (BARTHOME & THOMAS, 2008, p. 228) para fazer algumas tomadas durante a semana santa em Sevilha (a cores, algumas dessas tomadas aparecerão no documentário

6. Em muitas cartas Oja Kodar queixa-se de Bonanni por haver roubado o negativo, e acusando-o de jamais haver trabalhado como montador para Welles (Ann Arbor papers).



Portrait: Orson Welles, de Frédéric Roissif e François Reichenbach). Desde a produção de *Falstaff* e *Une histoire immortelle* (1968), Orson havia tido poucas possibilidades de produzir um filme de maneira “profissional” e adequada. Nesse contexto, não é difícil entender por que finalizar *Don Quixote* era uma questão complexa. Mesmo assim, Welles não abandona a ideia, e, com a morte do ditador Franco (por quem nutria um desprezo considerável), em 1983, ainda faz declarações a respeito de seu *home movie*, cuja forma, desde os anos 70, deveria se aproximar do ensaio (como *F for fake*). Chega inclusive a dar um novo título para o filme, ironicamente: *When you Are going to finish Don Quixote?* Finalmente, pouco antes de sua morte, Welles liga para Bonanni, convidando-o a ir até Los Angeles continuar a montagem do filme (BONANNI, 1992).

De 1985 a 1990, Oja Kodar apresenta a diversos produtores o material de *Don Quixote*. Ela finalmente aceita uma proposta de um milhão de dólares, feita pelo governo espanhol, para financiar a pós-produção de *Don Quixote*, a ser lançado na Expo Sevilha 1992. A produção executiva fica a cargo de Patxi Irigoyen, de El silencio, produtora criada exclusivamente para essa tarefa. Irigoyen e Oja Kodar propõem o nome de Jesus Franco, que teria sido assistente de direção da segunda unidade de *Falstaff*, embora tenha trabalhado apenas em *The treasure island*, que Orson estava rodando paralelamente. Juan Cobos, que era então a mais importante pessoa viva ligada ao projeto, recusou-se a participar (COBOS, 1993), assim como Mauro Bonanni. Bonanni inclusive recusou-se a enviar os negativos que estavam em seu poder a Madrid, por considerar que o projeto em curso em nada atendia aos interesses do projeto de Welles (com quem ele trabalhou), e que ali se estava “gestando um monstro” (BONANNI, 1992, p. 15). É daquela época o processo judicial movido por Oja Kodar e Patxi Irigoyen contra Mauro Bonanni, o que tornou impossível qualquer movimentação do negativo do filme desde então. A ideia de Bonanni, naquela época, era a de reunir especialistas de Welles de todas as partes, para que se pudesse apresentar uma versão crítica do filme. Como não houve acordo entre as partes, surgiu esse “monstro” que é o filme de Jess Franco. Talvez a ideia de Bonanni hoje seja a mais coerente, e o material possa vir à luz. Para tanto, propomos seguir um caminho para a reconstituição textual/crítica do filme.



III - Reconstrução textual de *Don Quixote*: endotexto e exotexto

A partir de agora, para que se possa descrever criticamente o *Don Quixote* de Orson Welles, é preciso considerar o conjunto do material fílmico (negativos, cópias, copiões, etc.), bem como cartas, documentos de produção, depoimentos e mesmo transformações do filme em outros produtos, como documentários sobre o filme e textos críticos. De acordo com vários depoimentos como o de Audrey Stainton e J. Cobos (STAINTON, 1988; COBOS, 1993) e os artigos sobre o filme (ROSENBAUM, 2008; RIAMBAU, 2005), não há nem nunca houve um roteiro do filme, e as páginas de roteiro que eram usadas durante as filmagens acabavam ficando em poder de Welles, e provavelmente desapareceram. Juan Cobos publicou algumas páginas do roteiro, mas não se tem certeza da proveniência desse material, e, além do mais, ele é praticamente uma descrição de algumas cenas pós-sincronizadas por Welles e outras como a do cinema. Patxi Irigoyen (entrevista em Madrid, 2013) refere-se à existência de muitas páginas do “roteiro de Welles” que teriam sido usadas por Jess Franco para versão de Sevilha 92. Esse material teria sido depositado na Filmoteca Espanhola de Madrid (durante a pesquisa que fiz lá em julho de 2013, não foi localizado nenhum material escrito proveniente da doação feita por El silencio à Filmoteca, apenas cópias do filme editado).

A ausência de um roteiro e a impossibilidade de se chegar a uma “montagem final” creditada a Orson Welles obriga a pesquisa a lançar mão de outras ferramentas de reconstrução textual. Para trabalhar com a heterogeneidade do material relacionado a *Don Quixote*, baseio-me no trabalho que Catherine Benamou (2007) realizou com outro filme inacabado de Welles, *It's all true*, filmado no México e no Brasil em 1941/1942, logo após *Cidadão Kane*. O que me interessa no trabalho de Benamou são as categorias de endotexto e exotexto, de que ela se vale, considerando o caso daquele filme, em que apenas poucas sequências vieram a ser reveladas, em que muito da filmagem original se perdeu. É por isso que ela inclui na categoria de endotexto tudo aquilo que está relacionado com a história da produção, de modo a criar uma “reconstituição arqueológica” (BENAMOU, 2007, p. 15) dos fragmentos; o endotexto diz respeito, essencialmente, ao *text-in-the-making* (BENAMOU



2007, p. 15). Quanto ao exotexto, ele diz respeito ao que “emerges from an examination of the film strategies and apparent content at the time of its making in comparison with its contemporary cinematic intertext” (id.), incluindo-se aí outros filmes relacionados com *It's all true*, bem como documentos do contexto sócio-político no qual o filme surge (a política de boa vizinhança, a ditadura de Getúlio Vargas, etc.).

Usarei as categorias de endotexto e exotexto adaptando-as para o caso de *Don Quixote*, pois esse filme tem uma história e um modo de ser bastante diverso de *It's all true*. Assim, pois, o endotexto aqui se refere simplesmente ao material fílmico original (negativos e copiões). Exotexto será aqui todo material relacionado à produção (roteiro, entrevistas, relatórios de produção, cartas, fotografias, *story-boards*) bem como o material derivado: novas versões do filme (como a de Jess Franco), livros, artigos e revistas; documentários e outras obras que reconstituem a história da produção ou citam imagens de *Don Quixote*, ou lidam indiretamente com o projeto *wellesiano* (como *Lost in La Mancha* ou como a peça de Richard France, *Obediently yours Orson Welles*).

a) Endotexto

Primeiramente, para estabelecer o endotexto, há três copiões do *Don Quixote* de Orson Welles a serem considerados. Darei, aqui, nomes genéricos a eles, para facilitar a sua diferenciação.

a1). O primeiro copião é a “cópia de trabalho de Welles”, copião contendo as escolhas que Welles fez da filmagem, com algumas cenas já pós-sincronizadas, nas quais Welles está presente como ator (com Dulcie/McCormack no lobby de um hotel mexicano, e numa carruagem, pelas ruas de México, com a mesma), e também como voz, fazendo, em algumas cenas, as vozes de Dom Quixote e Sancho Pança). Essa cópia foi apresentada a Juan Cobos em 1969, e a Bonanni em 1972. De acordo com Audrey Stainton (STAINTON, 1988, p. 259), esse copião foi entregue por Mauro Bonanni a Beatrice Welles em 1972, na Piazza del poppole, Roma,



depois de uma misteriosa carta de Welles a Bonanni (Welles teria escrito uma carta em duas partes, dando instruções a Beatrice e a Bonanni sobre como proceder); copião esse que teria ficado em poder de Susanne Cloutier (atriz de *Otelo*) até os anos 80, e teria sido enviado posteriormente a Los Angeles para Welles (ROSABELLA). De acordo com Bonanni (BONANNI, 2002), essa cópia em 35 mm poderia ter mais de uma hora, e continha as famosas claquetes descritas por Cloutier e Bonanni (ver a seguir). Não fica claro se essa cópia teria sido transformada no copião de Cannes (ver a seguir) ou se foi perdida. Bonanni (1992, p. 15) considera essa cópia o “evangelho” para uma futura reconstituição “filológica”. Nessa versão se encontrava a famosa cena do cinema, filmada igualmente na cidade do México (ver a seguir), que só apareceria ao público pela primeira vez nos anos 90, num programa de *tevé* italiano dirigido por Bonanni, e exibida num canal de *tevé* americano por Jonathan Rosenbaum (e posteriormente divulgada via *Youtube*).

- a2). A segunda versão é o “copião de Cannes”: tinha em torno de 40 minutos em 35 mm, com algumas cenas sonoras (vozes e narração de Welles). Foi apresentada pela primeira vez em 1986 por Costa-Gavras no Festival de Cannes, e subsequentemente mostrada em muitos lugares nos EUA por Oja Kodar. De acordo com Rosenbaum (ROSENBAUM, 2007), esse copião continha a cena inicial do cinema, o diálogo entre Welles e McCormack:

Initially, they're seen seated at a table in a hotel patio, where he starts to tell her the story of the novel - with a skeptical interjection from the little girl's mother (Paola Mori), who has previously insisted that these characters never existed, calling down from a balcony, and a strange appearance of Sancho sneaking into the patio after Welles and McCormack have left, as if to prove the mother wrong. Then Welles and McCormack are seen more briefly (and presumable much later) in a moving carriage, where she tells him that she took Sancho in a taxi to a movie theater, which leads one



to surmise that the (cinema sequence) might have figured as a flashback, possibly with her narration. (ROSENBAUM, 2007, p. 305).

O fato importante aqui é o modo como Welles estava pensando o procedimento *cervantino* de cruzar, no mesmo texto, “stories happening in different levels of fiction”(GONZÁLES ECHEVARRÍA, 2003), e também misturar ficção e realidade dentro do tecido ficcional, o que realmente determina o caráter de “reflexividade” do livro. É também curioso pensar a coincidência entre a ideia *wellesiana* de abrir o filme com ele mesmo contando a história do livro a uma criança, e algumas visões do romance de Cervantes como livro para crianças:

Miguel de Cervantes Saavedra’s masterpiece has endured because it focuses in literature’s foremost appeal: to become another, to leave a typically embattled self for another closer to one’s desires and aspirations. This is why Don Quixote has often been read as a children book and continues to be read by children.” (GONZÁLES ECHEVARRIA).

Essa é provavelmente a cópia que Jess Franco usou como guia para a sua versão; de acordo com Patxi Irigoyen, essa cópia deveria ter sido depositada na Filmoteca Espanhola em Madrid, junto com o resto do material. Mas lá não está (conforme pesquisa realizada em junho de 2013).

- a3). O “copião da *Cinmathèque*” está depositado em Paris, nos depósitos da *Cinmathèque Française* em Saint-Cyr, sob o título *Don Quichotte (inachevé)* 1957-1972. Trata-se de um copião com som, 35mm, de 2185 m (cerca de 80 minutos), P&B. A qualidade da imagem é excelente, provavelmente a mesma de que fala Cobos sobre a versão de 1986, e cuja diferença é gritante em relação ao filme de Jess Franco: “uma grande qualidade de imagem em P&B, bastante contrastada, que teve um resultado muito positivo junto aos espectadores, embora a montagem fosse tão rudimentar ainda”



(COBOS, 1993, p. 199). Nessa versão, todavia, as cenas iniciais com Patty McCormack não estão presentes, o que me faz acreditar que se trate de uma versão posterior a 1972, quando Welles havia abandonado a ideia de usar as cenas com McCormack, e começava a pensar em um “ensaio”. De acordo com a descrição de Philippe Arnaud (1996), o qual, aliás, considera notável a presença de apenas Dom Quixote e Sancho Pança no copião (ARNAUD, 1996, p. 224) encontram-se presentes as seguintes cenas: a) Dom Quixote sendo levado para casa por Sancho Pança (alguns planos em *fast motion*) em um vilarejo na Espanha (sem som); b) vários planos silenciosos de Dom Quixote e Sancho Pança cavalgando em lugares ermos, com o uso de câmara baixa para Dom Quixote; c) a cena em que Dom Quixote está aprisionado numa grade de madeira e discute com Sancho (vozes de Welles):

o fato mais marcante é que Welles duble as duas vozes com uma ligeira inflexão tonal que não é exatamente um disfarce, quando passamos de uma: a criação acústica dessa dupla voz corporal (dessa voz com dois corpos), essa cisão monstruosa envolvida nessa dicção de laringe e reverberante fabrica um continuum vocal a partir do antagonismo dos eixos, quase que uma materialização da consciência.” (ARNAUD, 1996, p. 226)

d) a cena em que Sancho Pança está discutindo as razões para abandonar seu trabalho de escudeiro, sobretudo por não estar sendo corretamente pago para o trabalho (cena reeditada na versão de Franco); e) uma entrevista de Dom Quixote à televisão, com Welles fazendo as vozes do entrevistador e de Dom Quixote, que descreve a televisão e outros inventos como “mágica muito poderosa” e defende a cavalaria andante como princípio ético de ajudar os desfavorecidos; e) Dom Quixote observa Sancho Pança dançando flamenco (reproduzido na versão de Franco); f) vários planos em *contre-plongée* de Dom Quixote; g) cenas silenciosas em um ferro-velho



(parcialmente em Jess Franco), nas quais Sancho Pança extrai um dente de Dom Quixote dentro de um *trailer*; h) Dom Quixote e Sancho Pança entram numa cidade moderna, passam em frente a uma escola e saúdam as crianças (filmagem “mexicana”); i) Sancho dando banho em Dom Quixote em um barril de petróleo num terraço, ao fundo vê-se um *outdoor* de “Cerveja Don Quijote”; j) Dom Quixote toma banho num rio enquanto Sancho pesca numa ponte de madeira; j) várias planos de Dom Quixote atacando as ovelhas, e depois sendo atacado por pastores; k) corrida em Pamplona: Sancho escapa dos touros, participa de uma tourada e depois se dirige à Mercedes e tenta falar com Welles (Jess Franco alternou essa cena com um plano interno do carro, no qual Welles “conversa” com Sancho: essa era uma cena de *Nella terra*); Sancho olhando através do telescópio; na última cena, Sancho está ao lado do telescópio pedindo esmolas, ao lado dele uma placa dizendo: “Quiere usted ver la luna?”

- a4). O “copião de Mauro Bonanni”; Mauro Bonanni é fiel depositário de 20 mil metros de negativos de *Don Quixote*, em função do processo judicial movido contra ele por Oja Kodar e El silencio em 1992; havendo trabalhado com Welles de abril de 1969 até 1972 como montador (STAINTON, 1988, p. 259), foi Bonanni quem soube do alerta do laboratório, em 1974, de que destruiria o negativo por falta de pagamento; autorizado por Welles (STAINTON, 1988, p. 260), Bonanni retira o material do laboratório e passa a guardá-lo consigo desde então. Depois de recusar-se a enviar o negativo para Jess Franco e Oja Kodar em 1992, fica impedido de usar o negativo, mas antes disso faz revelar várias amostras do negativo, criando um copião de cerca de 90 minutos, que apresenta à imprensa italiana em 1992. Vi esse material, em poder de Ciro Giorgini, e pude constatar a pureza e a qualidade das imagens, e inclusive da sequência inicial com McCormak, com imagem e som perfeitos. Também chama a atenção a presença das misteriosas claquetes, assim descritas por Audrey Stainton:



He never numbered anything neither his scenes nor his shots nor his reels nor his composer's musical themes. Instead, he gave all these things names, such as 'Sheep', 'Television', 'Dreamers', 'False'. / On the clapper board, in place of the title of the film, there would be something enigmatic like 'Q1' or just 'Orson Welles', followed by the number of the take. He did, of necessity, number the takes, but in a manner peculiar only to himself. For instance, the first take of a close-up of Sancho Panza would, logically enough, be marked Sancho-1. But if the second take of the same close-up happened to include a wall, he was liable to mark it, not 'Sancho-2', but 'Wall-1.'" (STANTON, 1988, p. 260).

Tal como ocorre com os anagramas de Saussure⁷, Welles estava codificando seu trabalho, com a provável intenção de impossibilitar interferências alheias na montagem (tal como havia ocorrido com *Magnificent ambersons* e *Touch of evil*). A leitura dos fragmentos da cópia de Bonanni, com as claquetes, deve ter em conta esse caráter anagramático, e criar um novo padrão de montagem para um futuro trabalho sobre o negativo romano. Bonanni declara que, além das cenas completamente pós-sincronizadas da abertura com McCormack (lobby do hotel, carruagem e cinema), ainda há a versão pós-sincronizada (com as vozes de Welles) da magnífica cena do ferro-velho (BONANNI, 1992, p. 18).

b) Exotexto

Além da versão de Jesus Franco/Oja Kodar, *Don Quijote de Orson Welles*, lançado na Expo Sevilha 1992 (e posteriormente em *Dvd*), alguns documentários reproduzem cenas e tecem comentários importantes sobre o *Don Quixote* de Welles, fornecendo pistas importantes para entender-se o endotexto. Primeiramente, o já citado *Nella terra di Don Chiciotte*, que fornece muitos elementos para entender a diferença entre o Quixote de Welles e o de Jess Franco/Oja Kodar; outros três documentários importantes são *Portrait: Orson*

7. Devo essa comparação a Francesco Casetti, durante minha palestra na Yale University em 2013.



Welles, de François Reichenbach and Frédéric Roissif; *Rosabella: anos de Orson Welles na Itália*, de Ciro Giorgini & Gianfranceso Gianni, e *Orson Welles en el país de Don Quijote*, de Esteve Riambau & Carlos Heredero.

Igualmente são parte do exotexto outros materiais como fragmentos do roteiro, notas de produção, depoimentos escritos e artigos sobre o tema. Enfim, outras obras em que o *Don Quixote* de Welles é comentado ou citado, como o documentário *Lost in La Mancha* (sobre a tentativa de Terry Gilliam de filmar *Don Quixote*) ou a peça *Obediently yours, Orson Welles*, de Richard France (e sua tradução e encenação em Barcelona, por Esteve Riambau).

A versão de 1992 de Jess Franco, *Don Quijote* de Orson Welles, já foi suficientemente descrita por Cobos, Riambau e Rosenbaum, e recebeu muitas resenhas críticas em jornais, na maior parte negativas. Em *Literatura através do cinema*, Robert Stam defende a versão “dialógica” de Jess Franco, quando a compara a outras adaptações da obra de Cervantes, sobretudo pela presença de procedimentos “reflexivos” como a inserção da parte documental, principalmente de Welles “interagindo” com seu próprio filme. O argumento de Stam é correto do ponto de vista estético, mas o excelente crítico americano não poderia ter considerado, na época em que publicou, a trama da produção, que usou impropriamente cenas de *Nella terra di Don Chischiotte* e cenas de NO-DO, para “cobrir” a ausência do negativo romano, e em função de exigências contratuais com a Sevilha 92.

Além da versão de Jess Franco, outros filmes foram lançados contendo tanto a história da produção quanto uma recepção crítica do projeto de Welles. O primeiro foi o documentário *Portrait: Orson Welles* (1968), de François Reichenbach (o mesmo de *F for fake*) e Frédéric Roissif. Trata-se de um documentário ensaístico e reflexivo sobre os limites da criação cinematográfica, situando Welles como um autor preocupado sobretudo em desafiar os modos de produção convencionais do cinema. Não por acaso, toda a parte final do filme é dedicada a *Don Quixote* (inclusive apresentando cenas de Welles filmando na Espanha), e o trabalho de Welles nesse projeto é considerado ao de Penélope. Uma comparação interessante, pois Welles estava constantemente tecendo e destecendo seu *Don Quixote* por mais de 30 anos.



O documentário italiano *Rosabella: Orson Welles years In Italy* de Ciro Giorgini e Gianfrancesco Gianni reconstrói a história dos quase 15 anos em que Welles viveu na Itália, bem como suas relações prévias e posteriores com aquele país⁸. Em boa parte dos anos em que Welles lá viveu, estava ocupado com a produção de *Don Quixote*. Numa das entrevistas, Maurizio Lucidi lembra que a história de *Don Quixote* começa com a proposta de Frank Sinatra, mas ele fala em 100 mil dólares (e não 25 mil); Vemos também uma entrevista de Welles e Paola Mori à tevê italiana, em que ele diz: “This is a home movie... when I’ll have some money to shoot I’ll work on it...it’s a experimental film, it’s a work of love”. Lucidi ainda recorda-se de uma cena que não foi rodada, mas estava nos planos de Welles: Dom Quixote e Sancho Pança chegariam a um castelo, perto de Roma, onde estava sendo dada uma grande festa de fantasia. Os convidados acreditariam que estavam vendo duas pessoas fantasiadas, quando na verdade eles eram Dom Quixote e Sancho Pança!

Orson Welles en el país de Don Quijote traça um retrato da relação entre Orson Welles e a Espanha, desde sua primeira visita, em 1931, quando ficou hospedado em cima de um bordel em Sevilha, até o seu último desejo, que era o de ser enterrado em solo espanhol (o que efetivamente aconteceu após sua morte, pois suas cinzas estão na casa do amigo toreador Antonio Ordoñez). Entre os dois momentos, Orson Welles se afeiçoa cada vez mais pela Espanha, pelas touradas e por Antonio Ordoñez. Os bastidores da produção de *Mr. Arkadin* e *Falstaff* na Espanha são analisados, e, mais especialmente, o longo projeto de *Don Quixote*, bem como a sua transformação na versão de 1992.

Conclusões

Don Quixote fez parte da experiência criativa de Orson Welles durante mais de trinta anos de sua vida. Ele passou mais tempo filmando e editando *Don Quixote* do que qualquer outro filme de sua atribulada e turbulenta carreira de

8. About Orson Welles and Italy, cf. also the excellent book by Alberto Anile. *Orson Welles in Italy* (Indiana University Press).



ator e diretor. Por mais que se trate de uma obra inacabada (e provavelmente porque ele assim o quis), *Don Quixote* pode ser considerado como o seu ateliê de artista (devo essa ideia a Chris Welles-Feder, em entrevista, por telefone). Assim sendo, acredito que seja temerário interpretar a totalidade de sua obra sem uma análise mais detida do projeto *Don Quixote*.

Além do mais, o romance de Cervantes não foi uma escolha casual do cineasta americano. Tanto quanto *Moby Dick* e *Coração das trevas*, muitas das chaves para abrir-se o barroco castelo de sonhos de Welles estão contidas nas páginas de *Dom Quixote*, o romance. A reflexividade e o multiperspectivismo de *Cidadão Kane* (jogos de espelho, entrelaçamento de vários níveis de ficção e realidade, intrusões narrativas), por exemplo. Mas também se pode pensar na amizade de Sancho e Dom Quixote repercutindo em outros filmes sobre a amizade entre dois homens muito diferentes, como *Falstaff*. Ou na persistência de temas *cervantinos* nas adaptações e projetos de adaptação de contos de Isak Dinesen (que era leitora de Cervantes), inclusive na questão da encenação de *The immortal story*. Enfim, se muitos *cervantistas* influentes consideram a adaptação de Welles a mais importante de todas (ainda que sejam apenas fragmentos), por que fechar os olhos para a relação de Welles com esse contemporâneo de Shakespeare, que é Cervantes?

Por tudo isso, acredito que a pesquisa sobre *Don Quixote*, tanto como a de outras obras inacabadas, pode fornecer um esclarecimento mais profundo à relação de um criador como Welles e as questões culturais de seu tempo. Obviamente, falar de obras inacabadas, de falhas, de derrotas, não é um trabalho fácil, especialmente quando se considera o quanto as ideias de sucesso e da vitória fazem parte da nossa cultura (e especialmente da cultura americana). Como disse o poeta Manoel de Barros, “a força de um artista vem das suas derrotas”. E quem senão esse moderno Dom Quixote, cujo nome é Orson Welles, pode falar sobre ser derrotado? Finalmente, o projeto *Don Quixote*, exatamente por haver sido mantido deliberadamente inacabado, fala sobre o “autor” Orson Welles. Pois que prova maior do poder de um autor sobre sua obra do que manter trancados os “manuscritos” (caso raro na história do cinema)?



Se tudo o que foi dito aqui é verdade ou ficção, já não importa saber. Mas se fosse possível apenas sonhar com o futuro de *Don Quixote*, eu pensaria que os negativos aprisionados em Roma possam ser liberados por algum tipo de encantamento; que esse material possa ser digitalizado e - para além de quaisquer reivindicações de direito autoral - possam estar à disposição dos pesquisadores, e, por que não, do público em geral. O trabalho que estou fazendo aqui, a partir daquele dos que me precederam, poderia assim auxiliar a construir, a partir do endotexto e do exotexto, não um novo e improvável *Don Quixote* de Orson Welles, mas um *Don Quixote* para todos.



Referências

- ANDREW, J. Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1984.
- ARNAUD, Philippe. “Don Quichotte”. In: ARNAUD, Philippe (ed.) *La persistence des images*. Paris: Cinémathèque Française, 1996, p. 224-227.
- BARTHOMÉ, Jean-Pierre & THOMAS, François. *Orson Welles at work*. London: Phaidon, 2008.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris: Les Editions du Cerf, 1972.
- BENAMOU, Catherine L. *It's all true: Orson Welles's pan-american odyssey*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor” (trad. Susana Kampf-Lages). In: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001, p. 188-215.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Ménard, autor do *Quixote*”. In: BORGES, J.L. *Ficções*. (Trad. Davi Arriguci). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BONANNI, Mauro. “Entrevista al montatore Mauro Bonanni. A cura di Mario Garofalo”. *Segnocinema*, n. 57, set./oct. 1992, p. 13-15.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In.: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- CERVANTES, Miguel de (Saavedra). *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Sérgio Molina. S. Paulo: 34 Letras, 2007, v. 2.
- COBOS, Juan. *Orson Welles: España como obsesión*. Madrid/Valencia: Filmoteca Española/Filmoteca Valenciana, 1993.
- FEDER, Chris Welles. *In my father shadow. A daughter remembers Orson Welles*. Chapel Hill: Alonquin Books, 2009.
- GONZÁLES ECHEVARRÍA, Roberto. “Introduction”. In: CERVANTES. *Don Quixote*. London&New York, Penguin Classics, 2003, p. 7-20.
- HEREDERO, Carlos e IRIARTE, Ana. *Don Quixote y el cine*. Madrid: Ministerio de Cultura/Filmoteca Española, 2005.



- ISHAGHPOUR, Youssef. *Orson Welles cinéaste: une camera visible III*. Paris: Editions de la Différence, 2001.
- KROHN, Bill. "A la recherche du film fantôme". *Cahiers du Cinéma*, n. 375, sept. 1985, p. 24-33.
- MANGUEL, Alberto. "Herederos de Pierre Ménard". *La Nación*, 16.01.2005, Supl. Cultural, p. 1.
- NAREMORE, James. *The magic world of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.
- RIPPY, Marguerite H. *Orson Welles and the unfinished RKO projects. A post-modern perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.
- RIAMBAU, Esteve. "Don Quixote. The adventures and misadventures of an essay on Spain". In: *The Unknown Orson Welles*. In: DRÖSSLER, Stefan (ed.) *Unknown Orson Welles*. München, Filmarchiv, 2005, p. 71-77.
- ROSENBAUM, Jonathan: "When are you going to finish *Don Quixote* and why?" In. *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 297-307.
- STANTON, Audrey. "Orson Welles' secret". *Sight & Sound*, Autumn, 1988, p. 253-260.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema— realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo: Paz & Terra, 1981.
- STAM, Robert. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". *Ilha do Deserto*, n. 51, jul/dez. 2006, p. 19-53.
- THOMAS, François: "La signature efacée: Orson Welles et la notion d'auteur". *Positif*, n. 449/450, juillet/août 1998, p. 6-10.
- WELLES, Orson. *Interviews*. Edited by Mark Estrin. Jackson: University of Mississippi Press, 2002.