



Artigo – Temáticas Livres

**O falso amplificado:  
recursos sonoros em *F for fake*, de Orson Welles****Lo falso amplificado:  
recursos sonoros en *F for fake*, de Orson Welles****The amplified fake:  
sound resources in Orson Welles' *F for fake***Ines Bushatsky<sup>1</sup>Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-3195-8217>

**Resumo:** A partir da análise de trechos de cenas do filme *F for fake* (1973) de Orson Welles, o texto busca investigar o papel do pensamento sonoro na criação da atmosfera de artifício e falsificação proposta pelo filme. Observando parte da trajetória artística de Welles, delineamos o caminho reflexivo do texto ressaltando como o pensamento sonoro teve papel fundamental em suas obras, desde a marcante performance radiofônica *Guerra dos mundos* (1938), culminando em apostas mais experimentais como a de *F for fake*. Entre os recursos usados por Welles na composição sonora do filme estão a sobreposição de vozes e ruídos e a justaposição de fragmentos sonoros extraídos de diferentes cenas, compondo um mosaico de sons que atua na criação da atmosfera em múltiplas camadas a partir da qual o filme se constrói. As estratégias utilizadas por Welles em *F for fake* indicam caminhos na construção do que chamamos “efeitos do falso”, ramificação conceitual da noção de “efeitos de presença” elaborada nos escritos de Josette Ferál (2012). Para além, o texto desenvolve reflexões sobre o papel fundamental do desenho sonoro – bem como as inserções de momentos de silêncio – nas obras de Welles a partir do apoio teórico de Débora Opolski, Michel Chion e Jonathan Rosenbaum.

**Palavras-chave:** Orson Welles; *F for fake*; Pensamento sonoro; Efeitos do falso.

**Resumen:** A partir del análisis de escenas de la película *F for Fake* (1973) de Orson Welles, el texto indaga acerca del papel del pensamiento sonoro en la creación de la atmósfera de artifício y falsificación que propone la película. Observando parte de la trayectoria artística de Welles, la reflexión destaca cómo el pensamiento sonoro jugó un papel fundamental en sus obras, desde la notable performance radiofónica *Guerra de los mundos* (1938), culminando en apuestas más experimentales como *F de Fake*. Entre los recursos utilizados por Welles en la composición sonora de la película se encuentran la superposición de voces y ruidos y la yuxtaposición de fragmentos sonoros extraídos de diferentes escenas, componiendo un mosaico de sonidos que actúa en la creación de la atmósfera en múltiples





capas a partir de las cuales se construye la película. Las estrategias utilizadas por Welles en *F for Fake* señalan caminos en la construcción de lo que llamamos “efectos de lo falso”, una ramificación conceptual de la noción de “efectos de presencia” elaborada en los escritos de Josette Féral (2012). Además, el texto desarrolla reflexiones sobre el papel fundamental del diseño sonoro – así como la inserción de momentos de silencio – en la obra de Welles a partir del apoyo teórico de Débora Opolski, Michel Chion y Jonathan Rosenbaum.

**Palabras clave:** Orson Welles; *F for Fake*; Pensamiento sonoro; Efectos de lo falso.

**Abstract:** Based on the analysis of scenes from the film *F for fake* (1973) by Orson Welles, the text seeks to investigate the role of sound thinking in the creation of the atmosphere of artifice and fakery proposed by the film. Observing part of Welles’ artistic trajectory, the reflection emphasizes how sound thinking played a fundamental role in his works, from the remarkable radio performance *War of the worlds* (1938), culminating in the more experimental *F for fake*. Among the resources used by Welles in the sound composition of the film are the overlapping of voices and noises and the juxtaposition of sound fragments extracted from different scenes, composing a mosaic of sounds that acts in the creation of the multiple-layered atmosphere from which the film is built. The strategies used by Welles in *F for fake* indicate paths in the construction of what we call “fake effects”, a conceptual ramification of the notion of “presence effects” elaborated in the writings of Josette Féral (2012). In addition, the text develops reflections on the fundamental role of sound design – as well as the insertion of moments of silence – in Welles’ works based on the theoretical support of Débora Opolski, Michel Chion and Jonathan Rosenbaum.

**Keywords:** Orson Welles; *F for fake*; Sound thinking; Fake effects.

## Orson Welles e os efeitos do falso

Orson Welles foi o responsável por marcos estéticos e artísticos, já bem conhecidos, principalmente se tratando de invenções com lentes e planos cinematográficos. Há uma camada interessante em sua obra, que buscamos investigar, que diz respeito ao trabalho com o som e como o pensamento sonoro são partes essenciais de suas apostas cinematográficas na criação de composições conexas ou propositalmente desconexas entre som e imagem. Falaremos especificamente do filme *F for fake* (1973)<sup>1</sup> na intenção de, buscando explorar o trabalho com som utilizado no filme, também nos aproximarmos do conceito de “efeitos do falso”.<sup>2</sup> E, ainda, nossa investigação busca compreender como as estratégias sonoras de *F for fake* colaboram para trazer à tona a representação do falso.

A investigação sobre os efeitos do falso se baseia no conceito de Josette Féral (2012) de efeitos de presença<sup>3</sup>, efeitos que surgem a partir da alternância entre

<sup>1</sup> No Brasil o título foi traduzido como *Verdades e mentiras*.

<sup>2</sup> Este conceito foi inicialmente discutido no artigo *Efeitos do falso na experiência artístico-pedagógica: da análise fílmica à criação cênica da peça B de Beatriz Silveira* (Bushatsky, 2022).

<sup>3</sup> Este conceito é desenvolvido e aprofundado no texto *De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux* de Josette Féral e Edwige Perrot (2012, pp. 11-40). Neste texto, Féral analisa performances criadas por Janete Cardiff a partir de uma perspectiva de escuta do espectador, investigando a escuta



momentos de presença e momentos de ausência. Para a autora, os efeitos de presença geram uma potência que suscita no espectador uma experiência particular (Féral, 2012). Diante de uma obra ou performance, na qual os espectadores estão conscientes de que não há vida ou movimento, o efeito de presença cria a impressão de que existe algum tipo de presença viva:

Esta *presença*, seja qual for a forma que ela assume, exprime a sensação de presença de um corpo – geralmente um corpo vivo – diante do qual o sujeito que o vê tem a impressão, a sensação, de que este está presente no seu próprio ambiente<sup>4</sup> (Féral, 2012, p. 14, grifo da autora, tradução nossa).

Este efeito, ao se utilizar de uma tecnologia ou ferramenta de “ilusão”, engana os sentidos de seus espectadores, geralmente associado a perspectivas sonoras em tensão com aquilo que é visual. Diante de um efeito de presença, ocorre uma situação paradoxal entre recepção cognitiva e apreensão subjetiva em que, segundo a pesquisadora Verônica Veloso, “há uma dissociação entre o olhar e o ouvir, entre a visão e a escuta. É nessa dissociação que se baseia o efeito de presença” (Veloso, 2021, p. 264). Expandindo o conceito de Féral, os “efeitos do falso” são aqueles que, para além da tensão presença/ausência, também podem se estender para manifestações de duplicações, falsificações e multiplicidades, a partir de uma perspectiva de análise de imagens. Para além, também buscamos expandir o conceito para analisar os efeitos do falso presentes em diferentes gêneros artísticos, como, por exemplo, no cinema.

É importante lembrar que um dos marcos iniciais da trajetória criativa de Welles se dá justamente na dimensão do som, na peça radiofônica *Guerra dos mundos*, adaptação do romance *A guerra dos mundos* (1898), de H. G. Wells – que em Welles se converte em um marco também do que podemos chamar de uma performance do falso, visto que a transmissão radiofônica “enganou” a população norte-americana sobre uma elaborada invasão alienígena em 1938. Podemos inclusive interpretar a performance enquanto um efeito de presença, ou um efeito do falso, de grande proporção. Se o efeito

---

bi-naural, entre outros recursos. Vale ressaltar que este conceito não tem relação direta com o conceito de “produção de presença” desenvolvido por Hans Gumbrecht.

<sup>4</sup> *Cette présence, quelle que soit la forme qu'elle prend, dit le sentiment de présence d'un corps – corps vivant généralement – face auquel le sujet qui le regarde a l'impression, voire la sensation, qu'il est présent dans son propre environnement.*



de presença cria uma ilusão pelos sentidos, e sabemos que os sentidos de alguns dos ouvintes foi convocado à fuga, ao medo do apocalipse e à iminência da extinção humana, parece cabível interpretar que Welles atingiu algo para além da percepção consciente, manipulando os mais intensos e profundos sentimentos da população em uma prática quase hipnótica. Nesse sentido, por mais que os ouvintes não tenham sido apresentados a nenhum estímulo visual, o estímulo sonoro – tanto na dimensão narrativa quanto na trilha musical – era tão impactante que foi suficiente para que, como se sabe, os ouvintes fossem levados a imaginar a invasão alienígena como se realmente estivesse acontecendo em tempo real.

Se em um primeiro momento da história do cinema o som era mais distanciado da cena, aos poucos, com os avanços tecnológicos que passam a incluir o som na película da imagem, este se torna um elemento fundamental que visa garantir o “realismo” das imagens. O som e suas possibilidades passam por uma espécie de reinvenção na medida em que se torna a base de sustentação da verossimilhança de grande parte daquilo que é visto na imagem, com exceção das trilhas musicais não-diegéticas – que trabalham a favor de uma exaltação das emoções. Com o tempo e as apurações dos equipamentos digitais, este efeito de verossimilhança do som chega ao espectador como uma forma não questionável, isto é, recebemos os sons como se eles não fossem artificiais ou feitos em pós-produção.

[...] no cinema, o som é reconhecido pelo espectador como verdadeiro, eficaz e adaptado; o espectador não se preocupa se reproduz o som que faz na realidade o mesmo tipo de situação ou de causa, mas se representa (ou seja, traduz, exprime) as sensações associadas a essa causa (Chion, 2016, p. 89).

Esta análise sobre o som traz ainda a dimensão de “efeito” que a forma sonora possui nas obras cinematográficas quando, por exemplo, ela é criada a partir de diferentes objetos que não são necessariamente aqueles a que se refere a imagem. Michel Chion chama a atenção para algo que nos parece ser o ponto central do filme de Welles: o som como “crença a bem dizer mágica” (Chion, 2008, p. 90), isto é, a consciência de que a camada sonora do filme faz toda a diferença na recepção da verossimilhança de tudo o que acontece diante dos nossos olhos e ouvidos.



### ***F for fake***

Welles, então, inicia suas explorações sobre os efeitos do falso no campo da sonoridade e das ondas radiofônicas, e, nas décadas seguintes, leva suas descobertas adiante, culminando em *F for fake*, filme a ser analisado neste artigo. Sobre essa mesma órbita, Tim Tully (1999), recobrando as reflexões do compositor Walter Murch sobre a obra de Welles, comenta:

Welles “sempre se interessou pelo som”, diz Murch. “Ele foi pioneiro na década de 1930, e levou muitas décadas para o resto do mundo alcançá-lo”. Murch cita especificamente o uso da realidade documental por Welles. A *guerra dos mundos* (a infame e aterrorizante transmissão de rádio de Welles sobre uma “invasão marciana”) é um exemplo clássico disso: não apenas você está ouvindo algo semelhante a um documentário, mas ao mesmo tempo ele estava fazendo uma mímica da forma de um documentário de rádio<sup>5</sup> (Tully, 1999, n.p., tradução nossa).

É possível ler *F for fake* nessa mesma ótica, como a mímica de um documentário em que os recursos sonoros seguem as pistas de um gênero documental que convida o espectador a adentrar o universo de falsificações construído pelo diretor. Welles era um criador atento aos detalhes e, por mais que se permitisse alguns momentos de pura experimentação, esta parecia ser feita com cuidado e atenção, em um trabalho artesanal, no bom sentido que a palavra pode carregar. Débora Opolski (2021) nota este aspecto ao descrever uma faceta do trabalho com o som e, mais especificamente, com a organização e edição dos diálogos no filme *Cidadão Kane* (1941). Ela descreve que Welles, em busca do efeito de verossimilhança, de uma fala que soasse espontânea, “[...] controlava a forma como a superposição das falas deveria ser realizada. Ele [Orson Welles] a entendia como um processo altamente controlado, da mesma forma que um maestro conduz uma orquestra” (Opolski, 2021, p. 113). Há

---

<sup>5</sup> Welles “had always been interested in sound”, Murch said. “He was pioneering things in the 1930s, and it took many decades for the rest of the world to catch up”. Murch specifically cited Welles’ use of documentary reality. *The War of the Worlds* (Welles’ infamous, panic-inspiring radio broadcast of a ‘Martian invasion’) is a classic example of that: where not only are you listening to something documentary-like, but at the same time he was mimicking the form of the radio documentary.





nessa afirmação uma atenção aos detalhes, que busca tornar a experiência sonora do espectador muito próxima daquela que é escutada em seu cotidiano. Para ele, atingir a “verossimilhança” significava soar realista, isto é, tentar retirar um certo tom marcado e artificial que, por vezes, os diálogos cinematográficos carregam. Em *Kane*, Welles também elabora a questão da sobreposição de vozes como um elemento que pode passar despercebido pelos espectadores, mas ainda assim cria um efeito de estranhamento sobre a perspectiva formal dos diálogos.

[...] muitos dos casos de sobreposição de voz que ocorrem em *Cidadão Kane* são arquitetados com o intuito de criar e enfatizar a sobreposição como elemento estrutural daquela cinematografia. A audiência, por sua vez, não analisa a função de cada sobreposição, mas pode compreender que o diálogo é mais descontraído ou menos submetido às regras formais clássicas (Opolski, 2018, p. 464).

Para a autora, a questão da verossimilhança está associada a uma noção de consistência e coerência entre som e imagem; entre o som e a referência de como uma determinada imagem “deveria” soar. Para além, a verossimilhança também está associada a uma relação entre tempo histórico e o espaço em que as imagens são colocadas. Para Opolski (2021), é verossímil aquilo que já foi utilizado previamente. É pelo efeito de repetição de referências que já conhecemos que selamos o acordo da verossimilhança, consolidando-a “a partir da repetição de padrões”. O pacto da verossimilhança também é reforçado pelo nosso conhecimento acerca dos gêneros cinematográficos e como eles deveriam soar. Nesse sentido, Welles compreende esse pacto e faz uso de suas regras para embarcar o espectador em determinadas formas reconhecíveis do gênero documental.

Ainda sobre o controle exercido por Welles na narrativa sonora, para além do exemplo de *Cidadão Kane*, também encontramos efeito similar em *F for fake*, em que o diretor faz o som e a edição de diálogos seguirem o caminho da edição frenética do filme, na busca de contar seis histórias simultâneas, todas permeadas de alguma forma por elementos falsos. A fabricação e manipulação do discurso parecem estar diretamente associadas às estratégias sonoras do filme. A edição das imagens, por exemplo, conta em grande parte com a perspectiva sonora do filme, que deve seguir o ritmo proposto por ela. Aqui também as vozes e sons são sobrepostos para que edição



e som sigam caminhos formais similares e contribuam para a criação dos efeitos do falso no filme. Assim, se em *F for fake* o falso é, num primeiro momento, tema ou mesmo personagem central da trama – a partir das histórias de falsários, vigaristas e falsificadores que o filme coloca em cena –, em um segundo nível este elemento se revela como o princípio de composição formal da obra. As perspectivas sonoras auxiliam o filme a exaltar as figuras ali retratadas, sugerindo que poderiam passar incólumes por nosso juízo de valor sobre o que é falso e verdadeiro nas narrativas contidas na obra. Segundo Jonathan Rosenbaum no artigo *Sound thinking* (1978):

Nos usos do som não-verbal mais frequentemente destacados para atenção dentro desses quadros dominantes, [...] o som é elogiado quando é direcionado diretamente ao âmago, passando pelo cérebro enquanto tenta nos persuadir de que as imagens são “mais” do que elas realmente são: mais assustadoras, mais engraçadas, mais ousadas, mais tristes, mais sábias, mais verdadeiras – literalmente, mais significativas<sup>6</sup> (Rosenbaum, 1978, n.p., tradução nossa).

Em termos gerais, o filme gira em torno da enigmática e carismática figura de Elmyr de Hory, notório falsificador de arte húngaro, responsável pela venda de centenas de telas falsificadas que enganaram os maiores especialistas do mundo, pintadas por ele mesmo e assinadas com nomes de pintores famosos como Matisse, Modigliani e Renoir. Segundo Rosenbaum (2007), o ponto de partida do filme é o seguinte: “se a distinção entre arte real e arte falsificada pode ser identificada apenas por ‘experts’, então o falsário que engana o expert é o verdadeiro artista” (Rosenbaum, 2007, p. 51, tradução nossa).<sup>7</sup>

O filme se estrutura a partir de seis eixos narrativos que se entrecruzam. De forma sintética, esses eixos são compostos pelas histórias do artista falsário Elmyr de Hory; a falsa biografia de Elmyr escrita pelo jornalista Clifford Irving; peripécias

<sup>6</sup> *Correspondingly, in the uses of nonverbal sound most often singled out for attention within these dominant frames, [...] sound is praised when it's aimed directly at the gut, by passing the brain while contriving to persuade one that the images are 'more' than they actually are: scarier, funnier, bolder, sadder, wiser, truer—literally, more meaningful.*

<sup>7</sup> *[...] if the distinction between real art and fakery is one that can only be made by 'experts,' then the faker who outwits the 'expert' is a real artist.*

biográficas do próprio Orson Welles, nas quais ficção e memória se confundem; a busca para encontrar o enigmático aviador Howard Hughes; a relação entre a atriz Oja Kodar e Picasso; e, por fim, cenas do que podemos chamar de “bastidores” do próprio filme, isto é, cenas da equipe filmando Welles enquanto ele narra o entrecruzamento dessas distintas histórias. Todas essas linhas narrativas giram em torno do mesmo problema: a relação confusa e fascinante entre o falso e o verdadeiro.

O filme, com seu roteiro em colagem que se opõe à “implacável sucessão de acontecimentos” da narrativa fílmica tradicional (Domenèch, 2000, p. 97), é considerado pela crítica como um representante do gênero filme-ensaio (Rosenbaum, 2007; Lins, 2009; Weinrichter, 2007)<sup>8</sup>. A aparente confusão criada pela estrutura narrativa do filme, longe de ser um empecilho para o espectador, funciona como um elemento magnético, que, saltando entre uma e outra narrativa e criando pontos de entrecruzamento entre elas, mantém o espectador sempre atento, em um “estado alucinatório” (Domenèch, 2000, p. 90). Esse elemento narrativo, aliado a uma montagem frenética que segue o fluxo de pensamento do narrador-Welles, confere à obra uma sensação de estar além das estruturas narrativas do cinema tradicional.

Gostaríamos de chamar a atenção para a primeira sequência do filme no que diz respeito à peculiaridade da construção sonora da cena. A apresentação do filme já é bastante frenética e brinca com uma série de “truques de ilusionismo” cinematográficos, fazendo alusão a truques de magia e truques da ordem da materialidade do cinema, dos cortes e da montagem. A seguir, descrevemos a sequência de imagens e sons.

O filme se inicia com uma narração praticamente em voz *over*, visto que, por mais que Welles apareça em cena de vez em quando, não parece haver uma preocupação do filme com a sincronia entre o que ele narra e a maneira como sua boca se move. Novamente, os *takes* são muito ágeis, o que não faz com que a dessincronia entre som e imagem chegue a ser imediatamente perceptível para o espectador.

Na tela preta inicial, escutamos primeiro os acordes de uma música grave. Em seguida, Welles disserta sobre o filme que veremos a seguir: “Para o meu próximo experimento, senhoras e senhores, eu apreciaria o empréstimo de qualquer pequeno objeto pessoal do seu bolso, uma chave ou caixa de fósforos, uma moeda”, diz o diretor-narrador. Essa primeira fala emula o pedido de um mágico que pede à plateia um objeto,

---

<sup>8</sup> Encontramos também o próprio Welles, ainda nos anos 1950, tomando algumas de suas obras por filme ensaios. Referindo-se ao projeto *Portrait of Gina* (1958), afirmou: “No es en absoluto un documental; es un ensayo, un ensayo personal. Está dentro de una línea periodística; soy yo mismo proyectado sobre un tema dado” (Zunzunegui, 2005 apud Weinrichter, 2007, p. 36).



o qual fará sumir na frente dos espectadores. Até então, não vemos nada, apenas uma tela preta. A fala seguinte, também de Welles, parece dar continuidade à fala anterior, porém sua qualidade sonora é diferente e faz parecer que é um outro “alguém” respondendo a fala anterior e não a continuidade da mesma ideia dita pela mesma pessoa. Nesse sentido, parece que Welles assume duas vozes dentro de nossa cabeça, que conversam entre si. A segunda voz continua: “Ah, uma chave então. Ótimo senhor, levante-a sobre sua cabeça”. Um *travelling* nos tira do escuro para uma estação de trem onde vemos duas crianças olhando para cima, no caso, para Welles, que está de costas para a câmera. A voz continua: “E atente para qualquer sinal de truques da minha parte”. Vemos então, ao longo dessa fala, uma sequência rápida de imagens: a equipe de filmagem do filme escondida em um canto da estação de trem e, em segundo plano, o trem parado; uma chave colocada na frente da criança da cena anterior e, finalmente, Oja Kodar<sup>9</sup> olhando a cena por detrás da janela do trem.

A primeira frase da cena parece ser uma fala gravada em som direto, sem a imagem correspondente na tela, apenas a voz. A segunda frase, apesar de corresponder à imagem, soa como uma voz *over* gravada posteriormente, por sua qualidade límpida e “próxima” a nós, porém, em seguida ficamos em dúvida sobre a natureza dessa gravação na medida em que parece haver sincronia entre voz e boca. Esta sensação talvez seja suscitada porque não há outras camadas de som presentes na cena como, por exemplo, efeitos de *background*, o que torna todo o som límpido e aparentemente gravado em estúdio. Essa perspectiva se mantém na cena, independentemente do quão distante Welles se coloca da câmera, isto é, o filme anuncia que não pretende seguir determinadas regras sobre a perspectiva sonora na edição de som, brincando assim com o que Chion (2016) chama de “pontos de escuta”, tornando sua obra ainda mais multifacetada, trazendo diferentes possibilidades de interpretação sobre o desenho do som.

Welles continua seu texto sobre a magia envolvendo a chave, que é transformada em uma moeda e depois novamente em chave. Os *takes* oscilam entre ele, a chave, as crianças, Kodar e a equipe de câmera, em um jogo instigante. Inspirados pela troca rápida de planos e a música que toca nesse momento – uma linha melódica tocada apenas por um clarinete – somos incitados a desconfiar dessas figuras, e, paralelamente, tentamos compreender o truque de magia que é mostrado por Welles. Porém, a cena aponta a todo momento para uma perspectiva em que o truque de magia

<sup>9</sup> Atriz, diretora e roteirista croata que colaborou com Welles em alguns de seus filmes entre as décadas de 1960 e 1980.





na verdade é o próprio filme e as suas artimanhas cinematográficas, tanto pelo o que é dito por Welles – comentando a feitura do filme – quanto pela aparição constante da equipe de filmagem filmando o próprio filme que estamos assistindo.

Para além da descrição das imagens contidas na introdução, nota-se também uma perspectiva sonora curiosa. Por mais que essa cena esteja sendo filmada em um local público – uma estação de trem – o som, propositalmente, não soa como tal. Há uma escolha clara do diretor de não colocar ruídos do espaço público, passantes, vozerio, barulhos do trem etc. Nesse sentido, essa escolha parece reforçar justamente a aposta no truque de mágica cinematográfico, ainda que de forma sutil. Welles escolhe construir uma cena dinâmica em espaço público, mas ao não colocar uma camada sonora que concorde com o que é visto, reforça justamente o artifício cinematográfico, impedindo a imediata associação dos sons com a realidade exposta e propondo, assim, um distanciamento entre espectador e obra.

Há também uma característica relevante na difusa linha melódica do clarinete, escutada ao longe, quase como se estivesse sendo ouvida em uma perspectiva idílica, onírica, de devaneio. Essa característica ajuda a sublinhar a oposição entre cena e som, reforçando o que poderíamos chamar de um efeito do falso, que busca a construção de uma ambiência específica e enfeitiça o espectador para dentro dos artifícios da narrativa permeada de falsificações e falsificadores.

Finalmente, aos 2min25s, Welles diz: “agora é hora de uma apresentação” e o som nesse momento parece “correto”, isto é, está de acordo com a expectativa que o espaço e a imagem produzem em nós, espectadores. Após o que poderíamos chamar de prólogo, o diretor passa a se dedicar, então, a apresentar de fato do que se trata o filme, frente a frente com seu espectador. Vemos de longe dois homens da equipe do filme segurando um tecido branco, preso a uma estrutura quadrada no meio da estação de trem. Welles caminha lentamente e se coloca na frente do pano branco (Figura 1) e a câmera dá um *zoom* nele. Há um corte rápido que revela refletores de cinema (Figura 2) e mais um corte rápido que transporta Welles para um estúdio (Figura 3), momento no qual o som muda completamente.



**Figura 1:** Primeiro plano da sequência iniciada aos 2min25s.

Fonte: Captura do filme *F for fake* (Orson Welles, 1973).



**Figura 2:** Segundo plano da sequência iniciada aos 2min25s.

Fonte: Captura do filme *F for fake* (Orson Welles, 1973).



**Figura 3:** Terceiro plano da sequência iniciada aos 2min25s.

Fonte: Captura do filme *F for fake* (Orson Welles, 1973).

Assim que Welles inicia a apresentação do filme, citada anteriormente, escutamos um barulho de filme rodando. Quando Welles está no estúdio, há silêncio, a música para e escutamos apenas sua voz. A qualidade do som se adapta ao ambiente, e o som passa então a corresponder a nossa expectativa, como se somente agora o escutássemos no “lugar certo”, no caso, em um estúdio. Pela primeira vez desde o início do filme, imagem e som estão concordando. Essa estratégia de edição sonora se alia à posição da câmera, parada em um plano americano, enquanto Welles fala, estendendo a mão ao espectador como que pedindo ou sugerindo um voto de confiança entre espectador e obra. O filme parece dizer: “abaixamos o volume do som (de acordo com a perspectiva sonora correta), paramos a música, a câmera está estática, vamos conversar”. De fato, nesse momento do filme Welles diz que o filme trata de fraudes e falsificações, mas faz uma promessa ao espectador de que, na próxima uma hora, tudo o que for dito será verdade – apenas ao final do filme saberemos que havia um truque envolvido nessa promessa. Logo em seguida a este momento, um letreiro com a palavra “FAKE”, repetida por toda a tela, aparece acompanhado de um som de “película rodando”, e o filme retoma o movimento frenético, tanto em termos de som quanto de imagem.

Há assim, no prólogo e na apresentação da obra, uma exposição dos artifícios



cinematográficos que permeiam a narrativa do filme. E é notável a maneira como, para que esses dispositivos funcionem, o som tem papel essencial. Nesse sentido, há uma atenção para a qualidade dos sons e para como devem ser suas cores, nas diferentes situações expostas, as quais são mesmo opostas: a estação de trem e o estúdio. Na análise de Jonathan Rosenbaum (1995) sobre o filme, o autor relembra a intervenção *Guerra dos mundos*, mencionada anteriormente, como o primeiro pseudo-documentário de Welles, e conclui que nas suas obras

[...] nossa própria credulidade – uma forma de imaginação – é o tema principal do filme (a imaginação do público continua sendo a ferramenta essencial da gama de truques de Welles ao longo de sua carreira). O que pensamos é o que recebemos, e o que pensamos não é tanto o que vemos, mas o que pensamos que vemos<sup>10</sup> (Rosenbaum, 1995, tradução nossa).

Poderíamos adicionar, nessa mesma linha, o trabalho atencioso e minucioso com o som de seus filmes. Poderíamos sugerir também que o que *escutamos* não é o que pensamos de fato escutar. Há truques em todas as dimensões técnicas de seus filmes e com as perspectivas sonoras não é diferente. Michel Chion (2016) chama a atenção para esse tipo de trabalho com o som pensando sobre como o cinema foi, aos poucos, criando códigos para definir a veracidade das imagens com base em suas sustentações sonoras. É interessante a relação que ele propõe entre realismo e desconforto ao observar que nós enquanto espectadores damos uma carga maior de veracidade para aquilo que traz em sua materialidade a experiência da filmagem documental.

Na mesma linha, o som que traz algo de estranho ou inesperado na medida em que está documentando a “realidade”, aproxima o espectador da história criando uma espécie de acordo de veracidade: “para o som, a impressão de realismo está frequentemente ligada a uma sensação de desconforto, de flutuação do sinal, de interferência e de ruídos de microfone, etc” (Chion, 2016, p. 88). Welles soube coordenar esses códigos com maestria ao longo de sua trajetória, chegando em *F for fake* com o

<sup>10</sup> [...] *our own gullibility – a form of imagination – is the film’s principal subject (the audience’s imagination remains the essential tool in Welles’ bag of tricks throughout his career). What we think is what we get, and what we think is not so much what we see as what we think we see.*



desejo de jogar com essas noções de recepção do som e utilizar a perspectiva sonora como apoio fundamental para brincar de enganar o espectador.

No caso de *F for fake*, há duas linhas sonoras que nos acompanham: a primeira é a narração em voz *over* – a escolha por uma voz que soa próxima ao espectador, quase como se Welles estivesse sentado ao nosso lado comentando as cenas do filme. Esta primeira linha sonora cumpre o papel de fornecer contexto narrativo ao leitor, ainda que se tratem de contextos propositalmente atravessado de lacunas. Welles assume a figura de um “charlatão” trazendo na impostação de sua voz um tom grave e solene que lhe confere confiança (como uma espécie de porto seguro<sup>11</sup>), como um tipo de mágico que controla a cena e pode modificá-la quando desejar. Welles, em sua época, já dominava as particularidades “verbocêntricas” e “vococêntricas” do cinema, como definidas por Michel Chion (1999)<sup>12</sup>, e revela essa consciência na totalidade de suas obras, sempre a partir de um elaborado pensamento sonoro.

A segunda linha delineada por *F for fake* é a que traz a trilha sonora das cenas, misturadas entre diálogos, falas, sonoridades dos ambientes e música. Essa segunda trilha está à serviço da criação de um contorno documental, o que pressupõe que seremos convidados a encarar a obra enquanto uma organização de documentos e registros verdadeiros. A perspectiva documental também garante a aceitação da veracidade do que é mostrado ao espectador, principalmente nos momentos em que a voz de Welles entra como comentário em voz *over*. Essa dinâmica, para além da materialidade peculiar da voz de Welles, é conhecida pelos espectadores em um documento sendo exibido e “lido” através do comentário do autor ou diretor. Nesse sentido, Welles segue essa mesma diretriz em *Fake* – mesmo que para “desorganizar” os fatos, mais do que nos ajudar a compreendê-los em suas cronologias e personagens – sabendo que ela também indica um caminho de “realidade posta” para os espectadores.

Em sua análise sobre os possíveis efeitos e utilizações da voz no cinema a pesquisadora Mary Ann Doane (2018) indica que a voz *over* em situações documentais pode assumir uma certa autoridade que ultrapassa aquilo que é visto na imagem,

---

<sup>11</sup> A poderosa voz de Orson Welles é uma materialidade única facilmente identificável. Sua voz grave e assertiva, com uma espécie de tom convidativo, pode ser encarada por vezes como algo hipnótico. Quando narra, sua voz é colocada de forma próxima, às vezes baixa, como se estivesse ao pé do ouvido; uma espécie de estratégia que transmite as mensagens de forma a serem recebidas com veracidade por quem as escuta.

<sup>12</sup> Chion aponta que essas características também estão presentes na vida cotidiana; em uma situação de multiplicidade sonora, sempre estamos em busca da compreensão via escuta e identificação da voz e, para ele, a composição do som no cinema, na maioria das vezes, segue essa mesma diretriz.





colocando-se como uma voz sobreposta, uma voz sem corpo que pode vir a dominar os sentidos de quem a escuta. Para ela, trata-se de uma voz que

[...] fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos “personagens” e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador – juntos, eles compreendem e assim situam a imagem. Precisamente por não ser localizável, por não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela (Doane, 2018, p. 449).

Outro ponto importante levantado pela sonoridade do filme é a falta de momentos de silêncio. São raros os momentos em que apenas escutamos a voz de Welles. De modo geral, o som segue a edição de imagens tresloucada proposta que, propositalmente, leva o espectador a uma confusão sobre os fatos e o faz automaticamente questionar o que está sendo veiculado. Faz parte da estrutura do filme uma investigação sonora frenética que corrobora para a criação dos efeitos do falso. Caso o filme contasse os causos calmamente, de forma que conseguíssemos nos concentrar em cada detalhe, seria mais fácil identificar imediatamente o que é falso no filme, seja na produção “fake-documental” das imagens ou no próprio conteúdo narrativo. Assim, Welles cria uma dinâmica em que a velocidade da montagem opera como um recurso que funciona em oposição à lentidão, necessária à análise, e que nos serve para distinguir verdadeiro e falso.

A falta de silêncio é interessante também de ser analisada sob a ótica das obras cinematográficas e midiáticas atuais. Nesse sentido, *F for fake* parece uma obra constantemente atual, na medida em que abusa do exagero sonoro e imagético. E mesmo nos casos em que determinadas obras cinematográficas atuais não sigam esse mesmo caminho, e inclusive se oponham a ele de forma crítica, ainda assim, quando saímos do cinema para a rua, somos confrontados com a poluição sonora das grandes metrópoles, e com os efeitos que ela causa em nossa percepção de mundo.

Há também uma investigação sobre a construção de uma narrativa “falsa”, não no sentido de algo que seja necessariamente uma mentira, mas uma construção de diálogos que não aconteceram de forma síncrona e simultânea. Frequentemente, no filme, Welles organiza tanto na edição de imagens quanto de sons diálogos que estruturam a narrativa, porém não aconteceram na realidade, isto é, sons que



prevalecem sobre as imagens, porém sem a presença física de seus emissores. Um exemplo pode ser observado em 15min48s, quando vemos Welles em *close*, fumando um charuto e comentando com o espectador sobre a veracidade do trabalho de Cliff Irving, o falso biógrafo de Elmyr, ao que ele é interrompido por um trecho de Irving, captado durante uma entrevista, em que este pergunta ao entrevistador: “Me desculpe. Mentira sobre o quê?”. A cena volta para Welles, que retoma a palavra e diz: “Aquele farsante. É falso, e o próprio Elmyr é um farsante, um falsário”. Assim, através da “virtualidade da montagem” (Zunzunegui, 2005), cria-se um diálogo imaginário que o ajuda a construir a narrativa. Em última instância, a inserção da pergunta de Irving é a pergunta do espectador; é como se Welles pudesse incluir nossos questionamentos utilizando palavras e materiais coletados para o filme.

Naturalmente, nós, espectadores confusos com tantos tipos de falsificadores que já apareceram em 15 minutos de filme, também perguntaríamos: “mentira sobre o quê?”, querendo dizer: “de qual falsário você está falando exatamente”? Esse recurso faz parte da estrutura de montagem ensaística que segue o filme, explorando a dimensão reflexiva sobre o assunto, a partir de uma linguagem específica que evoca questionamentos e coloca fatos e verdades em cheque. O som, enquanto dimensão autônoma e autorreflexiva, possui um papel fundamental na construção dessa dimensão ensaística, que vai além da organização das imagens, mas conta com a organização da narrativa sonora do filme, buscando a criação de diálogos imaginários e ambiências criadas a partir de uma presença ausente. Como comenta Dulce Barrera (2016) acerca de *F for fake*: “Alguns autores defendem que a justaposição de episódios ficcionais com passagens documentais é o elemento-chave que produz a falsidade da pretensão realista do cinema” (Barrera, 2016, p. 64, tradução nossa)<sup>13</sup>.

A presença ausente se dá justamente quando Welles tenta nos vender uma imagem falsa e encenada como documental. É nesse momento que o som colabora para que aceitemos a imagem como uma documentação real. Porém, como o próprio filme indica, mostrando muitas sequências do trabalho manual cinematográfico – rolos de filme sendo recortados, rolos se soltando, latas de filme organizadas, câmeras e iluminação cinematográfica dispostas em um estúdio, entre outras – essas imagens são claramente manipuladas no interior do próprio filme, o que nos faz questionar sua veracidade documental. Afinal, se realizamos uma documentação falsa e a vendemos enquanto real, é necessário que as relações entre som e imagem sejam pensadas com

<sup>13</sup> *Algunos autores argumentan que la yuxtaposición de episodios ficticios con pasajes documentales es el elemento clave que plantea la falsedad de la pretensión realista del cine.*



minúcia, criando camadas de sentido que vão além da própria imagem. Imagem e som juntos, em simbiose, criam as oportunidades para que o espectador embarque nos efeitos do falso. Dito de outro modo, duas camadas são mais fortes que uma e tendem a “vencer” a necessidade de verificação do espectador, que, de forma inconsciente, percebe tal concordância entre as camadas, e tende a ser o terceiro elemento – aquele que vê – a concordar.

### Considerações finais

As análises sobre as obras de Welles e, principalmente, sobre *F for fake* levam-nos a analisar que o diretor revolucionou algumas perspectivas centrais do som no cinema. Santos Zunzunegui (2005) lembra que antes de *Cidadão Kane*, os filmes, em geral, eram considerados “filmes com som”. Para ele, as ideias de Orson Welles transformaram as obras de sua cinematografia em “autênticos filmes sonoros” (Zuzunegui, 2005). O autor elabora uma passagem sobre o “talento de prestidigitador” de Welles com relação às potências imagéticas, porém, a consideração vale igualmente para suas inovações sonoras. Nessa perspectiva, Welles seria um artista

[...] capaz de dar ao espectador as chaves do seu jogo, entregando-as com plena consciência de que ele não será capaz de captá-las, capturado como estará nas redes dos seus jogos visuais<sup>14</sup> (Zunzunegui, 2005, p. 114, tradução nossa).

Na presente investigação, as estratégias sonoras de Welles em *Fake* apontam os caminhos estruturais e formais pelos quais o autor construiu uma gramática do falso. O filme nos fornece pistas que, ao serem compreendidas em sua perspectiva formal, permitem que as analisemos sob o espectro dos efeitos do falso. Esse espectro nos auxilia a compreender as estratégias de Welles a partir de noções de presença e ausência na utilização de suas descobertas provenientes principalmente de seu trabalho no rádio, como, por exemplo, a narração em voz *over* ou a multiplicação das sonoridades para criar diferentes ambientes.

Segundo Jonathan Rosenbaum (1978, n.p.), o som no cinema costuma apelar

<sup>14</sup> [...] capaz de entregar al espectador las claves de su juego entregándose en la plena consciencia de que aquél será incapaz de captarlas, atrapado como estará en las redes de sus juegos visuales.



mais para os “impulsos coletivos e inconscientes” do que a visão, que solicita do espectador um ato de análise mais consciente. Nesse sentido, as estratégias sonoras que sugerem o que chamamos aqui de “efeitos do falso” estão presente no filme como um artifício que colabora para a criação de contradições ou dissonâncias entre som e imagem, fazendo com que a sincronia seja não o elemento de confirmação ou validação dos fatos narrados, como se esperaria, mas o véu sob o qual se escondem os truques e ilusões com os quais o filme trabalha.

### Referências

BARRERA, Dulce Isabel Aguirre. Verdadero, falso, ficticio: *Fraude (F for Fake*, Orson Welles, 1973) y el problema de la verosimilitud documental, **Revista Iberoamericana de Comunicación**, n. 31, 2016, pp. 55-74.

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

BUSHATSKY, Ines. Efeitos do falso na experiência artístico-pedagógica: da análise fílmica à criação cênica da peça *B de Beatriz Silveira*. In. PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Verônica (orgs.). **Pedagogia das Artes Cênicas: múltiplos olhares**. v. 7. São Paulo: ECA-USP, 2022. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/944>. Acesso em: 02 dez. 2024.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. Trad. Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1999.

CIAFARDO, Mariel. F de Ficción Una aproximación a F for Fake, de Orson Welles, **Nimio**, v. 8, set. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.24215/24691879e042>. Acesso em: 02 dez. 2024.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In. XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003. pp. 457-475.

DOMÈNECH, Josep M. Català. El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva, **Archivos de la Filmoteca**, n. 34, fev. 2000. pp. 78-97.

FÉRAL, Josette (org). **Pratiques performatives: BodyRemix**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; Québec: Presse de l'Université du Québec, 2012.

F FOR FAKE. Direção: Orson Welles, François Reichenbach, Gary Graver, Oja Kodar. Les Films de l'Astrophore. França; Irã e Alemanha Ocidental, 1973. 95 min, sonoro, colorido





KOLDOBSKY, Daniela. La paradoja del falsificador, **Ética y Cine**, v. 6, n. 1, 2016, pp. 23-31. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/14858>. Acesso em: 02 dez. 2024.

LINS, Consuelo. O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In. SAMPAIO, Rafael; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **Chris Marker: bricoleur multimídia**. [Catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB, 2009. pp. 34-39.

OPOLSKI, Débora Regina. O estilo da voz falada no cinema de ficção comercial: o verossímil da fala espontânea. In. **Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura**, v.16, n. 2, 2018. pp. 451-471. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/23038>. Acesso em: 02 dez. 2024.

OPOLSKI, Débora Regina. **Edição de diálogos no cinema: a fala cinematográfica como um elemento sonoro**. Curitiba: UFPR, 2021.

PERETZ, Eyal. From the mark of Kane to the artistic signature: Orson Welles as self-portraitist, **Res – Anthropology and aesthetics**, The University of Chicago Press Journals, v. 73-74, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/711585>. Acesso em: 02 dez. 2024.

ROSENBAUM, Jonathan. Sound Thinking, **Film Comment**, Film Society of Lincoln Center, v. 14, n. 5, 1978. pp. 38-40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43450984>. Acesso em: 02 dez. 2024.

ROSENBAUM, Jonathan. On F FOR FAKE, **Voyager**, 1995. Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2022/02/on-f-for-fake-1995-essay/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

ROSENBAUM, Jonathan. **Discovering Orson Welles**. Berkeley: University of California Press, 2007.

SIMEON, Sandrini. *Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro?*, **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, 2017, pp. 573-600. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266069703>. Acesso em: 02 dez. 2024.

TULLY, Tim. The Sounds of Evil, **Videography Magazine**, jan. 1999. Disponível em: <https://www.filmsound.org/murch/evil/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano**. Curitiba: Appris, 2021.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo. In. **La forma que piensa: tentativas em torno al cine-ensayo**. [Festival Internacional de Cine Documental de Navarra]. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. pp. 18-49.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Orson Welles**. Madri: Cátedra, 2005.



---

<sup>1</sup> Ines Bushatsky

Doutoranda em Pedagogia das Artes Cênicas pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: inescambio@gmail.com

### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 23/07/2023 e aprovado em 04/03/2024.