

# QUEM SABE A TELA SEJA O LUGAR PARA UM CAVALEIRO ANDANTE? CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME *DON QUIJOTE*, DE ORSON WELLES

Bruna Fontes Ferraz<sup>1</sup>

Eduarda Duarte Pena<sup>2</sup>

Joana Gonçalves Coelho Silva<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente artigo almeja analisar o contexto singular da adaptação cinematográfica *Don Quijote*, do diretor norte-americano Orson Welles, que deixou esse trabalho, gravado durante mais de 30 anos, inconcluso. Coube, assim, ao diretor espanhol Jesús Franco a responsabilidade de finalizar o *Don Quijote de Orson Welles*, montagem realizada para a exposição Sevilha em 1992. Para isso, tomaremos como operadores de leitura a metalinguagem, o anacronismo e as inversões de dicotomias calcificadas na sociedade ocidental, analisando algumas cenas do filme, com o objetivo de investigar como Welles se apropria de algumas características de Miguel de Cervantes para constituir sua adaptação cinematográfica e como Franco propõe finalizar a obra inacabada. Concluiu-se, portanto, que a resistência gerada na crítica especializada à montagem de Franco é baseada em critérios superados, como o da intenção do autor, o da originalidade e o da autenticidade, pois, ao propor uma leitura e uma montagem às imagens de Welles, Franco ressignifica o Quixote, mostrando que a tela é também lugar para um cavaleiro andante e seu fiel escudeiro.

**Palavras-chave:** Dom Quixote; Orson Welles; Jesús Franco; adaptação cinematográfica.

## 1 Jesús Franco, Autor do *Don Quijote de Orson Welles*

Em meio à sua extensa filmografia, Orson Welles deixou diversos projetos inacabados, algo que, ao longo dos anos, despertou o interesse da crítica cinematográfica. Entre essas obras, encontra-se a adaptação do romance de Miguel de Cervantes,

<sup>1</sup> Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (2018), Mestre em Estudos Literários - Teoria da Literatura pela UFMG (2013) e Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010). Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), com atuação nos cursos técnicos e na Graduação em Letras - Tecnologias da Edição. Pesquisadora do Núcleo de Estudos ATLAS (Análises Transdisciplinares em Literatura, Arte e Sociedade), do CEFET-MG, e do Grupo de Pesquisa Mito e Modernidade, da UFMG. E-mail: bruna.fferraz@gmail.com

<sup>2</sup> Graduanda em Letras – Tecnologias de Edição Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: duduartep@gmail.com

<sup>3</sup> Graduanda em Letras – Tecnologias de Edição Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: joanagcoelho0@gmail.com

*Don Quijote*, filmada durante mais de 30 anos na França, no México, na Itália e na Espanha. Segundo Adalberto Müller (2013), Welles considerava *Don Quijote* o seu *home movie*, no qual utilizou novas técnicas e explorou novas possibilidades de fazer cinema. Portanto, trata-se de uma adaptação não convencional e repleta de surpresas.

O filme intitulado *Don Quijote de Orson Welles* (1992) é uma montagem do cineasta, roteirista e produtor de cinema espanhol Jesús Franco, realizada posteriormente à morte de Welles e lançada na exposição Sevilla em 1992. Por ser uma obra inacabada e fragmentada, aos olhos do espectador, ela “assume tantas facetas quantas são as formas da água” (MÜLLER, 2013, p. 113). Nesse contexto, é possível observar algumas discrepâncias, tais como em relação ao elenco do filme. Nos créditos do DVD americano, por exemplo, há o nome da atriz Patty McCormack que, apesar de ter atuado durante as filmagens, não aparece na versão de Franco. Da mesma forma, a foto da capa exhibe o ator Mischa Auer como Dom Quixote, escolhido por Welles ao longo dos primeiros testes para o filme. Contudo, o protagonista do filme passou a ser Francisco Reiguera (cf. MÜLLER, 2013).

O processo de montagem por Franco também apresenta diversas singularidades. Em primeiro lugar, o cineasta não teve acesso a todas as imagens registradas por Welles, pois 20 mil metros de negativo do filme foram mantidos em Roma por Mauro Bonanni, devido a um processo judicial. Para mais, existem outras polêmicas que envolvem as escolhas de Franco para a montagem, como o fato de ter optado por acrescentar imagens do documentário *Nella terra di Don Chisciotte* (1964), de Orson Welles, em *Don Quijote*, além das imagens rodadas por si mesmo, como a cena do famoso episódio dos moinhos de vento.

Por esses e outros motivos, o trabalho de Franco não foi bem recebido, sendo considerado um grande erro por muitos críticos cinematográficos. É importante ressaltar que a totalidade dessa obra de Welles só pode ser pressuposta através de fragmentos, alguns, inclusive, desconhecidos, pois ainda existem quase seis horas de imagens que permanecem inéditas. Diante disso, a crítica especializada, de um modo geral, acredita que a tentativa de finalizar o filme de Welles é falha, pois não é possível recuperar a “intenção” do diretor norte-americano. Entretanto, o projeto *Don Quijote* “ocupa um lugar mítico dentro do conjunto da obra *wellesiana*, e não pode simplesmente ser esquecido” (MÜLLER, 2013, p. 118).

O trabalho de Jesús Franco pode ser comparado, nesse sentido, ao do fictício personagem borgeano Pierre Menard. Como Menard, Franco também quer compor “o Quixote”: mas, para isso, enquanto o diretor espanhol pretende ser Orson Welles, este quer ser Miguel de Cervantes. O método inicial revela-se, obviamente, impossível; assim, o personagem de Borges compreende que: “Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote, afigurou-se-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard” (BORGES, 1970, p. 33). Paralelamente, podemos concluir que, pretender ser Welles não constituiria

um trabalho de relevo, apenas uma imitação, que não faria jus ao constante e infindável trabalho do diretor norte-americano. Assim, por meio de suas próprias experiências, Jesús Franco reconstitui *Don Quijote de Orson Welles*, procurando tomar posição ao assumir sua temporalidade e parcialidade na montagem do filme.

Para isso, Franco, contra todas as adversidades e críticas ao seu projeto de concluir o trabalho de Welles, necessita, ao mesmo tempo, saber se aproximar e se afastar da obra do diretor norte-americano, para conseguir criar. Ciente de não ser Welles, o cineasta espanhol compreende que a única forma que lhe é possível de chegar ao Quixote é por meio de suas próprias experiências. Nesse sentido, apropriamo-nos, aqui, das palavras de Didi-Huberman, que, embora usadas para analisar o diário de trabalho de Bertolt Brecht, instigam a reflexão para o processo de montagem de Franco, que pressupõe um contato que foi, por sua vez, interrompido:

Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16).

De posse de um material de mais de 30 anos de trabalho, Franco exercita seu olhar e sua capacidade de perscrutar, recortar, recompor e reorganizar aqueles negativos, tentando manter o mesmo jogo de ironia de Welles ao encarar a história contemporânea. Segundo Didi-Huberman, “As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37). Nesse sentido, podemos compreender que o simples fato de Welles ter gravado durante uma vida cenas para seu *home movie* não seria suficiente para que conheçamos sua narrativa, as imagens só nos dizem algo quando montadas. Franco foi, portanto, capaz de ler as imagens de Welles, e, ciente da impossibilidade de completude, nos permitiu conhecer, por meio de sua montagem, o projeto do diretor de *Cidadão Kane* e os paradoxos daquele contexto histórico.

Justamente por não ser Welles, Franco sabia que era preciso desconstruir para depois remontar por conta própria seu *Don Quijote*, o que gerou, por seu turno, mais crítica ao trabalho apresentado em Sevilha em 1992, que, para certos puristas, não manteria a intenção do diretor norte-americano nem seria autêntica. Entendemos que, do ponto de vista desses críticos, a obra incompleta de Welles deveria permanecer assim: inédita ao público.

Ao ruminar sobre a reprodução técnica da arte, Walter Benjamin (1994) aponta que a obra de arte esteve constantemente ligada ao aqui e agora, garantindo a ela certa autenticidade. Logo, tudo isso é perdido na era da reprodutibilidade, pois, a partir do momento em que a arte é reproduzida, a existência única da obra é

substituída por uma existência serial e, assim, sua aura entra em declínio, abalando toda uma tradição repleta de rituais. Para o autor, é através da reprodutibilidade técnica que a obra de arte se emancipa e, conseqüentemente, sua função social se transforma: “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política” (BENJAMIN, 1994, p. 172). No âmbito das obras cinematográficas, há um senso de coletividade que exige a reprodutibilidade técnica, tornando-a uma condição para sua existência:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Para mais, com o cinema, a obra de arte adquire a perfectibilidade. O filme é uma obra de arte montável, portanto, há intervenção do montador, que realiza um processo de seleção para chegar ao produto final. Se as obras de arte, para os gregos, eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis, a exceção do molde e da cunhagem, como apresenta Benjamin, e, por isso, visavam à produção de valores eternos, para a arte montável – o cinema –, esse valor eterno é substituído pelo perfectível, já que as imagens de um filme podem ser corrigidas, selecionadas, suprimidas com o propósito de se alcançar a melhor versão.

Em suma, conceitualmente, o filme é entendido como uma obra de arte montável e política, pautada no valor de exposição e voltada às massas. No entanto, alerta Benjamin, para “conferir ao cinema a dignidade da ‘arte’” (BENJAMIN, 1994, p. 177), alguns teóricos introduziam categorias culturais para analisar um filme, tentando auratizá-lo novamente, o que, por si só, já se trata de um paradoxo, se considerarmos, com Benjamin, que o cinema é uma arte baseada na exposição, montável e reprodutível, visando a alcançar o maior número de pessoas. Por esses motivos, a nosso ver, as críticas feitas à montagem de Jesús Franco, pautadas em conceitos superados, como o de “intenção”, “valor de culto” e “aura”, surgem como uma tentativa falha e, até mesmo, incoerente de auratizar o cinema, pois “o filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1994, p. 175).

Nesse sentido, quando a crítica especializada desprestigia a montagem de Franco baseando-se, sobretudo, em critérios como o da impossibilidade de recuperar a intenção de Welles, cultuando e auratizando, assim, o trabalho do diretor norte-americano, percebe-se que as ideias de autoria e originalidade são colocadas em um lugar de superioridade, desconsiderando, por sua vez, o papel do leitor<sup>4</sup> e da adaptação.

<sup>4</sup> Entendemos, aqui, o sentido de “leitor” de maneira ampliada, como todo interlocutor de uma obra de arte, capaz, portanto, de assumir uma postura ativa, dialogando com ela e resignificando-a.

De acordo com Robert Stam (2006), a adaptação de grandes romances para o cinema é vista, geralmente, de maneira negativa, com destaque para as perdas, como se o cinema fizesse um desserviço à literatura. Nessa perspectiva de preconceitos primordiais, ignora-se o que é adquirido pela técnica cinematográfica, ou seja, o que a adaptação tem a oferecer para o texto literário. A partir dos desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo, muitos desses preconceitos foram subvertidos. A noção de intertextualidade, por exemplo, nos ajuda a “transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2006, p. 28).

As teorias do século XX refutam, assim, conceitos como o de autoria, intenção e originalidade na análise de uma obra de arte, ao adotar uma perspectiva pautada na interpretação, ou seja, que considera a intenção da obra e não mais a do autor. Nessa perspectiva, “o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz” (COMPAGNON, 1999, p. 51), como corrobora Stanley Fish ao afirmar que “um texto tem tantos sentidos quanto leitores, e que não há como estabelecer a validade (nem a invalidade) de uma interpretação” (FISH *apud* COMPAGNON, 1999, p. 68).

Orson Welles, como leitor de Cervantes, apropria-se da técnica e do estilo do autor espanhol, aplicando-as em suas filmagens. Igualmente, Jesús Franco é leitor e espectador de Orson Welles e, ao se tornar produtor, em uma resposta dialógica, recupera as principais técnicas do diretor norte-americano, como a metalinguagem, o contraste temporal, o anacronismo e as inversões de dicotomias calcificadas na sociedade ocidental, operadores de leitura que nortearão nossa análise do filme *Don Quijote*. Desse modo, vê-se que adaptações cinematográficas são construídas através de “referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2006, p. 34). Portanto, não importa a intenção do autor/diretor, mas a forma como o leitor/espectador se apropria de uma obra e a transforma. Como leitoras de Cervantes e espectadoras de Welles e Franco, passamos, a seguir, a uma leitura de *Don Quijote de Orson Welles*, de Jesús Franco.

## **2 Um Quixote moderno: a montagem cinematográfica**

Ao falar de adaptações de romances de outros períodos, Stam (2006) revela que elas “confrontam o cineasta com a escolha de criar um drama de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo” (STAM, 2006, p. 45). Analisando as cenas de *Don Quijote de Orson Welles* (1992), percebemos que a mesma alternativa acometeu Welles, que optou pela atualização do livro de Cervantes ao apresentar os grotescos personagens inseridos na modernidade. Dessa forma, a produção cinematográfica também evidencia o contraste temporal e traduz o anacronismo de Cervantes, que inseriu, em seu livro, *Quixote*, com seus preceitos da antiga cavalaria, no século XVII. Esse traço revela, ainda, como Welles objetivou se apropriar de uma característica do autor do livro:

Ele [Dom Quixote] nunca pode ser contemporâneo – essa é realmente a ideia. Ele nunca foi. Mas ele está vivo de alguma forma, e está cavalcando pela Espanha até agora... O anacronismo da armadura de cavaleiro de Dom Quixote no que era o tempo moderno de Cervantes não aparece muito agora. Eu simplesmente traduzi o anacronismo. Meu filme demonstra que ele e Sancho Pança são eternos (BOGDANOVICH; WELLES, 1993, p. 96, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A primeira cena que revela esse anacronismo (Figuras 1 e 2) representa, de maneira cômica, a reação de Dom Quixote ao avistar uma mulher guiando uma motoneta. Nesse contexto, o personagem, aparentemente, enxerga na máquina um monstro. Com o rosto assustado, diz (00:08:58): “Senhor! Uma máquina do inferno! O monstro sequestrou uma princesa! Mas eu a libertarei, Sancho!”. Essa cena se destaca, por um lado, pela imaginação de Quixote em ação. E, por outro, pela aparição do veículo, já que os primeiros foram lançados em 1946, sendo, portanto, uma clara adaptação do Welles ao século XX.

**Figura 1 e 2:** Frames do filme *Don Quijote de Orson Welles* (1992)



Fonte: *Don Quijote de Orson Welles* (1992)

<sup>5</sup> “He can’t ever be contemporary – that’s really the idea. He never was. But he’s alive somehow, and he’s riding through Spain even now... The anachronism of Don Quixote’s knightly armor in what was Cervantes’ own modern time doesn’t show up very sharply now. I’ve simply translated the anachronism. My film demonstrates that he and Sancho Panza are eternal.”

Nesse momento do filme, vários cortes são feitos, passando da imagem de Quixote à da mulher no veículo, trazendo a sensação de confusão, a mesma que experimenta o personagem, ao enxergar, de maneira equivocada, a motoneta como se fosse um monstro. Para garantir esse efeito, quando o plano exhibe Dom Quixote, há um *zoom in*, enquanto no plano que aparece a mulher, o movimento não é da câmera e, sim, da própria personagem se aproximando. Tais características geram menos naturalidade ao plano do Quixote, podendo enfatizar seu sentimento e sua confusão.

Um pouco adiante, Dom Quixote dialoga com a mulher. Quando ela pergunta “Quem é este lunático?”, ele responde: “Don Quijote de la Mancha, cavaleiro andante e servo de bela Dulcinéia” (00:09:23). Enquanto essa conversa acontece, Quixote se impõe ao dizer quem é ele, seu aspecto autoritário é reforçado pela postura altiva em cima do cavalo. Além disso, a câmera é posicionada baixa (*contra-plongée*), filmando-o como se estivesse acima, isto é, superior à mulher. Essa posição usada na produção cinematográfica, segundo Bernardet (1996, s/p), “tende a enaltecer o personagem, dando-lhe um tom mais heroico”. Ainda que isso não seja convencionalizado, é comumente utilizado dessa forma.

Apresentando a modernidade, Welles faz, portanto, o que Stam (2006) aponta como uma forma de preenchimento de uma lacuna do romance. Este “serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais”, e a adaptação, por sua vez, não se prende somente ao velho, mas “molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 25-26). Dom Quixote e Sancho Pança, personagens anacrônicos, são inseridos no século XX e, assim, Welles traduz o anacronismo do romance de Cervantes, que já estava marcado no próprio texto. Um exemplo é o modo de falar do cavaleiro da triste figura. No livro, os discursos de Quixote revelam o aspecto anacrônico, ele “se ergue de um magma de referências colhidas na tradição do romance de cavalaria. Parte do seu encanto reside aí, nesse delicado anacronismo das suas falas” (FERREIRA, 2015, p. 27-28). Também na adaptação cinematográfica, Welles mantém as falas rebuscadas, mostrando, mais uma vez, sua tradução do anacronismo de Cervantes.

Por outro lado, Sancho demonstra o contrário, “analfabeto, genioso e loquaz, o agora feito escudeiro fala por rítoes e adágios”, ele é dotado de uma “sabedoria popular”, que é “tão desconcertante como o discurso de D. Quixote” e possui um “catálogo quase interminável de expressões do senso comum que constitui o elemento fundamental de composição da sua personagem” (FERREIRA, 2015, p. 28). Vê-se, portanto, personagens com características inversas, e, dessa forma, ambas as obras expõem as dicotomias calcificadas na sociedade ocidental.

Contudo, adiante, no romance de Cervantes, observa-se uma inversão dessas dicotomias. Com a convivência entre os dois personagens, Sancho passa a desenvolver uma espécie de devoção, sendo, para Quixote, “o amparo indispensável e o espelho das suas fantasias” (FERREIRA, 2015, p. 26). A personalidade do cavaleiro, de acordo com Auerbach (1971), é melhor captada por Sancho, que penetra na sua vida de tal forma que “a doideira e a sabedoria de Dom Quixote tornam-se

produtivas para ele” (AUERBACH, 1971, p. 315). O fiel escudeiro assume, de certa forma, os discursos de Quixote e, assim, a “quixotização de Sancho” (MADARIAGA Y ROJO *apud* FERREIRA, 2015, p. 26) fica evidente, mais especificamente a partir do “capítulo 5 da segunda parte, quando o lavrador explica à mulher as razões pelas quais vai de novo partir com D. Quixote” (FERREIRA, 2015, p. 26). Essa inversão também se manifesta no comportamento do cavaleiro andante. Os personagens se confluem e Quixote “vai adotando expressões extraídas do vocabulário do escudeiro, primeiro citando-o, mais tarde assumindo como suas expressões do domínio comum” (FERREIRA, 2015, p. 26), passando, portanto, por um processo de “sanchificação” (MADARIAGA Y ROJO *apud* FERREIRA, 2015, p. 26)

De modo a apresentar essas dicotomias, Welles exhibe os personagens com falas dotadas de características que as evidenciam. Além disso, a câmera, grande parte das vezes posicionada baixa, coloca Dom Quixote na posição de superior (Figuras 3 e 4). Essa imagem corrobora as dicotomias calcificadas, mantendo Quixote como a representação de uma figura autoritária, que aparece de forma superior aos demais personagens. Porém, com o desenrolar do filme, a inversão das dicotomias também é traduzida por Welles. O cavaleiro perde sua supremacia, uma vez que fica cenas inteiras sem aparecer. Sancho, por sua vez, ganha destaque. Ele ocupa o protagonismo por boa parte do filme, enquanto encara a modernidade de frente, constituindo, assim, sua quixotização.

**Figura 3 e 4:** Frames do filme *Don Quijote de Orson Welles* (1992)



Fonte: *Don Quijote de Orson Welles* (1992)

Outra característica marcante, tanto na obra de Cervantes quanto na adaptação de Welles, é a metalinguagem. Como aponta António Mega Ferreira (2015), no primeiro livro, Dom Quixote age de acordo com os arquétipos literários que dominam sua imaginação, por isso, “a primeira parte é um livro de livros, uma resenha comentada e encenada de numerosas fontes e processos literários [...] uma lição de história da literatura” (FERREIRA, 2015, p. 62). Já o segundo livro, é “um exercício de composição literária”, no qual “D. Quixote deixa para trás as suas próprias leituras e é perseguido pelo seu próprio livro” (FUENTES *apud* FERREIRA, 2015, p. 62). Além disso, em certos momentos, o autor se insere em seu romance, como quando o padre e o barbeiro decidem examinar a biblioteca de Dom Quixote e encontram *La Galatea* (Alcalá de Henares, 1585), novela pastoril do próprio Cervantes. Em seguida, o padre comenta:

– Muitos anos há que é grande amigo meu esse Cervantes, e sei que é mais versado em desgraças do que em versos. Seu livro tem algo de boa invenção: propõe algo, mas não conclui nada; cabe esperar a prometida segunda parte: talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora se lhe nega; e enquanto isto se espera, tende-o recluso na vossa morada, senhor compadre (CERVANTES, 2017, p. 109).

Seguindo os passos de Cervantes, Welles também se insere em seu filme. Há uma cena em que Sancho Pança, ao sair em busca de Dom Quixote, decide trabalhar como figurante em um filme. Logo após, Welles aparece em cena (Figuras 5 e 6), orientando-o (01:02:54): “Silêncio. Ação. Vá para a direita! Não está em quadro! Mais para a direita! Mais para a direita! Mais para a direita! Corta. É isso. Terminamos.”.

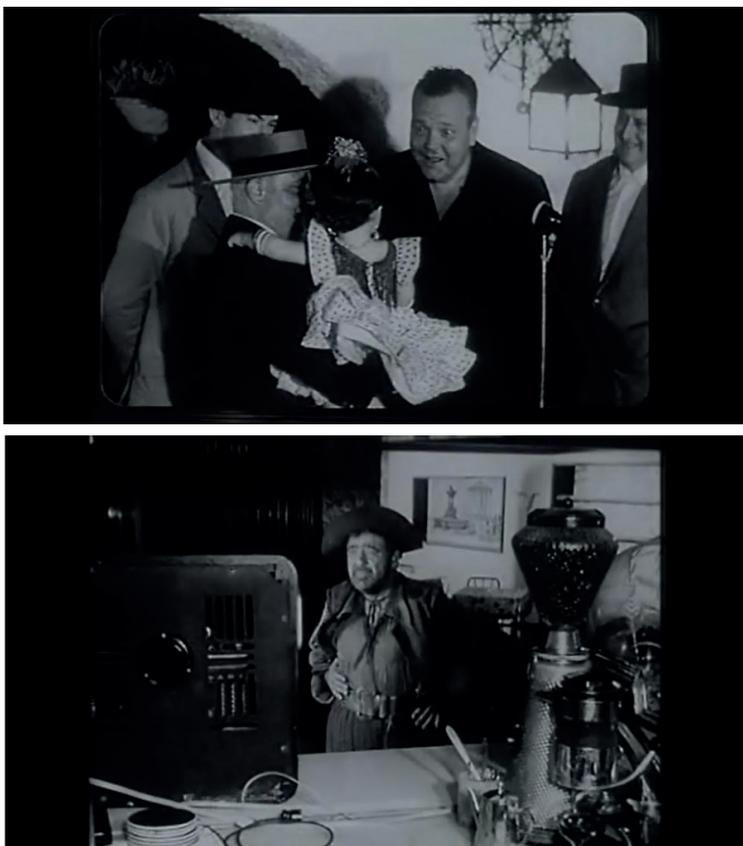
**Figura 5 e 6:** Frames do filme *Don Quijote de Orson Welles* (1992)



Fonte: *Don Quijote de Orson Welles* (1992)

Em um segundo momento, Sancho Pança se depara com uma televisão. Nela, a imagem de Welles surge durante a divulgação de sua nova produção (Figuras 7 e 8), *Don Quijote* (01:09:25): “Orson Welles vai agora viajar para Pamplona, onde continuará filmando *Don Quijote*, uma adaptação do famoso romance de Cervantes, que narra as hilariantes aventuras do famoso cavaleiro e seu escudeiro Sancho Pança.”. Assim, Orson Welles representa o próprio cinema em seu filme, mostrando-se um ávido leitor ao traduzir o estilo cervantino na linguagem cinematográfica.

**Figura 7 e 8:** Frames do filme *Don Quijote de Orson Welles* (1992)



Fonte: *Don Quijote de Orson Welles* (1992)

As hilariantes e excêntricas aventuras de Dom Quixote projetam-se para a tela e para a tela dentro da tela, numa abordagem metalinguística. Talvez, por isso, o nosso aluado protagonista fique cenas inteiras sem aparecer na montagem de Franco, como se tivesse sido capturado por um dispositivo tecnológico. No século XVII, Quixote era refém dos romances de cavalaria, no século XX, de uma câmera cinematográfica, como as cenas de abertura do filme nos fazem prever (Figuras 9 e 10):

**Figura 9 e 10:** Frames do filme *Don Quijote de Orson Welles* (1992)



Fonte: *Don Quijote de Orson Welles* (1992)

A postura de Welles ao sacar sua câmera para filmar *Don Quijote* revela que não há mais distinção entre ficção e realidade, passado e presente, que se imiscuem ao longo do filme. Os artifícios tecnológicos, símbolos da modernidade e do progresso, com os quais Quixote luta no início do longa-metragem, a exemplo da motoneta, vão mostrando seu poder transformador, mágico aos olhos inocentes tanto de Quixote quanto de Sancho. Porém, a excitação inicial é substituída pela melancolia, já que, contra esses artifícios, que geram ilusão e engodo, a lança e a espada de Quixote não podem combater.<sup>6</sup> Ao final do filme, em diálogo com Sancho Pança, o cavaleiro da triste figura diz (01:50:04):

<sup>6</sup> Exemplo paradigmático disso é a cena, presente entre os negativos de Mario Bonnani que não foram entregues a Franco, na qual Quixote investe sua espada contra uma tela de cinema.

Devo dizer-lhe que me arrependo profundamente por minha lança e espada estarem em um mundo cheio de miséria, sem nenhuma esperança [...] Transformaram a verdade em mentira e a mentira em verdade. Mas não pense que sou contra a modernidade e o progresso, como usar foguetes que podem ir até a lua, templo da poesia [...]. O mal são os seres humanos, que querem ser escravos dessas máquinas infames. Sancho, é hora de partir. Quem sabe a lua seja o lugar para um cavaleiro andante?

Em diversas cenas, Orson Welles faz referências à lua, transformando-a em um elemento simbólico. Primeiramente, como posto acima, Dom Quixote pode ser adjetivado como lunático, ou seja, aquele que sofre influência da lua e, considerando o contexto histórico do filme, diversas foram as influências da lua naquele momento. Entre 1955 e 1975, período da Guerra Fria, ocorreu a corrida espacial, uma competição entre os Estados Unidos e a União Soviética pelo desenvolvimento da tecnologia de exploração espacial. Porém, se Quixote afirma não ser contra a modernidade – sabe que precisaria de um foguete para alcançar a lua –, finalmente compreende o quão deslocado está, inserido em um mundo já sem nenhuma esperança. Reconhece, portanto, que é hora de partir, de voltar para casa: o lunático não seria considerado um louco na lua.

A lua sempre desencadeou o interesse do homem, e este, antes de mais nada, se manifestou na literatura, no cinema e na arte como um todo. Em resposta a uma carta da autora Anna Maria Ortese, Italo Calvino reflete sobre a relação do homem com a lua. Para o autor italiano, a corrida espacial se tratava de mais um episódio da luta pela supremacia terrestre. A real apropriação do espaço e dos objetos celestes, por outro lado, fascina Calvino, pois significa absorver conhecimento e sair de um quadro limitado e enganoso: “quem ama a Lua realmente não se contenta em contemplá-la como uma imagem convencional, quer entrar numa relação mais estreita com ela, quer ver *mais* na Lua, quer que a Lua lhe diga *mais*” (CALVINO, 2006, p. 218, grifos do autor). Nesse sentido, é possível pensar que, em meio ao caos da modernidade, a lua seria o único refúgio para Dom Quixote e Sancho Pança, uma vez que, somente nela, encontrariam respostas.

Da palavra à imagem, do livro às telas, da terra à lua: esse é o movimento de ressignificação pelo qual passou *Don Quijote*, adaptando-se às particularidades de cada contexto, afinal, toda releitura de um clássico, suas adaptações e transformações, desvelam, a cada vez, uma particularidade significativa da obra.

### **3 É preciso tomar posição: considerações finais**

O *home movie* de Orson Welles pode ser comparado a uma espécie de diário de trabalho, no qual constavam seus pensamentos e reflexões sobre a própria arte cinematográfica. Talvez, por isso, para o diretor norte-americano, esse trabalho só pudesse existir como um *work in progress*. Nesse sentido, encontrar uma forma

que encerrasse um trabalho de décadas aos limites estruturais impostos por um filme deveria mesmo ficar a cargo de outra pessoa.

Jesús Franco, sob encomenda, toma para si essa incumbência megalomaníaca: ciente da incompletude dessa obra, ele se propõe a finalizá-la. Trabalho que de antemão se revela paradoxal, afinal, como concluir algo que foi construído seguindo a perspectiva do fragmento? Como montar uma película que se propõe infundável? Por outro lado, como também negar ao público conhecer um dos trabalhos de maior apreço do próprio Welles? Manter os rolos de *Don Quijote* esquecidos e empoeirados em uma gaveta não seria um desrespeito ao trabalho do diretor norte-americano? Diante de um impasse, Franco reconhece que é preciso tomar posição para que outros também possam saber e ver, mesmo que apenas uma parte de um trabalho que se pretendia perfeito, e que, talvez por isso, não tenha sido levado a termo pelo próprio Welles.

Considerando esse contexto de produção tão singular, neste artigo, procuramos evidenciar a resistência gerada na crítica especializada à montagem de Franco, questionando, sobretudo, o teor dessas críticas, baseadas em critérios superados, como o da intenção do autor, o da originalidade e o da autenticidade. Se, por um lado, o objetivo do cineasta espanhol pode ser considerado intangível, por outro, não dar a ver as imagens de Welles seria ao mesmo tempo destituí-las de sua função política, democrática, características essenciais ao cinema, reproduzível para que chegue ao maior número de pessoas possível.

Partindo desse contexto, fizemos uma análise da montagem cinematográfica de Franco, tomando como operadores de leitura a metalinguagem, o anacronismo e as inversões de dicotomias calcificadas na sociedade ocidental. Por esse prisma de análise, observamos que os papéis de autor e leitor, diretor e espectador são, muitas vezes, invertidos, tal como acontece com os próprios personagens Sancho e Quixote, pois, se Sancho torna possível a empreitada de Quixote, são o leitor e o espectador, pela perspectiva da leitura, a atualizarem uma obra.

Assim, ao propor uma leitura e uma montagem às imagens de Welles, Franco ressignifica o Quixote, mostrando que a tela é também lugar para um cavaleiro andante e seu fiel escudeiro.

# WHO KNOWS THE SCREEN IS THE PLACE FOR A WALKING KNIGHT? CONSIDERATIONS ABOUT ORSON WELLES'S DON QUIJOTE FILM

**Abstract:** This paper aims to analyze the unique context of the film adaptation *Don Quijote*, by the American director Orson Welles, who left this work, recorded for more than 30 years, unfinished. Thus, the Spanish director Jesús Franco was responsible for finalizing the *Don Quijote* by Orson Welles, a montage made for the Seville exhibition in 1992. For this purpose, we will use metalanguage, anachronism and inversions of calcified dichotomies in western society as reading operators, analyzing some scenes from the film, in order to investigate how Welles appropriates some characteristics of Miguel de Cervantes to constitute his cinematographic adaptation and how Franco proposes to finish the unfinished work. It was concluded, therefore, that the resistance generated in the specialized criticism of Franco's editing is based on outdated criteria, such as that of the author's intention, that of originality and that of authenticity, since, when proposing a reading and montage to the images of Welles, Franco reframes *Quijote*, showing that the screen is also a place for a walking knight and his faithful squire.

**Keywords:** Don Quijote; Orson Welles; Jesús Franco; film adaptation.

## Referências

AUERBACH, Erich. *Dulcinéia Encantada*. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 292-314.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. *This is Orson Welles*. Harper Perennial, 1993.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do *Quijote*. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1970. p. 29-38.

CALVINO, Italo. "A relação com a lua". In: *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, Primeiro Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2017.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FERREIRA, António Mega. *O essencial sobre Dom Quixote*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

MÜLLER, Adalberto. O Dom Quixote de Orson Welles: História e Reconstrução. In: *REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 4, p. 110-138, 2013. Disponível em: < <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/310>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

## **Filmografia**

DON QUIJOTE de Orson Welles. Direção: Orson Welles e Jesús Franco. Espanha: El Silencio Producciones, 1992.

Recebido em 16 de outubro/2020

Aprovado em 24 de novembro/2020