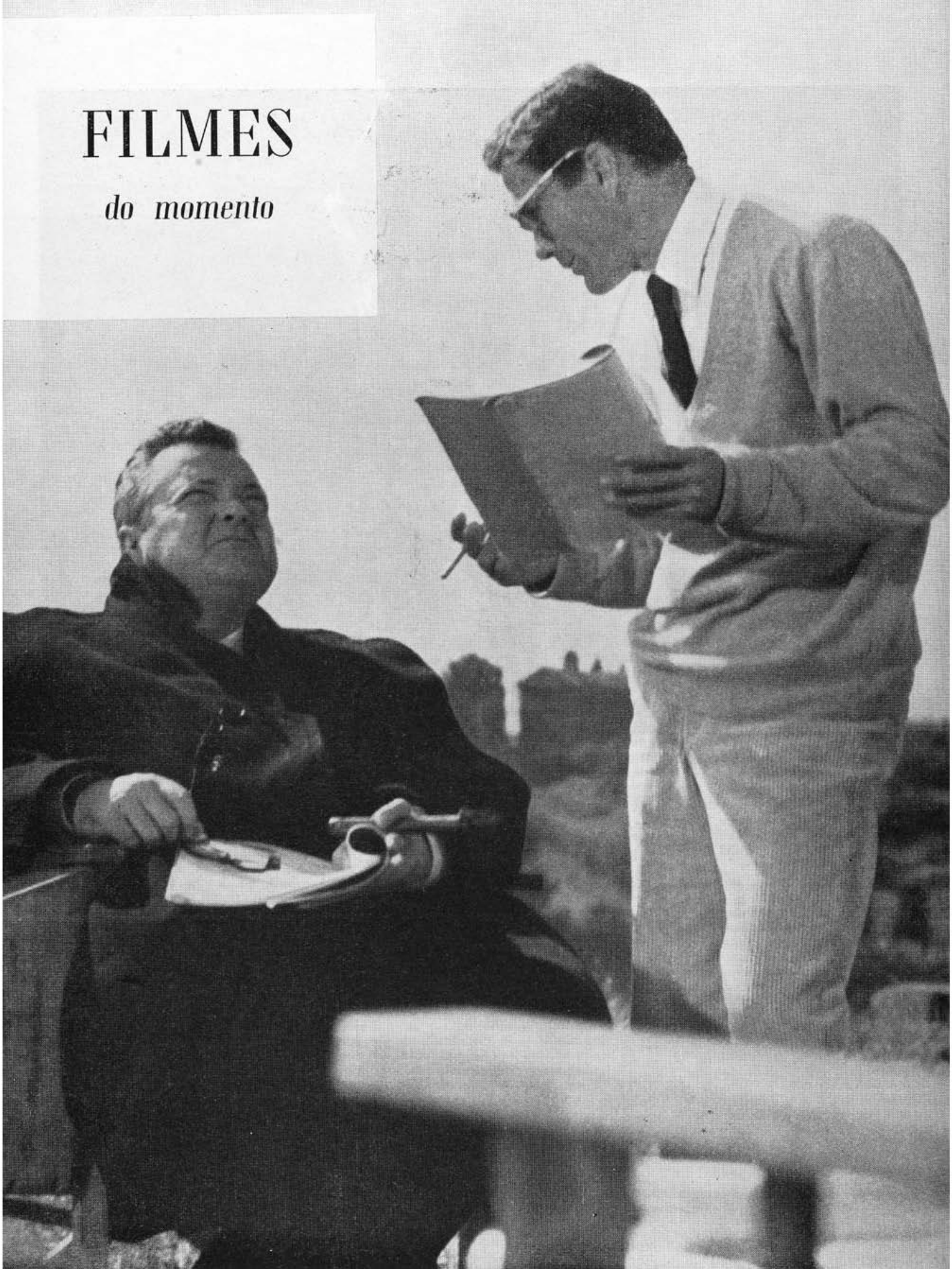
FILMES

do momento



1

Welles

"FALSTAFF"

Chimes at Midnight é o título do último filme de Orson Welles — quatro anos depois do kafkaniano **The Trial**, novamente Shakespeare. Em 1948, **Macbeth**; já na Europa (Itália) a filmagem de **Othello**, 1952: as relações do cineasta com o teatrólogo estavam, até aqui, restritas e essas duas versões — por sinal as mais dignas (além das de Olivier) que o cinema consentiu à dramaturgia shakespeareana. Ambas reconstituindo o texto da peça, por isso uma verdadeira adaptação em seu caráter reestruturador, cine-dinâmico. Não é o caso de **Chimes at Midnight**. Na teatrografia do poeta de Stratford-on-Avon não encontramos uma peça com êsse título — e o personagem Falstaff só figura aí de passagem (uma cena, uma referência verbal). O filme difere do que seria a versão de um texto, é precisamente o desenvolvimento dramático de uma situação secundária — uma figura que atravessa, sempre ao fundo ou invisível, quatro peças («Henry IV», «The Merry Wives of Windsor», «Henry IV» e «Richard II»), mas deixando perturbadora impressão, a ponto de Welles a considerar «o melhor papel escrito por Shakespeare (...), um personagem tão grande quanto Don Quixote, só êle suficiente para tornar Shakespeare imortal».

Assim como **Der Prozess** de Kafka não era o **Le Procès** de Welles, **Chimes at Midnight** é uma criação por excelência wellesiana. O diretor, que guardava há vinte anos o projeto — e, mesmo na Europa, só encontrou um produtor interessado: Emiliano Pledra, espanhol — inspirou-se no Falstaff aludido nas quatro peças enunciadas e ainda em «Chronicles» de Holinshed, operação laboriosa mas autorizada a quem, como Welles (que escreveu um roteiro de «Henry IV» baseado em Pirandello, adaptou «Macbeth», no teatro, para elenco todo negro, e fêz com «The Five Kings» uma síntese de várias tragédias), conhece Shakespeare de trás para frente. Antes de levá-lo à tela, Welles montou o espetáculo em Dublin (1960), onde também personificava o cínico, ladrão e mentiroso Falstaff, «a companhia mais jovial e simpática do mundo».

Início das filmagens a 30 km de Madrid, 12 de outubro de 1964. Em maio de 66, **Chimes at Midnight** seria exibido no Festival de Cannes, representando a Espanha. No meio tempo, interpretou Welles, em filme dirigido por seu assistente Jesus Franco, a versão que adaptara de «The Treasure Island», e adiantou o inacabável **Don Quixote** com o ator mexicano Francisco Regueira — cuja produção se desdobra, intermitente, há mais de dez anos. Como observou Juan Cobos, Welles realizou **Chimes at Midnight** «num clima de improvisação particularmente favorável a seu temperamento». À princípio, o cineasta previa «uma história humana, muito modesta do ponto de vista visual (...), um filme de atôres, a importância recaindo sôbre os rostos». E mais: «Imagino que venha a ser o filme em **close-ups** da minha vida. Um filme anti-barroco. (...) É uma história muito real, muito comunicativa e adaptável à tragédia moderna. Decididamente sou contra os **close-ups**, mas estou convencido de que êsse tema os exige. Também me surpreende o fato de, sendo em geral tão desinteressado na interpretação de cinema, o papel me atrair sobretudo como ator».

Em contato com as colinas e os vilarejos de Castela, as intenções de Welles se modificaram e o filme adquiriu majestosa plasticidade que evoca, segundo testemunho de críticos, perspectivas e contrastes pictóricos de Eisenstein e, naturalmente, o mais incisivo **Welles touch**. Pierre Billard disse que «essa verve e êsse apetite voraz pelos efeitos caracterizam Welles à medida que êle redescobre as delícias da criação». Tudo no filme é seu — a cenografia, o vestuário, a montagem, até, durante um impedimento temporário de E. Richmond, a direção de fotografia. O **cast**, em tôrno de Welles-Falstaff, reúne Sir John Gielgud (Henry IV), Keith Baxter (Hal), Joanne Moreau (Dolly), Norman Rodway (Hotspur), Margaret Rutherford (Mistress Guickly), Tony Beckley (Poins), Fernando Rey (Worcester), Alan Webb (Shattow), Walter Chiari (Silence), Michael Aldrige (Pistol).

Declarou Welles à revista espanhola «Griffith», em entrevista a Juan Cobos e Miguel Rubio: «Meu personagem é menos cômico do que esperava. Quanto mais eu estudava o papel, menos me parecia engraçado. Isso me preocupou durante tôda a filmagem. Interpretei o papel três vêzes no teatro antes do filme, e Falstaff me parece mais espiritual do que um **clown**. Dirigi tudo em função da última cena. De sorte que as relações entre Falstaff e o príncipe deixaram de ser aquelas que encontramos na primeira parte de «Henry IV» de Shakespeare. Passaram a representar um presságio, uma preparação do trágico desfecho. A cena de despedida é profetizada quatro vêzes no filme. A morte do Príncipe, o Rei em seu castelo, a morte de Hotspur, que representa a morte da Cavalaria, a miséria e a doença de Falstaff são apresentadas no transcurso da fita e devem densificá-lo. Não creio que a comédia deva predominar num filme desses. Assim, Falstaff representa um espírito afirmativo, sob vários aspectos corajoso, mesmo quando êle ri da sua covardia. É um homem que representa a virtude no limiar de sua desaparição, êle lidera uma luta perdida **a priori**. Não acho que êle almeje qualquer coisa. Representa um valor, Falstaff é a bondade. É o personagem em que acredito mais, o homem mais bondoso de todos os dramas. Seus defeitos são mínimos, e êle os converte em gracejos. Sua bondade é como o pão, o vinho. Eis porque dispersei um pouco o lado cômico de seu personagem: à medida que o interpretava sentia representar a bondade, a pureza».

«O filme também fala do terrível preço que o Príncipe deve pagar trocando de poder — prossegue Welles. Nos textos históricos, há êsse equilíbrio entre o triângulo (o rei, seu filho, e Falstaff que é uma espécie de pai adotivo) e a outra intriga, a de Hotspur, que é mais longa e mais construída, muito interessante. Ela impede o triângulo de dominar a situação. Mas no filme, que foi feito essencialmente para contar a história dêsse triângulo, há necessàriamente elementos que não podem ter a mesma existência nas obras originais. Diante de Falstaff, o Rei simboliza a responsabilidade. A coisa interessante da história é que o velho rei é um assassino, usurpou o trono e no entanto representa a legitimidade. A história é extraordinária porque Hal, príncipe legítimo, deve trair o homem bom para se tornar um herói, um inglês heróico e célebre...»

«O filme é talvez uma espécie de lamentação sôbre Falstaff, embora não fôsse realizado com êsse único propósito, mas também o de ser uma lamentação sôbre a morte da «Jovial Inglaterra», que é um conceito, um mito que se fêz muito real para os que falam inglês, e que, em certa medida, estêve presente em outros países na Idade Média. De modo geral, era a época da Cavalaria, da simplicidade. O que morre é, mais do que Falstaff, a velha Inglaterra, traída.»

«Falstaff é o papel mais difícil que já interpretei e não estou ainda convencido de tê-lo desempenhado bem.» — e conclui: «Hoje, tento trabalhar meus filmes não em função das surprêsas técnicas, dos choques, mas por uma maior unidade de forma: a verdadeira forma do cinema, a forma interior, a forma musical. Não sei se consegui isso em **Falstaff**, se atingi minha maturidade artística. Se não consegui, estou em decadência, acreditem».

O título espanhol é **Campanadas a Medianoche**. — (P.P.)

Orson Welles, ator, Pasolini, diretor: filmagem de «Riccota», episódio de «Rogopag».