

ORSON WELLES E NIETZSCHE

Rodrigo Guéron
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo versa sobre a proximidade entre o cinema feito por Orson Welles e a Filosofia de Friedrich Nietzsche, na interpretação de Gilles Deleuze. Deleuze vê o cinema de Orson Welles descobrindo o que ele chama de Potências de Falso, o que vem a ser a própria Vontade de Potência como a concebeu Nietzsche. Orson Welles aparecerá então como um protagonista da passagem do cinema clássico para o cinema moderno, ou seja, o cineasta estadunidense ajudará a superar um cinema que tem uma história que aspira um final, regida por leis predeterminadas, que julga, condena, absolve ou redime seus personagens. Por isso veremos que de alguns filmes de Welles emerge a pergunta: “é possível julgar?” Welles nos apresentará não um processo de reprodução da realidade, mas a realidade mesmo em produção, conseguindo imagens que serão uma representação direta do tempo, e não o tempo representado apenas através do movimento, como acontecia no cinema clássico. Esta será, segundo Deleuze, uma espécie de “virada nietzscheana” do cinema. É neste contexto que o conceito de Character, pelo qual o próprio Welles avalia os seus personagens, se encontrará com a concepção moral nietzschiana: aquela que avalia os homens segundo sua capacidade de agir – ou não– diante das situações limites da vida, de seu próprio fim, de sua morte.

Palavras-chave: Filosofia, Cinema, Orson Welles, Nietzsche, Potências do Falso, Character.

Abstract: This article treats of the proximity between the cinema made by Orson Welles and Nietzsche’s Philosophy, through the interpretation of Gilles Deleuze. Deleuze sees the cinema of Orson Welles discovering what is named by him as Powers of the False, which comes to mean the own Will to Power conceived by Nietzsche. Orson Welles is presented as a protagonist of the passage from classic cinema to modern cinema, it means, the North American filmmaker will assist overcoming a type of cinema having in its history aiming an end led by predetermined laws which judge, condemn, acquit or redeem its characters. Due to this fact, it is able to see the questioning emerging from Welles’s films: “Is it possible to judge?” Not will Welles present a process of reproducing the reality but the reality in production, achieving images that will be represent time directly, not the time represented only by the classic movement-image. According to Deleuze, it will be a sort of “nietzschean change” in cinema. In this context, the conceit of Character, how Welles himself analyzes his characters, will meet Nietzsche’s conception of morality: the one that analyzes human beings as their capacity of acting –or not– facing life edging situation, such as their own ending, their death.

Keywords: Philosophy, Cinema, Orson Welles, Nietzsche, Powers of the False, *Character*

É possível julgar?

Orson Welles é o cineasta que para Gilles Deleuze representa, junto com o neorealismo italiano, a passagem do cinema “clássico”, para o cinema “moderno”; respectivamente a passagem do cinema da imagem-movimento para o da imagem-tempo. Welles aponta para a crítica e superação de um cinema cujos filmes eram fechados sobre si mesmos, cuja dramaticidade expressava um binômio racional/moral (verdade-filme x mentira-filme = bem x mal), onde personagens e imagens mantinham uma relação orgânica, e as histórias aspiravam uma verdade e um final fechado que na maioria das vezes julgava, condenava, absolvía, ou até promovía a redenção, de seus personagens.

De início poderíamos afirmar que Welles radicaliza em seus filmes a pergunta que Fritz Lang já havia sugerido no final do *Vampiro de Düsseldorf*, quando o julgamento do “Vampiro” – um assassino em série infanticida –, capturado pela máfia de Düsseldorf, é por ela mesma organizado, e não pelo Estado. Um julgamento que se dá, portanto, desde a necessidade de controle, poder e ordem, e não por algum imperativo de justiça, moralidade e racionalidade. Não que este imperativo pudesse ser efetivado pelo Estado, ao contrário, a máfia julga no filme à imagem e semelhança do Estado: ela aparece como uma versão da forma-Estado. O próprio Estado tentara antes prender o assassino, mas a máfia fora mais eficiente. Eficiente porque o criminoso representava uma ameaça ao seu próprio funcionamento como organização criminosa, da mesma forma que ameaçava o Estado. O julgamento feito pelos mafiosos no final do filme, bastante semelhante a um tribunal tradicional de Estado, onde há até advogado de defesa e a proibição do linchamento, abre antes de Welles, já em Lang, uma desconfiança quanto a possibilidade de um julgamento a partir de princípios universais e transcendentais. Sabemos que, hegelianamente, o Estado se apresenta como o grande efetivador da Razão. No *Vampiro de Düsseldorf*, no entanto, Fritz Lang nos mostra que as verdadeiras “razões de Estado” são tão materiais e pragmáticas quanto as da máfia; como aliás, muito tempo depois, Francis Ford Coppola vai mostrar no final do *Poderoso Chefão III*, quando até o próprio *Godfather* parece perplexo por não mais conseguir distinguir máfia, Estado e Igreja.

Para Deleuze, quando a Filosofia define a Razão como um transcendente se expressa como um pensamento na forma-Estado (DELEUZE/GUATTARI.1996:464); esta seria a inauguração de uma tradição de filósofos juristas, da qual Platão é o primeiro, e Kant e Hegel seriam os mais notáveis na modernidade. O ato de julgar se caracterizaria aí como um ato

Rodrigo Guéron
Orson Welles e Nietzsche

moral que se coloca em oposição à vida como Vontade de Potência, como força autoinventiva. Deleuze nos chama a atenção (DELEUZE. 1983:180) que no *Vampiro de Dusserldorf* Fritz Lang começa a perceber o que viria a se tornar uma questão central no cinema de Orson Welles, qual seja, a pergunta nietzschiana que emerge no final de muitos de seus filmes: “É possível julgar?”

Na *Dama de Shangai*, por exemplo, vemos O’Hara, o herói representado pelo próprio Welles, envolvido num emaranhado de conspirações. É o que ele mesmo percebe quando conta a história de uma pescaria que presenciara no Brasil, na costa do Ceará, onde um tubarão ferido teria ensanguentado a água, o cheiro de sangue atraía diversos outros tubarões que, enfurecidos, passaram a matar uns aos outros. As conspirações em meio as quais O’Hara se acha, e que ele mesmo compara com esta luta de tubarões, é como a luta voraz das ilusões por triunfarem como “a História”, ou seja, a história absolutamente sobre controle expressa em uma ordem de causalidades e um *telos*. São conspirações que aspiram o controle da vida contra tudo que a este se opõe. É como a luta voraz pela Verdade, que Nietzsche descreve como obsessão do Ocidente, e que busca eliminar da vida tudo que não pareça da ordem estática e universal que deveria ser a da Verdade, ou, pelo menos, tudo o que não pareça ser do processo histórico que caminha para a redenção final racional. Deleuze, no entanto, nos chama a atenção para o fato de que estes homens que querem o controle absoluto da vida a partir de si mesmos, quer dizer, este tipo de homem tirânico, embora não seja para Nietzsche, a princípio, o “homem verídico” – o homem da “Vontade de Verdade” –, acaba sendo um tipo do qual este último se aproxima e faz uma aliança. Mais do que isso, é da Vontade de Verdade, do Homem Verídico, que se produzem as tiranias modernas. Ainda que de cada um dos tipos que conspiram contra o herói da *Dama de Shangai*, apenas o advogado criminalista pareça explicitamente um tipo de “homem verídico”, o impulso de controle absoluto da vida presente nestes falsários é rigorosamente o mesmo que gera este tipo de homem.

É verdade que, para Nietzsche, a luta das ilusões para triunfarem na história é o próprio movimento de constituição da história. Mas o que ele identifica como uma patologia do Ocidente, que teria feito este entrar numa dinâmica de decadência e esgotamento, é a busca da verdade como algo fora da vida e da história. Nesta lógica, tudo que é expressão do movimento e da negatividade deveria ser banido desta instância transcendente onde a vida deveria se fundamentar e justificar. A “Vontade de Verdade” então, como uma patologia da

civilização, traduz-se por uma luta voraz pela verdade onde esta deveria derrotar tudo o que parece se opor a ela, como se não fizesse parte da sua constituição.

Mas é justamente aqui, nos ensina Nietzsche, que morre a vida, porque morre a própria verdade. Ao desfazer das ilusões, acreditando na verdade em si, impossibilitamos o próprio processo pelo qual as verdades se constroem. Na verdade o cinema, que nos seus primórdios aparece como uma espécie de realização final e prova do sucesso deste projeto racionalista e positivista, acaba por esgotá-lo. Mas é aí, segundo Deleuze, que ele pode descobrir toda a sua potência, qual seja, para além da função de reproduzir, de imitar a realidade, ou ainda de julgar a vida com vistas a alguma espécie de redenção, o cinema acaba por se descobrir como um criador de mundos virtuais que aspiram se atualizar. Trata-se de um raciocínio tipicamente deleuziano, na medida que afirma o virtual como uma potência do Ser.

O cinema teria feito, portanto, uma espécie de descoberta nietzschiana, descobrindo o que Deleuze chama de “Potência do Falso”, entendendo que desde sempre produzir ilusões constitui a gênese do próprio processo de produção de realidade. Em outros termos: para Deleuze o cinema moderno iniciado com o neorealismo italiano e com Orson Welles tem como uma de suas características fundamentais a descoberta da Vontade de Potência descrita por Nietzsche, descobrindo neste mesmo movimento as forças que se lhe opõe. Grande parte do drama da obra de Welles se compõe deste conflito: de um lado uma potência produtora de realidade, o falsário como renovador e criador de vida, posto que é um criador de formas, de histórias, leis e perspectivas; do outro os homens verídicos, a rigor também falsários, mas que potencializam toda a sua atividade criadora num empenho de controle da vida, eliminando tudo o que ela pode ter de acaso, de possibilidades abertas, de desejo de alteridade, de devir que desconstrói sentidos para poder constituir outros.

Mas o homem verídico, o homem da “Vontade de Verdade”, à maneira como Nietzsche critica e denuncia como agente do niilismo no século XIX – e nos próximos dois séculos subsequentes – é também, insistimos, um falsário. Trata-se, no entanto, de um falsário que não se assume e não se quer enquanto tal. A sua atividade criadora de sentidos torna-se uma espécie de antipotência, de poder esvaziador de força e de sentido: um empenho em eliminar todo o movimento, todo o devir, todo o desejo e imprevisibilidade da vida. Este homem do niilismo, resumidamente, é aquele tomado pelo que Nietzsche chama de “Espírito de Vingança”. E diz-se “Espírito de Vingança” porque estamos falando de homens que

vingam-se contra a vida à medida que querem dela eliminar tudo o que significa devir, ou seja, tudo o que significa a abertura de novas possibilidades de sentido. Nietzsche descobre então este homem que é expressão de uma busca do que ele chamava de “racionalidade a todo preço como uma potência que solapa a vida”(NIETZSCHE, 1982:84), ou sejam o homem da Vontade de Verdade, – nos homens de cultura, nos homens de ciência, do Estado e da religião. O filósofo alemão vê estes personagens como agentes do niilismo, porque de uma maneira ou de outra eles estão empenhados na atividade ressentida de querer controlar a vida, submetê-la a sentidos fechados, estáticos e predeterminados; enfim, aniquilar da vida e da história todo movimento e devir que, na realidade, é o que potencializa nos homens suas vontades criadoras.

Vemos então que muitos dos personagens de Welles se assemelham às tipificações psicológicas que Nietzsche faz dos homens do niilismo: os homens dominados pelo “espírito de vingança”. No caso da *Dama de Shangai*, mesmo que só a advogado criminal pareça mais explicitamente com o “homem verídico”, cada um dos conspiradores que tramam contra a vida do herói – a princípio também um conspirador – estão tomados pelo *pathos* niilista de submeter toda a vida num esquema predeterminado que a controle absolutamente. Na verdade vemos a presença destes tipos em diversos filmes de Welles, e não só na *Dama de Shangai*. Num certo sentido são homens que desistem da vida e por isso se erguem contra a vida no momento em que buscam esse triunfo e esse controle absoluto sobre ela. É precisamente num momento como este que, na *Dama de Shangai*, o herói – representado pelo próprio Welles – aparentemente a grande vítima da conspiração, escapa. Há no final do filme um julgamento, mas ao contrário dos “clássicos” e iluministas filmes judiciais norte-americanos, este julgamento, embora organizado pelo Estado, parece trazer com ainda mais veemência a dúvida sobre a possibilidade de julgar levantada antes por Lang no “Vampiro”. De fato, não estamos diante de um julgamento moral, isto é, não é “a lei” que julga. Na verdade o herói está sendo julgado por que é vítima de uma conspiração. A rigor, ele vai para o banco dos réus por causa de um crime que não cometeu, embora ele não seja totalmente inocente – chega mesmo inicialmente a participar – da conspiração – da falsificação – do qual é vítima. O herói é julgado então porque desejou, porque se entregou a uma ilusão, agiu de maneira errante, “esquecida”.

Desde o início ele está no meio de três conspiradores. Uma bela mulher – a Dama de Shangai – pela qual está perdidamente apaixonado; o marido desta mulher, um famoso

Rodrigo Guéron
Orson Welles e Nietzsche

criminalista, que carrega uma paralisia e anda com uma bengala, figura estranha, quase monstruosa; e, finalmente, o sócio deste criminalista, tipo igualmente sinistro, que espreitava as cenas de amor do herói e da loura e fizera questão de revelar isto aos dois. Convidado pelo criminalista, que, numa espécie de pulsão de morte, prepara a traição de sua própria bela e sedutora mulher, O'Hara embarca no iate *Circe* para um cruzeiro no Caribe: é um embarque num esquecimento. Circe é a Deusa em cuja ilha Odisseu se esqueceu dez anos mergulhado em suas delícias. Na verdade, ele precisou ser chamado por seus companheiros e lembrado que Penélope o esperava para fugir da Ilha. Mesmo que um jogo de seduções, onde mentiras se insinuam por toda parte, esteja presente desde o início no filme, é o sócio do criminalista que convida o herói explicitamente para entrar numa conspiração. Ele deveria simular o assassinato deste sócio, para que este fugisse com o dinheiro da sociedade enquanto todos o tivessem como morto. O herói é convencido a entrar na jogada, para ganhar dinheiro e fugir com a bela loura pelo qual está apaixonado. Mas o sócio conspirador acaba sendo assassinado de fato, ou seja, sua conspiração é vítima de outra, a da própria loura sedutora que, na verdade, fugiria com o sócio e, por sua vez, tinha que enfrentar uma terceira, desta vez a do criminalista que fingiria defender o herói no tribunal, mas queria condená-lo a morte para afastá-lo de sua esposa. Resumindo, os três contra O'Hara, o herói: o sócio, a bela mulher, e o criminalista. Por tudo isso o herói vai acabar sendo preso: pelo crime que ele deveria fingir cometer e não cometeu – mas que aconteceu, por ter ingenuamente amado a bela mulher e sonhado fugir com ela, que também conspirava contra ele e, finalmente, no próprio julgamento, o criminalista que lhe prometia uma defesa segura, conspirava para a sua condenação. E conspirava para a sua condenação porque, de alguma maneira, temia que o amor ingênuo do herói o fizesse perder a esposa, que esta fugisse da segurança passiva de um casamento de interesses, e aceitasse a vida vã do herói.

Mas o herói consegue escapar do tribunal e, em meio ao caos, foge pela cidade se escondendo numa casa de espelhos onde se dá uma das mais célebres seqüências de Welles, e mesmo da história do cinema. Temos aqui um exemplo do que Deleuze chama de coalescência entre o virtual e o atual (o que chamamos “real”). Na casa do espelho está o herói representado por Welles, e dois de seus perseguidores. Perdemos então qualquer capacidade de distinguir as imagens “reais” de cada um dos três personagens de suas duplicações. Todas as conspirações e todo o jogo de mentira tornaram-se o real da vida do herói: o atual e virtual são aí indiscerníveis. Agora ele é um prisioneiro de um complicado

jogo de mentiras que se superpõem e que determinam a sua vida. Insistimos, porém, que mentiras que nos fazem mover pela vida, que constituem a nossa realidade, nietzschianamente falando, não constituem em si mesmo algo moralmente condenável. O problema está para Nietzsche quando é preciso haver um culpado, é preciso condenar alguém por tudo isso, alguém precisa pagar, precisa ser o bode expiatório de todos os males que a vida causa em outrem, ou em todos nós.

Os três conspiradores que querem a vitória absoluta sobre a vida escolhem o herói para o sacrifício: é um sacrifício por um fim, como afirma o sócio, que quer forjar o próprio assassinato – o próprio fim –, ao se referir ao fim do mundo: “Vai chegar, tem que chegar”. Mas o herói escapa justamente porque na casa dos espelhos ele destrói um a um dos espelhos, como se buscasse destruir as conspirações que querem condená-lo. O'Hara desfaz as ilusões para continuar vivo; e precisa fazê-lo, insistimos, não por estas serem ilusões, mas porque são ilusões que constituem as conspirações do ressentimento, do espírito de vingança: são ilusões que tramam contra a (sua) vida. Num perigoso e alucinado tiroteio, todos atiram contra todos, não se sabe se o que se atinge é a imagem ou o corpo mas, quando finalmente todos os espelhos estão quebrados, o criminalista e sua bela esposa estão feridos de morte. Ao se destruir todas as imagens, todas as duplicações possíveis de um corpo, se destrói, no final, o próprio corpo, como na identidade entre objeto e imagem que o filósofo Henri Bergson encontra na sua obra *Matéria e Memória* (BERGSON. 1999:72).

Agora então o herói está salvo e temos dois dos conspiradores, feridos de morte, diante da fraqueza que eles queriam banir de suas vidas: as suas próprias finitudes, a morte. É então a bela loura, agonizante, que dá a pista do seu próprio niilismo: “De que adianta lutar? Não se pode vencer.” Ao que o herói responde: “Não, não se pode vencer.” Ela então dá a sua derradeira fala: “Dê lembranças ao sol por mim.” E o herói, por sua vez, nos dá a senha de sua decisão pela vida: “Mas também não se pode perder, a menos que se desista.” O herói não descrê da vida, embora logo no início do filme ele mesmo anuncie a tragédia que tende a se abater sobre ele cada vez que é apanhado por uma ilusão. No final do filme o herói escapa às conspirações não porque escapa às ilusões, e sim porque escapa aos julgamentos com que queriam submeter a sua vida. É só por isso que ele pode seguir vivo. O herói da *Dama de Shanghai* é, à maneira de Welles, um herói trágico.

Character: a moral aristocrática.

Numa entrevista concedida a André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi e publicada no *Cahiers du Cinema* (WELLES. 1976: 233), Orson Welles é questionado se a moral de seus filmes era nietzschiana. O diretor responde que seus entrevistados podem chamar assim se quiserem, mas que ele definiria a moral de seus filmes, sobretudo, como uma moral aristocrática em oposição à burguesa. (Idem: 257) De fato “aristocrática” é, em linhas gerais, uma definição da moral nietzschiana, que também é defendida e definida, muitas vezes, num contexto de crítica à moral burguesa, a cultura burguesa e a noção burguesa de cultura de uma forma geral.

É exatamente neste trecho da entrevista onde Welles define esta sua concepção de moral, que vamos encontrar duas outras afirmações que nos parecem bem próximas do pensamento de Nietzsche. A primeira vem um pouco antes, quando o norte americano fala da unidade de sua obra: “*se o que fazemos não nos pertence como a nossa carne e o nosso sangue, então não tem interesse nenhum*”.(idem) Não poderíamos deixar de lembrar aqui a famosa passagem de Nietzsche onde ele fala em “escrever com o próprio sangue”. A segunda vem logo depois dele definir a sua moral como aristocrática: “*prefiro a coragem a todas as outras virtudes.*” (idem) Welles usa então um interessante conceito para definir a sua compreensão de moral aristocrática: *Character*. Vejamos como ele define esse conceito um pouco mais adiante na mesma entrevista: “*(...) character não é só a maneira como somos feitos, é também o que decidimos ser. É sobretudo a maneira como nos comportamos face à morte*”. (idem) Observemos, então, que estamos diante de uma avaliação moral que Welles propõe do homem, avaliação que deve se dar exatamente quando este se encontra diante de sua própria finitude: de sua morte.

É por isso que, quando Deleuze diz que Welles descobre em seus filmes a *Potência do Falso* – a *Vontade de Potência* nietzschiana (DELEUZE. 1983:180)¹ –, e que essa descoberta se estende aos autores “modernos”, ele não está vendo nem exaltando nestes autores algum

¹ Podemos usar o conceito “Potência do Falso” para se referir a este conceito que Deleuze identifica com a Vontade de Potência nietzschiana, mesmo que Deleuze também o utilize no plural “Potências do Falso”. Quando ele assim o faz, se refere explicitamente ao livro IV de Zaratustra onde, segundo ele, encontramos a “teoria dos falsários em Nietzsche” (DELEUZE. 1983:192). Neste caso, o Homem de Estado, o Homem de Ciência, o Homem de Religião, o Homem de Moral, correspondem, cada um, a um tipo de potência do falso das quais o Homem Verídico é a primeira, e tende se aliar a cada uma destas. O artista também é um falsário, mas seria a última Potência do Falso, uma vez que está comprometido com a metamorfose, com o devir. A Vontade como Vontade de Potência tem, segundo Deleuze, dois extremos, de um lado uma vontade de domínio, de controle, de outra esta vontade idêntica ao devir e a metamorfose. Também o conceito de *Character*, mencionado por Welles, é identificado por Deleuze com a Vontade de Potência nietzschiana (DELEUZE. 1983:182).

tipo de ode ao cinismo e a todo tipo de mentira e falsificação. O que vemos no cinema em Welles e em boa parte do cinema moderno é a luta entre as ilusões que potencializam a vida e aquelas que intencionam o seu controle absoluto; numa dualidade, num jogo que pode ser abater até sobre um mesmo personagem.

Esta tensão entre a potência criadora do falso e a potência destruidora é o que acreditamos estar na própria personalidade do Cidadão Kane. Mas aqui talvez estaríamos entrando numa polêmica com o próprio Deleuze, que parece concordar com Welles quando este diz que considera Kane um tipo abominável. A princípio, portanto, para Deleuze, Kane seria uma figura do niilismo, aquele que conspira para o controle absoluto da vida. Mas nós vemos pelo menos alguma dubiedade se manifestando em alguns instantes chave da vida de Kane, sobretudo quando ele decide assumir um jornal e, logo em seguida, quando demonstra não se importar com o prejuízo financeiro que o jornal gera. Seu tutor, um arquibilionário norte-americano, oferece ao seu protegido para que ele escolha e assuma, quando entende que este chegou a idade adequada para tal, uma das poderosas empresas de seu imenso holding: poços de petróleo, minas de ouro, complexos industriais e assim por diante. Qual não é a sua surpresa e decepção quando Kane decide assumir a direção de um então pequeno e deficitário jornal, o *Inquirer*, do qual o poderoso tutor nem se lembrava que era dono. De fato, Kane toma aí a decisão de se tornar um falsário. Em vez de um seguro mundo de coisas prontas que seu tutor lhe oferece, ele escolhe um mundo por fazer. Criar verdades, criar realidades e levar às últimas consequências as potências do falso: esta nos parece, a princípio, a decisão de Kane.

Esse é um dos motivos do filme *Cidadão Kane* ser, segundo Deleuze, um dos primeiros filme da Imagem-Tempo: porque trata da vida de um falsário, de um “inventor de verdades”, um inventor de história e, exatamente por isso, um inventor de imagens: uma figura da mídia. Há também a representação direta do tempo que Welles consegue, por exemplo, com suas lentes grandeangulares onde obtêm uma notável profundidade de campo e a coexistência de vários tempos, a até o deslocamento de um tempo a outro, numa mesma imagem. Trata-se das “imagens barrocas” de Welles, tema sobre o qual não nos aprofundaremos aqui, mas que mereceria um artigo exclusivo.

Cidadão Kane é um exemplo de cinema que fala de si mesmo, que coloca a potência do falso, que ele mesmo é, em questão. Na verdade, Deleuze mais adiante vai dizer que todo filme que fala de falsários, que envolve máfia e dinheiro, é de certa maneira cinema falando

de si mesmo(DELEUZE. 1983:104). De fato, como veremos mais adiante Win Wenders descobrir em *Estado das Coisas*: muitas histórias precisam se mobilizar, para que a história de um filme aconteça. É sempre preciso haver muitas “conspirações”, e muito tempo de trabalho, por um minuto de filme. O cinema seria, nesse caso, um grande exemplo de troca injusta com o tempo, que Marx, por exemplo, denuncia como “mais valia”, num projeto filosófico que quer apontar para o fim do que para ele seria uma injustiça, posto que uma irracionalidade.

Se é possível uma troca justa com o tempo, ou não, é sem dúvida uma questão bastante instigante. Mas por ora ficaremos apenas com a opinião de Kane, na primeira parte do filme, quando ele ainda parece ser capaz de aceitar tragicamente a vitória final do tempo, e mesmo assim escolhe viver para ser um homem criador de sentido e tempo, no limite de suas possibilidades. É o que vemos quando ele é advertido por seu tutor que o jornal que queria assumir dava cerca de um milhão de dólares de prejuízo por ano. Kane então responde: “Eu sei, e isso significa que ainda posso mantê-lo por mais sessenta anos”. Aqui vemos o segundo exemplo de um Kane criador, de um homem de *Character*, numa resposta semelhante à que o herói dá, no final da *Dama de Shanghai*, diante da fala de sua amada que, moribunda, diz que não se pode vencer o tempo: “É verdade, mas também não se pode perder”.

Na melhor compreensão nietzschiana do homem como um animal doente de si mesmo, Kane nos parece se tornar um homem doente de si mesmo. O seu personagem nos mostra que a Vontade de Potência, nascida do desejo de se expandir na vida, de dar vazão à força, pode se voltar contra nós mesmos, posto que se transforma num desejo de controlar toda a vida, de submetê-la, de aniquilar o que ela pode ter de movimento, de imprevisível, de sofrimento, de falta de sentido; de devir enfim. O Espírito de Vingança é uma espécie de reversão da Vontade de Potência, mas que nasce dela mesma: uma das manifestações do “animal doente de si mesmo” de que Nietzsche nos fala(NIETZSCHE. 1998: 73). Por isso, como Deleuze, vemos na maior parte da história também um Kane como expressão do niilismo. Como se este que decidira ser um homem criador em algum momento tivesse atravessado esta que parece ser a mais importante, a mais perigosa e a mais tênue fronteira que a vida tem, e se tornasse um homem que começasse a conspirar contra a vida porque quer tê-la sob seu absoluto controle. É o que acontece, por exemplo, quando Kane resolve fazer de sua segunda mulher uma estrela de ópera a qualquer preço.

Neste sentido, é o herói da *Dama de Shangai* que nos parece se tornar, pela maneira como escapa às conspirações que tramam contra ele, um herói nietzschiano, no sentido de ser um herói que adquire uma consciência do trágico. É verdade que Orson Welles, a princípio, parece não concordar com essa afirmação; sobretudo quando ele se refere ao ato inicial deste personagem de se deixar seduzir pela bela loura e aceitar participar de uma conspiração, da qual seria vítima, para fugir com ela. Mas nós estamos nos referindo aqui à atitude do personagem no final da história e acreditamos, com isso, estar em consonância com Welles quando diz que se conhece o *character* de um homem na atitude que ele toma diante da morte.

Mais do que de Kane, O'Hara, o herói da *Dama de Shangai*, parece adquirir no final do filme o que Nietzsche chamaria de “consciência do trágico”(NIETZSCHE. 1992:14). Embora ele afirme que, quando entra numa ilusão, age como um tipo de idiota que não sabe onde esta ilusão vai levá-lo; não resta dúvida, por outro lado, que ele soube agir a tempo contra as ilusões que conspiraram contra sua vida. É por isso que o herói resiste e destrói dois dos conspiradores na casa de espelhos, destruindo, para isso, cada um dos espelhos entre os quais, antes, ele não sabia qual era a imagem real do conspirador, e qual era o duplo deste: a imagem virtual.

É exatamente nesta seqüência que termina na casa de espelhos, já mencionada aqui, que temos um momento exemplar do que Deleuze compreendia como imagens que são “representações diretas do tempo”. Aí temos o herói atravessando um caminho emaranhado de luz e sombras, como um emaranhado de sentidos – um caminho no tempo – e, justamente para cair na sala dos espelhos onde todas as imagens refletem todas as imagens num duplicar-se ao infinito, ele mergulha e rola num escorrega, mergulhando no seu passado, na sua história, atravessando todas as bifurcações de tempo, de sentido, que lhe impuseram as decisões da vida.

É assim, segundo a maneira como estes personagens se comportam diante destas situações limites, como vimos, que Welles propõe que eles (nós) sejam avaliados moralmente. Estes serão homens de *character* quando determinarem um sentido, afirmarem a vida e não temerem o fim, precisamente no ponto onde o fim, a falta de sentido, a morte parecem ameaçá-los. Foi isso o que nos permitiu articular a moral aristocrática que o próprio cineasta norte-americano define como sendo a sua, com a moral nietzschiana. E é isso também que fez Deleuze afirmar que Orson Welles descobre, através de seus filmes e de seus

Rodrigo Guéron
Orson Welles e Nietzsche

personagens, a Potência do Falso – a Vontade de Potência – no cinema, exatamente porque descobrira antes, como Nietzsche, que a vida não se dá a ser julgada e nem se justifica em nada para além dela mesma. Ela tem, em primeiro lugar, a inocência do devir.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Paris: Denoel/Gonthier, 1982.

_____. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 .

WELLES, Orson. “Entrevista concedida a André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi”, in: *A Política dos Autores*. Entrevistas publicadas no Cahiers du Cinema. Lisboa: Assírio e Alvin, 1976.

[Recebido em maio de 2010; aceito em julho de 2010.]