

O mundo a seus pés [Citizen Kane] de Orson Welles (1941)

Portais em torno do realizador:	Portais em torno do filme:
<ul style="list-style-type: none">• http://www.wellesnet.com/ (The Orson Welles Web Resource)• http://www.lib.berkeley.edu/MRC/wellesbib.html• http://pt.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles• http://en.wikipedia.org/wiki/Orson_Welles• http://www.imdb.com/name/nm0000080/• http://home.bway.net/nipper/home.html• http://en.wikipedia.org/wiki/This_Is_Orson_Welles• http://web.archive.org/web/20091027034323/http://geocities.com/orsonwelleslives/• http://www.ubu.com/film/welles.html• http://www.ubu.com/film/welles_oneman.html (portal muito interessante: UbuWeb: filmes e vídeos)• http://www.indiana.edu/~liblilly/guides/welles/orsonwelles.html• http://www.wellesnet.com/?p=178 (o cinematógrafo Gregg Toland sobre a sua colaboração com Orson Welles no filme <i>O mundo a seus pés</i>)• http://www.lib.berkeley.edu/MRC/wellesbib.html#kane (bibliografia sobre Orson Welles e a sua filmografia)• http://www.wellesnet.com/trial%20bbc%20interview.htm (Orson Welles sobre o seu filme <i>O processo [The Trial]</i>)	<ul style="list-style-type: none">• http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidad%C3%A3o_Kane• http://en.wikipedia.org/wiki/Citizen_Kane• http://www.imdb.com/title/tt0033467/• http://www.britannica.com/EBchecked/topic/118800/Citizen-Kane• http://www2.eufs.org.uk/films/citizen_kane.html• http://www.imsdb.com/scripts/citizen-Kane.html (o guião do filme)• http://www.wellesnet.com/?p=176 (Bernard Herrmann, compositor, sobre a sua experiência de colaboração com Orson Welles)• http://www.brightlightsfilm.com/45/kane.htm (um artigo sobre o filme de Robert Castle)• http://www.movie-movie.com/Films/1941/citizen_kane/secret_life/contents.htm (do portal: Movie Movie, uma análise do filme “cena a cena”)

“Citizen Kane (...) tem pelo menos dois argumentos. O primeiro, de uma imbecilidade quase banal, quer subornar o aplauso dos muito distraídos. É formulável assim: um milionário oco acumula estátuas, jardins, palácios, piscinas, diamantes, carros, bibliotecas, homens e mulheres; à semelhança de um colecionador anterior (cujas observações é tradicional atribuir ao Espírito Santo) descobre que essas miscelâneas e pletoras são vaidade das vaidades e tudo é vaidade; no instante da morte, deseja um único objecto do universo, um trenó devidamente pobre com que brincou na sua infância! O segundo é muito superior.

Junta à recordação de Koheleth a de um outro nihilista: Franz Kafka. O tema (simultaneamente metafísico e policial, psicológico e alegórico) é a investigação da alma secreta de um homem através das obras que construiu, das palavras que pronunciou, dos muitos destinos que destruiu.” (In: Jorge Luís Borges, “Um filme esmagador”,

in Jorge Luís Borges, Edgardo Cozarinsky, *Do cinema*, trad. Ana Fonseca e Silva e Salvato Teles de Menezes, Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p. 58.)

**“Citizen Ozymandias e/ou Kubla Kane: uma parábola americana”
(excertos)**

Christopher Damien Aretta

*In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And here were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.*

(Ver: Samuel Taylor Coleridge, *Project Gutenberg*: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=48043&pageno=58.
O poema foi escrito em 1797; tendo sido publicado quase vinte anos mais tarde em 1816.)

*“Sonnet:
Ozymandias”*

*I met a traveller from an antique land
Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown
And wrinkled lip, and sneer of cold command
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!"
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away.*

(In: Percy Bysshe Shelley, *The Selected Poetry and Prose of Shelley*,
introd. e notas Bruce Woodcock, Wordsworth Editions, Hertfordshire, RU: 2002, p. 184.)

No seu ensaio, “The Evolution of the Language of Cinema”, André Bazin (1918-1958), o teórico e crítico do cinema de origem francesa, escreve:

If we have dealt at some length on Orson Welles it is because the date of his appearance in the filmic firmament (1941) marks more or less the beginning of a new period and also because his case is the most spectacular and, by virtue of his very excesses, the most significant.

Yet *Citizen Kane* is part of a general movement, of a vast stirring of the geological bed of cinema, confirming that everywhere up to a point there had been a revolution in the language of cinema. (In: *The Film Theory Reader, Debates and Arguments*, ed. Marc Furstenau, Londres, Nova Iorque: Routledge, 2010, p. 102.)

Uma revolução técnica linguagem do cinema? Um *tremor profundo do leito geológico* [“a vast stirring of the geological bed”] do cinema? Uma evolução da própria história do cinema em relação ao filme de Orson Welles? Sim. Sem dúvida. (Welles, em entrevistas posteriores à realização deste seu primeiro filme em 1941, aos 25 anos, admite ter ignorado totalmente o que era o cinema, embora visse várias dezenas de

vezes o filme *Stagecoach* (1939) de John Ford (1894-1973) para se inspirar e orientar. Contudo, já era um encenador de teatro (já tinha montado *Cesar*, baseado no *Júlio César* do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) de grande sucesso, era co-fundador, com John Houseman, dos Mercury Players (muitos actores dos quais desempenharão papéis principais no filme em foco), actor radiofónico muito bem-sucedido (recorde-se o programa baseado na narrativa, *The War of the Worlds*, de H. G. Wells (1866-1946), emitido em 1938, que causara estrondo e algum pânico no público americano). Estamos, portanto, perante um criador de quase demiúrgicas proporções, o que nos leva a afirmar que, na altura de realizar o filme, ele já sabia muito no tocante à arte de representar as paixões humanas, e, sobretudo, a arte de ironizar sobre as mesmas e, ainda mais, *ironizar sobre as próprias dimensões ou pretensões da representação em si*. Da representação como acto de *tornar o real em simulacro* (para melhor o dominar ou possuir) e, em simultâneo, de *fazer do simulacro o real erigido sobre os escombros ou cinzas do real representado*. Quanto ao resto que lhe faltava (i.e., experiência prévia como realizador de cinema) a genialidade que era dele, sendo em si um particularíssimo idioma de uma consciência criadora, preencheria a lacuna entre a sua experiência limitada e a sua visão abrangente). Tal como o imperador Kubla Khan, a quem o filme nos remete logo desde o início, pois o espectador anglo-saxónico tem na sua memória cultural o poema (aliás, fragmento) intitulado “Kubla Khan, A Fragment”, escrito em 1797, cuja publicação data de 1816, do poeta de origem inglesa, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), sobre o imperador da China, Kubla Khan, construtor de um palácio (um “pleasure-dome” ou espécie de jardim das várias delícias terrestres e carnavais com que o ser humano pode sonhar) a que deu o nome Xanadu, nome idêntico do palácio moderno do fictício magnata americano (cuja caracterização se baseia na vida de vários magnatas da época tais como William Randolph Hearst – “press lord” de um império mediático –, Samuel Insull, amigo do inventor Thomas Alva Edison (1847-1931) e magnata das indústrias que surgiram à volta da electrificação do país – e para cuja esposa, Gladys Wallis, alugou, por um período de seis anos, o Teatro Studebaker de Chicago para que ela pudesse criar uma companhia de actores (um projecto condenado desde o início dado o seu medíocre talento) e, ainda, o magnata Harold Fowler McCormick para cuja esposa, Ganna Walska, financiou a carreira de cantora de ópera, igualmente condenada ao fracasso pela mediocridade da sua voz. “Charles Foster Kane” – a semelhança fonética de Khan e “Kane” não é acidental nem sem força irónica – do poema epónimo de Samuel Taylor Coleridge, citado em epígrafe mais acima, deseja transformar, tal como Kubla Khan, o universo – em última instância, destruidora das pretensões (meramente) humanas, mesmo sendo as de um imperador, ou de um *press baron* – num “pleasure-dome” da sua própria autoria, que o leitor presente condenada à ruína pela inerente fragilidade de tudo o que é humano. Daí, a nossa inclusão também do poema, “Ozymandias” (publicado em 1818) do poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822), contemporâneo de Coleridge, em que o narrador do poema ironiza, de modo quase imperceptível – detectando-se apenas nos intervalos das palavras que emite – a vaidade das pretensões humanas num universo que predestinadamente nos consome e leva ao nada. É igualmente de interesse a referência a Borges e, especificamente, a referência bíblica patente no seu texto sobre *Citizen Kane*, citada mais acima em epígrafe. Koheleth (transcrição da palavra hebraica correspondente a mestre ou pregador) do Antigo Testamento, mais especificamente do livro do Eclesiastes (sendo esta designação a tradução de Koheleth em língua grega), ensina a vaidade de tudo, i.e., a efemeridade ou transitoriedade das pretensões (afinal, arrogantes e condenadas desde o início). (...)

No filme de Welles agora em foco: que *vemos* deveras para além das personagens que se movem no ecrã? Vemos em acção pelo menos dois modos de ver, dois estados da faculdade de ver: o *deep focus*, os *long takes*, os *in-camera shots*, por um lado, que aumentam o território do realismo na linguagem cinematográfica e, por outro lado, o *chiaroscuro* barroco (recordando o jogo dramático de luz e sombra nos quadros de Caravaggio [1571-1610], por exemplo) que reinterpreta e complexifica esse mesmo realismo aumentado. Entretanto, estes dois modos ou estados de ver, em paralelo com as narrativas múltiplas que estruturam o desenrolar da narrativa do filme, focam, afinal de contas, uma mesma ausência, i.e., “Kane”: os seus motivos, o seu drama, o seu destino. Uma narrativa múltipla gira em torno de um incógnito (o significado da palavra “Rosebud”). Sobre esta ausência no centro das imagens, acontece o filme *Citizen Kane*. (...)

O acto de ver patenteia, portanto, estados, ou, à semelhança do palácio de nome Xanadu, possui (de)graus de captação; o *chiaroscuro* omnipresente no filme constitui uma arquitectura de luz e sombra fundamental neste complexo drama de representação que se desdobra perante o espectador. Ora, quem vai ao cinema intui imediatamente esta dialéctica de imobilidade física no assento donde vê o filme e de projecção psicológica que o torna participante activo no filme em curso: eis graus de distanciamento e de fusão que o filme desencadeia e a que o espectador se entrega. Assim, o espectador situa-se fisicamente na sala do cinema ao mesmo tempo que se projecta para dentro do próprio filme que vê, integrando-se no campo dramático do filme. Por conseguinte, os seus sentidos participam numa *didascália inaudível mas directiva que o próprio filme constitui*: o acto de ver o filme em foco veiculará em nós, os espectadores, portanto, uma catarse final dirigida pelo realizador Welles que, por seu turno, é, como “Kane” – que Welles também é nesta complexa dialéctica de representações – dirigido pelo realizador, à semelhança de “Kane”, que é ele próprio director de um jornal, ao mesmo tempo que o duplo Welles-“Kane, ou, antes, a trindade Welles-“Kane”-espectadores “realizam-se” no filme-objecto que é *Citizen Kane*. Já viram? *Nada escapa a este teatro total*: tudo deve orbitar em redor de um centro – essa ausência/presença, ou, noutras palavras esse tudo/nada – cinematograficamente tão supra-natural e, em simultâneo, humanamente (na figura de “Kane”) tão penosamente frágil e mesquinho. Welles sabia que *ser* no cinema é *engrandecer* (ampliar, redimensionar, exagerar, mas também empequenecer, diminuir), mas o drama de *existir* no palco dos desejos conflituosos das personagens é também condenar-se a um acto de auto-consumo e de auto-extinção, emblematicamente representado por essas derradeiras imagens do filme em que o trenó da infância de “Kane” é atirado às chamas da caldeira na cave do palácio Xanadu, revelando ao espectador a enigmática palavra *Rosebud*. Eis, descobrimos, a modesta origem da última palavra emitida pelo magnata (e alvo da investigação por parte do repórter “Jerry Thompson” do jornal de “Kane”, *The New York Inquirer*). A investigação desse grande ausente (o significado da palavra «rosebud» emitida pelo agora ausente “Kane”) forma as traves-mestras da narrativa do filme. (...)

Se há realismo neste filme, seguindo as palavras de Bazin, é um realismo que segue *as leis de uma física específica do cinema*, não as leis de Newton, Einstein, Heisenberg, Bohr e Feynman. Pelo menos, não do modo comumente entendido: não é puramente de ordem natural ou orgânica, i.e., ocular. Na verdade, perante o filme de Welles, o espectador encontra-se num universo visual que obedece às leis físicas de um realismo que se pretende *total*. Este realismo total propõe que o acto de ver não é apenas um acto que se cumpre mediante o dispositivo da retina do olho em conformidade evolucionária com a Natureza (que evoluiu de acordo com as leis que governam a propagação da luz num universo de aproximadamente quinze biliões de anos de existência); constitui, antes, o elemento de um acto de ver que se pretende deveras apto para captar imagicamente essa totalidade que se chama a representação do ser pelas suas máscaras, pelas suas obras, pelas suas palavras e pelos seus actos. (Recordem-se novamente as palavras de Borges supracitadas, ao modo de epígrafe desta reflexão sobre o filme de Welles: “a investigação da alma secreta de um homem através das obras que construiu, das palavras que pronunciou, dos muitos destinos que destróçou.”). Todavia, este *ver total* vê-se, na obra de Welles, elevado ao estatuto de *uma metafísica do cinema*, i.e., o cinema entende-se doravante como sendo o *verdadeiro centro gravítico do ser*. Esta metafísica acaba por ser mais real do que o real retratado, nesse acto de “increased meaning” [significado *acrescido*, ou será, antes, *aumentado*?] do acto criativo, segundo Bazin, o que equivale a afirmar que o cinema passa a ser um acto de prodigiosa prestidigitação por parte do realizador-criador. (O realizador de cinema é igualmente uma espécie de Kubla Khan, nesse sentido, criador de uma obra por cima daquela ausência que se chama o real.) Daí, a dimensão alegórica do filme a que se refere Borges no seu texto citado mais acima em epígrafe. (...)

Eis um realizador cujo poder demiúrgico como autor-criador do filme se emparelha com o poder transfigurador da arte em si. Nós, com Welles/“Kane”, perante o filme *O mundo a seus pés*, passamos a existir *inteiramente no ecrã*. Passamos a constituir uma *cidadania fílmica, uma comunidade de espectadores*: doravante vemos mediante o idioma do cinema, sim, mas, sobretudo, é mediante este idioma que somos vistos e mediante o qual nos vemos a nós próprios. (...)