

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**“EM MEUS TERMOS”: A manipulação em *Cidadão*
Kane nas esferas da mídia, memória e
relações de poder**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação.

RAFAELA APARECIDA PACHECO CAETANO

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**“EM MEUS TERMOS”: A manipulação em *Cidadão Kane* nas esferas da
mídia, memória e relações de poder**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade
Paulista – UNIP, para obtenção do
título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo
Souza da Silva.

RAFAELA APARECIDA PACHECO CAETANO

SÃO PAULO
2017

Caetano, Rafaela Aparecida Pacheco.

“Em meus termos”: A manipulação em *Cidadão Kane* nas esferas da mídia, memória e relações de poder / Rafaela Aparecida Pacheco Caetano. – 2017.

118 f. : il. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2017.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva.

1. Cidadão Kane. 2. Manipulação. 3. Mídia. 4. Memória. 5. Poder.
I. Silva, Gustavo Souza da (orientador). II. Título.

RAFAELA APARECIDA PACHECO CAETANO

**“EM MEUS TERMOS”: A manipulação em *Cidadão Kane* nas esferas da
mídia, memória e relações de poder**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade
Paulista – UNIP, para obtenção do
título de mestre em Comunicação.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

_____/____/____

Prof. Orientador: Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

_____/____/____

Prof.^a Dra. Solange Wajnman
Universidade Paulista – UNIP

_____/____/____

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo – USP

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e irmão, por todo
amor e incentivo que jamais
poderei retribuir.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, José Maria e Angela, e ao meu caro irmão, Ricardo, pelo eterno amor e incentivo que me deram não apenas ao longo desta jornada acadêmica, mas em todos os dias da minha vida. Não há palavras que expressem meu amor por vocês.

Ao Jeffrey, meu querido noivo. Você foi o ouvinte paciente de minhas lamúrias, medos e preocupações e a voz do meu encorajamento. Eu te amo, *baby*.

Ao meu estimado orientador, professor Gustavo Souza da Silva. Nunca poderei agradecê-lo o suficiente por toda a preciosa contribuição intelectual a este trabalho. Agradeço do coração por sua paciência e por todo o zelo que dispensou na leitura de cada página que escrevi. É uma honra ser sua orientanda.

Ao meu adorado professor Marco Antonio Guerra, que mostrou que eu podia fazer do meu amor pelas artes a minha profissão. Terei sempre na memória as melhores aulas da minha vida. Obrigada, Mestre!

À professora Anna Maria Balogh por suas valorosas aulas e conselhos fundamentais ao aprimoramento do meu trabalho.

À professora Solange Wajnman, que aceitou avaliar meu trabalho tardiamente, mas com tão bom grado quanto só um grande Mestre poderia.

À professora Jaqueline Lemos pelas apaixonantes aulas de jornalismo.

Ao professor Warde “Indiana Jones” Marx por ter iniciado minha trajetória neste caminho maravilhoso das artes.

Ao professor José Renato pelas melhores aulas de Filosofia que um adolescente pode ter.

À professora Adriana pelas inesquecíveis aulas de História.

À Ana Paula, Mariana e Thiely pela valorosa amizade.

Ao Marcelo e ao Bruno da UNIP pela inestimável ajuda ao longo dos últimos anos.

À revisora Marilu Tassetto por aceitar um desafio tardio e realizar um trabalho incrível.

À Amanda Traballi, futura doutora e dona de grandes conselhos.

À Universidade Paulista.

E, por fim, ao Paul, meu coleguinha felino que me acompanhou madrugadas afora na escrita deste trabalho.

Por que não? Eu sou um charlatão.

(WELLES, 1974)

RESUMO

Cidadão Kane (1941), filme do cineasta Orson Welles, tornou-se referência na crítica cinematográfica por fugir ao convencionalismo nos campos estético e narrativo, apresentando uma obra que explora tópicos pungentes às ciências sociais do século XX, como a mídia, a memória e as relações de poder. Sob a perspectiva destas três esferas, o presente trabalho investiga as manifestações da manipulação em *Cidadão Kane*, compreendendo como o discurso fílmico, entendido como imagem e texto, se apropria deste conceito no intuito de descobrir a plausibilidade de sua identificação como força motriz da obra. A pesquisa adota como metodologia a análise fílmica de Aumont e Marie (2010), ao entender que esta permite à obra “falar por si” em lugar de adaptar-se a uma teoria, bem como possibilita o diálogo com conceitos de outras áreas do saber como a história e a sociologia. O trabalho, fundamentado em três capítulos, desenvolve-se respectivamente sobre o papel da manipulação nos âmbitos da mídia, memória e relações de poder, com as contribuições teóricas fundamentais de van Dijk (2008) e de Ana Paula Goulart (2003) no campo da teoria da manipulação e do papel da mídia na atualidade; de Mariana Baltar (2007; 2010) e Maurice Halbwachs (2003) na análise das circunstâncias que influenciam o ato de memória; e de Michel Foucault (2006; 2014; 2015) nos estudos da dinâmica do poder, Max Weber (2013) na questão do ethos americano, Erving Goffman (2014) no campo da performance e Pierre Bordieu (2012) e Michelle Perrot (1991) no âmbito das relações de gênero. A pesquisa toma ainda como base os subsídios teóricos de Bordwell e Thompson (2004) para análise do discurso fílmico de *Cidadão Kane* no intuito de compreender como este articula a manipulação.

Palavras-chave: *Cidadão Kane*. Manipulação. Mídia. Memória. Poder.

ABSTRACT

Citizen Kane (1941), film by the filmmaker Orson Welles, became a reference in film criticism for escaping conventionalism in the aesthetic and narrative fields, presenting a work that explores poignant topics to the social sciences of the twentieth century such as the media, memory and power relations. From the perspective of these three spheres, the present work investigates the manifestations of the manipulation in *Citizen Kane*, understanding how filmic discourse, accepted as image and text, appropriates this concept in order to discover the plausibility of its identification as the driving force of the movie. The research adopts as methodology the film analysis of Aumont and Marie (2010), in understanding that it allows the work to "speak for itself" instead of adapting to a theory, as well as enables dialogue with concepts from other areas of knowledge such as history and sociology. The dissertation, based on three chapters, focuses respectively on the role of manipulation in the media, memory and power relations, with the fundamental theoretical contributions of van Dijk (2008) and Ana Paula Goulart (2003) in the field of theory of the manipulation and the paper of the media in the present time; of Mariana Baltar (2007; 2010) and Maurice Halbwachs (2003) in the analysis of the circumstances that influence the act of memory; and Michel Foucault (2006, 2014, 2015) in the study of the dynamics of power, Max Weber (2013) in the question of American ethos, Erving Goffman (2014) in performance and Pierre Bordieu (2012) and Michelle Perrot (1991) within the scope of gender relations. The research also draws on the theoretical subsidies of Bordwell and Thompson (2004) for the analysis of *Citizen Kane*'s filmic discourse in order to understand how it articulates the manipulation.

Keywords: *Citizen Kane*. Manipulation. Media. Memory. Power.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 SOBRE A MANIPULAÇÃO MIDIÁTICA	16
1.1 Breves considerações sobre um <i>trailer</i> não convencional	16
1.2 As características fundamentais do <i>newsreel</i>	19
1.3 O que <i>News on the March</i> nos diz	24
1.4 Sobre a imprensa na atualidade e a manipulação midiática em <i>Cidadão Kane</i>	37
CAPÍTULO 2 – SOBRE A MANIPULAÇÃO E A MEMÓRIA	45
2.1 Considerações iniciais sobre o testemunho	45
2.2 Memória e <i>flashback</i>	49
2.3 Memória e saber midiático	52
2.4 Memória e disposição emocional	57
2.5 Memória e molduragem do presente	63
Capítulo 3 – Sobre a manipulação nas relações de poder	70
3.1 Poder: uma questão microfísica	70
3.2 O ethos americano	76
3.3 A performance	84
3.4 Gênero	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Cidadão Kane</i> : O ângulo <i>contra-plongée</i> em Xanadu.....	27
Figura 2 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane “confinado” entre as estátuas	29
Figura 3 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane é alvo de protestos	34
Figura 4 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane, seu filho e a primeira esposa.....	36
Figura 5 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane escreve a “Declaração de Princípios”.....	41
Figura 6 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane assiste à aula de canto da esposa	43
Figura 7 – <i>Cidadão Kane</i> : Susan Alexander em seu ato da memória.....	54
Figura 8 – <i>Cidadão Kane</i> : Susan Alexander canta para Kane	56
Figura 9 – <i>Cidadão Kane</i> : O jovem Kane conhece Walter Thatcher	59
Figura 10 – <i>Cidadão Kane</i> : Bernstein dá seu testemunho sobre Kane	62
Figura 11 – <i>Cidadão Kane</i> : Leland relata suas lembranças de Kane.....	66
Figura 12 – <i>Cidadão Kane</i> : Jim Kane protesta sobre a transferência de guarda do filho.....	74
Figura 13 – <i>Cidadão Kane</i> : Leland discute com Kane após a derrota do magnata nas eleições	82
Figura 14 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane no comício de sua candidatura ao governo de Nova York.....	89
Figura 15 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane dança na festa do jornal <i>Inquirer</i>	96
Figura 16 – <i>Cidadão Kane</i> : Kane discute com Susan Alexander, filmada em <i>plongée</i> como um meio de expressão de sua vulnerabilidade em relação à tirania do marido	104
Figura 17 – <i>Cidadão Kane</i> : Susan queixa-se do isolamento de Xanadu enquanto divide a cena com uma gárgula.....	106

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe um estudo sobre a manipulação do espectador presente no filme *Cidadão Kane* (WELLES, 1941). Referência entre os estudiosos de cinema pela inventividade em termos narrativos e estéticos, o filme não só emprega técnicas cinematográficas não convencionais para narrar a vida do personagem Charles Foster Kane, como explora temas caros às ciências sociais do século XX, como a mídia, a memória e as relações de poder – por meio de um discurso de manipulação que pontua toda a obra.

O trabalho estabelece a seguinte questão: como a manipulação é articulada no filme *Cidadão Kane* em termos de narrativa e discurso fílmico? Com base nesta questão, tomamos como meta em nossa pesquisa conceituar as formas de manipulação presentes no filme e compreender como elas se ligam ao discurso fílmico, entendido como imagem e texto, a fim de atingir o objetivo geral: reconhecer a plausibilidade de identificar a manipulação como força motriz de *Cidadão Kane*.

O conceito de manipulação em *Cidadão Kane* já foi observado por estudiosos do filme, porém como um fator secundário ao discurso fílmico. Naremore (2015), Nicholas e Price (1998) analisam sua influência no campo estético da obra, ocupando-se pontualmente do conceito no âmbito das ações dos personagens. Bordwell e Thompson (2004), por sua vez, expandem seus estudos para as articulações do fenômeno na área estética e narrativa, ao passo que Rosenbaum (2000) concentra-se no estudo da manipulação em *Cidadão Kane* em aspectos midiáticos. Não foram encontradas até o momento pesquisas que analisassem tal argumento como a essência do filme. Essa lacuna abre caminho para estudos que visem embasar essa possibilidade, fornecendo à discussão acadêmica um novo olhar sobre a obra.

Este estudo analisa três instâncias: a mídia, a memória e as relações de poder em *Cidadão Kane*. A primeira esfera é analisada sob o eixo do cinejornal, formato que une o gênero jornalístico ao entretenimento e se estabelece como elemento primordial à análise da manipulação midiática em *Cidadão Kane*, como é possível observar pelo apoio teórico de Raymond Fielding (2006). Tal investigação é também pontuada pela teoria de van Dijk (2010) sobre a manipulação e sua

abordagem social, cognitiva e discursiva semiótica e pelos estudos de Ana Paula Goulart Ribeiro (2003) sobre as relações entre a memória e a imprensa e como esta última tornou-se o “lugar da história” na sociedade atual. A instância da memória toma como elemento referencial o testemunho em *Cidadão Kane* para analisar as articulações da manipulação sob três perspectivas: o saber midiático, sustentado pelos estudos de Mariana Baltar (2007; 2010) sobre a definição do conceito e o engajamento emocional no ato da memória; a disposição emocional, alicerçada pelas observações de Pinto e Kandel (1998; 2009) acerca da influência das emoções na apreensão e resgate da memória; e a molduragem do presente, fundamentada na teoria de Maurice Halbwachs (2003) sobre o papel que o presente exerce no ato de rememoração.

A esfera das relações de poder, por sua vez, apresenta uma reflexão sobre o exercício manipulativo do poder tomando o protagonista Charles Foster Kane como base da análise. A teoria do poder de Michel Foucault (2006; 2014; 2015) nos dá uma orientação sobre três prismas pertinentes a essa esfera na obra: o ethos americano, sustentado essencialmente pelas contribuições de Max Weber (2013) acerca da ética capitalista; a performance, fundamentada pelas pesquisas de Erving Goffman (2014) sobre seu efeito na audiência; e o gênero, alicerçado pelos estudos de Pierre Bordieu (2012) e Michelle Perrot (1991) acerca das relações entre o masculino e o feminino. Por fim, a pesquisa é pontuada pelas contribuições de Bordwell e Thompson (2004) para a análise do discurso fílmico. Ambos os pesquisadores oferecem um instrumento teórico fundamental para a análise da imagem e do texto de *Cidadão Kane*, permitindo compreender como tais instâncias articulam e expressam a manipulação.

Nossa investigação adota como metodologia a análise fílmica, priorizando a imagem e o texto de *Cidadão Kane*. Nossa estratégia de pesquisa segue o conceito metodológico de Aumont e Marie (2010) que, ao argumentarem sobre a inexistência de um método definitivo de análise, estabelecem a possibilidade de várias formas de investigação do filme. Tal método exime o trabalho de se prender a uma teoria e permite, por sua liberdade de articulação, que a obra “fale por si” e apresente as evidências a serem organizadas e relacionadas entre elas de acordo com suas semelhanças e diferenças. Logo, a própria obra torna-se capaz de apontar a direção das discussões e reflexões, sem perder de vista o ponto referencial de

orientação para a leitura. O método adotado também permite que as análises dialoguem com teorias de outras áreas do conhecimento como a história e a sociologia. A intenção por trás desta abordagem não é articular uma discussão aprofundada acerca de tais tópicos, mas trazê-los para alimentar o debate proposto. Afinal, se o propósito da análise fílmica, conforme Aumont e Marie, é permitir que o “filme fale”, não se pode tomá-lo como algo desconectado de um contexto histórico e social. Apesar de nossa pesquisa consistir na análise fílmica, também serão utilizados artigos e livros sobre *Cidadão Kane* para sustentar os argumentos apresentados no trabalho.

No primeiro capítulo, a pesquisa dedica-se à análise da manipulação sob a perspectiva midiática, apresentando quatro seções: em “Breves considerações sobre um *trailer* não convencional”, analisamos o *trailer* de *Cidadão Kane* como um meio prévio de manipulação da percepção do espectador; em “As características fundamentais do *newsreel*”, realizamos uma breve descrição acerca do formato cinejornal; em “O que *News on the March* nos diz”, tomamos como base a discussão do tópico anterior para analisar o discurso do *newsreel* *News on the March* exibido no início de *Cidadão Kane*, pontuando as deficiências que abrem caminho para a manipulação; em “Sobre a imprensa na atualidade e a manipulação midiática em *Cidadão Kane*”, refletimos sobre o papel da mídia na sociedade atual e as articulações de manipulação na obra.

No segundo capítulo, o trabalho comporta a análise da relação entre a manipulação e a memória, dividindo-se em cinco tópicos: em “Considerações iniciais sobre o testemunho”, apresentamos as três prerrogativas que conduzem nossa reflexão sobre a instância manipuladora e manipulada da memória em *Cidadão Kane*; em “Memória e *flashback*”, definimos os conceitos de memória e *flashback*, observando a forma como este se articula no filme analisado; em “Memória e o saber midiático”, argumentamos sobre a questão da performance no ato da memória e o papel da mídia neste processo; em “Memória e disposição emocional”, refletimos sobre a influência das emoções na formação e no resgate de uma memória e a manipulação envolvida em tais condições; em “Memória e molduragem do presente”, abordamos a influência do presente na memória e como a manipulação se dá nesta questão.

No terceiro capítulo, a pesquisa atém-se à reflexão sobre como a manipulação é articulada no âmbito das relações de poder entre os personagens de *Cidadão Kane*, considerando as particularidades referentes às esferas profissional e pessoal, bem como as intersecções que se estabelecem entre elas. O capítulo divide-se em quatro tópicos: em “Poder: uma questão microfísica”, introduzimos a teoria de Michel Foucault acerca do poder e sua aplicabilidade na análise das relações de poder em *Cidadão Kane*; em “O ethos americano”, discutimos os valores econômicos, políticos e ideológicos vigentes na sociedade americana e seu papel nas dinâmicas de poder no filme; em “A performance”, refletimos sobre as ações dos personagens sob o prisma da *representação do eu*; em “Gênero”, abordamos a dinâmica entre o protagonista Charles Foster Kane e a esposa Susan Alexander para discutir o poder no âmbito das relações entre o masculino e o feminino.

CAPÍTULO 1 SOBRE A MANIPULAÇÃO MIDIÁTICA

1.1 Breves considerações sobre um *trailer* não convencional

No início do *trailer* de *Cidadão Kane*, o espectador é conduzido a uma sala de áudio, onde um microfone é abaixado para que o diretor Orson Welles possa dirigir-se ao público. Nos minutos seguintes, Welles apresenta-nos os atores e personagens do filme, alternando entre a exibição da realidade por trás das câmeras e alguns pontos do enredo sem mostrar uma única cena da obra. Assim, ao final de sua apresentação, nos sentimos tão alheios à temática de *Cidadão Kane* quanto no princípio, o que suscita uma consideração fundamental acerca de sua natureza: a estranheza que ele provoca como *trailer* e como prévia do filme. Pensar a composição desse *trailer* implica, portanto, contemplar o uso que Orson Welles faz da mídia para manipular a percepção do espectador sobre a obra.

A compreensão do que torna o *trailer* insólito exige que antes se apreenda a definição do formato por sua forma convencional. Paul Salmon (2006) define-o como um breve prelúdio que antecipa e promove em termos propagandísticos um filme que está próximo do lançamento. Entre as características fundamentais do formato, estão o “direcionamento introdutório ou conclusivo para a audiência acerca do filme, seja por meio de subtítulos ou pela narração, cenas selecionadas da obra, montagens de corte-rápido e identificação de atores famosos ou personagens” (KERNAN, 2004, p. 9)¹. Apesar da narração de Orson Welles e da breve apresentação dos personagens, a estética do *trailer* de *Cidadão Kane* carece dos atributos apontados.

A priori, o *trailer* não apresenta cenas retiradas da obra. A breve amostra divulga, na primeira parte, pela voz onisciente de Orson Welles, uma espécie de *making off* da produção, ora exibindo o ensaio do canto das dançarinas que integram a festa na redação do *Inquirer*, ora desvendando um dos efeitos visuais utilizados, quando mostra, por exemplo, o ator Everett Sloane, intérprete do

¹ “[...] introductory or concluding address to the audience about the film either through titles or narration, selected scenes from the film, montages of quick-cut action scenes, and identifications of significant cast members or characters”. (KERNAN, 2004, p. 9)

personagem Bernstein, correndo contra um espelho para expor a ilusão de espaço. Na segunda parte do *trailer*, por sua vez, as cenas em que os personagens falam ao telefone sobre Charles Foster Kane atribuem às figuras fictícias um sentido real na medida em que, ao serem “entrevistadas”, desprendem-se do universo fílmico como se possuíssem uma existência à parte. Por tais características, o *trailer* de *Cidadão Kane* alinha-se à linguagem do documentário, gênero ao qual Bill Nichols (2016) atribui como convenções:

O uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação e som direto, os cortes para introduzir mensagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas que se apresentam em suas atividades e papéis cotidianos [...] (NICHOLS, 2016, p. 43)

Considerada a premissa da linguagem documental do *trailer* de Orson Welles, cabe-nos refletir, a partir desse argumento, sobre duas ponderações fundamentais à sua análise: sua razão de ser como uma atração em si e seu senso de veracidade como um mecanismo narrativo de intuito manipulativo do autor.

A questão da “atração” previamente mencionada refere-se tanto à narração deliberadamente sedutora do cineasta quanto à natureza espetaculosa do *trailer*. A princípio, o cineasta cria a *aura* de sua narração: ao não se expor, estabelece uma “persona Deus” que se sustenta, especialmente, na onisciência com que trata o elenco do filme (CALLOW, 1995). Welles não só exhibe as identidades dos atores como preconiza seus êxitos, quando, por exemplo, se dirige à atriz Dorothy Comingore dizendo que “não precisará repetir seu nome, pois você [o público] o repetirá posteriormente”. Não mostrar sua imagem é também acenar para seu papel de celebridade radiofônica, já reconhecida nos Estados Unidos em razão do pânico que causou com a dramatização da obra de ficção científica *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, que em sua interpretação tornou-se a transmissão verossímil de uma invasão de marcianos à Terra em 30 de outubro de 1938. Assim, o cineasta aproveita-se do conhecimento de um público suscetível à manipulação e transporta sua linguagem radiofônica ao *trailer* com a mesma finalidade. No entanto, em lugar de alarmar, Welles atrai o espectador para si no intuito de fazê-lo se sentir parte do universo do *trailer*. Como Paul Simon observa em seu ensaio, no momento em que o cineasta diz “Eu falo pelo Mercury Theatre e o que vem a

seguir *supostamente* anuncia nosso primeiro filme”, Welles busca tornar o público cúmplice da excepcionalidade de seu *trailer*, como se afirmasse que tanto ele quanto o público sabem qual é a finalidade do formato, mas que ambos não precisam aceitar algo tão convencional porque se encontram além dele (SIMON, 2006). Desta forma, o *showman* Orson Welles consegue estabelecer um vínculo de confiança fundamental à sua intenção última: ludibriar o espectador – objetivo melhor elucidado quando unimos a análise ao senso de veracidade que o primeiro lhe confere com o embasamento da linguagem documental do *trailer*.

Como discutido anteriormente, Orson Welles tenciona em seu *trailer* apresentar ao público o filme *como ele é* e o faz em termos estéticos por meio do *voyeurismo* com que sua câmera adentra os espaços das filmagens e “surpreende” os atores, como se estes não soubessem de sua presença até que o diretor os chamasse pelo nome. O recurso *voyeurístico*, reiterado no próprio *Cidadão Kane* e brevemente explorado no segundo capítulo deste trabalho, confere um sentido de invasão a um campo de conhecimento que, supostamente, não deveria estar ao alcance do público, o que reforça o elo criado pela narração do protagonista e atribui certo “fascínio proibido” aos depoimentos dos personagens na segunda parte do *trailer*. Sobre estes breves relatos, cabe pensá-los, neste contexto, a partir do efeito do distanciamento de Bertolt Brecht. O dramaturgo reflete acerca da impessoalidade de um ator diante da performance de um personagem, argumentando que o distanciamento permite à plateia a consciência da ficção, o que a coloca em uma posição ativa e crítica diante da história. É esta consciência que Welles explora no *trailer*, interpondo personagens e atores para desnudar a natureza ilusória da ficção, assim como o faz ao exibir o “truque do espelho” e, no próprio filme, ao utilizar um corte brusco ao final do cinejornal *News on the March* para lembrar aos espectadores que estão diante de uma obra fictícia.

Cidadão Kane, contudo, desmente o *trailer*. Não só a atmosfera alegre do segundo é diametralmente oposta à sobriedade do filme como alguns dos personagens são retratados com especial deturpação, ao exemplo de Mary Kane e Susan Alexander – respectivamente, a mãe e a segunda esposa do protagonista. Mary Kane pouco reflete a complexidade de sua personagem em *Cidadão Kane*, sendo relegada à figura unilateral de uma mulher que afirma: “Claro que eu o amo, dei a ele US\$ 60 milhões de dólares”, enquanto Susan Alexander transparece o

caráter de uma mulher interesseira ao declarar: “Claro que o amo, ele é o homem mais rico da América”, mas, ao longo do filme, descobrimos que seu interesse amoroso pelo protagonista foi despertado antes que ela soubesse de sua riqueza. A subversão final do *trailer* de Orson Welles, portanto, dá-se por uma obra que existe de forma autônoma ao filme, contrariando a própria definição de um formato “tencionado a agir com um papel subalterno ao texto principal, não como uma atração em si” (SALMON, 2006, p. 97)².

Contudo, na consideração de que tanto o *trailer* quanto o filme certificam-se de lembrar seu público sobre a ficcionalidade, lembrando ainda que o primeiro antecipa as discrepâncias dos relatos que pouco esclarecem quem foi Charles Foster Kane, cabe argumentar que o triunfo do cineasta é mostrar que as ilusões do ludibriante *trailer* compõem a própria essência da obra. Trata-se de um esforço à moda de Pirandello – dramaturgo que refletiu a existência de múltiplos pontos de vista em detrimento de uma verdade absoluta – que faz contradições como as expostas coexistirem sem que elas se desmintam entre si, proporcionando uma “manipulação dentro da manipulação”, que comporta um novo grau de complexidade ao já multifacetado filme inaugural de Orson Welles.

1.2 As características fundamentais do *newsreel*

News on the March, o cinejornal³ transmitido no início de *Cidadão Kane*, resume a trajetória do protagonista Charles Foster Kane em uma sucessão de registros visuais e de narração ativa que priorizam as polêmicas de sua vida e pouco esclarecem a respeito do personagem em si. A sequência inicial é reveladora nesse sentido: após a exibição do letreiro com o verso inicial do poema “Kublai Khan” do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (“In Xanadu did Kublai Khan a stately pleasure dome decree”), que busca criar um paralelo entre o imperador mongol e Kane, o espectador se depara com imagens do palácio do protagonista enquanto o narrador lista alguns dos itens de sua famosa e exótica coleção,

² “[...] intended to function in a subordinate role to a primary text, not as as an attraction of it's own right” (SALMON, 2006, p. 97)

³ Em inglês, *newsreel*.

conferindo à sua fala um tom de reverência que não demora a ser substituído por pesar e desdém.

Tal apelo sensacionalista e superficial, presente nesse trecho e posteriormente analisado ao longo do capítulo, diz tanto ao personagem quanto à própria estética do *newsreel*. Única mídia jornalística de imagens em movimento até a chegada da televisão, o chamado noticiário cinematográfico é definido por Fielding (2006) como um *pot-pourri* de imagens que mescla o jornalismo ao *show business*. Sua estreita ligação com este último explica-se, a princípio, na própria origem do formato, pois o *newsreel* é derivado dos filmes de notícias, sequências individuais de imagens em movimento que tratavam de acontecimentos importantes e personalidades, provenientes, por sua vez, dos filmes de atualidades, que exibiam cenas comuns de pessoas e eventos do cotidiano (idem). Esses filmes, populares entre o final do século XIX e início do século XX entre as audiências mais simples em decorrência da espetacularização herdada de atrações como o teatro e a lanterna mágica⁴, conferiram à então inédita mídia uma função de entretenimento que foi adotada pelo cinejornal, em vez de uma suposta objetividade jornalística:

A evidência disponível nos leva à conclusão de que os valores deles [produtores de cinejornais] pertenciam ao *show business* em vez do jornalismo, e viam seus “leitores” ou “circulação” como uma audiência faminta por entretenimento no lugar de um público bem informado (FIELDING, 2006, p. 311)⁵

A mesma conduta em relação ao *newsreel* encontrava-se, de acordo com Fielding (2006), entre exibidores de filmes. A finalidade do cinejornal como entretenimento ecoa na declaração de Martin Quigley, proprietário e editor-chefe do periódico de exibidores Motion Picture Herald:

⁴ A lanterna mágica é um instrumento para projeção de imagens criado no século XVII. Flávia Cesarino Costa define o cinema como um desdobramento da tradição da lanterna mágica, em cujas exibições “um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros”. (COSTA, 2012, p. 18)

⁵ “Nonetheless, available evidence leads to the conclusion that their (producers of newsreels) values belonged to show business rather than to journalism and that they viewed their “readership” or “circulation” as an entertainment-hungry audience rather than a well-informed public.” (FIELDING, 2006, p. 311)

Os *newsreels* não têm obrigação social além daquelas provenientes da indústria de entretenimento e teatros que eles deveriam servir. Os *newsreels* têm uma obrigação [...] de entreterem. Eles não têm obrigação de serem importantes, informativos. Eles podem apresentar com sucesso nenhum lado, ambos os lados, e não o meio de qualquer condição social ou acontecimento. (QUIGLEY apud FIELDING, 2006, p. 222)⁶

Apresentada a função primordial do *newsreel*, cabe lembrar que, segundo Fielding (2006), o formato possuía quatro outras diretrizes: condensar suas notícias a ponto de torná-las rasas; exibir um “fato pictórico” privado de desdobramentos e completo em si a fim de evitar interpretações; fugir quando possível da editorialização e de assuntos controversos e, por fim, desenvolver temas mais complexos com intensa ação pictórica, exigindo pouca capacidade de raciocínio por parte do público.

Assim, a questão jornalística era secundária e a relevância mercadológica do *newsreel* fundamental. Diferentemente dos filmes de notícias e de atualidades, que careciam de periodicidade por não possuírem uma programação fixa, os cinejornais se distinguiram pela regularidade de exibição, sendo renovados até duas vezes por semana como um suplemento regular ao programa principal (DA-RIN, 2004, p. 22). Isso indica que não é surpreendente que a ficção tenha exercido papel fundamental no formato. Embora Galdino defina o cinejornal como uma mídia na qual os fatos são filmados no momento em que ocorrem, “sem inserção de qualquer elemento de ficção” (1983, p. 25), é sabido que os cinejornais não traziam em sua composição apenas registros reais, mas também reproduzidos ou mesmo criados (MELTZER, 1947; DA-RIN, 2004; FIELDING, 2006). Nos primórdios, a prática de forjar registros beneficiou-se dos filmes de notícias em razão do ineditismo da experiência cinematográfica pelo público e da precariedade do registro da câmera para transmitir confiabilidade, ainda que a simulação fosse reconhecida mais tarde e até mesmo esmiuçada, como fez a *Literary Digest* na edição de novembro de 1915 ao descrever os métodos usados para forjar uma cena

⁶ “Newsreels have no social obligation beyond those of the amusement industry and theatres they are supposed to serve. Newsreels have an obligation [...] to be entertaining. They have no obligation to be important, informative. They can successfully present neither one side, both sides, not the middle of any social condition or issue.” (QUIGLEY apud FIELDING, 2006, p. 222)

de explosão nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (FIELDING, 2006), não houve por causa disso uma mudança no panorama dos *newsreels*.

Fielding (2006) discorre sobre a ficcionalidade presente nos filmes de notícias dividindo-a em quatro categorias: recriações teatrais de eventos famosos com embasamento raso e sem quaisquer intenções de ludibriar o público; recriações realistas de eventos famosos baseadas em informações confiáveis e, dentro das possibilidades, filmadas no mesmo local, com os mesmos participantes e sob as mesmas circunstâncias do original, geralmente com o intuito de enganar as audiências; recriações grosseiras de eventos famosos sem compromisso com a exibição das particularidades do evento e frequentemente designadas a iludir o público e recriações de ações não comprovadas que estariam supostamente ligadas a eventos famosos, com o fim de enganar os espectadores. No primeiro grupo, encontram-se as produções do cineasta francês Georges Méliès, cujo *slogan* “cenas artificialmente arranjadas” deixava claro ao público que filmagens como o naufrágio do navio USS Maine e a erupção do vulcão Monte Pelée eram forjadas. No segundo grupo, constam as populares reproduções de eventos esportivos como lutas de boxe, que eram compostas de acordo com as informações obtidas nos jornais e, diferentes do caso anterior, se faziam passar pelas lutas reais. No terceiro grupo, por sua vez, constam como exemplo as obras *L’Affaire Dreyfus*, de Francis Doublier, e *A Batalha da Baía de Santiago*, de J. Suart Blackton e Albert E. Smith, reproduções desinteressadas nos detalhes dos fatos e realizadas em um período em que a concorrência na cobertura de eventos era escassa, pois quando começou a surgir uma cobertura plural, o risco de descoberta da fraude tornou-se alto e ocasionou a queda deste tipo de produção. Por fim, a quarta categoria engloba o que o autor categoriza como os logros mais comuns e difíceis de detectar, posto que eram criados especialmente para a câmera, como um episódio ocorrido na Guerra dos Bôeres, na África do Sul, no qual o cinegrafista Albert E. Smith pediu aos soldados britânicos que se vestissem como combatentes bôeres e simulassem confrontos diante da câmera, uma vez que o registro das ações reais foi prejudicado pela distância. Sobre a recepção das primeiras audiências diante de tais fraudes, Da-Rin argumenta que “não há indícios de que o público que consumia avidamente estas imagens se sentisse logrado pelo fato de algumas delas não serem autênticas [posto que] valiam como representações espetaculares de

acontecimentos do momento” (DA-RIN, 2004, p. 33). A crítica, por sua vez, não demonstrou a princípio desconfiança em relação à autenticidade dos registros; jornais e tabloides atestavam que “a cinematografia não foi feita para mentir; é uma máquina que meramente registra o que está acontecendo (anônimo apud FIELDING, 2006, p. 43)⁷ e que “o homem com a câmera tem uma vantagem inegável sobre o seu colega armado com um caderno e lápis. Ele dá um relato pictórico verídico do que ocorre, não o produto distorcido de uma imaginação vívida” (TALBOT apud FIELDING, 2006, p.93)⁸. A questão, porém, viria a se tornar sensível a partir da década de 1930, como demonstram as declarações de Robert Littell na revista *The American Mercury*: “Como história, como amostras engarrafadas do que está acontecendo agora, [...] os *newsreels* são, por via de regra, triviais, preguiçosos e enganosos” (LITTELL apud FIELDING, 2006, p. 160)⁹, e de Newton Meltzer, em seu artigo “Are Newsreels News?” para o periódico *Hollywood Quarterly*:

A câmera não mente! – sempre foi uma banalidade excessivamente explorada e ordinária. A câmera é, particularmente, uma mentirosa natural; ela se vê mais astuciosa com o auxílio de um disposto cinegrafista ou editor. Entre os cinco *newsreels* dos Estados Unidos na atualidade, em consequência, não há mais tentativa de pura objetividade do que há notícias ordinariamente “diretas”. (MELTZER, 1947, p. 270)¹⁰

Igualmente cáustico era o desdém dispensado ao *newsreel*, proveniente tanto da crítica, como demonstra John Grierson (apud DA-RIN, 2004) ao argumentar sobre a esquiva do cinejornal em relação a tópicos que exigissem o pensar, como de quem se aventurou no formato, julgando-o tão passível de subestimação quanto o fazia boa parte de seu público (BROWN apud FIELDING, 2006). Seu declínio e decorrente extinção na década de 1960 nos Estados Unidos,

⁷ “Cinematography cannot be made to lie, it is a machine that merely records what is happening.” (anonymous apud FIELDING, p. 46)

⁸ The man with the camera holds an undisputed advantage over his confrère armed with notebook and pencil. He gives a truthful pictorial account of what takes place, not the garbled product of a vivid imagination.” (TALBOT apud FIELDING, 2006, p. 93)

⁹ As history, as bottled samples of what is happening now [...] the newsreels are more often than not trivial, lazy, and misleading. (LITTELL apud FIELDING, 2006, p. 160)

¹⁰ “The camera doesn’t lie!” has always been na overworked and meretricious platitude. The motion camera in particular is a natural liar; and it lies more artfully with the aid of a willing cameraman or editor. Among the five United States newsreels today, as consequence, there is no more attempt at pure objectivity then there is ordinary “straight” news reporting.” (MELTZER, 1947, p. 270)

portanto, é atribuído não apenas à abordagem menos devotada à informação que ao entretenimento, mas à recusa em se reinventar, tornando-se parte da História por motivos menos nobres como sua natureza sensacionalista, superficial e enganosa.

1.3 O que *News on the March* nos diz

Consideradas as características fundamentais do *newsreel*, bem como sua visão por parte da crítica e de seus realizadores, não é despropositada sua inserção em uma obra na qual um dos aspectos primordiais reside nas deficiências do relato. Orson Welles justifica a escolha do formato por seu caráter expositivo em relação ao personagem, declarando que nenhum outro meio poderia contar mais sobre Kane do que *News on the March* (WELLES apud BOGDANOVICH, 1998). Porém, para que se possa entender quão válida é esta afirmação, é preciso antes considerar brevemente a problemática em torno do narrar no jornalismo, o discurso do *News on the March* e, por meio destes, o conceito que propomos como força motriz no filme: a manipulação.

Narrar implica, em si, posicionar-se em relação ao mundo e (re)interpretá-lo (RICOEUR apud BARBOSA, 2007). Logo, independentemente da forma que assume, a narrativa se reveste da cultura e dos valores da sociedade que a produz. Tal compreensão exime de antemão a objetividade e a neutralidade como inerentes ao discurso jornalístico, posto que este, como “reconstrução discursiva do mundo” (FRANCISCATO, 2005, p. 167), retrata pontos de vista sobre a realidade de acordo com as percepções pessoais, sociais e históricas do sujeito, o que permite à nossa reflexão se estender para suas implicações.

A condição intrínseca da narrativa jornalística é o “aqui, agora”. Para retratá-lo, ela se desvencilhou da narrativa clássica, atemporal e de apelo à imaginação, adotando como características fundamentais o imediatismo e a necessidade de ser compreensível “em si e para si” (BENJAMIN, 1994, p. 168). Tais aspectos, aliados à crescente demanda de notícias resultante dos avanços das sociedades industriais e sua “ganância da velocidade de circulação” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 59), justificaram a inserção de uma lógica industrial de uniformização da narrativa jornalística que, tornando a linguagem submissa a convenções e técnicas, conferiu-

lhe a aura de isenção que legitimou o jornalismo como uma prática objetiva e de credibilidade frente ao senso comum.

Uma vez atribuída tal validade, a mídia jornalística estabeleceu-se não só como “uma forma de poder mediador, mas também como detentora de um papel autônomo na produção e reprodução das estruturas de poder social” (VAN DIJK, 2010, p. 73). Porta-voz dos fatos e da maneira como são retratados, o discurso jornalístico tornou-se um terreno fértil para as ideologias daqueles que o controlam, influenciando invariavelmente a o nível de cognição da sociedade a serviço de interesses políticos, econômicos ou mesmo pessoais. Este poder midiático de manipulação se revela por uma série de elementos no *newsreel* que abre *Cidadão Kane* e nos introduz ao personagem Charles Foster Kane, uma figura pública passível, como qualquer fato, da construção de sentido que o discurso jornalístico dispõe para a sociedade, portanto à mercê de veículos que, embora incapazes retratar plenamente o ser humano, podem fragmentá-lo, vangloriá-lo ou demonizá-lo. Ou, no caso de *News on the March*, os três.

Consideremos *a priori*, para auxiliar a análise deste *newsreel*, a concepção de Dijk (2010) acerca da manipulação proveniente de sua teoria sociocognitiva:

A manipulação é um fenômeno social – especialmente porque ela envolve interação e abuso de poder entre grupos e atores sociais – é um fenômeno cognitivo, porque a manipulação sempre implica a manipulação das mentes dos participantes, e é um fenômeno discursivo-semiótico, porque a manipulação é exercida através da escrita, da fala e das mensagens visuais. (VAN DIJK, 2010, p. 236)

O primeiro foco de discussão acerca de *News on the March* é seu apelo sensacionalista, definido por Angrimani como o ato de “tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria este tratamento. [Trata-se da] produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato” (ANGRIMANI, 1995, p. 16). Este estilo de narrativa, proveniente da necessidade dos meios de comunicação de massa de “mercantilizar” a notícia a fim de gerar altos resultados econômico-financeiros (MARQUES, 2006), se pauta pelo frívolo e infame para atingir a sociedade do espetáculo, definida por Debord (1997, p. 14) como o “modelo atual da vida dominante na sociedade”, isto é, o modelo em que as relações sociais são mediadas pelas imagens. Como tal, a torpe notícia-mercadoria promove o enfraquecimento do senso crítico das audiências, que,

alienadas, se tornam suscetíveis à estrutura dominante. Vejamos exemplos desta prática no texto de *News on the March*, a começar pelo texto de abertura:

Lendária foi Xanadu, onde Kublai Khan decretou seu monumento ao prazer. Hoje, quase tão lendária é a Xanadu da Flórida, a maior mansão privada do mundo. Aqui, nos desertos da Costa do Golfo, uma montanha particular foi comissionada e construída com êxito. 100 mil árvores, 20 toneladas de mármore são os ingredientes da montanha de Xanadu. Conteúdo do palácio de Xanadu: pinturas, fotos, estátuas, diversas pedras de outros palácios. Uma coleção de tudo, tão grande que jamais poderia ser catalogada ou avaliada. O suficiente para dez museus. O tesouro do mundo. Os animais de Xanadu: as aves do céu, os peixes do mar, as feras do campo e da selva. Dois de cada, o maior zoológico privado desde Noé. Como os faraós, o proprietário de Xanadu deixa muitas pedras marcando o seu túmulo. Desde as pirâmides, Xanadu é o monumento mais caro que um homem construiu para si. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

Considerando a argumentação de Motta (2008), que afirma que o responsável por uma narrativa jornalística insere uma força de elocução que gera efeitos no receptor por meio de opções linguísticas e extralinguísticas, entendemos que o discurso deste trecho inicial extrapola a realidade do objeto na medida em que o “espetaculariza”. O segmento, encabeçado por um verso grandiloquente, apropria-se da figura de Kublai Khan, imperador mongol da China no século XIII, e de Noé, personagem bíblico ao qual se atribuiu a construção de uma arca para abrigar e salvar as espécies animais, a fim de estabelecer uma conexão entre o exotismo do primeiro e o feito do segundo com a propriedade como um todo e seu vasto zoológico. A figura do faraó também é utilizada como termo de comparação, mas não assume uma personificação porque a ligação atribuída não é própria de um sujeito, mas da posição em si. O que se estabelece é um paralelo entre as pirâmides e a hiperbólica Xanadu, posto que ambas serviram como túmulo de seus donos. A espetacularização da narrativa, por consequência, afeta a objetividade textual e assume arroubos de leviandade em sentenças como “Uma coleção de tudo, tão grande que jamais poderia ser catalogada ou avaliada” e “Xanadu é o monumento mais caro que um homem construiu para si”, as quais são ditas em tom reverencioso pelo narrador sem qualquer preocupação em provar a legitimidade dessas declarações.

Não menos manipuladoras são as imagens que acompanham o trecho em questão. As cenas que abrem o *newsreel* exibem as torres de Xanadu em *contra-plongée*, um ângulo que, de forma recorrente no cinema ocidental, conota o poder ou ameaça de um personagem dominante (GAUT apud SINNERBRINK, 2011) – ou, neste caso, da opulenta propriedade que representa o poder do dono. Curioso, porém, é notar como o próprio cineasta, de acordo com Sinnerbrink, subverte esta conotação posteriormente em *Cidadão Kane* por motivos que serão discutidos no terceiro capítulo.

Outro momento em que a percepção do espectador é influenciada pelo que vê ocorre quando o narrador lista os bens do proprietário de Xanadu, enquanto as imagens nos mostram uma quantidade imensa de caixas. Ora, embora seja dito que ele possui itens de valor como pinturas e estátuas, eles mal aparecem em cena. Fechados e indistinguíveis, eles estão menos para a apreciação do que para a mera posse, reforçando a ideia de megalomania de seu dono e contribuindo para o clima de mistério em torno do personagem.

Figura 1 – *Cidadão Kane*: O ângulo *contra-plongée* em Xanadu.



A seguir, analisa-se a sequência final do *newsreel* e os anos de declínio do protagonista. Charles Foster Kane, como será elucidado com mais profundidade ao longo deste estudo, foi dono de um império das comunicações e de grande influência nas esferas política e pública. Logo, quando perde grande parte de seu poder e prestígio, vê-se relegado a uma posição inferior no curso dos acontecimentos históricos. Um episódio exemplar, resgatado pelo *News on the March* para seus fins sensacionalistas, refere-se ao retorno de Kane aos Estados Unidos após uma temporada na Europa. O ano é 1935 e Kane é entrevistado por um jornalista enquanto outros anotam suas declarações. O letreiro que abre a filmagem informa ao leitor que “a América ainda lê os jornais de Kane e o próprio sempre foi notícia”, o que nos revela uma busca pela mercantilização da própria figura pública, que, como veremos a seguir, não se abstém de torná-la digna de troça para atingir esse fim. A filmagem se inicia com o repórter perguntando a Kane se “é correto?”; não somos informados sobre a pergunta em questão, e tampouco importa ao *newsreel* elucidar este detalhe quando a resposta do magnata oferece um “espetáculo à parte”: “Não acredite em tudo o que ouve no rádio. Leia o *Inquirer*”. Um pouco depois, o jornalista pergunta a Kane se ele está feliz de voltar para casa e o questiona sobre as chances de guerra na Europa (no caso, a Segunda Guerra Mundial, 1939-1945). Kane responde que conversou com os líderes da Inglaterra, França, Alemanha e Itália e, alegando que eles eram inteligentes demais para embarcar em tal projeto de consequências catastróficas para a civilização, deu a própria palavra de que não haveria guerra. O cinejornal, ao aproveitar-se deste trecho para ilustrar o declínio do personagem, não só explora sua recente vulnerabilidade para entreter uma audiência que já vive o início da Segunda Guerra Mundial, como manipula sua percepção ao apresentar um retrato completamente oposto ao do magnífico proprietário de Xanadu do início do *newsreel*. Essa polarização entre o Kane do início e do fim de *News on the March* torna-se ainda mais evidente quando analisamos o trecho final da narração:

Kane ajudou a mudar o mundo, mas o mundo de Kane agora é história. O próprio grande jornalista marrom viveu para ser história. E ele viveu mais que seu poder para fazê-lo. Sozinho em seu nunca finalizado e já decadente palácio, distante, raramente visitado, nunca fotografado, um imperador da imprensa continuou a dirigir seu império falido em vão, tentando influenciar, como ele já fez, os

destinos de uma nação que deixou de ouvi-lo e de confiar nele. Então, na última semana, como acontece a todos os homens, a morte veio para Charles Foster Kane. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

Diferentemente do segmento inicial do *newsreel*, esse trecho retrata uma Xanadu muito menos esplendorosa. O uso de termos como “nunca finalizado” e “já decadente palácio” referencia não apenas a construção em si, mas também seu melancólico proprietário, que surge nas cenas que acompanham a narração ora como um bonachão ao derrubar, por acidente, cimento em suas vestes, ora como um homem fragilizado em uma cadeira de rodas. A narração pouco faz além de reforçar o declínio de Charles Foster Kane por meio de frases de efeito. O que se destaca, portanto, é como a imagem influi sobre nossa percepção da perda de poder de forma mais eficiente. A cena em profundidade de campo que exhibe Kane sentado em uma espreguiçadeira nos apresenta três planos: o primeiro e o plano de fundo exibem estátuas, enquanto o segundo mostra o protagonista entre as duas esculturas.

Figura 2 – *Cidadão Kane*: Kane “confinado” entre as estátuas



Inserir Kane fora do primeiro plano entre dois elementos é uma constante no filme a fim de sinalizar a perda de controle do personagem sobre seu entorno. Aqui, confinado no espaço entre as duas estátuas, sua figura se mostra tão apática e impotente quanto elas. E, como que enfatizando a total destituição de Kane sobre o comando de seu destino, a própria sintaxe da frase que encerra o *newsreel* faz de Kane um agente da passiva: afinal, ele não morre; a morte vem a ele.

Uma terceira manifestação sensacionalista sobre a exposição pública da relação extraconjugal de Kane e consequente derrota nas urnas como candidato a governador de Nova York também se faz presente neste *newsreel*. Porém, como se trata de uma discussão mais orgânica ao filme em si, a reservamos para o próximo subcapítulo.

Há uma característica fundamental ao estilo sensacionalista que, embora tente ser engendrada em *News on the March*, não alcança seu objetivo: o engajamento emocional. Os anos finais da vida de Kane fazem o discurso assumir um tom mais sóbrio, que se revela nas melancólicas músicas de acompanhamento e até na própria entonação do narrador, que, num tom mais contido e, por vezes, pesaroso, difere significativamente de sua narração entusiasmada do início do *newsreel*. Tal apelo, porém, não nos comove, e a teoria de Noël Carroll sobre a emoção fílmica oferece uma possível razão. Carroll argumenta que o desencadeamento das emoções não provém somente de perturbações físicas, mas de crenças e pensamentos que nutrimos acerca de situações e objetos e que são sujeitas às interpretações que realizamos das condições à nossa volta (1999). Logo, quando assistimos a um filme – em especial o de apelo popular – não sentimos a emoção pela emoção, mas a emoção derivada de uma situação que se relaciona com nossas próprias percepções. Em filmes de gêneros definidos como romance e comédia, a natureza da emoção a ser experimentada não só já é antecipada ao público como o próprio gênero dispõe de recursos já consagrados para causá-la; porém, no caso de *Cidadão Kane*, além do próprio filme não se encaixar em nenhuma categoria predefinida, seu *newsreel* não nos permite as percepções necessárias sobre o protagonista para que haja engajamento emocional. Assim, ainda que haja uma tentativa de manipulação da emoção por parte do discurso, ela não se concretiza pela privação do conhecimento das motivações de Charles Foster Kane. Tais lacunas nos conduzem ao segundo

aspecto fundamental de *News on the March* e do próprio cinejornal como um todo: sua fragmentação.

A fragmentação é uma característica natural à prática jornalística. Se o fato não é fragmentado para o exame de seus pormenores, sua causa e efeito tornam-se ininteligíveis. No entanto, a fragmentação que aqui se discute não se refere à que serve ao melhor entendimento de determinada questão, trata-se daquilo que resulta da abordagem geralmente praticada pela mídia de massa. Esta, ao priorizar o fato em si, isto é, sua camada mais superficial – pessoas envolvidas, local, dia, motivo – tira-a de seu contexto e dificulta sua compreensão, fornecendo uma notícia “autossuficiente”, que, tomando a parte pelo todo, gera na audiência uma assimilação fragmentada do tema. Neste cenário, a manipulação preenche o espaço esvaziado pelo sentido, e *News on the March* apresenta em dois momentos distintos como se dá essa influência sobre nossa percepção acerca de Kane.

Voltemos ao trecho inicial do cinejornal. Após discorrer sobre Xanadu, *News on the March* enfim atinge seu foco: a morte de Charles Foster Kane. Nesta sequência, somos introduzidos em um compilado de jornais dos Estados Unidos e de países como a França e a Rússia, cujas manchetes anunciam o falecimento do personagem. Seleccionamos, para fins comparativos, quatro desses jornais, identificando-os abaixo pelo nome seguido de sua manchete e subtítulo:

New York Daily Inquirer

“CHARLES FOSTER KANE MORRE APÓS VIDA INTEIRA DE SERVIÇO”

“A Nação Toda Está de Luto Pelo Grande Editor e Americano Proeminente”

The Daily Chronicle

“C.F. KANE MORRE NA PROPRIEDADE XANADU”

“Morte do Editor Encontra Poucos Que Irão Lamentá-la”

Chicago Globe

“MORTE CHAMA EDITOR CHARLES KANE”

“Carreira Tempestuosa Chega ao Fim Para o ‘Fascista Nº1 dos EUA’.”

Record Herald

“KANE, PATRONO DA DEMOCRACIA, MORRE”

“Editor Deu a Vida a Serviço da Nação Durante Longa Carreira”

Um breve olhar sobre a abordagem editorial do *New York Daily Inquirer* já nos permite identificar seu viés sensacionalista. A publicação, em lugar de informar de maneira isenta, não só afirma sem qualquer embasamento um luto coletivo como atribui adjetivos positivos a Charles Foster Kane, colocando-o sob uma luz altamente favorável. A foto que acompanha a notícia também auxilia no caráter positivo que se atribui ao personagem, posto que ele é exibido sorrindo. Ademais, embora tenhamos acesso apenas à metade superior da capa, é possível perceber que todas as matérias visíveis são dedicadas à Kane.

The Daily Chronicle, por sua vez, apresenta uma abordagem sensivelmente oposta à anterior. A manchete anuncia a morte de forma objetiva, porém, no que à primeira vista surge como um viés neutro, desaparece quando lemos o corrosivo subtítulo. A imagem que o jornal escolhe para estampar a notícia tampouco é favorável a Kane: seu rosto carrega uma expressão grave e pouco convidativa. Diferentemente do *New York Daily Inquirer*, *The Daily Chronicle* dedica apenas um pequeno espaço do jornal à notícia da morte do protagonista.

Semelhante abordagem é adotada pelo *Chicago Globe*, que se mostra ainda mais agressivo e sensacionalista em sua acusação no subtítulo. A publicação, assim como as anteriores, utiliza uma fotografia para reforçar sua abordagem, porém difere das demais na medida em que não oferece espaço para as informações acerca da morte de Kane, o que torna seu viés leviano pelo esvaziamento do conteúdo que caracteriza a ausência do texto.

Por fim, o *Record Herald* retoma o otimismo prevalecente no *New York Daily Inquirer*, expressando uma visão política sobre Kane que é diametralmente oposta à sugerida pelo *Chicago Globe*. A despeito disto, ela se assemelha aos dois jornais anteriores pois oferece um espaço quase nulo à notícia e sugere superficialmente o posicionamento político de Kane.

Em poucos segundos, o público depara-se com quatro pontos de vista sobre Charles Foster Kane, tão semelhantes pela relação conceitual que estabelecem entre texto e imagem quanto distintos em seus julgamentos. Nesta passagem, a uniformidade que se pressupõe do discurso jornalístico é expressamente

substituída por um apanhado de opiniões desprovidas de contexto que, resgatadas pelo *newsreel* e exibidas de forma demasiadamente rápida para que se possa aprofundá-las, esvaziam ainda mais seu sentido e se tornam meros dados fragmentados pela assimilação do público.

Ao longo dos minutos seguintes de *News on the March*, torna-se possível supor um aprofundamento dos tópicos levantados no trecho anteriormente analisado. O que se vê, no entanto, é sua repetição em outras palavras. Examinemos a sequência. Após o anúncio da morte de Kane, o narrador atém-se brevemente à origem da fortuna do personagem e de seus bens antes de exibir um trecho de entrevista em que Walter P. Thatcher, banqueiro e ex-tutor de Kane, declara sua opinião a respeito do protagonista:

“O senhor Charles Foster Kane, em toda a essência de suas crenças sociais e pela perigosa maneira com que ele tem persistentemente atacado a tradição americana da propriedade privada, iniciativa e oportunidade de crescimento, é na verdade nada mais, nada menos que um comunista.” (CIDADÃO KANE, 1941)

Em seguida, o *newsreel* mostra outra cena de arquivo, desta vez retratando uma greve de trabalhadores. O porta-voz do grupo afirma: “As palavras ‘Charles Foster Kane’ são uma ameaça a qualquer trabalhador desta terra. Ele é hoje o que sempre tem sido e sempre será: um fascista”. O trecho é emendado por uma declaração do próprio Kane que, a julgar pela escolha de palavras, direciona sua resposta às duas acusações anteriores afirmando “Eu sou, tenho sido, e sempre serei apenas uma coisa – um americano”.

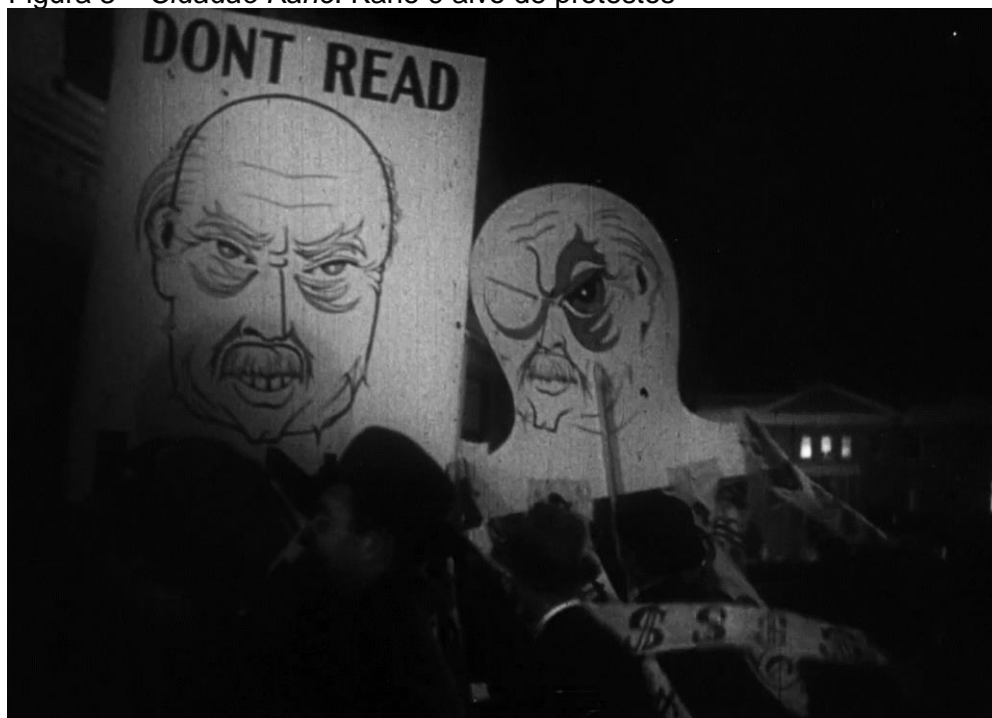
Aqui, *News on the March* apresenta, em uma abstração, dois estratos sociais antipáticos ao personagem. Cada um encontra-se em sua esfera de influência com o artifício que legitima seu poder: Walter P. Thatcher, no Congresso, firma sua opinião por meio da declaração escrita; o líder grevista, em praça pública, declara seu repúdio em meio aos alto-falantes; Kane, em frente a uma filial do jornal *Inquirer*, defende-se pelo microfone. Não nos são exibidas provas, documentos, imagens que possam confirmar ou refutar as acusações; há somente uma palavra contra a outra, retiradas de seus contextos e tão vazias de conteúdo que nada acrescentam ao universo de compreensão do espectador, que permanece sem um

conhecimento maior sobre o protagonista. A narração do cinejornal tampouco dá coerência a essa fragmentada visão sobre Kane, permanecendo confortavelmente em seu jogo de oposições:

Kane instigou a entrada de seu país em uma guerra, opôs-se à sua participação em outra, ajudou na eleição de ao menos um presidente americano, falou para milhões de americanos, foi odiado por muitos outros. Por quarenta anos não houve assunto público nos jornais de Kane sobre o qual ele não tomasse partido. Nenhum homem público a quem o próprio Kane não apoiasse ou denunciasse... muitas vezes apoiasse e, então, denunciasse. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

Ilustrada por imagens de arquivo que exibem manifestações públicas contra Kane e encontros entre ele e políticos importantes de suas respectivas épocas – a exemplo de Theodore Roosevelt e Adolf Hitler – a sequência pouco apresenta de novo em relação aos depoimentos anteriores, sendo o poder midiático de Kane a única informação relevante fornecida ao público. Este poder midiático, que ao longo do filme age a favor e contra o personagem, levanta a questão da legitimidade do relato e o deslocamento de sentido ora deliberado, ora inconsciente presente em duas sequências de *News on the March*, que analisamos a seguir.

Figura 3 – *Cidadão Kane*: Kane é alvo de protestos



Como discutido anteriormente, o jornalismo traz uma prerrogativa de registro isento da realidade. A imagem jornalística, portanto, ao coincidir o referente e sua representação (ROSSINI, 2006) gera o chamado efeito do real, que causa no público a sensação de que as imagens presenciadas são legítimas (AUMONT; MARIE, 2003). Tais imagens, no entanto, ainda que não sejam forjadas ou recriadas, como era comum nos cinejornais, podem adquirir um significado diferente se tiradas de um contexto e transpostas a outro. Vejamos, a princípio, o texto do narrador sobre os relacionamentos de Kane:

Duas vezes casado, duas vezes divorciado. Primeiro com uma sobrinha do presidente, Emily Norton, que o deixou em 1916 e morreu em 1918 em um acidente de carro com o filho deles. Dezesesseis anos após seu primeiro casamento, duas semanas após seu primeiro divórcio, Kane casou-se com Susan Alexander, cantora, na Prefeitura de Trenton, Nova Jersey. Para a segunda esposa, a ex-cantora de ópera Susan Alexander, Kane construiu a Casa de Ópera Municipal de Chicago. Custo: três milhões de dólares. Concebida para Susan Alexander Kane, ainda não acabada quando ela se divorciou dele, a incompleta Xanadu. Custo: nenhum homem pode dizer. (CIDADÃO KANE, 1941)

À primeira vista, o texto parece relatar imparcialmente os dois casamentos de Charles Foster Kane, mas um exame mais atento à escolha de palavras nos permite supor determinada tendenciosidade por parte do *newsreel*. Emily Norton, a primeira esposa, não é identificada *a priori* pelo nome, mas por sua posição social, o que instiga na audiência as verdadeiras motivações por trás da união. O segundo casamento de Kane, por sua vez, é ressaltado por se dar apenas duas semanas após o término do primeiro, o que sugere uma decisão impensada e trivial. A narrativa, além de arbitrária por nos direcionar a tais suposições, ainda banaliza os relacionamentos de Kane diminuindo-os a breves linhas que, tão deslocadas de contexto, somente tornam a nossa percepção acerca do personagem ainda mais superficial.

Nem sempre, porém, essa deturpação promovida pela mídia é intencional. No momento em que o *newsreel* exhibe a foto de Kane com sua primeira esposa e filho num jornal, a audiência depara-se com uma família sorridente que ilustra a notícia de um comício bem-sucedido de Kane. A imagem sugere harmonia familiar, porém, no decorrer do filme, descobrimos que a foto foi tirada em um momento em

que Emily Norton já estava ciente do relacionamento extraconjugal de Kane com Susan Alexander. Exemplo semelhante se encontra no trecho sobre a Casa de Ópera. O texto deixa subentendido que a construção é um presente de Kane para Susan, quando na verdade o local tem razões muito mais egoístas, tendo sido criado pela necessidade de Kane em provar-se certo quanto ao talento da esposa. Como explica Susan Sontag em seu ensaio *O Heroísmo da Visão*, “a legenda é a voz ausente e de que se espera a verdade. Mas mesmo uma legenda absolutamente rigorosa é apenas uma interpretação, necessariamente limitada da fotografia a que se refere” (SONTAG, 1986, p. 94).

Figura 4 – *Cidadão Kane*: Kane, seu filho e a primeira esposa



A única clareza de intenções de *News on the March* encontra-se na fusão dos âmbitos público e privado da vida da figura pública abordada. Kane, “um homem cuja vida é vista de diversos ângulos” (COWIE, 1973, p. 30), tem sua trajetória política, pessoal e profissional resumida a um apanhado de polêmicas e frases de efeito que, reorganizados à maneira do discurso midiático, manipulam o entendimento do público sobre o personagem. A busca por retratar a vida de um indivíduo é, como nos prova esta análise, infrutífera em si pelas deficiências

inerentes à narrativa jornalística, e tal tentativa torna-se ainda mais frívola quando dispõe do modelo *newsreel* por suas deficiências apontadas no subcapítulo 2.1. Ao inserir *News on the March* em *Cidadão Kane*, Orson Welles não só possibilita a discussão do formato por sua estética e organicidade no universo da obra, já que muito da estrutura do filme partilha da própria ordem do *newsreel*, como não nos permite esquecê-lo, tal qual no momento em que encerra abruptamente o cinejornal e exhibe a sala com jornalistas, que estamos diante de um filme, isto é, de um mosaico de perspectivas intermediadas pela câmera e manipuladas pelo discurso que as precede.

1.4 Sobre a imprensa na atualidade e a manipulação midiática em *Cidadão Kane*

Quando a exibição de *News on the March* se encerra e somos levados à sala de exibição, o editor Rawlston questiona uma suposta “falta de ângulo” do cinejornal, posto que, apesar de reunir os principais acontecimentos da vida pública e privada de Kane, ainda não consegue capturar quem é, de fato, aquela pessoa. Sua resolução para esta questão é descobrir o significado da palavra final de Kane por meio de entrevistas e pesquisas e, dessa forma, encontrar a “peça perdida do quebra-cabeças” que compõe o personagem. Esta mídia que vemos aqui retratada, pelo registro diário das ações que julga cabíveis de reapresentar notícia e pela parcialidade inerente ao discurso midiático que ressignifica o fato, adquire o poder de construir e desconstruir uma figura pública, porque ela tornou-se a porta-voz da história da atualidade.

Para compreender como a mídia adquiriu este *status* na sociedade moderna, é preciso antes abordar o que entendemos por História. Para tal, recorreremos aos estudos de Ribeiro, que apresenta uma alternativa à definição comum da História como a ciência que estuda os fatos do passado. Ribeiro parte do princípio de que essa ciência não estuda todos os fatos do passado, mas apenas aqueles classificados como históricos. Tal classificação considera o quadro de conexões em que determinado evento está inserido e dialoga com o pensamento do antropólogo Lévi-Strauss quando este afirma “[...]. Ele [fato histórico] existe somente para efeito de uma construção retrospectiva empreendida por pessoas

que não viveram senão excepcionalmente os acontecimentos de que falam” (STRAUSS, 1965, p. 143), contexto em que se insere a figura do historiador. Desta forma, a autora refuta a ideia de um fato histórico inato, posto que quem lhe confere sentido é o homem. O historiador, por sua vez, ao atribuir sentido ao fato, faz uso de uma elaboração teórica e, a depender da nacionalidade, cultura ou classe a que pertence, valoriza e desvaloriza acontecimentos em um processo que o estabelece como sujeito ativo na prática discursiva que a História envolve.

A partir dessas considerações, Ribeiro levanta a questão do que é o passado e argumenta que se trata de algo que já foi, algo que não é mais. Pode-se, naturalmente, chamar de passado o que ocorreu há um século, mas e quanto ao que ocorreu há um minuto? Ora, o presente não pode ser tomado somente como o imediato, e se a operação histórica o define como atualidade, esta só pode tomar forma como algo distinto e distanciado do que já aconteceu. Logo, a autora define a História como a ciência que estuda o processo de transformação da realidade social, demarcando as fronteiras entre o passado e o presente e permitindo a abordagem de uma “história do vivido, quando as mudanças localizadas na atualidade apontam para o futuro” (RIBEIRO, 2000, p. 30).

A História, por sua capacidade de formalizar a memória social dos povos e ser considerada o mais importante discurso que dá sentido à realidade, manteve ao longo dos séculos uma estreita relação com o poder, posto que, ao longo das eras, ora serviu de instrumento de preservação da memória das casas reais na Idade Média, ora comprometeu-se com a legitimação do poder do Estado ao assegurar uma linhagem real na Idade Moderna. Esta ligação, embora afetada por sua entrada no ambiente acadêmico através das universidades, só viria, de acordo com Ribeiro, a perder de todo o espaço na construção da memória oficial com a inserção das tecnologias de comunicação no tecido das sociedades industriais. Aqui, a autora estabelece que, cada vez mais, os meios de comunicação assumem o papel de *locus* principal em que se realiza o trabalho sobre as representações sociais, o que torna a mídia “o principal lugar de memória e/ou de história das sociedades contemporâneas” (RIBEIRO, 2000, p. 33).

Esta tomada de poder pelos meios de comunicação, especialmente a partir do século XX, confere ao jornalista o papel que outrora cabia ao historiador: selecionar acontecimentos e, por meio de seu discurso, torná-los históricos.

Diferentemente do historiador, porém, o jornalista lida com a atualidade e, consequentemente, com a memória vivida, do cotidiano. Seu discurso, permeado pelo mito da neutralidade que o jornalismo adquiriu em especial entre os anos 1920 e 30 nos Estados Unidos, recebe a adesão do público na medida em que desenvolve a ideia de que o jornalista é um observador imparcial dos fatos no lugar de um sujeito ativo da enunciação. Tal aura de objetividade se concretiza, como discutimos anteriormente, no próprio texto jornalístico, que busca uma “abordagem científica” em uma redação desprovida de elementos de caráter subjetivo. Este efeito de sentido produzido pelo discurso jornalístico, de acordo com Ribeiro, atribui-lhe o estatuto de porta-voz das verdades factuais.

Se aos meios de comunicação cabe, como à História, dar sentido ao fato, esta atribuição está submetida ao mecanismo ideológico de seu veículo de comunicação, que ressignifica o fato e/ou memória de acordo com sua linha editorial e permite uma pluralidade de leituras do discurso jornalístico, como vimos em nosso estudo sobre *News on the March*. O que nos interessa a partir de agora é investigar como esta discussão incide no filme como um todo.

O primeiro aspecto a ser abordado analisa Kane como o agente ativo no processo midiático. O personagem, separado ainda na infância de sua família para ser tutelado pelo banqueiro após a inesperada fortuna de sua mãe, assume na idade adulta o controle do jornal *New York Daily Inquirer* com o declarado intuito de “proteger as pessoas decentes e trabalhadores dos piratas loucos por dinheiro”. Sua motivação soa legítima, como nos permite supor a crescente irritação de seu tutor em relação às manchetes hostis às práticas de Wall Street e da elite como um todo, mas basta um breve olhar às suas ações para perceber o que está por trás de suas intenções altruístas, a começar pela linha editorial que impõe à publicação. Em seu desejo de popularizar o *Inquirer*, Kane exige que seja dado enfoque aos acontecimentos mais próximos do cotidiano das classes mais baixas. A premissa é a de uma engajada consciência social no trato das notícias, mas o que a cena da discussão entre o protagonista e o editor do jornal, Herbert Carter, mostra ao espectador é uma atitude de contornos menos nobres. *A priori*, Kane defende perante o desdenhoso Carter a ideia de que as notícias adquirem um sentido de importância a depender de sua articulação no discurso midiático ao declarar que, se a manchete for grande, a notícia também o será. Existe, portanto, uma intenção

que antecede a apuração dos fatos, e tal pré-fabricação da notícia torna-se ainda mais evidente quando ambos discutem a pauta do desaparecimento de uma mulher. Carter deprecia o fato, especialmente quando Kane supõe o assassinato da vítima: “Não é nossa função noticiar as fofocas de donas de casa”. O protagonista, por sua vez, determina que o editor envie um repórter disfarçado de detetive para entrevistar o marido da mulher desaparecida, e, caso ele não revele a localização da esposa, o jornalista deve exigir a sua prisão. Tal posicionamento de Kane, eticamente falho ao não só inferir o assassinato de uma mulher desaparecida, mas também preconceber a culpa do marido pelo crime e noticiar o fato a partir dessas considerações, implica a adoção de táticas de manipulação dos fatos como desacreditar as fontes alternativas e apelar para as emoções de seus leitores (VAN DIJK, 2010). Aqui, já despontam os indícios do desejo de Kane de manipular a opinião pública, e se não nos repugna a atitude de Kane, é porque ele dispõe de uma das características fundamentais ao manipulador: a capacidade de seduzir o interlocutor.

Outro aspecto de sua conduta como responsável pelo discurso do *Inquirer* revela-se na cena em que Kane discute com Walter P. Thatcher na redação. Kane está centralizado em cena e a disposição de pessoas à sua volta ressalta sua posição de controle sobre o ambiente. O protagonista declara que “não guarda segredos de seus leitores”, porém, quando um repórter lhe diz por telegrama que não há guerra em Cuba, mas que pode escrever poemas sobre sua paisagem, Kane replica: “você provê os poemas, eu provejo a guerra”. Kane evidentemente não está a serviço da ética e da veracidade, e a julgar pela forma autoritária como atribui suas motivações à “defesa do povo”, levantando-se perante Thatcher de forma desafiadora e dominando o espaço da cena, somos instigados a deduzir que tal atitude deriva menos da benemerência do que de sua vontade de ultrajar o banqueiro e, por consequência, seus iguais.

Algumas cenas mais tarde, quando Kane escreve a “Declaração de Princípios” para a primeira capa do *Inquirer* sob seu comando, afirmando que “proverá às pessoas um jornal diário honesto” e “incansável em sua luta pelos direitos dos cidadãos”, uma sombra se projeta sobre o seu rosto, como se a cena não só revelasse a obscuridade por trás de suas declarações, mas ocultasse a identidade de Kane para representar a ininteligibilidade de sua *persona*. Kane é

quem, *a priori*, dita o discurso midiático em *Cidadão Kane*. No entanto, ao longo do filme é ele quem acaba por se tornar a vítima das estratégias de manipulação que explora.

Figura 5 – *Cidadão Kane*: Kane escreve a “Declaração de Princípios”



O segundo âmbito a ser analisado se refere ao momento do filme em que Charles Foster Kane torna-se agente passivo do discurso midiático sensacionalista. Influente na esfera das comunicações e da política e candidato a governador de Nova York, Kane tem a bem-sucedida campanha arruinada pela exposição de seu relacionamento extraconjugal com Susan Alexander.

Consideremos, antes de nos atermos à publicação da notícia em si, os pormenores acerca do fato. Kane, que tem como rival na disputa o então governador de Nova York, Jim Gettys, constantemente o ataca por sua suposta vilania, a ponto de declarar até mesmo a intenção de processá-lo e prendê-lo. Jim Gettys, acuado pela popularidade de Kane, contra-ataca ameaçando expor seu

relacionamento extraconjugal à imprensa. A condição de Gettys para impedir tal escândalo é que Kane desista da candidatura, porém, como este ainda acredita que pode ser eleito a despeito dessa notícia, rejeita a oferta. O protagonista subestima o poder de manipulação das mesmas estratégias que utiliza em seus veículos de comunicação para arruinar a imagem dos adversários, o que resulta em um de seus maiores erros de julgamento.

A polêmica notícia é veiculada na capa do *The Daily Chronicle*, o jornal concorrente do *Inquirer*. O público se depara com esta capa ainda no *News on the March*, e só após a metade do filme dispõe de mais informações que a elucidem. A manchete, seguindo a abordagem sensacionalista estudada no subcapítulo anterior, anuncia: “Candidato Kane Pego em Ninho de Amor Com ‘Cantora’”. A utilização do termo “ninho de amor” denota uma intenção jocosa por parte do jornal, enquanto a palavra ‘Cantora’, escrita entre aspas, expressa uma maliciosa ironia acerca da identidade de Susan. O subtítulo não é menos tendencioso ao descrever Kane como um “Pirata do Amor” pego pela própria esposa, acompanhado pela legenda da foto, que, abertamente sarcástica, refere-se ao protagonista como o “altamente moral senhor Kane”. A foto, por sua vez, não poupa os envolvidos no caso de uma exposição ao ridículo ao encaixar as suas faces em dois corações e expor, como pano de fundo, o apartamento de Susan, conferindo ao discurso um elemento de erotismo que também é característico da abordagem sensacionalista (PEDROSO apud ANGRIMANI, 1995, p. 14).

O escândalo surte o efeito pretendido e Kane perde a eleição para governador por meio das próprias táticas de destruição midiática dos adversários. Logo após a derrota, uma cena nos mostra a manchete “Kane Eleito”, preparada pelo *Inquirer*, sendo substituída pela frase “Fraude nas Urnas”. Mais uma vez, a tentativa é de manipular a opinião pública, mas o golpe sofrido por Kane em sua imagem não permite que ele desfrute do mesmo prestígio de antes, como nos mostra o terceiro âmbito a ser analisado.

Após o casamento com Susan Alexander, Kane passa a investir na carreira da esposa como cantora de ópera. O problema, no entanto, é a embaraçosa falta de talento de Susan, que Kane ignora no intuito de provar a todo custo à imprensa e ao público que está certo em relação à aptidão da esposa.

Em uma cena que expressa claramente a conduta do protagonista, vemos Susan e Matisti, seu professor de canto, ensaiando para uma apresentação. Kane observa à distância enquanto Matisti interrompe a aula e repreende a mulher por não conseguir alcançar as notas necessárias. Neste instante, em tom autoritário, Kane pede que o professor prossiga, e quando este cogita a possibilidade de virar chacota no mundo musical em razão do dano à sua imagem, o protagonista responde: “você está preocupado com o que as pessoas pensarão? [...] eu sou uma espécie de autoridade no que as pessoas pensarão. Os jornais, por exemplo. Eu controlo vários jornais daqui a São Francisco”.

Figura 6 – *Cidadão Kane*: Kane assiste à aula de canto da esposa



Neste trecho, quaisquer evidências que tenham restado acerca da integridade jornalística de Kane são extirpadas, pois revela-se claramente sua conduta manipuladora perante o público. A construção da cena, no entanto, transmite ao espectador uma mensagem ambígua: ainda que Kane surja à distância no plano de profundidade e aumente em tamanho e imponência conforme

se aproxima, já não possui o mesmo poder de manipulação que quase o levou ao topo da esfera política. Isto se confirma na própria repercussão das apresentações desastrosas de Susan; embora os jornais de Kane afirmem o êxito de seu desempenho durante sua turnê, o magnata já não consegue ludibriar um público capaz de constatar claramente as incongruências entre o que é noticiado e o que é visto.

A fragilização da informação jornalística pelo jogo de manipulação que a mídia promove nos conduz de volta ao dilema na sala de projeção de *News on the March* acerca da complexidade do retrato de um homem que foi fomentador e vítima das deturpações promovidas pelo discurso jornalístico. Assim, o presente trabalho, uma vez atido aos fundamentos do *newsreel* para a discussão sobre as deficiências do jornalismo, bem como ao lugar da mídia na sociedade e às práticas manipulativas presentes no filme, volta-se para a questão da memória em *Cidadão Kane* no intuito de examinar, sob um diferente prisma, a problemática da reconstrução de uma vida e toda manipulação que ela abarca. No próximo capítulo, propomos uma reflexão sobre a articulação da memória na obra, destacando especialmente o testemunho como um ato passível de distorções que ora servem aos propósitos dos que narram a vida de Kane, ora representam falhas inevitáveis.

CAPÍTULO 2 – SOBRE A MANIPULAÇÃO E A MEMÓRIA

2.1 Considerações iniciais sobre o testemunho

“Eu me recordo de absolutamente tudo, jovem. É a minha maldição. É uma das maiores maldições infligidas ao homem: a memória”, afirma o personagem Jedediah Leland quando interrogado pelo repórter Jerry Thompson a respeito de Charles Foster Kane. “Eu fui seu maior amigo, e no que me diz respeito, ele se comportava como um porco. Não que Charlie fosse grosseiro, ele apenas fazia coisas grosseiras. Talvez não tenha sido seu amigo. Mas, se não fui, ninguém foi. Talvez eu tenha sido uma marionete dele.” Leland então revela ao jornalista suas reminiscências a respeito do protagonista, expondo suas contradições apenas para, ao final, evidenciar a própria: “há cinco anos ele [Kane] escreveu daquele local lá no Sul. Como se chama? Xangri-lá? Eldorado? Sloppy Joe’s? Qual o nome?”. Não vemos o rosto de Thompson para nos assegurarmos de que este lhe deu a resposta, mas a mudança no semblante de Leland e sua justificativa sugerem que sim. “Tudo bem, Xanadu. Eu sabia o tempo todo. Você logo viu, não?”.

São muitas as implicações destas palavras e de outras proferidas ao longo de *Cidadão Kane* nos testemunhos, mas antes que possamos identificá-las, vamos nos situar na perspectiva em que o filme nos insere. O depoimento de Jedediah Leland, como o dos demais que viveram próximos a Kane – à exceção do falecido Walter Thatcher, cujo relato é extraído de seu diário – está fundamentado em um espaço onde a câmera posiciona o público simultaneamente como *voyeur* e participante do testemunho. A condição do espectador como alguém que “espiona” e se insere no espaço fílmico por meios invasivos é atestada, por exemplo, na própria sequência de abertura da obra, quando a câmera adentra a propriedade de Kane a despeito da placa de “não ultrapasse” e nos insere no cômodo onde o protagonista se encontra por meio de uma janela – motivo que se repete quando somos introduzidos no bar de Susan Alexander por um movimento da câmera que nos infiltra através da claraboia. Tal artifício certifica o caráter onisciente da narrativa, pois, ao exhibir ao público acontecimentos não testemunhados pelos

personagens, como a morte do protagonista, a narração coloca tanto os relatos como “o noticiário, os narradores e o próprio Thompson sujeitos a um alcance ainda mais amplo de conhecimento narrativo” (BORDWELL, THOMPSON; 2013, p. 197), o que atesta a presença de um discurso acima dos pontos de vista das testemunhas e confere ao público uma percepção “terciária” das memórias.

Entretanto, ao mesmo tempo que estamos “invisíveis” no espaço onde ocorrem os atos da memória, nos incorporamos ao discurso fílmico pela presença de Thompson, que, estando na maior parte do tempo de costas para a câmera e, conseqüentemente, desprovido de individualidade, torna-se menos um personagem do que um meio pelo qual o relato dos personagens se direciona ao público. Tais artifícios adotados por *Cidadão Kane* não só exprimem o atrito entre o público e o privado inerente ao depoimento como nos oferecem um alicerce para a compreensão das três principais características que os testemunhos compartilham ao longo do filme: o saber midiático, a disposição emocional e a molduragem do presente.

O saber midiático, proposto por Mariana Baltar a partir do documentário, mas aqui estendido à ficção, fundamenta-se na concepção de autofabulação do personagem em entrevista a partir dos códigos de representação fornecidos pela mídia (BALTAR, 2010) – a exemplo da postura assumida diante da câmera e do olhar direcionado ao entrevistador – e toma o ato da memória na contemporaneidade como um resgate subordinado a uma performance ciente da força da narrativa midiática. Logo, a projeção da imagem de si dentro desta narrativa pode influenciar a transmissão do testemunho para que esteja em conformidade com a representação que se deseja estabelecer. A segunda característica, por sua vez, consiste na disposição emocional. Como define Iván Izquierdo em seus estudos sobre as formas e fases da memória, “os sentimentos, as emoções e os estados de ânimo têm uma imensa influência sobre a memória, em muitos casos já bem delimitada e biologicamente previsível” (IZQUIERDO, 2004, p. 1). Essa influência pode se manifestar tanto na formação desta memória quanto em seu resgate: na primeira circunstância, considera-se o nível de emoção com que o indivíduo vivencia determinado acontecimento, independentemente de sua natureza positiva ou negativa, como determinante para a constituição e permanência desta memória (KANDEL, 2009) em detrimento de outros episódios

de menor impacto; já na segunda condição, contempla-se o estado emocional no ato da rememoração, capaz de favorecer o resgate de determinada categoria de recordações a depender do contexto em que se encontra a testemunha, a exemplo do deprimido que se torna mais suscetível às lembranças de seus insucessos (PINTO, 1998). A terceira característica funda-se na molduragem do presente, isto, é, nas condições do tempo vigente que transcendem o indivíduo e constituem, para além de sua vontade, impacto expressivo na rememoração. Maurice Halbwachs, em seu estudo sobre a influência do presente na memória, define a lembrança como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (HALBWACHS, 2003, p. 91). O argumento de uma memória cuja moldura é o presente e deste recebe influência expõe uma deficiência do depoimento que o indivíduo não controla, como a velhice – condição tão cara quanto algoz ao resgate do passado – dos personagens depoentes em *Cidadão Kane*. O trecho do relato que abre o capítulo sintetiza tais características: Leland projeta uma imagem de si ao jornalista reiterando uma suposta boa memória (“Eu me recordo de absolutamente tudo”); transparece cinismo e ressentimento (“Talvez eu tenha sido uma marionete dele”) e exhibe a mais incisiva condição de seu presente que escapa ao seu poder: a velhice e os decorrentes esquecimentos. Observa-se neste e nos demais relatos a dicotomia presença/ausência que presentifica o protagonista morto pelos seus próximos, o público ausente no espaço pelo repórter e o passado pelo testemunho. Para tal dicotomia, que se dá pela substituição e representação, as lacunas, contradições e deturpações são indissociáveis e entrecruzam os pontos de vista, os quais nos propomos a investigar neste capítulo para entender suas articulações na instância da manipulação da memória.

Encontramo-nos em *Cidadão Kane* diante de atos da memória mediados pela imprensa, representada pela figura de Thompson. Porém, diferentemente do capítulo anterior, deslocamos o foco da mídia para observar o testemunho. Se antes nosso olhar era pautado pelas questões que cercam a prerrogativa de legitimidade do discurso jornalístico, agora a preocupação reside na validade do ponto de vista apresentado. Refletir sobre o ponto de vista nesta obra implica abranger duas esferas da linguagem: a humana e a cinematográfica. Acerca da

primeira, propomos um breve olhar sobre o pensamento de Roland Barthes. O teórico francês contempla na linguagem um princípio alienante da sociedade, posto que submete os pensamentos e as sensações dos indivíduos às estruturas linguísticas para que sejam expressos, o que torna a todos escravos da língua (BARTHES, 1978). Assim, testemunhar implica oferecer uma perspectiva sobre o real que se faz a partir de uma estrutura que subordina e limita a sua expressão – questão sensível à premissa de veracidade do relato que se torna mais complexa quando inserida no campo do ponto de vista cinematográfico. Jacques Aumont (1985; 2003) concebe o ponto de vista nos filmes a partir de três instâncias: o plano, que configura o olhar do personagem, narrador ou diretor; a narrativa, que se desenvolve por um dos três eixos previamente citados, encadeando o tempo do objeto narrado e da narração em si; e a atitude mental, referente à atribuição de sentido ao filme que se dá a partir das interpretações que ele instiga no indivíduo. *Cidadão Kane* explora o caráter multifacetado desta acepção de ponto de vista na medida em que seu discurso fílmico apresenta um *grupo* de narradores, portadores de perspectivas similares e contraditórias acerca de Charles Foster Kane, que estão à mercê de seus próprios recortes temporais e do sentido que lhes atribuem. Assim, a fragilizada natureza de testemunhos subjugados pela linguagem humana agrava-se em meio às subjetividades inerentes ao ponto de vista no âmbito cinematográfico, possibilitando um terreno fértil à deturpação da legitimidade do depoimento.

A questão do testemunho em *Cidadão Kane* abarca ainda o conceito de *efeito de real* desenvolvido por Barthes (2004). O teórico argumenta que a adoção de elementos da realidade extrínseca em uma narrativa, ainda que não interfira em sua progressão, serve ao intuito de reduzir sutilmente o caráter ficcional da narrativa, introduzindo o público em um universo verossímil que provoca o efeito de real. Assim, quando o diretor Orson Welles opta pela linguagem do documentário, em razão da carga de veracidade que seu discurso porta à narrativa do filme, confere o efeito à narrativa e atende, por consequência, ao desejo do real na ficção por parte do público. O argumento de Ilana Feldman acerca desta questão, embora se concentre nas produções audiovisuais não ficcionais, dialoga com nossa presente reflexão ao afirmar que:

[...] Enquanto a realidade é organizada e engendrada por artifícios narrativos, ficcionais, que dão sentido à experiência, construindo efeitos de crença, nossas subjetividades são incessantemente produzidas pelos enredos, imagens e desejos que nos são oferecidos por uma vasta gama de imaginários audiovisuais [...] Assim, as já naturalizadas convenções realistas do momento, codificadoras de nossa apreensão do mundo, oferecem-nos, além de um vocabulário estético-narrativo de reconhecimento e legitimidade consensual, uma organização intensiva da realidade e da experiência, face ao fluxo naturalmente disperso, fragmentário e amorfo da vida cotidiana. Todavia, esses processos de intensificação e ficcionalização das narrativas ordinárias, por meio de um apelo realista que tem pautado diversos objetos produzidos pelas indústrias comunicacionais, informacionais e de entretenimento, têm como paradoxal efeito a busca por uma experiência que seja, simultânea e transgressivamente, tomada como real e verdadeira, já que nem a realidade nem as subjetividades podem oferecer essas garantias. (FELDMAN, 2008, p. 63)

Cidadão Kane, embora não seja um documentário, isto é, uma obra de formato primordialmente categorizado por sua não ficcionalidade, organiza seu discurso fílmico de modo que o público possa adotar em relação aos relatos sobre Kane a mesma postura que se assume diante dos relatos apresentados nos documentários. Esta postura é a da aquiescência das testemunhas como fornecedoras de um elo com o passado. No entanto, uma vez consideradas brevemente algumas das características dos atos da memória e do ponto de vista, surgem questões a serem discutidas durante o texto: como se dá a memória no discurso fílmico? Sob quais condições ocorre esse elo com o passado? Em que medida a memória está à mercê e, ao mesmo tempo, a serviço da manipulação? Antes que possamos adentrar estes tópicos, preparemos o terreno por meio de uma breve exposição sobre a memória e o recurso do *flashback*.

2.2 Memória e *flashback*

Na definição de David MacDougall, a memória é a “[...] consciência de uma existência antecedente sobre a qual nossa identidade intelectual e senso de *self*

repousam precariamente (1998, p. 231)¹¹. A precariedade é consequência da própria maneira como a percebemos. A memória não constitui uma forma disciplinada em nosso ser; ela caracteriza-se, sobretudo, pelo seu acesso fragmentado, por vezes incoerente e passível de se manifestar por intermédio de um único sentido, a exemplo de um aroma que nos remete a um determinado período de nossa vida. Mas a memória também é assumida como uma condição inerente à nossa construção como indivíduos, posto que nos traz “a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade” (FELLINI apud DELEUZE, 2013, p. 122). Esta dualidade entre *ser constituído* da memória e dela obter um alcance tão frágil se traduz, no cinema, em um discurso que se beneficia da “aura de insubstancialidade e sonho que frequentemente cerca a memória” (MACDOUGALL, 1998, p. 231)¹². Milton José de Almeida estabelece uma ligação entre a linguagem cinematográfica e o ato da memória. Seu argumento é de que o mundo da memória e dos sonhos é expresso pelo homem por meio de imagens significantes, tais quais as imagens do filme. Logo, quando reconstruímos uma memória por meio de uma série de imagens, o processo se desenvolve como uma sequência cinematográfica (ALMEIDA, 1999). Uma vez reconhecida a ligação entre linguagem fílmica e memória, deve-se considerá-la em termos de representação. Em relação aos filmes que resgatam a memória, MacDougall afirma:

Filmes que focam na memória claramente não registram a memória em si, mas seus referentes, suas representações secundárias (na fala, por exemplo) e seus correlativos. Nos filmes, objetos do passado perduram, as pessoas recordam, e certos objetos evocam ou se assemelham aos da memória. Acabamos por filmar não a memória como esta é vivida, mas uma mistura de testemunhos duvidosos, evidências falhas e invenção. Filmes de memória podem, por assim dizer, representar apenas os signos exteriores da recordação. (MACDOUGALL, 1998, p. 232)¹³

¹¹ “[...] awareness of an antecedent existence upon which our intellectual identity and sense of self precariously rests” (MACDOUGALL, 1998, p. 231)

¹² “[...] aura of insubstantiality and dreaming that frequently surrounds memory” (MACDOUGALL, 1998, p. 231)

¹³ “Films that focus on memory do not of course record memory itself, but its referents, its secondary representations (in speech, for example) and its correlatives. In films, objects survive from the past, people reminisce, and certain objects evoke or resemble those of memory. We end up by filming something far removed from memory as it is experienced, but instead a mixture of dubious testimony, flawed evidence, and invention. Films of memory could thus be said to represent only the external signs of remembering.” (MACDOUGALL, 1998, p. 232)

Um destes signos exteriores da recordação a que MacDougall (1998) se refere é a imagem de arquivo. O autor argumenta que este tipo de signo é sempre instigado a ser apropriado como se fosse a memória em si, não o seu rastro. Trata-se de um dos equívocos cometidos pelo *newsreel* de *Cidadão Kane*, *News on the March*. Embora o editor Rawlston, como explicado no capítulo anterior, perceba a dita “falta de ângulo” do cinejornal, acredita que o problema pode ser resolvido se o repórter Thompson mostrar “não o que o homem [Kane] fez, mas quem ele era”. As imagens de *News on the March* não são alvo de contestação e, como exemplificado também no primeiro capítulo, tomá-las como autossuficientes acarreta problemas graves como o deslocamento de contexto e a banalização. No entanto, não é apenas em *News on the March* que a problemática da representação se apresenta no filme. Ela também permeia um recurso fílmico que, mais que expor, representa a memória: o *flashback*.

O *flashback* é descrito em linhas gerais por Maureen Turim como uma imagem ou segmento fílmico cuja ocorrência temporal é anterior à das imagens que o antecedem, sendo, portanto, uma representação do passado que atua na narrativa em seu fluxo presente (TURIM, 1989). Em *Cidadão Kane*, o recurso se dá por sua forma clássica: a imagem do presente se dissolve a cada início de rememoração, acompanhada por uma fala que ajuda a transpor a passagem de tempo. Menos clássica, no entanto, é a maneira como o discurso fílmico aqui analisado ordena tais rememorações. Entender sua ordem exige que se compreenda, em primeiro lugar, os conceitos fundamentais de história e enredo na linguagem cinematográfica. Turim, com o suporte do formalismo russo, define a história como a instância que compreende os eventos narrativos por sua temporalidade real, isto é, linear, ao passo que o enredo compreende a ordem dos acontecimentos de acordo com sua disposição na narrativa (TURIM, 1989). A diferença que se estabelece entre ambas as esferas em *Cidadão Kane* é claramente perceptível. Fosse o enredo fiel à cronologia, a obra não teria início com os últimos momentos em vida de Charles Foster Kane, mas com a recordação de Walter Thatcher a respeito de sua infância, em uma lógica que acompanhasse a progressão de sua vida. Neste sentido, o ponto de subversão em termos de narrativa clássica encontra-se no *newsreel*, este nos oferece os “o quê” da história nos minutos iniciais da obra – como faz a narrativa jornalística – e, no decorrer da

trama, assiste-se aos “como” e “porquês”. O *flashback* em *Cidadão Kane* serve ao propósito de, dentro de uma narrativa não linear, esmiuçar as causas do passado que explicam a palavra final do protagonista ao início da projeção, oferecendo ao mesmo tempo novos significados a respeito de personagens, objetos e fatos.

A questão é que, como discutido ao início deste capítulo, os *flashbacks* de rememoração em *Cidadão Kane* estão submetidos a um arcabouço narrativo e, por consequência da onisciência deste, há elementos que não estão ao alcance do conhecimento dos personagens. Essa distribuição de saberes que atribui maior ciência ao público torna ainda mais evidente a fragilidade dos testemunhos. Aqueles que viveram próximos a Kane, quando questionados a respeito do significado do termo Rosebud, proferido no leito de morte do protagonista, se veem impossibilitados de oferecer a resposta e limitam-se ao relato de suas experiências com o personagem. A resposta deste enigma tão caro ao íntimo de Kane, compartilhada somente com o espectador, morre junto com ele no universo fílmico, e o que resta são as lacunas inerentes à reconstrução de uma vida que se tornou passado. Essa deficiência que antecede o depoimento por tratar das questões alheias ao saber dos personagens, aliada ao entendimento do *flashback* como recurso fílmico que atua entre o conhecimento e o esquecimento (TURIM, 1989) e aos argumentos expostos no início do capítulo, nos oferece um quadro complexo da representação da memória em *Cidadão Kane* que analisamos em seus pormenores para entender como a manipulação opera em tal conjuntura.

2.3 Memória e saber midiático

O depoimento é, antes de tudo, uma escolha. Não só uma escolha em termos do que dizer, mas de iniciativa. Quando o repórter Jerry Thompson inicia a investigação sobre Charles Foster Kane, a primeira pessoa que se propõe a investigar é a segunda esposa do protagonista, mas Susan nega a entrevista. A rispidez com que se dirige a Thompson (“vocês não podem me deixar em paz? Estou cuidando da minha própria vida, cuide da sua”) revela que sua atitude defensiva não diz respeito ao personagem, mas aos jornalistas como um todo. É evidente, especialmente considerando as questões sobre a abordagem

sensacionalista da imprensa discutidas no capítulo anterior e o próprio fato de ela ter sido a esposa de um magnata da comunicação e, por consequência, ter noção das estratégias discursivas de que a mídia dispõe, que Susan possui ressalvas legítimas em relação aos veículos midiáticos. Sua negação em conceder o depoimento, logo, é uma escolha fundamentada na consciência do disseminado saber midiático, que compreende a noção de um “sujeito histórico que se [assume] como personagem para uma narrativa midiática” (BALTAR, 2010, p. 233), desempenhando seu “eu” com a ciência de que ele está submetido ao olhar do outro. Este desempenho do eu deriva do conceito de *facework* desenvolvido por Erving Goffman. O sociólogo toma a performance como “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião que serve para, de alguma maneira, influenciar o outro participante (GOFFMAN, 1999, p. 9) e desenvolve a partir de sua concepção a ideia de *facework*, que consiste nos meios utilizados por um indivíduo para proteger sua autoimagem perante si próprio e os outros. Aspecto presente tanto nas relações interpessoais quanto naquelas intermediadas pela mídia (GOFFMAN apud BALTAR, 2010). O *facework* torna-se mais distinguível quando, decorrida mais da metade do filme, a idosa Susan ressurgue em cena para finalmente dar o seu depoimento. Sua atitude aqui é distinta, se antes mostrou-se áspera com a abordagem do repórter, agora surge receptiva à sua investigação. A ex-esposa de Kane dialoga com o repórter como quem conversa com um amigo, sorri, olha para baixo como quem vê o passado diante dos olhos, revela assuntos de seu íntimo (“Sabe, eu não deveria ter cantado para Charlie na primeira noite”). Susan, ao revestir seu ato da memória de carga emotiva, permite que pensemos seu depoimento sob a perspectiva de Mariana Baltar (2007) acerca do relato nos documentários. Tomando seu argumento como alicerce neste contexto, percebemos que a ex-esposa de Kane “evoca uma poderosa estratégia de engajamento, remetendo diretamente a um diálogo com a imaginação melodramática e colocando em cena uma dicotomia fundadora do conceito de memória: a fricção entre as esferas privadas e públicas” (BALTAR, 2007, p. 96). O engajamento a que a autora se refere é o de natureza afetiva que, uma vez ligado à performance da memória, é capaz de revestir a fala de autenticidade no contrato sentimental estabelecido entre quem fala e quem ouve. A emoção é o vínculo que se estabelece neste âmbito por meio da imaginação melodramática que, embora

não adote todas as convenções do gênero, assume algumas de suas características essenciais em um relato que a ela recorre, como a antecipação, a simbolização exacerbada e a obviedade (BALTAR, 2007). Conceituadas tais noções, surge-nos uma questão: ao trazer à tona o que é do âmbito privado por intermédio da imprensa e conceder credibilidade ao testemunho ao criar um engajamento com o público por meio da imaginação melodramática, quão influenciado torna-se o próprio ato da memória neste processo? Para nos ajudar a responder tal pergunta, voltemos ao testemunho de Susan.

Figura 7 – *Cidadão Kane*: Susan Alexander em seu ato da memória



— Sabe, eu não deveria ter cantado para Charlie na primeira noite. Mas eu cantei um bocado depois. Cantei para professores a US\$100 a hora. Os professores recebiam isso.
— E você recebia?
— Eu não recebia nada. Só aulas de música, só isso.
— Ele se casou com você, não?
— Só falou em casamento quando tudo acabou e saiu nos jornais. Ele perdeu a eleição e aquela tal de Norton pediu o divórcio. Ele estava interessado na minha voz! Por que ele construiu a Casa de Ópera? Eu não queria, foi ideia dele. Tudo foi ideia dele... exceto eu deixá-lo. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

Há no discurso de Susan um sentido de arrependimento, de resignação e de júbilo. Porém, a ideia reiterada que atravessa tais sentimentos é a de uma suposta passividade. À exceção do momento em que a ex-esposa de Kane se culpa por ter cantado para ele e da assunção de que o término do casamento foi uma decisão que partiu dela, a personagem atribui a maior parte das ações ao protagonista, e sua vontade de se eximir torna-se ainda mais evidente ao falar sobre a Casa de Ópera. Como esclarecem os depoimentos de Susan Alexander e Jedediah Leland, a opulência da Casa de Ópera erigida por Kane exibe um notável contraste com o talento para o canto de Susan, que se torna motivo de troça para a imprensa. Seu depoimento, portanto, ao reiterar sua apatia em relação às atitudes de Kane e a ele atribuir a construção da Casa de Ópera que simboliza seu fracasso como cantora, aponta para uma tentativa de amenizar sua imagem por intermédio do ato da memória. O *flashback* que sucede o início de seu depoimento reitera sua passividade e acentua esta condição. Em pé, no meio de um palco, de costas para a câmera, no início de sua apresentação, Susan encara uma plateia entediada e zombeteira mergulhada em uma solidão que se acentua pela escuridão à sua volta. Suas apresentações desastrosas são interrompidas apenas quando Susan assume uma posição ativa por meio de uma tentativa de suicídio, reiterando seu discurso de culpabilização de Kane.

Consideremos agora as reminiscências de Jedediah Leland. Em seu *flashback*, ele recorda a noite em que Kane e Susan se conheceram. Uma vez que não estava na companhia de ambos, seu ponto de vista provavelmente deriva do relato do protagonista, o que invariavelmente torna o relato uma “memória terciária”. Acompanhemos a conversa iniciada pela fala de Susan:

- Trabalho na Seligman's. Eu cuido das partituras lá.
- É isso que deseja fazer?
- Não, eu queria ser cantora. Quero dizer, minha mãe queria...
- E por que não canta?
- Minha mãe sempre pensou... ela costumava falar sobre a Grande Ópera para mim. Imagine! Mas minha voz não é desse tipo. Sabe como são as mães.
- Eu sei. Você tem um piano?
- Piano? Sim, tem um no salão.
- Você cantaria para mim?
- Não queira me ouvir cantar. (CIDADÃO KANE, 1941)

O primeiro ponto que atrai nossa atenção é a declaração de Susan Alexander sobre *querer* ser cantora. Pode-se argumentar uma provável leviandade da personagem em tal fala porque logo atribui à mãe o desejo, mas o que nos interessa em termos de comparação de perspectivas é que, independentemente do quão Kane tenha levado tal afirmação às últimas consequências, o “tornar-se cantora” é uma iniciativa que, de acordo com este ato da memória, parte da ex-esposa do protagonista. O que argumentamos a partir da comparação entre ambos os testemunhos é que o apelo à emoção por parte de Susan em seu ato da memória gera um engajamento afetivo que nos influencia a confiar na legitimidade de seu testemunho.

Figura 8 – *Cidadão Kane*: Susan Alexander canta para Kane



Outra questão discutida por Mariana Baltar em seus estudos sobre engajamento afetivo e performances da memória refere-se ao elo existente entre performance e lugares da memória. Seu argumento é de que os lugares de memória, assim denominados, de acordo com a pesquisadora, por Pierre Nora e

Jacques LeGoff, abrangem desde as imagens de arquivos até locais propriamente ditos como museus e casas de cultura, e são tão fundamentais à validação das memórias coletivas quanto os próprios atos da memória. Tal observação traz novamente *News on the March* ao debate. As imagens de arquivo em si, como já discutido anteriormente, estão à mercê das deficiências inerentes ao discurso jornalístico, especialmente quando este discurso se pauta por premissas superficiais e fragmentadas. Com efeito, trazer as memórias por trás de tais imagens para situá-las dentro de um contexto é uma ação que, em tese, é válida, especialmente quando a iniciativa parte de uma mídia que reconhece as lacunas em seu trabalho. Ora, são os próprios criadores de *News on the March* que percebem em seu material a “falta de ângulo” e partem em busca das pessoas que foram próximas a Charles Foster Kane para colher seus pareceres e conferir autenticidade ao discurso do *newsreel*. O perigo reside no trato, quer seja da imagem quer do relato, como verdade absoluta em lugar de ponto de vista. Em razão disto, não deixa de ser irônico que a busca pela legitimação se volte contra o próprio veículo, já que o próprio saber midiático encabeçado pelas testemunhas atua como uma das instâncias responsáveis pela manipulação no ato da memória.

2.4 Memória e disposição emocional

Evidentemente, não é apenas o saber midiático que se encontra como condição de manipulação no discurso fílmico de *Cidadão Kane*. Há de se atribuir igual importância ao que denominamos disposição emocional no ato da memória. Como exposto no início do capítulo, trata-se de uma circunstância que estabelece a emoção em si como elemento influenciador da memória tanto em sua captação quanto no resgate. Tomemos como ponto de partida a concepção de MacDougall, que considera a memória seletiva e ideológica (MACDOUGALL, 1998). Sua natureza seletiva se deve tanto à capacidade de descarte de momentos de pouca relevância como a de armazenamento de situações de intenso envolvimento. Já a esfera ideológica da memória compreende sua inserção em um contexto não só histórico, mas pessoal, o que implica uma formação e rememoração à mercê da condição do indivíduo. Ambas as conjunturas, em suma, suportam a ligação entre memória e emoção, uma vez que a primeira permite que determinada recordação

se mantenha a longo prazo, enquanto a segunda garante a forma que o indivíduo lhe atribui.

Em *Cidadão Kane*, a disposição emocional se expressa em termos de captação e resgate da memória. Cada uma das cinco testemunhas que Jerry Thompson entrevista em sua investigação jornalística exprime sentimentos distintos acerca de Charles Foster Kane – sentimentos que invariavelmente afetam seu relato. Walter Thatcher, o ex-guardião legal que, por ter morrido muito antes de Kane, é inquirido por intermédio de seu diário, apresenta uma postura fria e severa; Bernstein, o assistente de longa data do protagonista, exhibe por sua vez uma atitude nostálgica, doce; Jedediah Leland, em contrapartida, permeia seu ato da memória de cinismo; Susan Alexander mostra-se a personagem mais difícil de desvendar devido à mistura de tristeza e afeto em sua fala; o mordomo Raymond, por fim, é quem menos revela qualquer sentimento, e o que se supõe a partir de sua fala é não mais do que um senso de desdém. Trata-se de personagens que, tendo vivido próximos a uma figura tão complexa e multifacetada, não conseguem dissociar do testemunho as emoções que sentem em relação a ele tanto no momento em que foram vividas quanto em seus próprios presentes. A memória, portanto, ao se retroalimentar, permite mesmo sem intenção do indivíduo que a recordação se reinvente de acordo com a postura adotada perante ela, posto que “toda vez que lembramos de alguma coisa, essa lembrança se modifica um pouco (KANDEL, 2009, p. 74).

Essa questão torna-se patente quando comparamos o discurso de Walter Thatcher ao de Bernstein. O banqueiro e ex-guardião de Kane abrange em seu testemunho do dia em que o conheceu, quando Kane era criança, até o momento em que, devido à crise de 1929 nos Estados Unidos, assume o jornal *Inquirer* do protagonista. O primeiro encontro entre ambos, descrito no diário, mostra-se desprovido de isenção e não só revela mais acerca da própria personalidade de Thatcher como evidencia um mecanismo de manipulação.

Esmiuçemos a cena em questão. O pequeno Kane brinca em frente à sua humilde casa enquanto, do lado de dentro, sua mãe assina os papéis que transferem a guarda do garoto para o banqueiro. Somos informados de que a decisão da senhora Kane, proveniente da inesperada fortuna que herda, baseia-se no desejo de que o filho receba uma educação superior. Uma vez assinados os

documentos exigidos por Thatcher, este é conduzido à presença do menino para levá-lo, ainda naquele dia e sem qualquer ciência por parte da criança, para a nova residência. Há uma reação negativa por parte do jovem Kane, que repele a aproximação de Thatcher e chega mesmo a acertá-lo com um trenó. A rememoração desse dia chega ao fim no momento em que Kane, prestes a levar uma surra do pai, é protegido pela mãe, que diz: “Por isso ele crescerá onde você não pode bater nele”.

Figura 9 – *Cidadão Kane*: O jovem Kane conhece Walter Thatcher



A descrição do ocorrido por parte de Thatcher nos revela pontos importantes: Kane é descrito como uma criança mimada – um discurso reiterado em todas as memórias posteriores de Thatcher a respeito do personagem. E a julgar pela forma como a mãe o protege, não só quando o acolhe após a ameaça do pai, mas pelos próprios conselhos ternos (“Tome cuidado, Charles! Enrole o cachecol no pescoço!”), a decisão de transferir sua guarda sustenta-se não na indiferença em relação ao filho, mas na insinuada confiança de que uma educação elitizada o

livrará de problemas – confiança que também se ampara na ideia de que uma educação em um ambiente pobre não é apropriada. Ora, não parece a própria visão de mundo do banqueiro aqui expressa e respaldada pelos maus modos do garoto? E não parece esta própria visão inerentemente atada à sua disposição emocional em relação a Kane, a quem descreve com base não só na perspectiva de sua condição social, mas também em suas impressões iniciais em relação à criança? É em meio a tais circunstâncias que se constata a manipulação no ato da memória. Uma vez admitida a influência da disposição emocional de Thatcher no retrato de Kane, reconhecemos sua manobra de menosprezo da carga dramática de um momento em que uma criança é tirada do convívio familiar para que nos atemos a outros aspectos, como a falta de educação do menino, numa tentativa de fazer-nos aderir ao discurso de que Kane é mimado em lugar de entender a comoção do acontecimento. Tal argumento nos permite compreender que a manipulação também ocorre em termos de atenuação da intensidade de emoções.

Sendo a memória influenciada pela personalidade do indivíduo, é compreensível que todas as lembranças que Thatcher guarda em relação ao protagonista sejam de ordem monetária. Trata-se da esfera que define o personagem e tal constatação é discutida no próprio discurso fílmico, quando Bernstein, ao descobrir que o repórter leu o diário de Thatcher, afirma: “Bobagem! Esse homem foi o maior tolo que já conheci! Ele ganhou muito dinheiro. Não é difícil ganhar muito dinheiro se tudo o que você quer é ganhar muito dinheiro”.

Ainda em relação ao discurso fílmico, é igualmente interessante perceber como o próprio espaço em que se dão os atos da memória expressa a personalidade dos personagens. Este espaço que “fala sobre o interior dos seus habitantes” aponta para a influência exercida pelo cinema expressionista em *Cidadão Kane*. Definido como um movimento artístico cujo cerne é a expressão das emoções, o expressionismo apresenta como uma das principais características de sua estética “o pendor para contrastes violentos [...], bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras” (EISNER, 1985, p. 25). Tais características refletem-se especialmente na fotografia do filme, em que se salienta “muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou dos detalhes de um cenário” (EISNER, 1985, p. 67) e recorta-se “os contornos e as próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e os jatos de luz [...] e

moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial” (EISNER, 1985, p. 25). Tal estética está explícita na cena de abertura do filme. Xanadu surge como um castelo de estilo gótico envolto por uma paisagem sombria. A atmosfera é pontuada por uma música de suspense enquanto somos conduzidos à construção, enquanto a câmera nos aproxima de uma janela onde o jogo de luz e sombra acentua o mistério que está por vir. Trata-se de um uso do espaço que Anna Maria Balogh define como “isomórfico do universo psíquico dos protagonistas” (BALOGH, 2011, p. 10), isto é, incorporador de seus soturnos estados de espírito. Tal abordagem opressiva se expressa, reiteradamente, nos tetos baixos, especialmente nos ambientes do castelo onde os moradores parecem esmagados por suas posses (NAREMORE, 2004). Tal recurso do cenário e da iluminação como expressão da emoção dos personagens é ainda mais evidente nas cenas de Susan Alexander, possivelmente a personagem mais envolvida emocionalmente com Kane e de relação mais conturbada por motivos a serem discutidos no próximo capítulo. Quer seja no bar quer em Xanadu, a ex-esposa do protagonista é vista sob uma luz dramática que ora destaca sua juventude e puerilidade, ora o peso dos anos e da melancolia.

De forma semelhante a Xanadu, a biblioteca onde se encontra o diário de Walter Thatcher é um ambiente que reflete o interior do banqueiro. Austero, rígido e dotado de um guarda e um cofre que o tornam muito mais parecido com um banco, o local destoa de forma incisiva do escritório de Bernstein, o que nos permite, em consequência, olhar para a instância da manipulação no ato da memória sob um novo ponto de vista. Diferentemente do banqueiro, Bernstein é alguém cuja memória de Kane está ligada a um sentido de nostalgia. Bernstein nutre afeto por seu ex-chefe, cujo retrato, pendurado com destaque acima do corpo de Bernstein, expressa sua devoção ao protagonista.

Evidentemente, não é por contrastar com a postura de Thatcher que o ato da memória de Bernstein se torna menos manipulado. O assistente de Kane, como seu relato reforça, é bastante indulgente em relação ao ex-patrão, pois, ainda que expresse suas práticas jornalísticas altamente questionáveis, não as condena, preferindo ater-se aos momentos de êxito pessoal e profissional da vida do chefe. Esta *escolha* por parte de Bernstein também é atenuante como o ato da memória de Thatcher, com a diferença de que o primeiro o faz não para denegrir a imagem

do protagonista, mas, sim, atestar as boas intenções dele. Novamente, a comparação entre recordações faz-se necessária em nossa análise, envolvendo os testemunhos de Bernstein e Leland acerca da “Declaração de princípios”.

Figura 10 – *Cidadão Kane*: Bernstein dá seu testemunho sobre Kane



De acordo com o relato do assistente, Kane escreveu a chamada “Declaração de princípios” para a primeira edição do jornal *Inquirer* sob sua direção. Seu conteúdo afirma: “Eu darei ao povo desta cidade um jornal diário que mostrará as notícias com sinceridade. Eu também lutarei sem trégua pelos seus direitos como cidadãos e seres humanos”. A preservação de tal memória em Bernstein relaciona-se com seu próprio julgamento positivo acerca de Kane. Ora, a imagem de Kane como um idealista que assume um compromisso com os seus leitores lhe parece tão cara quanto a sua moça da balsa. Contudo, ao testemunho de Bernstein não falta a observação da postura de Leland em relação ao episódio. No meio da leitura da declaração, Kane é interrompido pelo amigo que nota o repetido uso do

pronome “eu” no texto, apontando sua natureza egocêntrica. Leland pede ao amigo que lhe dê o papel em que escreveu o texto, tratando-o como um documento como se, diferentemente de Bernstein, tivesse uma noção mais ampla a respeito do caráter de Kane. O ato da memória de Leland torna-se, mais tarde, esclarecedor neste sentido. Tendo testemunhado depois desse acontecimento várias posturas antiéticas do protagonista, que contrariavam em absoluto sua “Declaração de princípios”, Leland devolve o documento a Kane em uma demonstração de cinismo – o mesmo cinismo que permeia seu sentimento em relação ao personagem e, por consequência, sua própria memória. Neste sentido, o testemunho afetado pela disposição emocional também nos permite entender as motivações que conduzem à manipulação. A questão, portanto, passa a outra instância: quais são as implicações quando o que está por trás da manipulação independe da vontade do indivíduo?

2.5 Memória e molduragem do presente

O depoimento, como declarado anteriormente, é uma escolha, mas se trata de uma escolha emoldurada pelo presente. Eis uma noção cara a Maurice Halbwachs, que, em seu estudo sobre a memória individual, coletiva e histórica, estabelece entre as nossas recordações e percepções uma relação de influência mútua ao afirmar que “se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2003, p. 29). Diante de tal interferência mútua, nosso argumento é o da irrelevância do desejo do indivíduo em imprimir veracidade a determinada recordação, posto que esta, de forma alheia à sua vontade, está submetida a transformações.

Analisemos a recordação sob a ótica de Renné França, Nísio Teixeira e Graziela Mello Vianna (2014) em seus estudos sobre a memória que tomam como base as argumentações de Platão, Aristóteles e Jean-Paul Sartre, filósofos cujas perspectivas influenciaram o pensamento de Halbwachs. No conceito de eikōn, “o ausente que se encontra presente, em uma implícita referência a um tempo passado” (PLATÃO apud FRANÇA; TEIXEIRA; VIANNA; 2014, p. 174), a memória é relacionada à imaginação, concebendo o ausente como algo que se torna

presente por meio da imagem. Esta imagem, como uma tentativa de presentificação do ausente, consequentemente inspira em Platão a desconfiança em relação à sua confiabilidade. Aristóteles, por sua vez, concebe em seu estudo sobre a memória demarcações entre a lembrança e a recordação, estabelecendo a primeira como evocação simples do passado provocada por um agente externo, enquanto a recordação é uma procura ativa deste, exigindo por parte do indivíduo uma operação de busca pelo ausente (ARISTÓTELES apud FRANÇA; TEIXEIRA; VIANNA; 2014). Uma vez apreendidas tais conceituações e estabelecida a memória como um âmbito único em que operam as lembranças, podemos conceber o que Sartre compreende por “lembrança imagem”. Composta por uma mistura entre a reminiscência pura e a que se reescreve na percepção, a lembrança imagem evoca o entendimento de Platão acerca do problema da confiabilidade da imagem; logo, lembranças compostas por elas seriam “a fonte do descrédito da memória, pois a ressurreição do passado tenderia a revestir-se de formas alucinatórias, nunca podendo ser confiável como aquilo que realmente se deu” (SARTRE apud FRANÇA; TEIXEIRA; VIANNA; 2014, p. 175). A abordagem sociológica de Maurice Halbwachs, por sua vez, concebe a recordação como um ato de reconstrução das experiências vividas no passado com as concepções do presente – ato que só se torna possível enquanto prática social, uma vez que a evocação da memória se ancora nas lembranças de outras pessoas e demais pontos referenciais externos, como as palavras e ideias do ambiente onde o sujeito vive (HALBWACHS, 2003).

Considerada tal condição *sine qua non* da memória em que o presente se faz moldura do passado, abordemos *a priori*, entre as condições deste presente que se impõem de maneira independente ao indivíduo, a questão do esquecimento. Nosso trabalho reconhece a concepção de esquecimento como circunstância primordial à memória, pois não fosse a faculdade humana de esquecer, a capacidade de retenção da memória seria comprometida (REIS, 2014). O que se debate aqui, no entanto, é o esquecimento como deficiência no âmbito do ato da memória. De acordo com Maria Reis (2014), o testemunho, como reconstrução de uma memória, reúne um grupo de informações cujo objetivo é não só tornar o relato coerente, mas preencher as lacunas que invariavelmente se criam. Logo, quanto mais tempo se passa e mais nos ancoramos ao presente, mais distorcido se torna

este relato tantas vezes reestruturado. O esquecimento, portanto, ao contribuir para o surgimento de pontos de incompreensão no ato da memória, contribui também para sua manipulação na dimensão do filme.

Um aspecto pertinente à questão do esquecimento em *Cidadão Kane* refere-se à velhice. Ainda que o esquecimento seja uma condição que independe da idade do indivíduo, é na terceira idade que ele se manifesta de forma mais contundente, de modo que se torna importante lembrar que os depoentes no filme, à exceção de Raymond, encontram-se ou encontraram-se próximos da morte por serem velhos. Quão afetado é o ato da memória em decorrência desta condição é, contudo, difícil de mensurar por duas questões: a existência de uma narrativa onisciente por trás dos testemunhos e o recurso fílmico da elipse. A primeira, ao mesmo tempo que confunde ao longo dos *flashbacks* a distinção sobre onde termina o ato da memória e se inicia o olhar onisciente da narração, é ela própria um “olhar acerca dos olhares relatados”, revelando sob este aspecto uma nova camada onde a manipulação se torna possível. A questão da elipse, por sua vez, é de natureza narrativa, concebida como um recurso de omissão de elementos que vão desde informações a espaços de tempo – utilizada exemplarmente na sequência dos cafés da manhã de Kane e sua primeira esposa –, torna-se difícil diferenciar seu uso da necessidade de condensação do filme em si ao da representação das lacunas do ato da memória. Parece-nos seguro, portanto, analisar a instância do esquecimento por intermédio dos atos da memória antes de sua representação em *flashbacks*. Tomemos, como no início do capítulo, o relato de Jedediah Leland:

- Você tem um cigarro?
- Não, não tenho. Me desculpe.
- Eu mudei de assunto, não? Que velho desagradável eu me tornei! Você é um repórter. Você quer saber o que eu penso sobre Charlie Kane [...] você tem certeza que não tem um cigarro?
- Perdão, senhor Leland.
- Tudo bem.
- Senhor Leland, o que você sabe sobre Rosebud?
- Rosebud? Sim, eu vi isso no *Inquirer*. Bem, eu nunca acreditei em nada que vi no *Inquirer*. Algo mais? Eu posso lhe falar sobre Emily. Eu fiz aulas de dança com Emily. Eu era muito jeitoso. Ah, estávamos falando da primeira senhora Kane. Ela era como todas as garotas que conheci na escola de dança. Uma garota muito legal. [...] Bem, depois dos primeiros meses, ela e Charlie não se

viam muito, exceto no café da manhã. Era um casamento como qualquer outro. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

Figura 11 – *Cidadão Kane*: Leland relata suas lembranças de Kane



O esquecimento pontua a fala de Leland. Assim, à primeira vista, somos impelidos à armadilha de enxergar em seu depoimento sinais de senilidade, característica ligada à velhice. No entanto, o relato de Leland ecoa o pensamento de Ecléa Bosi a respeito do lembrar como um ato de reconstrução das experiências do passado com o olhar de hoje – ato que ocorre de forma atemporal por meio de associações livres que dão tal aparência de confusão (BOSI, 1979). Eximindo o idoso do sentido de demência atribuído ao seu ato da memória, constatamos em seu depoimento uma experiência evocativa e acentuada na medida em que, ao ver-se livre do encargo da memória-hábito¹⁴, entrega-se a uma narração na qual a

¹⁴ Conceito desenvolvido por Henri Bergson acerca da memória incorporada nas práticas do dia-a-dia a partir de uma reiteração que promove o automatismo corporal e psíquico (BERGSON apud BOSI, 1979)

dignidade reside em narrar os acontecimentos passados sem medo e até o final (BOSI, 1979). Uma vez esclarecido que é na evocação livre do passado que reside a riqueza do ato da memória dos velhos, cabe-nos apontar, a partir do relato de Leland acerca da vida conjugal de Kane com a primeira esposa, Emily, uma pista distinta acerca da fragilidade de um relato que se compromete invariavelmente pelas lacunas do esquecimento e por tratar de lembranças que não foram testemunhadas pelo personagem. Não se trata, evidentemente, de tomar como errônea a apropriação da memória de outra pessoa. Ora, basta considerar sua legitimidade no argumento de Halbwachs levantado nos estudos de França, Teixeira e Vianna, que afirma que “as memórias dos outros preenchem lacunas e oferecem dados para a memória individual” (2014, p. 177). O que se discute é que, ao partirmos em busca do testemunho dos outros no intuito de reforçar o nosso conhecimento, “nossas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente e a imaginação muitas vezes preenche hiatos de memória” (2014, p. 177). Logo, este relato que se apropria das lembranças de Kane submete-se de forma ainda mais contundente ao âmbito da distorção.

Tratemos agora de outra instância da molduragem do presente: o mito do distanciamento. Como ponto de partida para discutir esta questão, retomemos o depoimento de Bernstein: em dado momento da entrevista, Thompson refuta a ideia de Rosebud representar uma mulher, alegando a improbabilidade de Kane ter conhecido alguém casualmente e se lembrado da pessoa 50 anos mais tarde no leito de morte, ao que Bernstein argumenta:

Bem, você é muito jovem, sr. Thompson. Um sujeito pode se lembrar de um monte de coisas que você não pensaria que ele seria capaz. Tome a mim como exemplo. Um dia, em 1896, eu estava indo para Jersey de balsa, e quando saímos vi outra balsa atracar. Nela havia uma garota esperando para descer. Ela usava um vestido branco e carregava um guarda-sol branco. Eu só a vi por um segundo. Ela não me viu, mas eu aposto que um mês não se passou que eu não tenha pensado naquela menina.

A lembrança de um momento fugaz que acompanha Bernstein há décadas atesta uma afetividade no olhar ao passado. Para argumentar sobre esta subjetividade, tomamos como base uma discussão desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva (2003) que, embora contextualizada na historiografia e na

memória no contexto do holocausto, permite que sua argumentação se aplique à reflexão que propomos. Partindo da controvérsia de que os historiadores judeus não deveriam escrever sobre a Shoah sob o perigo da imparcialidade, Seligmann-Silva julga inocente a ideia de considerar a total objetividade do historiador em relação a um tema, especialmente quando este encontra-se em um passado recente. Determinando que não existe indivíduo desinteressado no seu assunto de pesquisa, o autor cita o historiador Saul Friedländer para sustentar seu pressuposto:

Em relação à questão da historicização isso significa, de fato, que para nós, uma espécie de distanciamento puramente científico do passado, ou seja, uma passagem do reino do conhecimento fortemente influenciado pela memória pessoal, para aquele de uma espécie de história “imparcial”, permanece, na minha opinião, uma ilusão epistemológica e psicológica. (FRIEDLÄNDER apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 68 e 69)

Refutando a neutralidade da historiografia, Seligmann-Silva estabelece que a memória se relaciona de maneira afetiva com o passado, direcionando a primeira em boa parte de seus caminhos. Aplicado a *Cidadão Kane*, o argumento permite compreender que, independente do distanciamento, nosso presente permeia a visão do passado com afetividade. Ainda no caso de Bernstein, a julgar pela brandura com que ele rememora Kane, entendemos que este invariavelmente também idealiza o protagonista, o que agrava a problemática do depoimento.

A questão da afetividade e do passado nos leva, por fim, à própria memória de Charles Foster Kane. Ainda que a morte do protagonista ao início da narrativa nos prive de seu ato de memória, o próprio resgate promovido pelos que viveram à sua volta e o olhar onisciente da narração permitem a contemplação da influência do passado no presente de Kane e a moldura do presente como fator propiciador de experiências que transformam o olhar do personagem em relação ao passado. A vida do protagonista é construída por carências que minam sua trajetória e permitem seu exame sob a teoria semiótica das paixões de Greimas. O teórico lituano afirma, dentro do campo da narrativa, que as atividades do ser humano são invariavelmente movidas pelas paixões, denominadas em sua explanação como *estados de alma* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Os estados de alma

representam efeitos de sentido construídos a partir de qualificações modais – dentre as fundamentais, o querer, dever, saber e poder – que podem ser harmoniosas ou antagônicas entre si, como ocorre ao estado de alma dominante de Charles Foster Kane: a infelicidade. Esta, definida como um “querer ser aliado a um saber não poder ser” (FIORIN, 2007, p. 5), é a força motriz das ações do personagem, sendo originária de sua traumatizante perda da infância, que buscou constantemente suprir. Rosebud, portanto, representa a memória afetiva daquilo que jamais pode estar em conjunção, manipulando irremediavelmente suas ações no presente. E quanto mais profundas suas experiências de perda ao longo da vida, mais essa memória afetiva transforma suas lembranças de infância em um lugar de refúgio, como evidencia ao pronunciar Rosebud quando Susan Alexander o abandona.

Este retorno ao passado emoldurado pelo presente, tão caro às personagens de Thompson e Kane, está no cerne de *Cidadão Kane* por seu discurso anafórico – processo linguístico caracterizado pela reiteração de uma informação inicial. A obra constantemente nos remete ao começo: ora nos *flashbacks*, ora na rebobinagem mental que realizamos quando Rosebud surge ao final, permitindo-nos resgatar um significado a partir de nossas lembranças do início do filme. Assim, *Cidadão Kane* termina onde começa – tal como a vida de Charles Foster Kane, em que Rosebud demarca o fim e o princípio.

Nossa reflexão, tendo analisado as características que permeiam os relatos em *Cidadão Kane*, tomando o saber midiático, a disposição emocional e a molduragem do presente como instâncias pelas quais é possível compreender as articulações da manipulação, surge uma questão fundamental: se tanto a mídia como a memória abarcam distorções irreconciliáveis, qual é o papel das relações entre os personagens diante de tais deficiências? No capítulo seguinte, nosso estudo se volta às relações de poder entre os personagens. No exame dos diferentes níveis de elos que se estabelecem tomando Kane como o ponto de referência, nosso intuito é compreender quão presente a manipulação se faz e como ela é estruturada nesta intrincada esfera.

Capítulo 3 – Sobre a manipulação nas relações de poder

3.1 Poder: uma questão microfísica

A tragédia de Narciso ecoa em Charles Foster Kane. Ambos definham não porque se apaixonam por si próprios, mas porque não compreendem a existência de um mundo à parte do *eu*. Ao verem o exterior como uma continuação de si mesmos, tudo lhes é e pertence, até que a realidade os submerja, quer pela água, quer pelo *outro*. Neste sentido, o mito de Narciso se consome em *Cidadão Kane* na cena do rompimento entre o protagonista e a segunda esposa, seu último vínculo íntimo com um próximo. Quando Susan Alexander diz “eu posso [abandoná-lo]”, sua autonomia frente à relação de poder estabelecida entre ambos representa o “afogamento” de Kane. Devastado, o protagonista caminha diante de um espelho que mostra vários de seus reflexos. Mais do que simbolizar as personas de Kane, como nos permitem supor os capítulos anteriores deste trabalho, a cena exprime as projeções por ele criadas, como se em todas as relações que estabeleceu lidasse consigo. É esta questão que torna cara uma reflexão sobre a manipulação nas relações de poder em *Cidadão Kane* que tome o protagonista como eixo, posto que o esforço ególatra do personagem constitui uma importante conduta manipulativa na obra. Inserir Kane no centro da discussão, porém, não limita o trabalho a considerá-lo único sujeito ativo; a escolha de tratar das relações de poder implica que o *outro* é também objeto de estudo por suas ações, bem como o contexto que cerca a rede de indivíduos do universo fílmico, o que nos permite ampliar o escopo da discussão sobre as articulações da manipulação no filme.

Toda ação em *Cidadão Kane* está submetida à circunstância da exercício, convivência ou enfrentamento do poder. Tais âmbitos se apresentam na obra tanto em caráter tangível quanto de forma menos distinguível à nossa percepção. O primeiro âmbito reside na possessividade de Kane em relação à Susan, na passividade dela e, por fim, em sua iniciativa de abandonar o relacionamento. O segundo, por sua vez, manifesta-se em condições como a entrega do pequeno Kane à tutela de Walter Thatcher e a rebeldia do primeiro em relação ao banqueiro,

além da escrita da “Declaração de Princípios” pelo protagonista e sua posterior ressignificação por Jedediah Leland como um ato de desmitificação do personagem principal. O que estes quadros apresentam em comum é a dinâmica do poder não como algo que se propaga a partir de um ponto único, mas como uma rede que envolve todos os indivíduos. Em *Cidadão Kane*, isto implica a onipresença e pluralidade como características fundamentais do poder, exercido nas pequenas teias que integram o tecido social do universo fílmico.

A estruturação do poder observada no filme alinha-se à ótica de Michel Foucault acerca das relações de poder que, embora não se proponha universal, fundamenta a reflexão aqui proposta. Porém, antes que se possa tomá-la como referencial teórico, é preciso esclarecer a concepção do filósofo acerca do poder. Em *Microfísica do Poder*, Foucault define que o conceito:

Desde que não seja considerado de muito longe – não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 2015, p. 284)

A acepção propõe o caráter imaterial do poder, reiterado na negação do filósofo de sua existência como algo que existe por si ou emana de determinada fonte. Foucault concebe o poder não como uma instância passível de obtenção, mas algo que se exerce e, por consequência, constitui entre os indivíduos uma relação de força (FOUCAULT, 2015). Esta relação de força poderia encerrar, a princípio, um sentido de violência, mas Deleuze esclarece em sua análise acerca da teoria de Foucault o equívoco da assunção na medida em que a violência se dá pela afetação de “corpos, objetos e/ou seres inanimados, cuja forma ela destrói ou altera, enquanto a força não tem outro objeto além de outras forças, não tem outro ser além da relação” (DELEUZE, 2005, p. 78). Foucault também argumenta que, uma vez que as relações de poder não constituem uma natureza unicamente repressiva por também serem capazes de incitar, suscitar e produzir, como ocorre

na instituição escolar, é este equilíbrio que permite a sustentação da rede do poder na sociedade, com o Estado atuando não como uma força que a constitui, mas como uma instituição que existe *em função* desta teia, que se firma entre núcleos basilares do meio social contemporâneo, de pais-filhos a patrões-empregados.

É neste sentido que *Cidadão Kane* e a teoria de Foucault dialogam: o filme apresenta um microcosmo da estrutura de poder semelhante à proposta por Foucault, em que é possível observar a dinâmica das relações de poder em esferas nucleares e as tensões de aceitação e enfrentamento que ela implica entre os personagens. Tomemos a família Kane como um eixo conveniente ao entendimento inicial da questão. A família Kane, composta pelo então garoto Charles Foster Kane e seus pais, vive na simples pensão de propriedade da mãe do protagonista. Quando esta recebe como compensação de uma dívida de um pensionista o título de uma mina abandonada e posteriormente descobre que o local abriga a terceira maior mina de ouro do mundo, a família ascende rapidamente a um novo patamar social. Dada a recém-conquistada riqueza, Mary Kane decide colocar o filho sob a guarda de Walter Thatcher, para que o banqueiro cuide de sua educação até a idade adulta, quando poderá assumir a fortuna da família – que também fica sob a responsabilidade de Thatcher. O ponto de embate que interessa à nossa investigação refere-se ao enfrentamento que se instaura entre Mary e Jim Kane acerca do destino da criança. O pai de Kane se opõe à decisão, alegando não entender a razão de não poder criar o filho. A mãe, por sua vez, evita o conflito, adotando uma postura aparentemente resoluta enquanto assina os papéis que transferem Charles Foster Kane à tutela de Thatcher.

Em relação ao enfrentamento entre o casal, uma consideração leviana poderia supor que se estabelece entre ambos uma simples relação de dominador e dominado. A tese de Foucault, porém, permite que se investigue sua maior complexidade. Como define Souza sobre o pensamento do filósofo, “a multiplicidade que constitui [o poder] faz com que ele ultrapasse o âmbito de imposições e subordinações para se situar num espaço onde diferentes mecanismos atuam conjuntamente” (2006, p. 10). Logo, ainda que a família constitua um núcleo de estrutura própria, essa estrutura é atravessada pelas forças exercidas por outras esferas que integram a vida em sociedade. Por ora, posto que a discussão será retomada ao longo do capítulo, basta-nos apontar que o poder

econômico é uma forte conjuntura que se incorpora às relações de poder entre os pais de Kane sob a autonomia de Mary Kane. A mãe, como detentora da pensão e da fortuna herdada, é quem exerce o poder econômico em seu núcleo, e tal papel a retira da posição de subordinação na qual o patriarcalismo da sociedade americana da segunda metade do século XIX insere a figura da esposa. Mary Kane, portanto, não só subverte o modelo familiar pelo exercício do poder como, por meio deste, modifica sua continuidade ao possibilitar ao filho a inserção em uma esfera social superior não apenas pela riqueza, mas também pela educação.

No entanto, o que instiga a nossa investigação para além da detecção desta dinâmica de poder e das demais em *Cidadão Kane* é a forma como as ações nestas esferas manipulam e estão sujeitas à manipulação, bem como submetem a própria percepção do espectador do filme – embora este último não seja o foco de nosso trabalho. Os mecanismos da manipulação se tornam perceptíveis quando cruzamos os múltiplos contextos que permeiam as ações dos personagens com o discurso fílmico, pois ora este reafirma, ora subverte as condutas nas relações de poder e as manipulações que elas implicam. Voltemos ao exemplo de Mary Kane. No momento em que ela assina os documentos que oficializam a entrega do filho para ser educado distante da família, Mary ignora os argumentos contrários por parte do marido à maneira de Walter Thatcher. Ambos se situam à direita na tela em primeiro plano, enquanto Jim Kane se encontra à esquerda em segundo plano e o pequeno Kane aparece discretamente no centro e ao fundo. A cena é filmada em profundidade de campo, técnica cinematográfica definida pela “capacidade da lente da câmera de reproduzir vários planos de ação com foco nítido” (BORDWELL, 2013, p. 86). A profundidade de campo, de acordo com os autores da *nouvelle critique*:

[...] dava aos espectadores liberdade para varrer o quadro em busca de informações importantes. Astruc declarou que a *profondeur de champ* “obriga o olhar do espectador a fazer a sua própria *découpage* técnica, isto é, encontrar por si mesmo na cena as linhas de ação geralmente delineadas pelos movimentos de câmera”. Bazin argumentava que *Os melhores anos de nossas vidas* e *Cidadão Kane* incentivavam o espectador a participar justamente dessas maneiras. Os críticos talvez soubessem da asserção de Wyler segundo a qual usar a profundidade e a tomada longa “permite que o espectador olhe de um para outro personagem

conforme a sua vontade, fazendo os seus próprios cortes”.
(BORDWELL, 2013, p. 88 e 90)

Consideremos tais afirmações no contexto da cena analisada, com a ressalva de que, embora a recepção do espectador não seja o foco de nossa análise, ela se torna relevante para discussão sob o prisma apresentado. A profundidade de campo, ainda que ofereça ao espectador a liberdade do olhar, não deixa de manipular sua direção em decorrência da necessidade de encontro da linha de ação – neste caso, da interação de Mary Kane e Walter Thatcher na assinatura dos papéis. A *mise-en-scène*, ao favorecer no primeiro plano a ação de ambos, não só torna as palavras de Jim Kane uma espécie de ruído, ou mesmo um impedimento à ação – uma vez que um impaciente Thatcher interrompe-o tamanho o incômodo – como demonstra quão secundário é o pai nas dinâmicas do poder.

O recurso utilizado para menosprezar o personagem é, ademais, reiterado na obra: quando um personagem se encontra fora do primeiro plano, também se vê excluído da esfera de influência. Condição mais vulnerável é a que engloba o pequeno Kane que, brincando do lado de fora da casa no plano de fundo e, portanto, alheio à ação principal, é quem tem o futuro manipulado de forma mais profunda. Nesta conjuntura, o discurso fílmico age tanto em função de delinear imagetivamente as tensões estabelecidas pelas relações de poder quanto em manipular nosso entendimento à reafirmação de tais conclusões.

Figura 12 – *Cidadão Kane*: Jim Kane protesta sobre a transferência de guarda do filho



A imagem, no entanto, também pode subverter a ação representada. A mãe do protagonista, embora demonstre firmeza em sua decisão quanto ao futuro do filho, entrega alguns gestos que contradizem a sua resolução. Mary Kane respira fundo, pesarosa, quando termina de assinar os documentos, ignorando a conversa de Thatcher enquanto se encaminha para a janela a fim de ver o garoto. Com o olhar fixo e a fala dolorida, protege o filho da fúria do pai e se apresenta à maneira de uma “madona” com seu xale que imita véu. Exterioriza, por fim, um sentido de cumprimento do dever no lugar de vontade própria. A contradição promovida por este discurso fílmico permite que suponhamos a inexistência de uma motivação interna por parte da personagem, o que implica que ela age inconscientemente regida por aquele contexto sociocultural analisado no segundo subcapítulo. Assim, o que se concebe como este contexto, bem como os demais que envolvem a problemática da manipulação nas relações de poder, é o que este capítulo se propõe a investigar a partir de três divisões denominadas “filtros”, isto é, perspectivas que reúnem características em comum no intuito de tornar mais fluido o trabalho de análise e de leitura.

O primeiro filtro é o do ethos americano. O trabalho considera a ordem ideológica, política e econômica que rege a sociedade dos Estados Unidos, país que ambienta o universo fílmico de *Cidadão Kane*, como um contexto basilar de manipulação nas dinâmicas de poder expressas na obra, na medida em que apresenta questões como a influência da retórica puritana na identidade americana (BERCOVITCH, 1974; 1975; 1993), a interferência do protestantismo e a ética capitalista (WEBER, 2013) e as implicações do individualismo americano (SHAIN, 1994).

O segundo filtro é o da performance. Aqui, toma-se a teoria de Erving Goffman (2014) para fundamentar a análise das ações dos personagens no contexto da representação do *self*¹⁵. A escolha da vertente proposta pelo teórico deve-se à importância que este confere ao efeito da performance na audiência, o que fomenta a discussão da manipulação nas relações de poder. Dentro desta ótica, a investigação também retoma a teoria de Mariana Baltar (2010) acerca do saber midiático, exposta no segundo capítulo da dissertação, e traz as

¹⁵ A representação aqui examinada é a que se encontra na dinâmica do universo fílmico, eximindo a análise da performance dos atores.

contribuições de Paula Sibilia (2016) acerca da espetacularização da intimidade para a reflexão sobre a autoimagem e a mídia.

Por fim, o terceiro filtro é o do gênero. Atendo-se ao núcleo de Charles Foster Kane e Susan Alexander, a análise abarca a questão da dominação, subordinação e enfrentamento que envolve a dinâmica de poder do casal sob a leitura de gênero proposta por Pierre Bordieu (2012) e Michelle Perrot (1991). O trabalho busca, ao retomar a questão da dicotomia presença/ausência exposta no capítulo anterior, discutir a relação entre voz e gênero e sua representação no discurso fílmico.

A escolha destes três filtros justifica-se por seu grau de incidência na obra e de relevância na apreensão da conduta dos personagens – sobretudo, a de Charles Foster Kane. Unidos à análise do discurso fílmico e à teoria de Foucault, os filtros não só apresentam maior recorrência em relação às demais perspectivas de inquirição como se entrelaçam harmoniosamente à discussão do narcisismo de Kane, que, tal qual ressaltado no início do capítulo, é o eixo da investigação por se estabelecer como elemento fundamental dos mecanismos de manipulação na obra. Por consequência, este caráter é analisado sob os ângulos propostos pelas discussões subsequentes.

3.2 O ethos americano

Em *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, Christopher Lasch argumenta que “toda sociedade reproduz sua cultura – suas normas, suas suposições subjacentes, seus modos de organização da experiência – no indivíduo, sob a forma da personalidade” (1991, p. 34)¹⁶. Logo, se expomos o indivíduo à análise, encontramos um campo frutífero para o entendimento do que compõe a identidade de seu país por meio daquilo que ele expressa. Com esta consideração em mente, contrapomos dois diálogos de *Cidadão Kane* para que as linearidades e contradições resultantes deste encontro deem o impulso necessário para a investigação proposta neste subcapítulo. Os diálogos, representados abaixo, envolvem, respectivamente, a conversa entre

¹⁶ “Every society reproduces its culture – its norms, its underlying assumptions, its modes of organizing experience – in the individual, in the form of personality” (LASCH, 1991, p. 34).

Kane e Thatcher acerca da linha editorial do jornal do protagonista e o diálogo entre o primeiro e Jedediah Leland após a derrota de Kane em sua campanha para governador do Estado de Nova York:

— O problema, Sr. Thatcher, é que você não percebe que está falando com duas pessoas. Como Charles Foster Kane, que tem 82.364 ações preferenciais da Empresa de Transporte Público – conheço as minhas posses, eu concordo com você [...] Por outro lado, sou o editor do *Inquirer*! Esse é o meu dever – e eu vou te contar um pequeno segredo: é também meu prazer – não querer que os trabalhadores decentes sejam roubados cegamente por um bando de piratas loucos por dinheiro porque eles não têm quem defenda seus interesses [...] Eu acho que eu devo fazer isso. Eu tenho dinheiro e propriedades. Se eu não cuidar dos menos afortunados, outro pode fazê-lo. Talvez alguém sem dinheiro ou propriedades. E seria ruim.

— Eu vi o seu balanço financeiro hoje, Charles. Diga-me com sinceridade, meu garoto, não acha tolice continuar com essa obra filantrópica, esse *Inquirer*, que te custa U\$1 milhão por ano?

— Você está certo, Sr. Thatcher, eu perdi U\$1 milhão ano passado e perderei U\$1 milhão este ano. E perderei U\$1 milhão ano que vem. Você sabe, Sr. Thatcher, à razão de U\$1 milhão por ano, terei de fechar este lugar em... 60 anos. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

— Eu atrasei a causa sagrada da reforma, foi isso? Tudo bem. Se é isso que eles querem, o povo fez sua escolha... é óbvio que ele prefere Jim Gettys a mim.

— Você fala do povo como se fosse dono dele! Como se ele pertencesse a você! Meu Deus! Você sempre falou em dar ao povo os seus direitos como se você pudesse presentear-los com a Liberdade, como uma recompensa por serviços prestados. Lembra do “trabalhador”? [...] você escrevia muito sobre o trabalhador. Ele virou o “operariado organizado”. Você não gostará nada quando descobrir que isso significa que o seu trabalhador quer seus direitos, não o seu presente! Quando os seus desafortunados realmente se unirem, minha nossa! Exigirão mais que seu privilégio, e não sei o que você fará! Fugirá para uma ilha deserta e dará ordens aos macacos!

— Eu não me preocuparia, Jed. Haverá alguns macacos lá para me avisarem quando eu agir mal.

— Sua sorte pode não durar tanto [...] você não se preocupa com nada fora você. Só quer convencer as pessoas de que você as ama tanto que elas devem te amar também! Mas quer amor nos seus termos. É algo a ser feito do seu jeito, pelas suas regras. [...]

— Um brinde, Jedediah, ao amor nos meus termos. São os únicos termos que a pessoa conhece: os seus próprios. (*CIDADÃO KANE*, 1941)

A natureza antagônica do ethos americano se faz presente em ambos os diálogos pela figura de Charles Foster Kane. O seu desejo de subversão do

establishment entra em conflito com sua conduta retrógrada; a displicência com o capital divide espaço com a noção de sua riqueza; o altruísmo diverge de sua egolatria. As contradições definidoras do caráter de Kane advêm de uma sociedade que, ao longo de sua formação, desenvolveu-se sob as mesmas controvérsias e contou com a herança puritana da retórica e da ética protestante para assim se firmar.

A sociedade americana se estabeleceu sobre alguns pilares fundamentais, um deles é o protestantismo, ramificação do Cristianismo originada na Europa Central a partir da negação da doutrina católica. A religião foi levada aos Estados Unidos pela massa de imigrantes ingleses que, em razão da crise religiosa e econômica que enfrentavam no século XVII em seu país – capitaneada respectivamente pela perseguição da igreja anglicana, religião oficial da Inglaterra, e pelo êxodo rural e saturação das cidades – rumaram para o Novo Mundo e iniciaram a colonização norte-americana em 1607. Este “Novo Mundo” era uma terra sem precedentes para os protestantes. Como tal, foi constituída tanto com os valores do Velho Mundo quanto com uma ética própria, que exerceu papel fundamental na nova nação que surgia, o puritanismo, uma das vertentes mais conservadoras do protestantismo, religião que se tornaria dominante em quatro¹⁷ das treze colônias americanas que mais tarde formariam o país.

Na visão dos puritanos, a razão de ser do Novo Mundo encontrava-se na Bíblia. A América era a “Terra Prometida” do Velho Testamento, assim como a saída da Inglaterra representava o Êxodo e a Nova Inglaterra simbolizava a Nova Jerusalém. Difundir essa ideia implicava o uso eficiente da retórica, que atuava no sentido de atribuir significado àquela nova sociedade que se formava, fazendo uso de seu prévio conhecimento religioso a fim de facilitar a assimilação ideológica. A sua utilização, porém, também servia a propósitos mais obscuros, uma vez que a retórica foi instrumento de justificativa do confronto com os índios – conjuntura relacionada à conquista bíblica de Canaã por Josué – bem como da ocupação da América, posto que esta não era considerada uma terra usurpada, mas prometida a eles pela Bíblia, no que Bercovitch considerou “imperialismo por interpretação” (BERCOVITCH, 1975, p. xi)¹⁸. A retórica puritana trazia, em suma, a virtuosa ideia

¹⁷ Massachusetts, Connecticut, Plymouth e New Haven.

¹⁸ “Imperialism by interpretation” (BERCOVITCH, 1975, p. xi).

do “eu americano como representante do renascimento universal” (BERCOVITCH, 1975, p. 108)¹⁹, com todos os valores ambíguos que esta noção implicava na construção do chamado “mito americano”. Porém, para que o mito persistisse ao longo dos séculos seguintes, não bastava que seu caráter transcendental fosse restringido à palavra. Era preciso inseri-lo nos demais âmbitos da vida cotidiana – em especial, o econômico, esfera em que o protestantismo engajou sua ética capitalista sob os mesmos valores duplos que moveram a retórica puritana.

Para a doutrina protestante, com seu alicerce burguês, o trabalho era para o homem o mais fundamental meio de ascese, isto é, de disciplina e contenção do corpo e do espírito para o alcance de Deus. Na visão calvinista, uma das vertentes do protestantismo, isso refletia na visão do trabalhador como um ser ao qual Deus atribuiu uma vocação que deveria ser perseguida para Sua glória. Em consequência desta racionalidade, aquele cujo trabalho não rendesse fruto – isto é, capital – era um relegado nos princípios divinos, enquanto o que mais produzisse a partir de sua profissão se via mais próximo de Deus. Esta forma de pensamento, ao inserir a ética do capitalismo como uma conduta alinhada à vontade divina, converteu a busca do lucro – condenada pela igreja católica – de algo pecaminoso a um objetivo de caráter sagrado. Como explica Max Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*:

Uma ética econômica especificamente burguesa se havia edificado. Com a consciência de permanecer na plenitude da graça de Deus e sendo visivelmente abençoado por Ele, o homem de negócios burguês, permanecendo dentro dos limites da retidão formal, sua conduta moral sendo impecável e o uso que fizesse de suas riquezas não sendo objetável, poderia seguir seus interesses de lucro, conforme sentisse estar cumprindo um dever ao fazê-lo. (WEBER, 2013, p. 255)

A perseguição da riqueza dentro da ética protestante só era condenada se o capital obtido desvirtuasse o indivíduo da ascese, isto é, se o levasse a abandonar o trabalho para se dedicar ao ócio ou a usufruir dos prazeres mundanos. Logo, o acúmulo não era repreensível mesmo que envolvesse questões eticamente controversas como a exploração da mão de obra. A conduta protestante, ao atribuir

¹⁹ “American self as representative of universal rebirth” (BERCOVITCH, 1975, p. 108).

ao indivíduo a responsabilidade por sua salvação ou fracasso, resolvia tal dilema ético, reiterando a questão dos valores ambíguos do ethos americano.

No entanto, esta noção “privada” de redenção promovida pela moral protestante seria um dos pilares de uma nova noção de individualidade que viria a surgir nos Estados Unidos, capitaneada por fatores como o Iluminismo e a busca pela identidade nacional que teve como símbolo maior a conquista da independência da Inglaterra na Guerra Revolucionária de 1775. O individualismo que se formava a partir do início do século 19 distinguia-se por já não orientar sua moral sob um conjunto de valores absolutos pertencentes a Deus e facilmente distinguíveis pelo homem (NELSON apud SHAIN, 1994, p. 114). Iniciou-se uma acepção da natureza difusa da moral, e com isso florescia na sociedade americana, de acordo com Shain, uma valorização da singularidade do *self* (1994). Assim, o capitalismo viu seu caminho desimpedido pelo decorrente esvaziamento do significado religioso e ético que lhe deu suporte (WEBER, 2013). O ethos americano assimilou, por fim, um ascetismo mundano convertido em uma busca pela riqueza carente de sentido.

Em vista de tais considerações, retomamos a questão de Mary Kane tratada no subcapítulo anterior para entendê-la sob a perspectiva aqui apresentada. Qual é a razão que impulsiona a mãe do protagonista senão a ideológica? Senão aquela que *lhe diz* o que é certo, mesmo que este certo contradiga a própria vontade? Evidentemente, Mary Kane sofre por sua decisão, mas o ethos a rege de forma irrefletida na medida em que imputa, com o aval dos valores que formaram a sociedade americana, que a educação elitizada, longe de um ambiente pobre e sob a responsabilidade de um banqueiro, é a melhor decisão para o filho.

Perceber essa manipulação no campo da ideologia, no entanto, pode representar uma tarefa complexa. Bercovitch define-a no contexto americano como “o fundamento e a textura do consenso – o sistema de ideias tecido na simbologia cultural por meio da qual a ‘América’ continua a fornecer os termos de identidade e coesão nos Estados Unidos” (1993, p. 355)²⁰. O autor aponta o caráter conservador

²⁰ “The ground and texture of consensus – the system of ideas inwoven into the cultural symbology through which ‘America’ continues to provide the terms of identity and cohesion in the United States” (1993, p. 355).

da ideologia, mas não necessariamente repressivo, concluindo sua argumentação com a aceção de que a ideologia funciona em seu melhor quando consentida voluntariamente, sendo internalizada em lugar de imposta. Ora, o consentimento voluntário não implica uma ausência de força por parte da ideologia; pelo contrário, atesta sua dimensão ao fazer acreditar que o indivíduo tem poder de escolha absoluto. A ideologia se forma pelo discurso, que “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p. 10). O puritanismo e sua retórica compreendiam bem a questão. Se o poder opera por meio do discurso, o ethos estabelece sobre a sociedade uma relação em que se utiliza da manipulação na tentativa de manter constantemente sua dominação. Mary Kane, com seus trajes comedidos e sua propriedade de luxo quase inexistente à maneira protestante, separa-se do filho porque permite que o ethos que a envolve tome esta decisão por ela. E quando os pais de Kane dizem que esperam que a decisão seja para melhor, não deixam claro se entendem o que representa este “melhor” que a realidade lhes impõe.

A breve reflexão sobre a constituição do ethos americano fornece-nos o instrumento necessário para obter melhor compreensão acerca da conduta de Charles Foster Kane, levando-nos de volta aos diálogos do início do subcapítulo. A partir deles, propomos uma observação baseada em quatro tópicos: manutenção, subversão, crença e traição do mito americano, pontuando-a com a investigação da manipulação das relações de poder neste processo.

Kane mantém o mito americano pela conveniência à sua natureza narcisista: como argumenta Lasch (1991), o mundo interior do narcisista é tão pouco povoado, consistindo apenas do próprio eu, que o faz experimentar um forte sentimento de vazio e inautenticidade. Esta escassez de sentido faz com que Kane busque a reafirmação de si pelos meios que a posição social que ocupa lhe proporciona. Um dos meios que encontra revela-se no jornal *Inquirer*. Kane faz de seu periódico um instrumento de “defesa dos interesses da classe trabalhadora”, promovendo uma linha editorial que confronta o *establishment*. No entanto, o que se julga uma intenção de idoneidade prova ter outros interesses de fundo, como o diálogo entre Kane e Walter Thatcher revela. Quando o personagem principal alerta sobre a possibilidade de alguém sem dinheiro ou propriedades cuidar dos menos

afortunados em seu lugar, e que tal iniciativa seria ruim, ele deixa claro tanto o medo de uma organização popular – provavelmente de orientação socialista ou comunista – quanto sua prepotência ao se considerar o homem certo para lidar com os interesses da classe baixa. Uma mudança no *status quo* não lhe interessa; representa, na verdade, um risco à sua condição, como Leland deixa claro no diálogo pós-derrota de Kane reproduzido no início deste subcapítulo. Assim, ao mesmo tempo que a conduta do protagonista em relação à população serve ao propósito de alimentar o próprio ego, busca a conservação do *establishment* e o controle sobre o povo, já que ele estabelece sobre sua audiência uma relação de poder, que se caracteriza pela manipulação na medida em que supõe uma ideologia que não é, de fato, professada por Kane.

Figura 13 – Cidadão Kane: Leland discute com Kane após a derrota do magnata nas eleições



Outro meio de reafirmação de Kane alinhado à moral promovida pelo mito americano reside na questão do acúmulo. O acúmulo de capital característico da ética capitalista aqui se converte tanto na aquisição compulsiva de obras de arte por Kane – em especial, de estátuas, o que representa uma alegoria à maneira com

que ele vê os demais indivíduos – como propriedade – quanto no desejo de posse do outro, evidente na maneira como o personagem trata seu público leitor/eleitor em ambos os diálogos. Neste sentido, a conduta manipulativa de Kane se revela nas relações de poder na medida em que, como “dono”, exige que sua “mercadoria” aja de acordo com sua vontade. É como posse que Kane vê o público – como acusa Leland – e Susan Alexander, frustrando-se quando o lado oposto deste exercício de poder foucaultiano reivindica sua autonomia.

Kane subverte o mito americano porque não o constitui em essência: o caminho do chamado self-made man, arquétipo fortemente difundido nos Estados Unidos do indivíduo que alcança grande êxito econômico na vida por esforço próprio, envolve a “sobriedade, moderação, autodisciplina e evitamento de dívida” (LASCH, 1991, p. 52)²¹. Kane apresenta-se erroneamente como exemplo de tal conceito. Ora, o protagonista não construiu uma riqueza ao longo da vida, pois a herdou e também gastou indiscriminadamente, desvirtuando o sentido da herança protestante da conduta ascética em relação ao trabalho.

Kane crê no mito americano porque o ethos e o narcisismo assim o permitem: Kane, tanto como jornalista quanto como político, reivindica o povo para si, como se este lhe fosse um direito natural. Existe nessa reivindicação “messiânica” algo da retórica puritana que o ethos americano herda e Charles Foster Kane incorpora para embasar o mito criado, com a ajuda da imprensa e da própria egolatria, em torno de sua imagem. Ao assimilar a noção do mito americano, Kane estabelece a manipulação de si próprio e se contrapõe a quem contesta este valor, como o governador Gettys, que desvenda sua perversão – questão esta que nos leva à análise da última conduta de Kane relacionada ao ethos americano.

Kane é traído pelo ethos americano porque este vinga sua perversão: o narcisismo que conduz Kane em sua escalada rumo ao governo do Estado de Nova York e arquiteta seus planos à presidência – não apenas “um cargo de poder incrível, mas um terreno fértil de mito indestrutível” (ROSSITER apud FISHER, 1973, p. 160)²² – é posto à prova no momento em que seu adversário político, Gettys, ameaça trazer a público sua relação extraconjugal com Susan Alexander.

²¹ “Sobriety, moderation, self-discipline and avoidance of debt” (LASCH, 1991, p. 53).

²² “Not just an office of incredible power but a breeding ground of indestructible myth” (ROSSITER apud FISHER, 1973, p. 160).

O protagonista se nega a ceder à chantagem do rival, que negocia a renúncia à candidatura de Kane em troca do segredo sobre a amante. A atitude do primeiro é de negação. Tendo assimilado o mito americano, em sua egolatria, acredita que a admiração dos eleitores é maior que qualquer escândalo que possa envolvê-lo. É neste sentido que o ethos americano o trai; acreditando estar acima da moralidade, não percebe que sua perversão é um ato indefensável perante a sociedade. Assim, Kane cai pelo mito americano, e com ele parte expressiva de seu poder de manipulação do outro.

Eis que o ethos americano define-se em *Cidadão Kane* por sua inerente influência nas ações do personagem principal, disseminador do poder que exerce por meio dos discursos ideológicos, políticos e econômicos regentes da sociedade. Se a preocupação neste âmbito foi compreender a influência de fatores externos na conduta de um indivíduo, agora nos ocupamos de refletir acerca do próprio *eu* como mecanismo de influência externa por intermédio da performance, comportamento no qual a manipulação se manifesta na fosca linha entre ser e parecer.

3.3 A performance

A cena da primeira apresentação de Susan Alexander como cantora de ópera sintetiza a multifacetada natureza da performance em *Cidadão Kane*. Observa-se, *a priori*, o conceito por seu caráter mais distinguível: há uma artista em um palco que desempenha diante de uma plateia. Menos reconhecível, porém, é a esfera da performance que se estabelece em menor escala, sem holofotes e executada por um membro da plateia, quando Charles Foster Kane levanta-se ao final da ópera e aplaude longamente a esposa a despeito da apática audiência. Seu ato é também um desempenho orientado a um público e dotado de um propósito: sua motivação é convencer os demais do êxito da apresentação de Susan – estratégia falha pela impossibilidade de dissimular aos presentes a falta de habilidade da cantora. Em ambas as performances, a audiência é o ponto de tensão, posto que o efeito pretendido diverge do efeito causado: Susan Alexander não se prestou a surpreender negativamente sua plateia de forma deliberada, tampouco o semblante embaraçado de Kane denota que o personagem esperava

a falta de adesão às suas palmas. Mais do que demonstrar indiferença, porém, esta plateia reage aborrecida, fazendo com que Leland – seu elemento mais importante na medida em que se estabelece como elo entre o público abstrato e os *performers* – simbolize tal recepção ao rasgar tediosamente um livreto. Tal ação tece no discurso fílmico uma referência à expressão inglesa *rip to shreds*²³ (rasgar aos pedaços), ato de criticar um desempenho, demonstrando como a imagem age no sentido de representar as tensões implicadas na dinâmica da performance em *Cidadão Kane*.

Sobretudo, a performance, como um meio plural que se destina à audiência com uma finalidade, e o papel ativo do receptor nesta dinâmica tornam fundamental que a análise se entrelace à discussão das relações de poder. A última se utiliza da performance nas circunstâncias de exercício, convivência ou enfrentamento do poder, portanto, a investigação implica examinar seu papel nos mecanismos de manipulação em *Cidadão Kane*. Para tal, tomamos Charles Foster Kane como eixo da inquirição, posto que, como declarado no início do capítulo, sua conduta representa uma extensão substancial das práticas manipulativas na obra. É necessário, por conseguinte, averiguar a performance de Kane por seu aspecto macrocósmico (público leitor/eleitor) e microcósmico (círculo de convivência), considerando questões significativas à investigação como a função do narcisismo do protagonista na construção de sua imagem e da linha indistinta que se estabelece entre seu eu público e privado.

O conceito de performance assume significados distintos a depender do campo em que é analisado, mas cabe-nos compreender no que ele consiste em termos gerais. Marvin Carlson (2010) aponta para ao menos três possibilidades de concepção da performance, salientando-a como exibição de habilidades, expressão de um modelo de comportamento reconhecido e codificado em termos culturais ou grau de êxito na execução de determinada habilidade ou atividade. A análise, embora considere a primeira acepção para caracterizar questões pontuais na obra, toma a segunda definição como ponto norteador na medida em que ela possibilita o exame do universo fílmico de *Cidadão Kane* baseado nos códigos

²³ Cambridge Dictionary. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/tear-rip-sb-sth-to-shreds>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

culturais da sociedade norte-americana que o fundamenta e permite, por sua localização no campo da sociologia, que dialoguemos com a teoria da performance de Erving Goffman. Em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, o autor define a performance – ou desempenho, de acordo com a tradução brasileira – como “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes” (2014, p. 28). A conceituação proposta por Goffman, ao não se ater à performance ou ao *performer*, estabelece a importância da audiência e, por conseguinte, do efeito gerado a partir desta dinâmica. A despeito da nomenclatura do teatro adotada pelo autor para fins de correlação com a teoria sociológica, entendamos esta audiência em suas mais variadas possibilidades, desde a plateia da ópera de Susan Alexander a um solitário Jedediah Leland. O autor argumenta, baseado nos estudos do sociólogo Tom Burns, que existe por trás do indivíduo que catalisa a interação do público – independentemente da natureza deste – a necessidade de controlar as respostas emitidas pelos presentes (BURNS apud GOFFMAN, 2014). Este controle serve ao propósito de emitir determinada impressão desejada por parte do emissor, o que requer da audiência uma resposta ou tratamento condizente ao proposto.

Assim, torna-se implícita uma *atuação* no sentido de alcançar o objetivo almejado – performance que, em contrapartida, pode enfrentar a percepção de uma audiência apta a responder de forma contrária a este desempenho. Tal interação, consolidada na disputa entre emissor e receptor pela produção do sentido a partir do efeito causado pela performance, constitui uma relação de força que aproxima a teoria de Goffman à de Foucault. Por conseguinte, posto que a dinâmica demanda acatamento ou enfrentamento entre as partes, a discussão sobre a exercício da manipulação se introduz organicamente na análise alicerçada pela perspectiva de Jedediah Leland, personagem que melhor se estabelece como uma audiência consciente acerca das performances manipulativas de Charles Foster Kane.

O trabalho incorpora quatro cenas da obra – a elaboração da “Declaração de Princípios”, a discussão entre Kane e Thatcher na redação do *Inquirer*, a festa de boas-vindas aos ex-integrantes do jornal *Chronicle* e o comício do protagonista – como fio condutor de dois segmentos de investigação, referentes à dinâmica da performance e à construção da autoimagem. Para o exame deste primeiro tópico, retomamos a questão da impressão com o argumento de Erving Goffman:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo “para benefício de outros”. (GOFFMAN, 2014, p. 29)

Esta “vontade de crença” do *performer* em relação ao seu público pode exigir que a impressão que se deseja transmitir seja superdimensionada durante a interação. Sob tal conjectura, analisemos a cena da escrita da “Declaração de Princípios” e do comício, em que as afinidades de desempenho de Kane geram o que denominamos rima performática. Quando Kane escreve a “Declaração de Princípios” na janela da redação do *Inquirer*, diante de Leland e Bernstein, hiperboliza sua ação ao fazer da própria escrita do texto um ato “digno” da visão de uma audiência. O próprio conteúdo da “Declaração”, que apresenta o objetivo do protagonista em “mostrar as notícias com sinceridade” é por si um meio de superdimensionar sua atividade na busca pelo convencimento, posto que tal condição se supõe *sine qua non* à prática jornalística. Enquanto Kane explica que seu periódico deve ir “além dos textos e imagens”, alega que deve torná-lo “mais importante para Nova York do que o gás da lâmpada”, apagando a luz ao seu lado para intensificar o efeito de sua fala sobre o público. Tal ação, por consequência, emblematiza um ato de poder, como se o personagem expressasse sua capacidade de concessão e impedimento.

A performance de Kane no comício, por sua vez, não só reflete a grandiosidade impressa no desempenho anterior como se mostra excepcionalmente performática pelo sentido espetacular da acepção. Kane, candidato a governador de Nova York, fala com os braços abertos à maneira do político populista, indigna-se ao falar do rival político, sai de trás do púlpito em seu arrebatamento pela “defesa dos desafortunados”. As promessas do protagonista, assim como as intenções da “Declaração de Princípios”, se revelam superficiais, e seu discurso centrado nos ataques enfurecidos contra o adversário, Jim Gettys, atesta o intuito de convencimento da plateia por meio do mecanismo de

manipulação pautado no apelo à emoção. Kane aplica à sua performance a mesma abordagem sensacionalista que atribui à linha editorial de suas publicações e utiliza tanto os meios de comunicação quanto a política com a suposta motivação “messiânica” de salvação da classe trabalhadora, uniformizando ambas as performances descritas para atrair a confiança de sua audiência. A performance de Kane, pois, está vinculada a um sentido de *direito a crença*: como expõe Goffman, existe na sociedade o princípio de que um indivíduo com determinadas características adquire o direito moral de ser tratado à altura de sua posição. Portanto, quando este sujeito atua diante da audiência, exige moralmente que as pessoas valorizem a impressão que transmite pela consideração de sua “estirpe”. Kane é um homem que reivindica constantemente tal valorização por parte dos demais indivíduos, o que torna as relações de poder que integra um meio de exercício de controle para a obtenção da chancela do outro – algo que invariavelmente implica o uso da manipulação. No intuito de melhor entender esta conduta manipulativa do protagonista, é necessário que analisemos a dinâmica da performance sob o ângulo da audiência. A respeito da percepção da audiência diante de um *performer*, Goffman argumenta:

Quando permitimos que o indivíduo projete uma definição da situação no momento em que aparece diante dos outros, devemos ver também que os outros, mesmo que o seu papel pareça passivo, projetarão de maneira efetiva uma definição da situação, em virtude da resposta dada ao indivíduo e por quaisquer linhas de ação que inaugurem com relação a ele. (GOFFMAN, 2014, p. 21)

O sociólogo exime a audiência da passividade apontando, a princípio, o acesso desta aos aspectos ingovernáveis da performance de um indivíduo. Quando um sujeito põe em prática sua performance, adquire controle sobre a impressão transmitida por meio da comunicação tradicional em seu sentido mais tradicional e circunscrito, a exemplo da comunicação verbal. Porém, este mesmo indivíduo emite expressões que escapam ao seu domínio durante a performance, sendo percebidas pela plateia e julgadas quanto à sua conformidade em relação à impressão que transmite, o que confere à audiência uma vantagem na interação e permite a detecção da manipulação.

Figura 14 – *Cidadão Kane*: Kane no comício de sua candidatura ao governo de Nova York



É neste sentido que Jedediah Leland se torna caro à investigação da performance por seu efeito na audiência. Ele estabelece sobre Charles Foster Kane uma visão mais cética em comparação aos demais personagens e sua consciência relativamente distanciada também atua no sentido de torná-lo o mediador entre o universo fílmico de *Cidadão Kane* e o espectador, expondo pela narrativa as motivações do protagonista. Retornemos, portanto, às duas cenas previamente analisadas. A sequência da “Declaração de Princípios” exhibe um público microcósmico composto por Leland e Bernstein, personagens que reagem de forma distinta à performance do protagonista. Quando Kane anuncia a criação da “Declaração”, a primeira reação de Leland é esboçar um sorriso. Como o próprio protagonista observa ao pedir que ele não sorrisse, não se trata de uma expressão de admiração, mas de velada incredulidade. Leland também nota a quantidade de vezes que o protagonista escreve no texto a palavra “eu”, bem como persegue o seu olhar como que em busca de um indício de sinceridade enquanto Kane atesta a nobreza de suas intenções. Uma vez apresentada a “Declaração”, o crítico pede o documento, dizendo em tom de gracejo que este pode tornar-se “tão importante

quanto a *Declaração de Independência*, a *Constituição* ou o meu primeiro boletim escolar”. Kane ri, mas não é possível determinar se reage com regozijo porque toma o comentário como uma piada ou porque satisfaz-se com a possibilidade de o texto tornar-se icônico. Em meio a esta dinâmica, encontra-se Bernstein, personagem que assume uma postura majoritariamente passiva diante de Charles Foster Kane. Ainda que se expresse acerca da “Declaração”, dizendo ao protagonista “não fazer promessas que não queira cumprir”, seu conselho é menos uma reprimenda do que o desejo de que seu patrão não macule a própria imagem. Ciente do efeito que causa em Bernstein, Kane atua olhando na maior parte do tempo para seus olhos em detrimento do olhar mais apurado de Leland, como se buscasse no primeiro o consentimento de suas ações. Neste sentido, é significativo notar que o único momento em que Kane fixa os olhos em Leland ocorre quando este manifesta interesse na “Declaração de Princípios”, conferindo ao riso do protagonista um novo sentido na medida em que pode também denotar satisfação pelo êxito da performance. Este êxito, no entanto, não deve ser entendido em termos de convencimento da audiência, pois está, como denominaria Erving Goffman, na “aparência de consenso” estabelecida na interação. Ora, a despeito da atitude inquisidora de Leland, este não confronta Kane acerca da impressão transmitida. Tampouco o faz a plateia do comício; como que diante de um *show*, esta aplaude e ri acriticamente a cada sentença proferida por Charles Foster Kane. Aqui, no entanto, a postura da audiência não se explica apenas pela inebriação própria de um espetáculo, já que esta parcela representante do público macrocósmico leitor/eleitor do protagonista comporta-se como se promovesse um culto à sua personalidade, hipnotizada diante de um líder que catalisa a vontade dos apoiadores. O culto à personalidade, ao mitificar a figura do indivíduo, subtrai a complexidade de sua personalidade e encobre-o de uma “aura positiva”, que se dissemina por meio da propaganda e da performance.

Neste sentido, Leland tem uma vantagem em relação aos demais porque, como amigo relativamente íntimo de Charles Foster Kane, conhece de forma mais profunda seus princípios – sobretudo, seus desvios, como ocorre em dois episódios situados na redação do *Inquirer*. A conduta do protagonista na discussão com Walter Thatcher, testemunhada por Leland, contrasta com os princípios de honestidade e isenção manifestos na cena da “Declaração de Princípios”. Se na

última Kane busca convencer a audiência acerca de sua ética em relação ao leitor, garantindo que “proverá notícias honestas”, no embate com Thatcher expressa em tom debochado diante dos jornalistas sua deturpação da profissão ao afirmar que “proverá a guerra [hispano-americana]”, isto é, a fomentará por meio de seu periódico, atribuindo ao verbo “prover” duas acepções diferentes pelo uso em dois contextos antagônicos.

Na cena da festa na redação do *Inquirer*, por sua vez, Jedediah Leland observa no diálogo entre Kane e Bernstein quão turva é a noção de promessa para o magnata, pois no momento em que o último diz que não irá cumprir as promessas feitas em tom de gracejo a Bernstein sobre a compra de estátuas na Europa, entretendo no ínterim um público de jornalistas como um *showman*, suas palavras também ecoam e ressignificam inconscientemente as proferidas ao longo da “Declaração”. Logo, esta inconsciência – ou, segundo Goffman, os aspectos ingovernáveis – captada por Leland nas performances de Kane – é a instância que lhe possibilita distinguir, diferentemente de um público seduzido pelo espetáculo e pelo desconhecimento acerca do caráter do personagem principal, o narcisismo do protagonista. Assim, a manipulação ocorre *a priori* na medida em que a plateia do comício ou da redação do *Inquirer*, privada de um conhecimento mais profundo acerca de Charles Foster Kane, tem sua percepção limitada diante de uma performance cujo objetivo não é expressar o ser, mas o *parecer*.

Esta conclusão, porém, guia-nos para uma nova possibilidade de manipulação em *Cidadão Kane*. Pode-se deduzir, a partir das questões exploradas, que o protagonista deliberadamente transmite uma impressão que não condiz com seus princípios legítimos, mas também é preciso considerar o que Erving Goffman define como a crença na performance. Para o sociólogo, o *performer* pode convencer-se de que sua encenação corresponde à verdadeira realidade, e se o público corrobora tal crença, torna-se complexo apontar a inexatidão da impressão transmitida na performance. A possibilidade de Kane estar convencido do papel “messiânico” que encena é reforçada quando consideramos desde atitudes específicas, como a postura irredutível diante da chantagem do governador Gettys, convicto de que, como salvador do povo, este o escolherá independente da revelação de seu caso extraconjugal, até a grande mudança em seu modo de vida

ao tornar-se um indivíduo recluso e desiludido com a sociedade que tanto buscou conquistar.

A noção de um Kane que *é* o que representa nas performances respalda-se no conceito de máscara desenvolvido pelo sociólogo Robert E. Park e citado por Goffman. O primeiro argumenta que a máscara “representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver – esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser” (PARK apud GOFFMAN, 2014, p. 31 e 32). O “esforçar-se” implica, para esta análise, conceber essa máscara como um meio de automanipulação, uma vez que o “fazer a si próprio” pressupõe a construção da autoimagem dentro de uma sociedade de convenções próprias, adapta-se esta elaboração de si no sentido de se adequar, negar ou sobressair-se a tais convenções. É o terceiro caminho que, em hipótese, Kane percorre. O protagonista articula em causa própria ao crer e, conseqüentemente, em representar sua primazia na estrutura social, retomando a audiência como elemento basilar de detecção desta conduta. Basta que retomemos as observações de Leland no diálogo pós-derrota nas eleições, quando acusa o magnata de considerar-se “dono do povo” e de “exigir do público amor sob seus termos”, apontando sua inadequação ao apontar que este fugirá para uma ilha deserta e dará ordens aos macacos – algo que a obra cinematográfica simboliza ao exhibir, nos minutos iniciais, uma jaula de macacos em Xanadu. O episódio da chantagem do governador Gettys e a subsequente derrota de Kane como candidato a governador de Nova York se estabelecem, sobretudo, como ponto-chave do declínio do protagonista na medida em que representa, em âmbitos micro e macrocósmico, sua impossibilidade de atingir plenamente os objetivos elaborados a partir imagem que cria de si, uma vez que estes se atrelam à dinâmica dos jogos de força nas relações de poder. Ora, se o exercício de poder de Kane reside em ter sua vontade aceita tanto em relação ao seu círculo de convivência quanto ao seu público leitor/eleitor, sendo a manipulação sua principal ferramenta de exercício, seu êxito ou fracasso está submetido à convivência ou ao enfrentamento do *outro*, o que nos conduz de volta à teoria do poder de Foucault. Posto que se exime o conceito de poder unilateral, concebendo-o como uma rede que envolve os indivíduos e lhes possibilita acatá-lo ou exercê-lo, transpomos esta noção para as relações de poder estabelecidas por Kane para observar que seu poder só se prolongou enquanto

exercido sob a convivência do outro, incluindo a do consciente Jedediah Leland. Quando esta dinâmica de relação de força se inverte e o *outro* exerce poder sobre Charles Foster Kane, seja por meio da queda nas vendas do *Inquirer*, seja do divórcio, o efeito é o de sua anulação como indivíduo, como manifesta sua performance e o próprio discurso fílmico, respectivamente, na perda de autocontrole com a proposta ardilosa de Gettys e o rompimento com Susan e na forma como a profundidade de campo diminui o tamanho de Kane na cena em que ele transfere a posse do *Inquirer* para Walter Thatcher – uma rima visual da *mise-en-scène* descrita no subcapítulo anterior em que o protagonista, brincando na área externa da propriedade dos pais, mostra-se reduzido e insignificante no plano de fundo.

A reflexão sobre a conduta de Kane torna-se especialmente sensível quando consideradas as questões levantadas no subcapítulo anterior. O protagonista, proveniente de uma família pobre e introduzido a contragosto no modo de vida da elite americana, teve seu lugar na vida precocemente ressignificado, de modo que busca na megalomania financeira, comunicacional e política atribuir sentido a esta existência, usando as relações de poder no intuito de cancelar suas ações. Embora a análise não se estenda à questão psicanalítica, é imprescindível contemplar este campo teórico ao argumentar que, embora Kane busque sentido pelo que lhe é externo, esta exterioridade não deve ser tomada neste contexto pela acepção daquilo que está à parte de si, uma vez que o caráter narcisista do personagem o faz conceber o mundo à sua volta como uma extensão do próprio *self*, passível de ser moldado à sua forma (LASCH, 1991). Assim, refletir sobre as ações do protagonista implica compreender a composição de sua autoimagem em um contexto em que Kane é seu próprio eixo referencial.

“De 1885 a 1941: Por todos estes anos Kane cobriu as notícias; por muitos deles, ele foi a notícia”, afirma um dos letreiros do cinejornal *News on the March*, sucedido por imagens de arquivo que exibem o protagonista acompanhado de líderes políticos como Theodore Roosevelt e Adolf Hitler, enquanto a frase “poucas vidas privadas foram tão públicas” encabeça o segmento seguinte com registros dos dois casamentos de Kane. Como expõem as imagens e máximas midiáticas, as vidas pública e privada do protagonista estão intimamente atreladas, revelando um indivíduo consciente das implicações do “ser visto”. Tal argumento permite-nos

estabelecer um diálogo com Paula Sibilia acerca da autoimagem na convergência entre o público e o privado articulada pela mídia. Embora o trabalho da antropóloga tenha como referência principal as mídias digitais, sua pesquisa não exclui os meios de comunicação desenvolvidos no século XIX e XX, o que possibilita a análise contextual de *Cidadão Kane*.

Em *O Show do Eu: a Intimidade como Espetáculo*, Sibilia reflete sobre a espetacularização da sociedade contemporânea, argumentando que as transformações socioeconômicas vivenciadas pela sociedade europeia desde o século XVIII, como a Revolução Industrial, unidas à ética capitalista e ao surgimento de novas tecnologias de comunicação – em especial as que utilizam a imagem na mediação entre emissor e receptor – são o principal conjunto de fatores responsáveis pela superestimação do eu visível, pois por meio deles “a essência de cada sujeito deixou de emanar de sua interioridade para se projetar na visibilidade” (SIBILIA, 2016, p. 332). Estes fatores geraram, de acordo com a autora, a noção das subjetividades do indivíduo como produtos comercializáveis pelas “vitrines midiáticas”, ocasionando uma mercantilização da personalidade que a mídia retroalimenta por intermédio da exposição. Em decorrência desta concepção característica da sociedade do espetáculo, a dicotomia público/privado assume contornos difusos. Se, neste contexto, a esfera íntima do indivíduo exterioriza-se na pública para se estabelecer no mercado das visibilidades pelo respaldo do *outro*, consequentemente a personalidade do primeiro não se constrói a partir de valores internos, mas do efeito que provoca nos outros. Neste sentido, a conduta de Charles Foster Kane retorna à análise para a investigação da fusão midiática do público e do privado na elaboração do seu eu visível e dos mecanismos de manipulação articulados neste processo.

Kane é um homem que, dotado de saber midiático – conceito proposto por Mariana Baltar (2010) acerca da autofabulação diante da narrativa midiática e desenvolvido no segundo capítulo deste trabalho – faz uso desta estratégia para estabelecer uma autoimagem mítica, como se observa, respectivamente, nas cenas da “Declaração de Princípios” e da festa de boas-vindas aos repórteres contratados pelo *Inquirer*. Na primeira sequência, o próprio ambiente em que a ação ocorre representa a convergência entre o público e o privado na vida de Kane: trata-se de uma sala transformada em “lar” improvisado pelo protagonista no prédio da

redação do *Inquirer*, com o intuito de se dedicar integralmente à publicação. A vinculação de ambas as esferas também se encontra na essência da “Declaração de Princípios”. Quando Leland interroga Kane acerca da quantidade de vezes que ele repete no texto a palavra “eu”, o magnata responde que as pessoas devem ter ciência de quem é o responsável pelo *Inquirer*. Não se trata, portanto, de estabelecer o valor do jornal em si, mas do *homem* que torna pública sua ética. Para cancelar a mitificação desta figura pública/privada na narrativa midiática do periódico, o próprio ato de escrita e assinatura da “Declaração”, feita em letras grandes e papel de bordas irregulares com ares de manuscrito, atua como um eco dos documentos que apelam para o imaginário do povo americano como a *Declaração de Independência* e a *Constituição*. Inserido na capa da primeira edição do *Inquirer*, o texto de Kane o autofabula na narrativa midiática, estabelecendo nas entrelinhas de sua imagem pública a motivação notadamente narcisista e íntima de autoafirmação e manipulando a percepção de seu público na medida em que expressa uma ética que, posteriormente, se prova oblíqua.

As questões de um narcisismo que media a esfera privada e pública de Kane e da articulação da manipulação neste âmbito tornam-se ainda mais pungentes na cena da festa de boas-vindas na redação do periódico. Nesta sequência, Charles Foster Kane atua como um *showman*. Aos gritos de “e agora, senhores, sua completa atenção”, o protagonista introduz um número em que um cantor e um grupo de dançarinas cantam e dançam a “canção de Charlie Kane”, enquanto festeja as vindas do novo corpo de jornalistas. O ambiente, no entanto, não exalta os jornalistas em si e tampouco as suas potenciais contribuições, a celebração concentra-se na figura de Kane e sua *aquisição* do grupo de profissionais, com todo o sentido de posse que a ação implica como expressa Kane ao início da cena: “Há seis anos eu olhei para a foto dos maiores jornalistas do mundo. Eu me senti como uma criança em frente a uma loja de doces. Hoje à noite, seis anos depois, eu consegui todos os meus doces”. Não surpreende, a partir desta fala, que poucos segundos mais tarde Kane fale sobre as pinturas e estátuas que deseja comprar na Europa, revelando uma coerência em sua visão de mundo que funde invariavelmente o Kane privado ao público.

Figura 15 – *Cidadão Kane*: Kane dança na festa do jornal *Inquirer*



A festa na redação do *Inquirer* é, acima de tudo, *sobre* e *para* Kane, logo, quando este se insere no “palco” da redação e dança junto às mulheres, sua figura centralizada em cena emblematiza o protagonismo que Kane julga possuir em relação aos demais devido à sua natureza narcisista. Esta suposta dominância, no entanto, revela suas controvérsias no próprio discurso fílmico e, mais uma vez, na recepção da audiência. No momento em que Leland, menos atento à festa do que aos modos de Kane, expressa a Bernstein suas preocupações acerca do futuro da linha editorial do *Inquirer* com a chegada dos novos jornalistas, o protagonista está no centro da tela no plano de fundo, em um recurso utilizado pelo discurso fílmico para representar a impossibilidade de influência de Kane sobre os seus entornos. Jedediah Leland cogita neste diálogo a submissão de Kane a princípios contrastantes aos do *Inquirer*, sugerindo que os responsáveis por tal mudança de conduta seriam os novos profissionais contratados. Neste sentido, é possível argumentar que a opinião de Leland se respalda no discurso fílmico pela dança de Kane. Como explicado no parágrafo inicial do subcapítulo sobre a performance, determinadas ações em *Cidadão Kane* tecem comentários na imagem. Assim, o

ato em questão do protagonista acena para a expressão da língua inglesa *dance to somebody's tune*²⁴, que se refere ao ato de fazer o que outra pessoa deseja. Logo, ainda que Kane acredite “dançar a própria música”, o discurso fílmico desmente sua verdadeira condição no exercício do poder. Este discurso, portanto, antecede a perda de influência e as contradições de princípios que Kane experimenta quando sua autoimagem é colocada à prova, sobretudo na cena do confronto pré-eleição com o governador Gettys e na escrita da crítica de Susan Alexander. No primeiro episódio, a intrincada fusão entre a esfera pública e privada de Kane se volta contra ele quando Gettys ameaça divulgar seu caso extraconjugal para a imprensa caso o magnata não renuncie à candidatura ao governo de Nova York. O protagonista, que estabelecia com Gettys uma relação de força sustentada pelo uso da imagem como instrumento de enaltecimento e ataque ao expor a corrupção de Gettys, é confrontado pelo mesmo método, sendo submetido a um impasse que, independentemente de sua decisão, o conduz à mácula de sua cuidadosamente construída autoimagem.

Ao preferir a divulgação do caso com Susan Alexander à renúncia, acreditando que o fato não será capaz de “acabar com o amor do público” por ele, Kane reafirma a autorreferencialidade como seu princípio norteador. A incapacidade do personagem de enxergar para além do *self* anula a percepção de um mundo com seu próprio conjunto de valores, o que faz de sua derrota nas eleições, como afirmado anteriormente, o ponto-chave do declínio do protagonista no universo do filme. A impotência de Kane diante de tal adversidade concretiza-se no discurso fílmico desta cena por seu reiterado posicionamento no centro da imagem e ao fundo, onde se põe fora da esfera de influência nas ações, bem como se torna objeto de ironia pela opção de filmagem do personagem em *contre-plongée*, ângulo que, embora ressaltado no primeiro capítulo deste trabalho por sua conotação de poder, adquire neste contexto um sentido contrário na medida em que Kane, a partir das consequências do embate com Gettys, deixa de exercer dominação sobre este e seu público macrocósmico.

Em relação ao episódio da crítica sobre a performance de Susan Alexander na ópera, em que o protagonista decide dar continuidade à análise negativa de

²⁴ Cambridge Dictionary. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dance-to-sb-s-tune>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

Leland quando este encontra-se adormecido sobre a máquina de escrever, sua atitude se deve menos à honestidade jornalística tão propagada na “Declaração de Princípios” que à necessidade de preservação de uma autoimagem que já não lhe possibilita o exercício do poder da época anterior às eleições. Tal conclusão se embasa na decorrente demissão de Jedediah Leland a despeito da manutenção de sua crítica, um ato paradoxal que, longe de legitimar sua ética profissional diante do desempenho artístico da esposa, expressa seu mero desejo de controle sobre as ações do *outro*.

A autorreferência e o desejo de controle manifestos nestas sequências são as características que definem a transição de Charles Foster Kane da esfera pública ao recolhimento doméstico. Com sua autoimagem despedaçada pelo domínio exterior, Kane busca reconstruí-la em um espaço que dialogue com si próprio e sobre o qual exerça pleno poder – em especial, sobre o *outro* com quem divide este ambiente. Distanciando-se da vida pública, lugar onde a realidade acontece quando se considera o mundo uma reunião (GOFFMAN, 2014), o protagonista abriga-se na isolada e hiperbólica Xanadu, como previsto por Leland ao sugerir que este encontraria um refúgio para dar ordens aos macacos. Neste microuniverso, Kane delimita seu exercício de poder a Susan Alexander, utilizando como principal artifício a manipulação e conduzindo-nos a outra camada de nossa investigação sobre as relações de poder: o âmbito do gênero.

3.4 Gênero

Em *Cidadão Kane*, a questão do gênero metaforiza-se pela voz. É por meio dela que se traduzem as aceções e enfrentamentos decorrentes das relações de poder entre o masculino e o feminino, sob uma dinâmica em que a dicotomia presença/ausência, já discutida sob a ótica da memória, reinventa-se ao permitir a reflexão sobre a fala, o silêncio e a manipulação que subjaz tal antagonismo.

O trabalho toma como eixo a relação entre Charles Foster Kane e sua segunda esposa, Susan Alexander. A análise compreende o casal como o núcleo que concentra os aspectos concernentes à ponderação, a começar pela centralidade da voz na relação de poder que se estabelece entre ambos. Examinemos, *a priori*, a formação deste relacionamento. Kane e Susan se

conhecem fortuitamente na calçada de uma rua nova iorquina. O primeiro, atingido por uma onda de água na calçada, é caçoado pela garota, que o convida para se limpar em sua casa. O convite, feito em um tom de voz baixo e envolvente, assume para Kane uma conotação sexual, comprovada quando, diante das reclamações de dor de dente da garota, ele diz que Susan “precisa se distrair” enquanto fecha a porta do cômodo. A garota abre rapidamente a porta, explicando que a senhoria não permite que ela mantenha o aposento fechado quando recebe visitas masculinas, o que, por consequência, remove do pensamento de Kane quaisquer segundas intenções acerca de seu convite. A sequência prossegue com Kane demonstrando um interesse crescente em Susan, observando-a enquanto a cena exibe no mesmo enquadramento um espelho que reflete a moça e um globo de vidro semelhante ao que o protagonista segura em seu leito de morte. O fascínio de Kane é despertado, no entanto, quando Susan revela o que reside por trás de sua vontade de ser cantora: ela afirma que o desejo provém de sua mãe, explicando-se ao dizer “sabe como são as mães” – um argumento que parece comover o protagonista. Na sequência seguinte, Kane acompanha uma performance de Susan ao piano. Um eclipse exibe os personagens na mesma *mise-en-scène* da cena anterior, porém em um cômodo abastado com uma cama de casal ao centro da tela colocando-se entre Susan Alexander e Charles Foster Kane.

A questão inicial que exploramos nesta análise refere-se à maneira como Kane concebe Susan Alexander. Examinemos, logo, o primeiro contato entre ambos. O espaço em que ocorre a interação é o que, por excelência, representa a esfera pública: a rua. Esta esfera, como afirma Colling (2004), caracteriza-se historicamente por estar destinada ao masculino, sendo o homem público peça fundamental às decisões de poder. Em contrapartida, uma vez que o feminino está associado à esfera privada, pertinente aos assuntos da vida doméstica, a concepção da mulher no espaço público está ligada a um sentido de não pertencimento, o que a torna, no argumento de Michelle Perrot, um território de passagem, desprovida de individualidade (1998). Tal noção embasa a conduta de Kane quando este atribui conotação sexual ao convite de Susan, em uma interpretação alicerçada também por uma sociedade que, de acordo com Colling (2004), predispõe-se a ler a mulher a partir de seu corpo – perspectiva esta que, ao sobrepor sua natureza sexual à social, restringe a concepção do feminino às

esferas da reprodução e da afetividade. Susan Alexander, pois, está submetida a ambas; quando ela não corresponde à expectativa sexual de Kane, recai no âmbito da sentimentalidade, assumindo uma postura pueril, doce e submissa, implícita ao conceito de feminino que se expressa singularmente por sua voz.

Susan Alexander interage de forma passiva com Kane, assumindo um timbre de voz baixo e cordial enquanto responde às curiosidades do protagonista acerca de sua vida. O deslumbramento que desperta em Kane, porém, decorre da breve e arguta descrição a respeito da mãe. Ao dizer que a vontade de ser cantora é, na verdade, o desejo da mãe, Susan conecta-se à própria vida de Charles Foster Kane, também modificada a partir da vontade da mãe. Esta conexão é reforçada pelo discurso fílmico por meio da exibição do globo de vidro ao lado do reflexo de Susan no espelho. O globo, que abriga a miniatura de uma casa sobre a qual caem flocos de neve, ressoa não só a moradia dos pais de Kane como, especificamente, o inverno em que foi retirado do convívio familiar, o que, posteriormente, torna o objeto idílico para o personagem por transportá-lo aos seus tempos felizes de infância. Sob tais conexões, Kane projeta Susan como a recriação de sua vida, sobre a qual deseja, desta vez, exercer controle. Entrementes, Susan também simboliza para o protagonista o “público médio americano”, o qual deseja dominar nas camadas comunicacional e política. A moça se torna, assim, alvo do desejo de posse de Kane, que assume a princípio a dimensão sexual, como informa o discurso fílmico ao exibir em cena a cama de casal entre ambos os personagens, e adquire abrangência conforme o protagonista faz uso das convenções de gênero para atingir seu fim.

A concepção de Kane acerca de Susan Alexander e a subsequente vontade de posse refletem não só a existência de discursos sobre as pertinências de cada gênero, que precedem as dinâmicas entre o masculino e o feminino, mas o uso destes como chancela para o exercício abusivo do poder. Estes discursos normatizadores de gênero, como denomina Colling (2004), compreendem os saberes difundidos em sociedade que explicam o feminino quanto às suas diferenças em relação ao masculino e estabelecem, por consequência, os papéis de cada gênero em argumentos de sustentação menos científica do que política e cultural. Tais saberes, aqui exemplificados a partir de suas afinidades em relação à sociedade norte-americana, compreendem desde o discurso grego, basilar ao

pensamento ocidental e pautado pela visão da mulher como um ser dotado de uma “debilidade natural e congênita que legitima sua sujeição” (COLLING, 2004, p. 33), segundo o qual as diferenças biológicas em relação ao homem assumem o caráter de desigualdade, estendendo-se ao discurso judaico-cristão, centrado na perspectiva da culpa feminina pelo mito da expulsão do paraíso e consequente subjugação ao masculino e confinamento doméstico como forma de controle. Esses discursos incluem até a esfera jurídica, estruturalmente vantajosa ao gênero masculino por submeter o feminino de forma mais incisiva ao jugo de aspectos como a honra e a conduta moral em decorrência da necessidade de manutenção de sua subserviência. Estes discursos, intrincadamente tecidos na sociedade, estabelecem a disparidade nas relações entre os gêneros porque se fazem instrumentos de poder. Como argumenta Foucault, “o poder não é nem fonte nem origem do discurso. O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder” (FOUCAULT, 2006, p. 253). Logo, o masculino promove o exercício do poder a partir da superioridade pressuposta ao seu gênero pelos discursos formadores da malha social – superioridade esta que legitima o abuso do poder sobre o feminino, como se desvela na relação entre Charles Foster Kane e Susan Alexander por meio da mais significativa consolidação institucional da relação entre gêneros: o casamento.

Antes que aprofundemos nossa investigação neste âmbito, porém, faz-se necessário ressaltar que a ótica de Foucault sobre o poder, como elucidado no princípio deste capítulo, caracteriza-se por eximi-lo de uma definição restrita à relação entre imposição e subordinação, tirando-lhe o caráter unicamente opressor e apontando sua complexidade pela integração às distintas camadas de relações de força que se interpõem na rede do poder de uma sociedade. Uma vez ressaltada tal consciência do poder e da construção social por trás das relações entre os gêneros, cabe-nos informar que, *a priori*, a análise debruça-se sobre o exercício abusivo de poder de Kane amparada pela teoria da dominação masculina proposta por Pierre Bourdieu. Refletida a manipulação promovida por Kane no intuito de subjugar Susan sob tal sustentação teórica, a investigação retoma a ótica de Foucault exposta acima junto ao pensamento de Michelle Perrot para compreender a posterior ruptura desta dinâmica.

O casamento entre Charles Foster Kane e Susan Alexander concretiza-se sob uma circunstância essencial, se não única: o escândalo acerca do relacionamento extraconjugal. A oficialização da união, neste contexto, representa um meio de resgate da honra, princípio integrante do que Bourdieu denomina capital simbólico. Tal interligação entre o matrimônio e a preservação do capital simbólico compreende um universo de valores abrangido pelo que o teórico denomina dominação masculina. A teoria de Bourdieu, que toma por base sua pesquisa etnográfica sobre o povo Cabila²⁵, argumenta que a justificativa que fundamenta na sociedade a dominação do masculino sobre o feminino é de cunho biológico (BOURDIEU, 2012). Neste raciocínio, a diferença anatômica entre os sexos é a circunstância que define os papéis sociais que os gêneros desempenham, o que resulta em uma construção que se legitima pela aparência de “ordem natural” que incorpora. O caráter inato que tal estrutura desigual difunde torna complexa a reversão do papel do oprimido, posto que sua repressão é abalizada pelo discurso de manutenção da ordem. Logo, o poder exercido pelo masculino nesta estrutura é alicerçado por discursos que definem, sobretudo, o *ser* mulher em relação ao homem. Esta mulher, que a análise foucaultiana nos permite conceber como construção discursiva, atua na sociedade não como sujeito, mas instrumento deste. Seu capital simbólico, pois, está sob o poder do masculino – tradicionalmente, na figura do pai ou do marido – e também sob seu jugo. Tal questão nos auxilia na compreensão dos pormenores acerca do enlace entre Susan e Kane. Embora o protagonista seja irremediavelmente afetado em termos políticos pelo caso extraconjugal, é a reputação da mulher o verdadeiro alvo do menosprezo, como exemplifica a capa do periódico *The Daily Chronicle*, já discutida no primeiro capítulo do trabalho. O veículo transparece a ironia com que caracteriza o caráter de Susan ao referir-se a ela com o termo cantora entre aspas, e se tampouco poupa o protagonista ao chamá-lo sarcasticamente de “pirata do amor” e “altamente moral senhor Kane”, a zombaria neste aspecto refere-se menos a uma falha de caráter que ao envolvimento com uma mulher que afeta sua reputação. É neste sentido que o casamento surge como um recurso de restabelecimento do capital simbólico: a suscetível reputação feminina de Susan deixa de se submeter ao jugo público

²⁵ Sociedade nômade de estrutura patriarcal situada no norte do Marrocos e da Argélia.

para ser entregue ao zelo de Kane como seu proprietário, em uma estrutura de controle e subserviência assim elucidada por Bourdieu:

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher [...] não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (BOURDIEU, 2012, p. 55)

Eis, portanto, um dos alicerces de legitimação da dominação masculina: o capital simbólico como meio de exercício de poder ao consolidar a mulher como posse. A relação entre sujeito e objeto decorrente desta percepção surge em *Cidadão Kane* não apenas na dinâmica entre Susan Alexander e Kane, mas também entre o protagonista e sua primeira esposa, Emily Norton. A personagem, sobrinha do presidente americano no universo fílmico da obra, é desposada em razão do *status* que confere às ambições políticas de Kane, sendo o interesse do personagem na mulher descrito por Leland como a “coleta de alguém que coleta diamantes”. Contudo, é no relacionamento entre Kane e Susan que a dinâmica entre sujeito e objeto se acentua em consequência do pleno desejo de posse por parte do protagonista – dinâmica que se torna emblemática no envolvimento de Susan com a ópera.

Na cena em que o aglomerado de repórteres entrevista Kane e Susan após a cerimônia de casamento, o protagonista afirma que ambos se tornarão estrelas da ópera. Um dos jornalistas pergunta a Susan se ela cantará no Metropolitan, ao que Kane interpela dizendo que “certamente irão”. O sentido de domínio que o personagem principal dispensa à esposa traduz-se não só na autoinserção na carreira da mulher, revelada pelo uso do plural em suas declarações, mas também no ato de silenciamento de Susan ao ocupar o lugar de sua fala. Aqui cabe-nos acenar para a dicotomia presença/ausência que a relação de poder sob o prisma do gênero encerra em *Cidadão Kane*, reconstituída na questão da voz e sua omissão como exercício de poder. A voz, assim, torna-se o elemento central de

análise do relacionamento entre Susan e Kane, compondo a base desta relação de força e revelando as articulações da manipulação neste processo.

Figura 16 – *Cidadão Kane*: Kane discute com Susan Alexander, filmada em *plongée* como um meio de expressão de sua vulnerabilidade em relação à tirania do marido



Kane submete a esposa à carreira de cantora de ópera, a despeito de sua notável falta de talento provada nas aulas de canto. Susan é ciente de suas limitações, mas vê-se impossibilitada de convencer o marido, apresentando-se em público a contragosto e sendo severamente criticada pelos jornais. A ineficácia da tentativa de diálogo com Kane acerca da própria vontade representa um meio de silenciamento de sua voz. Para os fins de exercício de poder do protagonista, urge a supressão da voz autônoma de Susan, sendo permitida apenas aquela em que exerce controle.

Entender a voz como instrumento de poder exige que se compreenda antes o lugar da fala na interação com o *outro*. Mikhail Bakhtin estabelece em seu *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2009) que toda enunciação é, inerentemente, destinada a um interlocutor. Se a linguagem é dialógica, nossa construção como

sujeitos dá-se por meio do processo comunicativo, em que o sentido do “eu” define-se pelo contato com o “você”. Tal noção da comunicação proposta por Bakhtin compreende o âmbito social como intrínseco à linguagem, o que provê cada palavra de uma carga ideológica. Assim, a fala não só implica o sentido de correspondência com o outro, mas também a atribuição, reiteração e negação de discursos pelos quais se exerce o poder. Como argumenta Catarina Domenici,

[...] o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consuma na resposta que ela incita de um outro. Se ela fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada. E se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária. (DOMENICI, 2012, p. 66)

Charles Foster Kane, munido da legitimidade que a dominação masculina concede à sua fala, não apenas cala Susan Alexander como assume o controle de sua voz ao forçá-la a manter a carreira de cantora de ópera, tornando-a uma extensão de si como impele sua natureza narcisista discutida no subcapítulo acerca da performance em *Cidadão Kane*. O silêncio de Susan Alexander sobre este ato de domínio, por sua vez, leva-nos à reflexão a respeito da inferência do não falar. Bakhtin argumenta que o calar não consiste apenas na ausência do som, mas em um ato inculcado de sentido e possível apenas entre os humanos (2003). O silêncio existe como ação autônoma, mas uma vez que se faz a partir da tirania do outro, torna-se coagido – o que se agrava ainda mais sob a perspectiva de gênero proposta por Bourdieu ao assumir um caráter perigosamente natural. Incapaz de expressar o desagrado de sua condição, Susan Alexander recai na esfera da convivência feminina, produto da manipulativa dominação masculina fundamental à manutenção da rede de poder disposta por Michel Foucault. Tal naturalização do calar no âmbito do gênero é explorada pelo discurso fílmico por meio do papel central que a fala ocupa na estrutura da obra analisada. No livro *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*, Michel Chion disserta acerca da *fala-teatro*, estilo adotado em *Cidadão Kane*, por sua relevância ao condicionar a encenação do filme:

Desde o argumento até a montagem, passando pelos jogos de cena, a luz, os movimentos de câmara e, certamente, o desempenho dos atores, tudo é concebido, com efeito, quase inconscientemente, para constituir a fala das personagens em ação

central e, ao mesmo tempo, fazer esquecer que é essa fala que estrutura o filme. (CHION, 2008, p. 134)

Orson Welles, cineasta conhecedor da narrativa radiofônica, emprega no discurso fílmico sua competência sobre as variações da fala e permite que ela assimile as tensões pertinentes à questão do gênero ao tornar incômoda a voz de Susan. A estridência da personagem, acentuada nas cenas em que extravasa sua impotência por meio de protestos que vão da repercussão da crítica sobre suas performances à carência da vida noturna na isolada Xanadu, não só faz seu falar desagradável como ofusca as razões de sua inquietação, acenando para o já contestado discurso psicanalítico da histeria feminina. Em termos de imagem, o caráter grotesco atribuído ao ato de fala de Susan Alexander é salientado quando esta, ao reclamar de sua solidão, divide o espaço com uma gárgula exibida em primeiro plano. Posto que a gárgula incorpora o sentido de bestialidade (BARREIRA, 2010), associar a personagem a uma figura emblemática de boca escancarada infunde selvageria à fala da mulher. Tais estratégias empreendidas pelo discurso fílmico compreendem práticas manipulativas na medida em que incitam o público a repudiar a voz da personagem; assim, uma vez subvertido seu ato de fala, justifica-se como natural seu silenciamento.

Figura 17 – *Cidadão Kane*: Susan queixa-se do isolamento de Xanadu enquanto divide a cena com uma gárgula



Pelo contexto anteriormente exposto, a dominação masculina de Bourdieu dialoga com a noção bakhtiniana acerca da fala. Se o indivíduo se constrói pelo diálogo, como afirma o teórico da linguagem, negar o ato da fala torna-se um meio de desumanizar o outro. Tal estratégia, ao explicitar a inferiorização feminina por meio da marginalização de sua voz para a manutenção da denominada ordem natural, atua como meio de repressão na medida em que assegura uma relação de força desigual entre os gêneros. É neste sentido que o protagonista, como refletido anteriormente no subcapítulo, faz uso das convenções de gênero em seu desejo de posse de Susan Alexander. Sua vontade de domínio alenta-se na socialmente construída dominação masculina, pois sobre esta constitui sua coerciva relação de poder com a esposa. A tirania do silêncio imposta a Susan e a rejeição pública de sua voz – do gesto do técnico de palco ao apertar o nariz em reprovação ao seu desempenho ao silêncio constrangido da plateia – culminam no ato extremo da personagem em fazer-se ouvir: a tentativa de suicídio, enunciada ao espectador por meio da representação de sua voz mesclando-se ao ruído da falha de energia.

O ato de Susan Alexander, quando analisado sob o conhecimento dos eventos que o sucedem, é embrionário de seu processo de autonomia na relação de força estabelecida com Charles Foster Kane. Para compreender seu encadeamento, no entanto, é necessário que se recorra ao pensamento de Michelle Perrot acerca do exercício de poder feminino como uma contraposição à teoria estabelecida por Pierre Bourdieu.

Michelle Perrot, movida pelo incômodo relacionado à exclusão da mulher não só da história, mas da historiografia, estabelece na obra *As Mulheres ou os Silêncios da História* (2005) uma análise da identidade feminina ao longo dos séculos e de seu papel nos âmbitos privado e público mediante os silenciamentos impostos ao gênero. Um dos argumentos fundamentais da reflexão de Perrot consiste na desmitificação da dominação plena do masculino; ao conceber a geração e evolução de correntes políticas como o feminismo como fenômenos que, por si, negam a submissão invariável da mulher ao homem, a autora aponta para o exercício do poder feminino como uma condição que se ateve ao longo da história no ambiente privado e estendeu-se ao público pela forçada imposição da voz neste espaço.

A concepção de Perrot acerca do poder feminino e do masculino como forças que se tensionam nos permite retomar o diálogo com Foucault em razão de sua recusa à acepção de um poder singularmente opressor e pela contemplação da dinâmica do poder por sua multilateralidade. Refletir acerca da tentativa de suicídio de Susan Alexander sob a perspectiva de ambos os teóricos é interpretar em sua escolha um ato de resistência à tentativa de domínio de Kane que, em razão de tal atitude autônoma por parte da esposa, disfarça em sua aparente condescendência aos apelos de Susan uma necessidade maior de posse que se desdobra no confinamento doméstico da mulher.

A convivência em isolamento na extensa propriedade de Charles Foster Kane acentua a já infrutífera comunicação entre o protagonista e a esposa. As vozes de ambos mais ecoam do que se fazem ouvidas no vazio da mansão de Xanadu, que representa, por meio de uma luz criadora de espaços anormalmente vastos no cenário (BAEZA, 2001), a distância emocional entre o casal. Ao recusar a vida pública *proposta* por Kane por meio da carreira na ópera, Susan é privada do convívio social externo, o que intensifica sua angústia expressa na voz. Neste ponto de profunda tensão em sua relação com Kane, seu ato de fala exterioriza-se pela lamúria ou pelo grito, urgindo o sentido de autonomia evidenciado na tentativa de suicídio. Assim, considerando o papel da fala na relação de poder estabelecida entre o casal, não é surpreendente que o ápice da insustentável opressão exercida pelo protagonista dê-se por uma agressão física de Kane a Susan em decorrência de sua verborragia. O episódio extremo provoca como reação o exercício de um contrapoder por parte da mulher, materializado na iniciativa de separar-se do protagonista. Logo, Susan liberta-se da dominação exercida por Kane ao impor à força seu ato de fala, partindo da propriedade em uma ação que se metaforiza pela figura do pássaro sobreposto à sua imagem como se a realidade anteriormente vivida fosse sua “gaiola”. Tal desfecho ecoa o pensamento de Perrot acerca do poder feminino privado que se exterioriza (2005) e confirma a teoria de Foucault sobre a impossibilidade de tornar-se aprisionado pelo poder – concepções alheias à natureza narcisista do protagonista, que perde a partir do rompimento desta relação seu último elo íntimo com uma realidade exterior que nunca percebeu como tal.

A quebra da ilusão criada pelo próprio protagonista de um mundo ao seu reflexo o faz, ao final da vida, mergulhar no único refúgio possível: si próprio. No instante da morte, porém, sugere contrariar Jedediah Leland em sua ideia de que morreu “sem qualquer convicção”: Kane, esperançosamente à diferença de Narciso, encontrou em seu último instante a “verdade” perseguida ao longo dos anos. Escapando à submersão final do ego, Charles Foster Kane fez surgir o homem e desaparecer a persona ao evocar a própria infância, representativa de um mundo dotado de sentidos que existiam para além de si e do qual foi privado para ser entregue a uma realidade vazia de significado que tentou manipular em seus termos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como propósito investigar a manipulação em *Cidadão Kane* (1941) no intuito de identificar a plausibilidade de sua identificação como força motriz do filme. Para esta investigação, a pesquisa partiu da proposição de que a manipulação é um fator presente nas três principais instâncias exploradas pela obra cinematográfica do diretor Orson Welles: a mídia, a memória e as relações de poder, bem como no discurso fílmico, compreendido como imagem e texto.

No primeiro capítulo, que aborda a manipulação sob o prisma da mídia, constatou-se que os mecanismos de manipulação de *Cidadão Kane* evidenciam-se desde o *trailer*, ludibriando de antemão a percepção do público acerca do conteúdo do filme. A análise do cinejornal *News on the March*, por sua vez, possibilitou uma discussão sobre as distorções promovidas pelo discurso textual e imagético do jornalismo – argumento aprofundado pela contribuição da pesquisadora Ana Paula Goulart Ribeiro (2003) com a reflexão sobre o papel da mídia na atualidade e suas práticas manipulativas em *Cidadão Kane*. A investigação sobre essas práticas também foi sustentada pela teoria de van Dijk (2010), que serviu como ferramenta primordial de apoio à análise das articulações da manipulação e detecção de seus mecanismos no filme, permitindo-nos inferir a extensão da fragilidade e da sujeição às deturpações a qual está submetida a informação jornalística, bem como os meios pelos quais Charles Foster Kane se torna propagador e vítima do uso das práticas manipulativas da mídia.

No segundo capítulo, propôs-se uma discussão sobre a memória em *Cidadão Kane*, tomando como eixo o testemunho enquanto ato sujeito à instância manipulada e manipuladora da memória. A investigação partiu da interligação entre o ato da memória e sua representação no discurso fílmico pelo *flashback* para examinar suas manifestações sob três instâncias: o saber midiático, a disposição emocional e a molduragem do presente. Os estudos do saber midiático, proposição desenvolvida por Mariana Baltar (2010) acerca da consciência do *ser visto* e consequente performance que ocorre no relato intermediado pela mídia, e do engajamento emocional no ato da memória (idem, 2007) contribuíram para que se

observasse a influência dos objetos de estudo da pesquisadora na manipulação dos testemunhos, que revelaram pontos de vista contraditórios em relação ao mesmo fato. O âmbito da disposição emocional, por sua vez, sustentado pelos estudos da memória realizados por Pinto e Kandel (1998; 2009), permitiu-nos atestar que as emoções influenciam a apreensão e o resgate da memória, o que torna seu ato naturalmente deturpado. Já o argumento da molduragem do presente, guiado pela teoria do sociólogo Maurice Halbwachs (2003) acerca da influência do presente no ato da rememoração, nos deu chance de refletir sobre instâncias de manipulação da memória que estão além do controle do indivíduo. Tais esferas permitiram compreender que o ato da memória se vê, inerentemente, envolvido em manipulações irreconciliáveis, que, por sua vez, afetam a percepção do público por unirem-se ao também subjetivo discurso fílmico na reelaboração da vida de Charles Foster Kane.

No terceiro capítulo, nossa investigação abordou o estudo da manipulação na esfera das relações de poder. Com o protagonista como eixo da pesquisa, a análise dividiu-se em três instâncias pertinentes à sua expressão na obra: o ethos americano, a performance e o gênero. Sobre o primeiro tópico, a pesquisa beneficiou-se das contribuições de Bercovitch, Weber e Shain (1974; 1975; 1993; 1994; 2013) para entender a influência da retórica pública, da ética capitalista e do individualismo americano no âmbito das relações de poder, concebendo nesse contexto a manipulação como o meio em que os valores que formam a sociedade americana se infundem no exercício de poder do indivíduo de forma deliberada ou inconsciente. No tópico acerca da performance, a teoria de Erving Goffman (2014) sobre a performance e seu efeito na audiência permitiu à investigação expor como os atos de Kane, a despeito de um público micro ou macrocósmico, são conscientemente idealizados e dotados de um propósito manipulativo de exercício do poder – questão também pontuada pela natureza narcisista do personagem sob o apoio teórico de Paula Sibilia (2016) e a retomada da reflexão de Mariana Baltar (2010) acerca do saber midiático. O tópico restante, por sua vez, compreendeu a questão do gênero como eixo para discutir o exercício manipulativo de poder de Kane sobre Susan Alexander, permitindo-nos arguir, sob o aval da teoria da dominação masculina de Pierre Bordieu (2012) e sua contraposição no pensamento de Michelle Perrot (1991), acerca da impossibilidade de exercício absoluto do poder

por um só indivíduo, o que viabilizou à nossa análise das relações de poder atar-se, sob todos os prismas, à teoria de Foucault sobre um poder que não se possui, mas se exerce.

A retomada de todos os argumentos que compõem este trabalho permite, por fim, que se reflita sobre aquela que é, possivelmente, a questão mais pungente no que concerne à manipulação em *Cidadão Kane*. Uma vez que assistimos à cena final e vemos o trenó Rosebud em chamas, relacionamos o objeto à infância perdida de Kane – reflexão presente na maior parte das críticas do filme. No entanto, tomar como definitiva tal resposta simplória é negar as infintas possibilidades que o filme oferece em termos de interpretação, o que nos leva a pensar se Rosebud, afinal, não foi apenas um meio que Orson Welles encontrou para desviar nosso foco de suas verdadeiras intenções.

Não se trata de uma consideração vã, pois o próprio começo da obra nos leva ao engodo: quando no leito de morte de Kane olhamos para o que parece uma casa sob a neve, segundos depois descobrimos tratar-se de uma miniatura. Assim, quando a sequência final nos leva a crer que a resposta está na infância perdida, é possível desconfiar de tal resolução. Sob a consideração de todos os aspectos investigados neste trabalho, assumimos que as respostas sobre Rosebud e quem foi Charles Foster Kane nunca estiveram a nosso alcance, como também não estiveram para os personagens da obra. Welles prova tal ponto ao iniciar e encerrar o filme com a placa em que se lê “não ultrapasse” – um aviso ao público de que ele não as encontrará do outro lado. Tentar encontrar respostas é desentender o próprio sentido de *Cidadão Kane*. Porém, fazer-nos crer que elas existem foi a manipulação final de Orson Welles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. J. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. **Pro-Posições**, v. 10, n. 2, p. 9-25, jul. 1999.

ANGRIMANI, D. **Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995.

AUMONT, J. O ponto de vista. In: **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

_____; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

_____; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAEZA, A. C. **La idea construida**. Madrid: Técnica, 2001.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

BALOGH, A. M. **Matrizes semióticas do film noir**. IX Congresso Lusocom – UNIP-SP, São Paulo, 2011.

BALTAR, M. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de “Jogo de cena”. In: MIGLIORIN, C. (Org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. Engajamento afetivo e as performances da memória em “Um passaporte húngaro”. Rio de Janeiro, **Eco-Pós**, v. 10, n. 2, p. 96-112, 2007.

BARBOSA, M. C. Meios de comunicação e história: um universo de possíveis. In: GOULART RIBEIRO, A. P.; FERREIRA, L. M. A. (Org.) **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERCOVITCH, S. **The American puritan imagination: essays in revaluation**. New York; London: Cambridge University Press, 1974.

_____. **The puritan origins of the American self**. New Haven: Yale, 1975.

_____. **The rites of assent: transformations in the symbolic construction of America**. New York; London: Routledge, 1993.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, J. C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOGDANOVICH, P. Interview with Orson Welles. In: NAREMORE, J. (Ed.) **Orson Welle's Citizen Kane: A Casebook**. New York: Oxford University Press, 2004.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

_____; STAIGER, J.; THOMPSON, K. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

_____; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas; São Paulo: Unicamp; Edusp, 2013.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARROLL, N. Film, emotion and genre. In: PLANTINGA, C.; SMITH, G. M. (Ed.) **Passionate views: film, cognition, and emotions**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COLLING, A. M. Gênero e história: um diálogo possível? **Contexto e Educação**, Unijuí, ano 19, n. 71/72, p. 29-43, jan./dez. 2004.

COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2012.

COWIE, P. **The cinema of Orson Welles**. New York: Da Capo, 1973.

DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOMENICI, C. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012.

EISNER, L. H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FELDMAN, I. O apelo realista. **Famecos**, Porto Alegre, n. 36, 2008.

FERRO, M. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIELDING, R. **The american newsreel: a complete history, 1911-1967**. Jefferson: McFarland, 2006.

FIORIN, J. L. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Bauru, v. 5, n. 2, p. 1-15, 2007.

FISHER, W. Reaffirmation and Subversion of the American dream. **Quarterly Journal of Speech**, 59, p. 160-67, 1973.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 2014.

_____. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FRANÇA, R.; TEIXEIRA, N.; VIANNA, G. Memória. In: VEIGA, V. F. et al (Org.). **Trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FRANCISCATO, C. Ed. **A fabricação do presente**. Aracaju: Editora UFS, 2005.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALDINO, M. R. **Minas Gerais: ensaio de filmografia**. Belo Horizonte: Comunicação, 1983.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

IZQUIERDO, I. A mente humana. **MultiCiência**, n. 3, 2004.

KANDEL, E. R. **Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KERNAN, L. **Coming attractions: reading American movie trailers**. Austin: University of Texas Press, 2004.

LASCH, C. **The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations**. New York: Norton, 1991.

MACDOUGALL, D. **Transcultural cinema**. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MARQUES, F. C. Uma reflexão sobre a espetacularização da imprensa. In: COELHO, C. N.; CASTRO, V. J. (Org.) **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MEDEIROS, A. **Cinejornalismo brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film**. Juiz de Fora: Funalfa, 2003.

MELTZER, N. E. Are Newsreels News? **Hollywood Quarterly**, v. 2, n. 3, p. 270-72, 1947.

MOTTA, L. G. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, C.; BENETTI, M. (Org.) **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

NAREMORE, J. Style and Meaning in Citizen Kane. In: NAREMORE, J. (ed.) **Orson Welle's Citizen Kane: A Casebook**. New York: Oxford University Press, 2004.

_____. **The Magic World of Orson Welles**. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2015.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2016.

PERROT, M. **História das mulheres no ocidente**. São Paulo, Afrontamento, 1991.

_____. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, A. C. O impacto das emoções na memória: alguns temas em análise. **Psicologia, Educação e Cultura**, v. 2, n. 2, p. 215-240, 1998.

REIS, M. A. B. Marinho N. **A memória do testemunho e a influência das emoções na recolha e preservação da prova**. Tese (Doutorado em Ciências e Tecnologias da Saúde) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

RIBEIRO, A. P. G. Mídia e lugar da história. In: HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Org.) **Mídia, memória & celebridades**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

ROSEN, P. Document and documentary: on the persistence of the historical. In: RENOV, M. (Ed.) **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993.

ROSSINI, M. S. O gênero documentário no cinema e na TV. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (Org.) **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

SHAIN, B. A. **The myth of American individualism: the protestant origins of American political thought**. Princeton: Princeton University Press: 1994.

SIBILIA, P. O show da vida íntima na internet: blogs, fotologs, videologs, orkut e webcams. In: CAIAFA, J.; ELHAJJI, M. (Org.) **Comunicação e sociabilidade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SINNERBRINK, R. **New philosophies of film: thinking images**. London; New York: Continuum, 2011.

SOUZA, G. O ponto de vista no documentário. **Significação**, ano 40, n. 39, p. 167-177, 2013.

_____. Violência urbana no documentário contemporâneo brasileiro: uma questão de diferença e poder. **E-Compós**, Brasília, v. 7, p. 1-15, 2006.

TOMAIM, C. dos S. **Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo. Fragmentos de um discurso totalitário**. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

TURIM, M. **Flashbacks in Film: Memory and History**. New York: Routledge, 1989.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2010.

WATERSON, R. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. **History and Anthropology**, London, v. 18, n. 1, p. 51-73, 2007.

WEBER, M.. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.