

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS MÉTODOS DE NARRAR NOS FILMES *CITIZEN KANE* (1941), DE ORSON WELLES E *CLOSER* (2005), DE MIKE NICHOLS¹

Diogo dos Santos SOUZA²
Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL

Tendo como uma das principais conquistas em sua trajetória histórica a consolidação do estatuto artístico, o cinema, desde o início de suas primeiras produções fílmicas, constituiu-se também como uma narrativa no ofício de contar e elaborar histórias. Com base principalmente nos estudos realizados por Marcel Martin (2005) e André Gaudreault e François Jost (2005), o presente trabalho, escrito a partir de discussões relacionadas à História do Cinema, tem como objetivo central analisar os modos de narrar dos seguintes filmes: *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles e *Closer* (2005), de Mike Nichols. A perspectiva norteadora desse estudo condiz compreender a narrativa cinematográfica como um processo multifacetado, que trabalha com diversos meios de expressão, que, desde a origem do fazer fílmico, estão se moldando de acordo com as inovações técnicas.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; narrativa; história do cinema.

1. INTRODUÇÃO

Na periodização histórica do fazer cinematográfico, pode-se fazer dois recortes no decurso dos movimentos que a caracterizam: a primeira corresponderia ao tradicionalmente chamado primeiro cinema, datado de 1894 a mais ou menos 1907, momento a qual há um aumento na produção do gênero ficção; já a segunda diz respeito as transformações da linguagem fílmica, que trouxe para o cinema a estrutura narrativa. No entanto, sabemos que datas nos servem mais como um instrumento que situa o leitor na discussão, tendo em vista que, tratando-se de cinema, há diversos pontos de vistas sobre o nascimento dessa arte, que teve múltiplas expressões,

¹ Este trabalho foi desenvolvido na disciplina História do Cinema, no Departamento de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a orientação do Professor Fernando Jorje Guerreiro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - e apresentado no DT 5 – Audiovisual do Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Estudante de Graduação 6º período do curso Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), vinculado ao MEC/SESu, atuando na linha de pesquisa Literatura, Cinema e Modernidade, e-mail: diogosansouza@gmail.com

até mesmo simultâneas, em lugares bastante diferentes no momento de sua origem. Como o foco deste trabalho é abordar os processos narrativos em duas obras de cinema, iremos nos posicionar no contexto da segunda fase.

Caracterizando-se como uma forma de estilo narrativo, a partir de 1907, o cinema buscou meios de contar histórias, retratando personagens e ambientes, tendo como referente, por exemplo, os modos de elaboração textual da literatura. Além disso, o desenvolvimento de técnicas como a iluminação, a cenografia e os intertítulos (fragmentos de diálogos) são frutos dessa época, que, atualmente, veem sendo aperfeiçoadas pelo cinema contemporâneo.

Vale ainda destacar a montagem e o trabalho com a profundidade de campo, elementos estes que estão presentes de forma extremamente rica nos filmes que serão analisados a seguir, *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, com duração de 119 minutos, e *Closer* (2005), de Mike Nichols, com duração de 104 minutos. Em um intervalo de tempo de sessenta e quatro anos, ambas as produções, a primeira norte-americana e a segunda inglesa, mantêm características semelhantes em seus métodos de narrar. É curioso pensar não somente em relacionar obras com histórias tão diferentes, como a retrato da vida de um magnata do jornalismo e as relações afetivas entre dois casais, mas também observar como as técnicas da linguagem do cinema unem filmes que foram rodados em períodos tão distintos e em continentes diferentes.

Tanto Orson Welles (1915 – 1985) quanto Mike Nichols, diretor ainda em atividade na produção de filmes, não só participaram do trabalho de dirigir uma equipe técnica, conduzindo atores e acompanhando a construção da obra no *set* de filmagem. Ambos os diretores atuaram também como roteiristas de algumas de seus próprios longas-metragens, fato que reflete a versatilidade no processo de criação e realização de seus filmes, já que eles compreendem não apenas o procedimento de se criar uma história e escrevê-la página por página na organização do roteiro, como também de transpô-la a um meio material físico, assumindo outro tipo de voz e corporiedade.

Indo a uma breve sinopse dos filmes analisados, *Citizen Kane* tem início com a apresentação de um castelo, nomeado Xanadu, espaço criado pelo protagonista do filme. A morte de um dos homens mais importantes da época, Charles Forster Kane, é o ponto que gera todo o conflito da história, que é desenvolvida por depoimentos de testemunhas que foram próximas ao magnata e, supostamente, poderiam conhecer a palavra enigmática que ele disse antes de morrer: *Rosebud*. Porém, na procura do sentido dessa palavra, a vida de Kane é mostrada sob vários pontos de vista, apresentando diversas fases de sua vida. De um lado quase que oposto, no sentido do conteúdo da trama, *Closer*, filme baseado na peça teatral de Patrick Marber, percorre o universo de quatro estranhos que se cruzam: uma *ex-stripper*, um escritor de obituários, uma fotógrafa e um dermatologista, em um ambiente londrino boêmio. Em destaque, o telespectador tem o tratamento

de temas como amor, traição, lealdade e separação. Apesar dessas diferenças, os filmes se relacionam com o modo que trabalham os elementos da narrativa cinematográfica, como imagem, som e cenografia.

2. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

A princípio, o cinema não era dotado de uma linguagem, sendo apenas um registro de espetáculo. Mas, foi pela forma de veicular ideias e atribuir significado à imagem com uma série de procedimentos expressivos que o cinema instituiu seu próprio discurso, organizando o contar de histórias em um organismo narrativo. Segundo Gaudreault & Jost (2005), pode-se considerar a imagem a unidade básica da narrativa cinematográfica, sendo esta, assim, um significante prioritariamente espacial (trata-se plano³ e enquadramento⁴, por exemplo, como representantes da espacialidade desse tipo de imagem), que, ao contrário dos demais veículos narrativos, possui nas formas de abordagem do elemento visual a principal forma de apresentação das ações da história. Sua gênese é marcada por uma dubiedade que é desenvolvida no seu próprio fazer: é produto da atividade mecânica de um aparelho técnico capaz de reproduzir objetivamente a realidade, no entanto, essa realidade é mostrada no direcionamento desejado pelo realizador do filme, ou seja, é o real mostrado e transformado pelo olhar da câmera e pelo olhar do homem. Essa dubiedade reflete as propriedades que o cinema dispõe em transfigurar o real, sendo um veículo, então, que não é transparente ao mundo, visto que busca reinterpretar a existência que lhe é exterior.

Outra característica importante da imagem cinematográfica é sua localização sempre no presente, como destaca Martin (2005, p. 29). É imprescindível ter em mente que o objeto que está representado no ecrã tem seu próprio tempo, tendo certa autonomia com quem o vê. Partindo da realidade do espectador, a imagem chega à percepção deste num desnível temporal quando é colocada em ações no desenvolvimento da narrativa de maneira não linear, fato que acontece com frequência nos filmes *Citizen Kane* e *Closer*, através da utilização de *flashbacks* e *elipses*. Dessa forma, a apreciação do leitor depende dos métodos narrativos que os realizadores utilizam para fornecer sentido à imagem dentro do plano do discurso fílmico.

³ Por plano, entende-se que este é o primeiro fragmento da linguagem cinematográfica, sendo determinado pela posição da câmera de filmar em relação ao sujeito. Apesar desse conceito estar vinculado ao que se compreende por enquadramento, pode-se distingui-lo por se tratar de uma imagem fílmica de teor unitário, que é percebida tal qual é projetada.

⁴ A noção de quadro pertencia à pintura, tendo sido prolongada pela fotografia. O enquadramento apareceu no cinema para designar o processo pelo qual se tem uma imagem que contém um campo, em que se vê o objeto filmado em toda sua superfície, no plano de foco da filmagem.

Tratando-se de narração, a imagem, não nos oferece todas as indicações para que se possa interpretar o sentido desses acontecimentos, pois ela afirma apenas os elementos ligados à materialidade visual do fato que apresenta, sem dar a sua completa significação. Para isso, é preciso pensar na imagem relacionada a uma das mais revolucionárias técnicas do processo fílmico: a montagem.

Montar é ordenar de acordo com uma sequência (a) temporal, no âmbito de contar uma história, vários planos, expondo o conteúdo dos fatos, sob o ponto de vista dramático, expressivo e psicológico. *Citizen Kane* faz uso, por exemplo, de um tipo de montagem que até o momento em que o filme foi produzido era pouco utilizada: a montagem invertida, em que se tem a alteração da ordem cronológica a favor da busca de uma temporalidade subjetiva, quebrando a linearidade lógica da narrativa:

Fraturando a coerência do tempo, e a ilusão de realidade, que é, de fato, ilusão de um sentido da realidade, a montagem suspende a possibilidade de atribuir uma significação imediata aos elementos representados. A sinalização de um falante provoca, pois, a eliminação momentânea de sentido, a partir daí submetido ao reconhecimento de uma articulação geral. (ROPARS-WUILLEUMIER, p. 33)

Para Mazzoleni (2002), *Citizen Kane* é um tratado que resume os pressupostos da linguagem cinematográfica, pois ora privilegia planos-sequência realizados com elaborados movimentos de câmera, ora destaca a fixidez da imagem na composição de espaços múltiplos, ou então se serve de instrumentos de montagem para causar contrações temporais. Além disso, como destacado acima em Roppars-Wuilleumier (...), a presença do um falante (o narrador), causa uma interrupção na fluidez da compreensão da narrativa, pois também se tem as declarações sobre Kane dos personagens-narradores. Em termos da descontinuidade da narração, o *flashback* visual pode ser um recurso eficaz, já que sintetiza um momento da história, potencializando a expressão visual em poucas imagens. Welles faz isso no prólogo do filme, quando apresenta ao espectador Kane pouco antes da morte e em seguida dá saltos para a vida do personagem, enquanto Nichols trabalha com mais frequência elipses, jogando com a velocidade do tempo narrativo.

Em *Closer*, a montagem clássica é o tipo predominante. Entretanto, há utilizações de montagem alternada, como quando, por exemplo, os personagens Anna e Dan decidem contar para seus respectivos companheiros que estão a ter um caso amoroso (0:46:38). Essa ação se desenvolve numa mesma cena. Por intermédio dos diálogos iniciais, percebe-se que os personagens em questão estão a tratar do mesmo assunto, em suas respectivas casas. É no diálogo que se encontra mais um importante componente da linguagem cinematográfica, que, através da introdução do som no cinema, cada vez recebe mais destaque nos filmes. Mesmo tendo o cinema como uma arte de

imagem, a palavra inserida em sua composição é um elemento que, a depender do modo que é trabalhado, torna-se um adiconante à significação do dizer cinematográfico.

Com o advento do som nos anos 30, época que marca o nascimento de um novo cinema, a unidade estética do cinema ganha o componente auditivo: a voz dos personagens (ou do narrador). Doravante, as falas em cinema adquirem um estatuto tão sólido quanto o da imagem. Tendo em vista que nos filmes em discussão o trabalho com os diálogos é frequente, faz-se necessário mostrar uma categorização teórica dos mesmos. Martin (2005, p. 221) chama atenção para três tipos de diálogos, que se encaixam na perspectivas das películas: a) diálogos teatrais, escritos para serem encenados em palco, de frente para o público; b) diálogos literários, segundo qual predominam a elipse e o silêncio como formas de dizer algo; c) por fim, os diálogos realistas, revelando uma preocupação de se exprimir através de uma linguagem simples, acessível a toda a gente. Como o roteiro de *Closer* é derivado de um texto teatral, obviamente seus diálogos se encaixam nesse padrão, mas também se aproximam de características literárias, já que os modos de narrar das peças se aproximam com os modos de narração literária. Em um dos grandes diálogos do filme, Alice fala sobre amor (1:34:48) com uma com a crueza compatível à força da palavra que há na peça de Patrick Marber: *Onde está o amor? Eu não vejo, eu não toco, eu não sinto. Só ouço algumas palavras, mas não posso fazer nada com suas palavras fáceis. O que você disser, é tarde demais.*

Em Welles, diálogos com caráter realistas são predominantes, apesar de que o filme se inicia com uma conversa que não consegue ser ao menos realizada, de teor lacunar, quando Kane está prestes a morrer e deixa a palavra *Rosebud* em suspensão para a enfermeira que entra no quarto. Portanto, vê-se que, ambos os filmes não trabalham com um único método de narrar a história, posto que mesclam os elementos da linguagem cinematográfica na constituição do enredo narrativo. Além disso, não se deve esquecer que *Citizen Kane* fora lançado comercialmente num período que o cinema sonoro estava no auge de sua afirmação dentro da indústria:

Uma vez que os determinismos técnicos estavam praticamente eliminados é portanto necessário procurar noutro campo os sinais e princípios da evolução da linguagem cinematográfica [...]. Em 1939 o cinema sonoro tinha chegado àquilo que os geógrafos chamam o perfil do equilíbrio de um rio. Quer dizer, a curva matemática ideal, resultado de suficiente erosão. Alcançado seu perfil de equilíbrio, o rio corre sem esforço da nascente e deixa de cavar seu leito. (BAZIN, p. 20)

Dito isso, pode-se reconhecer em *Citizen Kane* a atribuição de grande importância ao som, posto que em grande parte da narrativa são apresentados ao espectador monólogos de Charles, que descrevem através da voz pensamentos e emoções do personagem. Assim, num filme em que as vozes valem tanto quanto as imagens, tem-se diálogos em que todos os personagens falam ao mesmo tempo como instrumentos musicais de uma orquestra. Na cena que culmina no encontro de

Charles com sua amante e esposa (1:05:19), há um procedimento antitradicional que eleva a utilização da voz no cinema: as frases inacabadas. No contexto da ação dramática, tal recurso serve como instrumento para explicar que a ausência do som, numa era em que este já está consolidado na indústria fílmica, também pode representar o não dito, assim como anteriormente, quando a narrativa de cinema era desprovida de áudio.

É na organização dos componentes citados que a linguagem cinematográfica se constitui, não apenas pelo conteúdo plástico da imagem como também pelos recursos de montagem. Compreende-se, assim, metaforicamente, esse modo narrativo como uma engrenagem mecânica de um relógio, em que suas peças trabalham em conjunto, a fim de obter um resultado final, fruto da interação que há no funcionamento de cada uma delas.

3. AS FORMAS DE NARRAR EM *CITIZEN KANE* (1941) E EM *CLOSER* (2005)

Há um aspecto em comum entre Orson Welles e Mike Nichols que se deve destacar, levando em consideração a forma semelhante de relacionar a linguagem fílmica com outros campos. A aproximação que *Closer* realiza entre o discurso fílmico e o teatro não é uma novidade de seu diretor, pois este adaptou a peça *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, do dramaturgo norte-americano Edward Albee, para o ecrã em 1966. A habilidade de unir a forma de narrar de dois campos diferentes faz parte da história de Nichols, assim como é para Welles, mas em outro sentido: o de transpor referências do dizer literário para seus filmes. Em *Kane*, os enunciados que são encaixados na voz de um narrador principal se posicionam fora do eixo das ações da narrativa. Esse processo é oriundo da importação de características do texto literário, pois no cinema, esse tipo de narração não era tão usual. Posteriormente, Welles realiza *Soberba*, a partir do romance *The Magnificent Ambersons*, de Booth Tarkington, numa grande intimidade com o livro. Para além daquilo que aproxima esses dois realizadores, há algumas técnicas distintas de filmagem do início dos filmes que precisam ser comentadas.

O prólogo de *Citizen Kane* utiliza o *travelling*, movimento de câmera que, nesse caso, descreve o ambiente com precisão ao efetuar uma atividade subida de olhar, deslizando pela cerca do Xanadu, primeiro passando por uma rede e posteriormente a uma grade, apresentando-nos o lugar. O uso desse recurso aproxima o olhar da câmera em função do ambiente, como se fosse um olhar investigativo. É no Império de Kane que ocorre o acontecimento que culminará no conflito de toda a narrativa: sua morte. Ao ultrapassar os limites externos da propriedade do castelo, em um movimento fluido de câmera, entra-se no interior do castelo, propriamente na ficção cinematográfica. Então, pode-se notar, a partir disso, a preferência de Orson Welles em primeiro contextualizar o ambiente da intriga para assim, começar a desenvolvê-la, lembrando que esse

castelo é o local em que se revela no epílogo o enigma *Rosebud*, fato que torna ainda mais importante seu destaque.

Numa perspectiva distinta, *Closer* se inicia em *slow motion* (câmera lenta), efeito especial de câmera em que a ação é vista numa duração mais prolongada, com enquadramento da figura inteira dos personagens Alyce e Dan. Como ambos ainda não se conhecem, o emprego da câmera lenta enfatiza uma certa tensão no momento em que os personagens caminham pelo centro de Londres, trocando intensos olhares. Além disso, há o acompanhamento musical da canção *The Blower's Daughter*, de Damien Rice, onde a letra intensifica a atração dos personagens: “*I can't take my eyes off you*”.

Mesmo iniciando de formas diferentes, a narração dos filmes se assemelha no que abrange a preferência de ofertar, de imediato, significado à imagem através dos movimentos de câmera. *Citizen Kane* mostra cautelosamente a frase da placa que devemos prestar mais atenção: “*No trespassing*”. Tal proibição exibida em lentidão reforça o caráter de que o espectador está prestes a entrar em um universo repleto de nuances. Já em *Closer*, a câmera lenta indica o quanto os personagens estão envolvidos na troca de olhares, pois faz com que essa ação seja retardada na duração do tempo, dando oportunidade do receptor visualizar com mais clareza e compreender através desse processo que Alice e Dan estão começando um jogo de sedução.

Discutindo ainda desses processos de tratamento da imagem cinematográfica, o realizador de *Citizen Kane* possui um importante contributo na história do cinema relacionado a esse assunto: uma nova abordagem da nitidez do enquadramento, nomeada como profundidade de campo. Mazzoleni (2002, p.42) diz que foi o uso de uma objectiva focal curta, dotada de uma elevada luminosidade, acompanhado do emprego de lâmpadas potentes, que tornou esse instrumento o código de expressão máxima de Welles. Para exemplificar, faremos alusão à cena em que Charles quando criança é levado de sua casa (0:19:32). Há, então, a simultaneidade das ações, quando seus pais assinam um documento em primeiro plano, ao fundo, é possível ver a criança brincar na neve. Segundo Martin (2005, p. 210), esse tipo de utilização ampla do enquadramento permite uma realização sintética das ações, sem precisar deslocá-las ou mudá-las de plano. Evidencia-se esse processo em *Closer*, na exposição fotográfica *The Strangers*, de Anna, no plano em que ela conversa com Dan, paralelamente a conversa de Alice e Larry, que ocorre no fundo. Nesse momento, tal recurso demonstra a tensão dramática que há entre os personagens, tendo em vista que Alyce e Larry sabem que Dan e Anna já se envolveram emocionalmente. Há outra técnica, mas nesse caso ligada ao procedimento de montagem, que é utilizada na cena citada e que consolida a continuidade narrativa da história: o *raccord*, onde se liga as imagens do primeiro plano às imagens do segundo plano num molde de dissolução, em que um plano se transforma em outro, ao promover um esclarecimento branco gradual da tela.

Ainda no sistema formal de *Closer*, convém destacar a constante utilização da profundidade de campo, onde os atores tiveram uma disposição de espaço físico ampla, permitindo-lhes adaptar o padrão do meio cinematográfico ao estilo de representações teatrais. Tal recurso atribui mais valor à imagem cinematográfica à medida que se prioriza inicialmente observar o registro da imagem dentro do acontecimento. Para exemplificar, tem-se a cena que Alice leva Dan até seu local de trabalho (0:09:28). Os personagens são enquadrados em sua totalidade na profundidade de campo, acompanhados pela música *Cold Water*, de Damien Rice, numa bela sincronia entre o som e a atmosfera triste do filme. No entanto, a perspectiva do olhar da câmera em *Closer* segue o modelo do ponto de vista formal do teatro. A presença da frontalidade dos atores alude a esse efeito dos actos teatrais, que nas cenas dos filmes permite visualizar amplamente o perfil dos atores, em que os personagens são apresentados várias vezes de lado. É bom lembrar que a tela fornece apenas uma parte da realidade, logo, quando um personagem sai do eixo de observação do espectador, continua a existir em algum lugar do ambiente, já que não há bastidores na tela.

Pelo olhar da câmera em Welles se firma outra palavra teórica que se consolidou no vocabulário crítico das teorias do cinema: o plano-sequência. Este termo refere-se a um plano bastante longo, que apresenta uma sequência de fatos, sem fragmentá-los, unindo-os sucessivamente na montagem. Em *Citizen Kane*, o patrimônio de Charles Forster é mostrado numa deterioração progressiva, separada por grandes elipses temporais que cortam a continuidade cronológica da história. Da mesma maneira, Mike Nichols utiliza o plano sequência em seu filme quando introduz um intervalo temporal do momento em que Alice e Dan terminam sua primeira conversa (0:02: 37), passando para a cena seguinte, em que ele está num estúdio fotográfico, a esperando, e o relacionamento dos dois já tem se iniciado. As situações citadas, apesar de conterem espaços em branco de um momento para outro, estão em um processo narrativo cinematográfico que se vale em concatenar os acontecimentos, independente de eles estarem próximos temporalmente, quebrando novamente ideia ilusória de que o cinema é uma arte imitativa do real.

Das inúmeras tipologias de narração para se contar uma história, Welles escolheu dois métodos para nos mostrar os episódios da vida Kane: a *voice-over*, no formato de um narrador extra-diegético, que não é uma personagem na trama, e por meio dos personagens que relatam fatos da vida do protagonista, como sua ex-esposa e seus amigos. A voz do narrador não se posiciona em sentido restritamente intervencionista da imagem que é formada por Kane, ficando a cargo dos personagens narradores pontuarem de forma direta a opinião que tinham sobre ele. Na narrativa de Nichols, considera-se nessa função de narrador um observador invisível, que está traduzido na própria câmera, identificando-se como tal. Logo na primeira cena, o movimento da câmera alterna entre Alice e Dan, quando estes andam pelo centro de Londres, introduzindo lentamente o início da

história dos dois. Há também o momento que Anna e Larry se conhecem no Aquário e saem para caminhar (0:32:43), sendo enquadrados em *medium long shot* (campo longo médio), em que o ambiente - numa medição geométrica - é dominante em comparação a figura humana. A melancolia da paisagem de Londres que é retratada, um azul que tende para um ambiente chuvoso, de intranquilidade, pode ser interpretada como uma forma de exteriorizar, através do foco da câmera, o estado instável de espírito da fotógrafa.

4. A EXPRESSÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO

É indiscutível que o cinema é uma arte que manipula o espaço e o tempo, sujeitando-os a novas significações com o auxílio de seu potencial tecnológico. Há filmes em que um desses elementos pode ser mais trabalhado do que o outro, mas há aqueles que integram esses dois componentes da linguagem cinematográfica no eixo da interpretação da história, como é o caso de Welles e Nichols. Vejamos uma explanação sobre o modo como são apresentados o espaço e tempo e as suas relações no eixo de significação das narrativas.

São inúmeras as belas locações de filmagem que compõem o ambiente de *Closer*, que praticamente é todo rodado no meio urbano de Londres. Na linha temática do envolvimento de estranhos que se relacionam afetivamente, o primeiro plano do filme, em *medium long shot*, retrata diversas pessoas caminhando por um centro, situando os personagens num ambiente de pessoas desconhecidas, reforçando o fato de que eles, naquele momento, não passam de estranhos um para o outro. Levando em consideração a densidade dos diálogos, a câmera tende a captar o espaço frontalmente, sempre pondo em destaque a direção dos olhares dos personagens. Ao passarmos para a cena do estúdio fotográfico, percebe-se que o olhar da câmera se dirige frequentemente para as fotografias de pessoas anônimas que fazem parte do trabalho de Anna, como se fosse um modo de representar o quanto essa personagem aparenta ser alguém solitária, rodeada por figuras de pessoas que não conhece. Através das imagens capturadas pelo olhar da câmera, o espectador compreende o sentido filme de Mike Nichols, tendo em vista que é por esse processo que o narrador se constitui na narrativa.

No decurso do filme, tem-se uma mudança específica e brusca de espaço quando os casais se separam pela primeira vez, após Anna e Dan revelarem a seus companheiros o caso que estavam mantendo: a discoteca de *strip-tease* (1:00:48). Alice e Larry conversam em uma sala decorada com a cor vermelha que, de conhecimento geral, significa paixão e desejo, sentimentos que irrompem das personagens em medidas próprias. A sensualidade do filme adquire um caráter mais sexual (até pelo efeito que causa as mulheres seminuas a exhibir seus corpos), que até então era expressa apenas através dos olhares impulsivos.

Por fim, para concluir essa observação sobre o espaço desse filme, vale destacar a penúltima

cena, que se passa no Hotel *Renaissance* (1:26:18). O nome desse lugar em que Alice e Dan estão a se reconciliar, após Dan se separar de Anna, é de grande importância, pois pode ser um indicativo da tentativa frustrada do casal em buscar um renascimento para a sua relação. Antes da câmera entrar no ambiente interno do hotel, um avião sobrevoa o local, podendo esta ação nos apontar para a provável partida de alguém. E é exatamente isso que ocorre, quando o casal se desentende e não aproveita a oportunidade de fazer “renascer” a relação que tinham anteriormente. Discutido dessa forma, evidencia-se que o espaço em *Closer* é um objeto visual significativo, assim como na narrativa de Welles, donde desempenha uma função indispensável para o entendimento do filme.

Tratando-se do espaço em *Citizen Kane*, Xanadu é o nome de um dos principais espaços da história. O palácio construído por Charles é uma coleção de brinquedos (chegando a ser assombrosa), em que ele buscou desesperadamente resgatar a alegria de sua infância perdida. O lugar aparentava ser uma prisão, dotada de amarga saudade de uma época que ele não poderia mais recuperar. A sua memória era conservada ali, como se o Império fosse uma espécie de refúgio. No entanto, é por uma luminosidade gótica que Welles mostra ao espectador a existência do local como um espaço quase que inabitado, carregando toda a solidão da vida de um único indivíduo.

No primeiro plano da sequência que relata a infância de Kane, a solidão é uma característica que também se faz presente (0:19:02), sendo retratada no espaço. Ao brincar sozinho na neve, a banda sonora do filme possui uma atmosfera de felicidade até o instante em que a câmera se dirige ao ambiente onde o garoto habitava: *Mrs. Kane's Boarding House*. Esta situação pode ser considerada um pequeno pormenor, porém, é através da minúcia dos detalhes que a linguagem cinematográfica se constrói. Esse trecho do filme, tratando-se de espaço, é peculiar, pois invoca a relação do ambiente com o tempo, posto que se regride anos do presente atual do filme, para se penetrar em mais um episódio da vida do protagonista. Segundo Ropars-Wuilleumier (1979,p.27), a quebra da homogeneidade do espaço, desestrutura a sucessão cronológica, que comanda o desenrolar diegético do filme.

Na ausência de lógica (tratando-se dos dois filmes), temporal e espacial, é necessário recorrer à ligações ou transições plásticas e psicológicas que conectem as evoluções e mudanças do conflito. Elas podem ser ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a construir as articulações narrativas. Na linha de realização de procedimentos elípticos e sínteses temporais, há como principal exemplo em *Citizen Kane* a cena em que ele e sua esposa Emily dialogam sobre o casamento (0:52:11). Mudanças de vestuário e penteados de cabelo das personagens em ambientes praticamente imutáveis e a duração cada vez mais rápida dos planos são descritos como micro episódios que representam a degradação da relação conjugal, marcada pela imprecisão temporal da montagem elíptica (MAZZOLENI, p. 182). A sobreposição dos pontos de vista mantém, como já visto, uma indeterminação na narração relativa à temporalidade da história, que não se submete a

qualquer assimilação com o tempo real, pois procede rupturas, diluições, fazendo com que o motor da narrativa seja a invenção do próprio tempo, realizada pelo discurso filmico. A mistura de diferentes níveis temporais, estabelecendo uma desordem no tempo da história, ou seja, aquilo que abarca o desenvolvimento da narrativa, do prólogo ao epílogo, fornece uma extensão do tempo do discurso, que manipula e recombina a sucessão de eventos da história servindo-se de vários procedimentos.

Numa disposição de fatos fragmentados colocados em conjunto, a estrutura narrativa de *Citizen Kane* é temporalmente circular, partindo do pressuposto em que começa com a morte do protagonista e percorre a sua vida quase que ao contrário, enquanto que em *Closer*, a narrativa possui elipses temporais e, em especial, um *flashback* na cena em que Anna lembra o momento em que aceita a proposta de Larry: o divórcio em troca de uma relação sexual (1:13:17). Em relação às elipses, logo no início da película, após Dan e Alice se conhecerem, a cena que vem em seguida já traz o casal em um relacionamento sério, sem dar acesso ao espectador de ver como foi o início da união dos dois. Os interditos, não somente no cinema, mas também na literatura e no teatro, são métodos utilizados pelos os escritores do texto e realizadores de cinema a fim de criar na narrativa uma dimensão em que o leitor possa interagir e refletir com o que lê sem obter uma resposta prévia, sendo esta encontrada no plano de seu imaginário.

Por fim, é possível dizer que os filmes, por suas características específicas, possuem modos diferentes na abordagem da descontinuidade temporal. Welles utiliza elipses na tentativa de fazer com que o espectador (des) construa a todo o momento a imagem que se tem do magnata. Como a narrativa se organiza como uma espécie de jogo de quebra-cabeça, os fatos da vida de Kane são postos lado a lado para se traçar o perfil de sua personalidade. Com os diversos cortes presentes no filme, o público recebe o convite atrativo de formar sua opinião paulatinamente, como se fosse um desafio descobrir quem é realmente esse enigmático protagonista. Nisso reside um dos principais pontos de *Citizen Kane*: o personagem central não é apresentado em sua totalidade, seu eu é cortado em partes, ao ponto que é assim que a narrativa se estrutura, de modo fragmentário. No entanto, em *Closer*, o tempo descontínuo mostra o quanto é instável a relação amorosa dos casais, posto que em cada elipse o espectador tem alguma surpresa relacionada a alguma mudança no relacionamento dos mesmos. Como os personagens são dotados de mistério, a ponto de ser comum nos causar constante surpresa naquilo que falam, os cortes da ordem cronológica da história reforçam o choque do inesperado com determinadas ações. Um bom exemplo disso ocorre quando Anna relembra a última vez que teve uma relação sexual com Larry (1:13:31), fato que ainda não havia sido revelado. Vale lembrar também que a peça a qual o filme foi baseado segue nessa mesma descontinuidade, sendo representada no teatro pela mudança de atos, dentro da alteração cenografia, e não tão especificamente do espaço, como é feito no cinema.

5. A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS

Conforme Candido (2000), a estrutura de um filme baseia-se na disposição do narrador em assumir o ponto de vista dos personagens, e na maioria deles, os personagens devem tomar a forma material de pessoas. O autor argumenta que a personagem de ficção cinematográfica, por mais que parta realidade ou de ficções pré-existentes, somente começa a existir e a viver quando encarna num ator. E o cinema exerce um forte papel na reconstrução, distanciando-se do teatro pelo fato de os recursos de câmera e de linguagem estarem envolvidos na formação do personagem ficcional.

Como já dito, em *Citizen Kane*, o espectador tem conhecimento de sua história através de depoimentos de antigos amigos e de sua ex-esposa, porém, não se tem o ponto de vista de Charles Forster Kane, sendo constante a narração falada, que, por ora, tem o narrador na ação de modo ausente, tomando a voz de uma personagem como ponto de vista. Na nomenclatura da narrativa literária, que, nesse caso, pode ser aplicada a esse ponto do trabalho, há duas designações gerais sobre a personagem: as planas, em que não há evolução no desenvolvimento da ação, e as esféricas, que se transformam e trazem enigmas e questões polêmicas em torno de seu modo de ser e agir.

É possível considerar que em *Citizen Kane* apenas o protagonista é uma personagem esférica, que carrega uma ambiguidade que constitui um carácter que não se consegue compreender por completo, moldando-se em uma figura hermética. Mas, isso não quer dizer que as outras personagens não possuem relevância na trama. O fato é que o desenvolvimento profundo da personagem, passando da infância à morte, dos momentos mais felizes aos mais tristes, é destinado unicamente a Kane.

A complexidade de Kane é algo que o coloca em destaque durante o decorrer da narrativa, fato que se observa com clareza na utilização da luz cinematográfica como procedimento que demonstra o interior de sua personalidade. A iluminação de contraste cria uma dialética entre o personagem e o espaço, trazendo ao espectador zonas sombrias de Kane. Dessa forma, identifica-se um correlato objetivo (termo cunhado pela corrente dos estudos formalistas) entre a psicologia do personagem e o clima do ambiente, representados pelo uso da luz em situações emocionais. Os demais personagens assumem um papel de introdutores dos episódios, nas quais suas opiniões permanecem em função de acrescentar aspectos construtivos para a figura do protagonista. Nesse percurso, *Rosebud* é um mistério que aparenta fazer parte da própria natureza do personagem, já que a solução da charada morre num círculo que encerra sua vida privada, único elo estabelecido uma com o real, visto que o perfil de homem público que construiu era pura idealização. Nesse aspecto, Charles Forster Kane se assemelha com a personagem Alice Ayres, que durante a narrativa oculta a identidade de seu verdadeiro nome, Jane Jones.

Alice é um exemplo de personagem cinematográfica que é caracterizada essencialmente por suas frases e diálogos, dispondo, inclusive, da forma de olhar como um fator expressivo que

constitui e representa não só ela, como os outros personagens. Diferentemente da película de Welles, o elenco de Mike Nichols é composto só por quatro indivíduos, que, pode-se considerar todos personagens esféricas, pois seus atos movimentam a intriga da trama de modo constante, em uma escala individual evolutiva (ou regressiva) de suas personagens. Porém, há um destaque especial para Alice Ayres. Numa posição de jovem doce e ao mesmo tempo ousada, o seu crescimento pessoal é apresentado, por exemplo, nas mudanças de corte de cabelo, refletindo as fases da vida que estão a passar e sua personalidade a se modificar. No contexto do filme, ela e Dan são as personagens que menos possuem dificuldades para exprimir seus sentimentos. Mas, esta é a única semelhança entre eles, tendo em vista que o escritor de obituários é, de certo ponto, imaturo em relação a tomar atitudes quando se trata de amor. São esses os dois personagens que compõem o lado do quarteto mais jovem da narrativa.

Anna e Larry são personagens que instigam no telespectador a expectativa de que, em algum momento, causarão uma surpresa através de suas decisões. Dessa forma, pode-se afirmar que eles contêm um tipo de complexidade que permite mostrar apenas fragmentos do seu eu interior. Ao chegar a esse ponto, lembramos que, por mais forte que seja seu eixo fictício, a personagem cinematográfica só ganha vida quando encarnada em uma pessoa, isto é, o ator. A existência do ser da ficção permanece viva na memória do receptor através de suas palavras, imagens e formas de executar determinadas ações. Nesse parte, é incontestável que ambas as narrativas são bem sucedidas, pois usufruem de excelentes atores na composição do elenco.

Uma grande característica da realização de *Closer*, expressa em seu núcleo de personagens, é a técnica de continuidade visual na direção dos olhares. Como a narrativa é composta por longos diálogos, é necessário que se garanta uma simetria perfeita na correspondência dos olhares. Na cena em que Dan diz para Alice que está a ter com Anna (0:46:49), ela sai do enquadramento, passando para outro campo de visão sem deixar de acentuar, por intermédio do olhar, o efeito dramático da ação. Assim, os personagens na narrativa são construídos por olhares, além de forte domínio do uso da palavra, em consonância com técnicas de cinema que reforçam o teor de suas respectivas personalidades.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi discutido, percebe-se com *Citizen Kane* que a contribuição da vanguarda norte-americana moderna deixou um legado ao cinema contemporâneo não somente nas inovações técnicas, como também na noção do termo narrativa na linguagem cinematográfica. Isso nos leva a concluir que, até pelo fato do cinema ser uma arte jovem, os movimentos no curso de sua história relacionam estilos entre si. Para Bazin (1992), Orson Welles marca um novo estágio no cinema, rompendo com algemas que se configuraram como uma aparência oficial. Nele se data a utilização

de uma montagem acelerada, que brinca com o espaço e o tempo, num ritmo que se configurou uma técnica.

Desde então, esse novo método de fazer cinema se atualiza, tanto é que em Mike Nichols, podem-se observar várias referências e uso de técnicas advindas desse momento da história do cinema, que considera a narração como um processo que contribui decisivamente para a definição da especificidade cinematográfica. O diálogo referente a *Closer* e *Citizen Kane* está além das semelhanças entre os modos de narrar: esse elo apresenta a capacidade que a linguagem fílmica possui em se resignificar, isto é, colocar o que um dia foi considerado como revolucionário e anti-tradicional em parâmetros que buscam a inovação através de novas leituras da tradição.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico crítico de cinema**. São Paulo: Editora Papirus, 2001.

BAZIN, André. **A evolução da linguagem cinematográfica**. In: *O que é cinema*. Livros Horizonte: 1992.

CANDIDO, Antonio. **A personagem cinematográfica**. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CIDADÃO Kane. Produção de Orson Welles. Distribuidora RKO, Radio Pictures.(119 min) Preto e Branco. Legendado. Port.

CLOSER. Produção Mike Nichols, John Calley e Carey Brokaw. Distribuidora Columbia Pictures. (104 min). Colorido. Legendado. Port.

GAUDREAUT, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2005.

MASCARELLO, **História do cinema mundial**. São Paulo: Editora Papirus, 2006.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MAZZONELI, Arcangelo. **O abc da linguagem cinematográfica**. Portugal: Edição Cine Clube de Avanca, 2002.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. **Narração e significação: um exemplo fílmico/Citizen Kane de Orson Welles**. In: *Análise semiológica do texto fílmico*. Portugal: Editora Estampe, 1979.

