

As performances do poder em *Cidadão Kane*: exercício, conivência e enfrentamento

The performances of power in *Citizen Kane*: exercise, connivance and confrontation

Las performances del poder en *Ciudadano Kane*: ejercicio, connivencia y enfrentamiento

Gustavo Souza¹²², Rafaela Caetano¹²³

Resumo

Para além da importância de suas inovações técnicas e estéticas, *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) é um filme que possibilita a discussão sobre inúmeros aspectos também presentes em sua narrativa. O foco deste trabalho diz respeito às configurações do poder, especialmente se nos concentramos na relação que o protagonista estabelece com outros personagens. Partimos da hipótese de que toda ação em *Cidadão Kane* está submetida à circunstância do exercício, da conivência e do enfrentamento do poder materializada na performance do protagonista. Para isso, nosso alicerce teórico é construído a partir dos apontamentos de Goffman (2014), que pensa a performance a partir da audiência, e de Foucault (2015), para quem o poder é uma questão que se exerce e não que se localiza.

Palavras-chave

Poder, performance, saber midiático, cidadão Kane.

¹²² (Universidade Paulista, Programa de Pós-graduação em Comunicação). E-mail: gustavo03@uol.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0134-9207> Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

¹²³ (Faculdades Metropolitanas Unidas). E-mail: rafaelapcaetano@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3933-1440> Graduação em Jornalismo (2011) e pós-graduação em História da Arte (2013) pela Universidade São Judas Tadeu. Mestre em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP). Tem experiência na área de Comunicação como jornalista e professora da Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU).



Primera revista digital
en Iberoamérica
especializada en Comunicología



Abstract

In addition to the importance of its technical and aesthetic innovations, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) is a film that makes possible the discussion of many aspects also present in its narrative. What we privilege in this work concerns the configuration of power, especially if we focus on the relationship that the protagonist establishes with other characters. In this debate, we start from the hypothesis that every action in *Citizen Kane* is subject to the circumstance of the exercise, the connivance and the confrontation of the power materialized in the performance of the protagonist. For this, our theoretical foundation is constructed from the notes of Goffman (2014), who thinks the performance from the audience, and Foucault (2015), for whom power is an issue that is exercised rather than located.

Key words

Power, performance, media knowledge, Citizen Kane.

Resumen

Además de la importancia de sus innovaciones técnicas y estéticas, *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) es una película que posibilita la discusión sobre innumerables aspectos también presentes en su narrativa. Lo que privilegiamos en este trabajo se refiere a las configuraciones del poder, especialmente si nos concentramos en la relación que el protagonista establece con otros personajes. En este debate, partimos de la hipótesis de que toda acción en *Ciudadano Kane* está sometida a la circunstancia del ejercicio, de la connivencia y del enfrentamiento del

poder materializado en la *performance* del protagonista. Para ello, nuestro fundamento teórico se construye a partir de los apuntes de Goffman (2014), que piensa sobre el *performance* a partir de la audiencia, y de Foucault (2015), para quien el poder es una cuestión que se ejerce y no una cuestión que se localiza.

Palabras clave

Poder, *performance*, conocimiento mediático, público y privado. Ciudadano Kane.

Introdução

Escrito, dirigido e protagonizado por Orson Welles, *Cidadão Kane* (1941) impulsionou a produção de uma extensa bibliografia que, em linhas gerais, ressalta a importância de suas inovações técnicas e estéticas, comumente vistas como um marco na história do cinema. (Wollen, 1982; Arthur, 1996; Nicholas & Price, 1998; Bordweel & eThompson, 2004; Naremore, 2015). Ao mesmo tempo, o filme permite a discussão de outros aspectos que vão além de tais novidades, algo mais facilmente identificável a partir de seu plano narrativo. Nesse horizonte, um dos pontos que discutiremos neste texto diz respeito às formações e às configurações do poder em *Cidadão Kane*, especialmente quando nos concentramos na relação que o protagonista estabelece com outros personagens.

Podemos iniciar essa discussão ao aproximar Narciso e 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, uma das sequências em que é possível traçar essa aproximação mostra o rompimento entre o protagonista e a segunda esposa, Susan Alexander, seu último vínculo íntimo com um próximo. Quando ela 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, 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 as relações de poder em *Cidadão Kane* que tome o protagonista como eixo. 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.

Toda ação em *Cidadão Kane* está submetida à circunstância do exercício, convivência e enfrentamento do poder – ideia que aqui tomamos como hipótese. Tais âmbitos se apresentam na obra tanto em caráter tangível quanto de forma menos distinguível à nossa percepção. O primeiro deles 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 e são exatamente esses aspectos que pretendemos debater neste trabalho, cujo alicerce teórico é construído a partir dos apontamentos de Goffman (2014), que pensa a performance a partir da audiência, e de Foucault (2015), para quem o poder é uma questão que se exerce e que não se localiza.

Kane e o *outro*: configurações das performances de poder

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, como no momento em que 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: 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 o crítico teatral Jedediah Leland – amigo próximo do protagonista e elemento mais importante da audiência, na medida em que exerce a função de elo entre o restante da plateia e Kane – simbolize tal recepção ao rasgar tediosamente o programa da apresentação. Tal ação tece no discurso fílmico uma referência à expressão inglesa *rip to shreds* (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 estruturação do poder observada no filme alinha-se à ótica de Michel Foucault, que, embora não se proponha universal, fundamenta a reflexão aqui proposta. Porém, antes que se possa tomá-la como referencial teórico, é preciso esclarecer o que pensa o autor.

Em *Microfísica do Poder*, ele 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 aceção 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 dos pressupostos 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. Tal família, 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 se refere 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 documentos 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 XXX 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” (ano, página). 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, como a econômica. Mary Kane, 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.

A despeito da dinâmica entre os pais de Charles Foster Kane oferecer um significativo norte à análise, é o protagonista que tomamos como eixo ao defender a hipótese de que as relações de poder em *Cidadão Kane* se materializam em performances nas esferas do exercício, convivência ou enfrentamento, posto que,

como declarado anteriormente, sua conduta representa uma extensão substancial das práticas manipulativas passíveis de identificação. 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 aceção 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 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 (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” (Goffman, 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. Apesar 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 durante a apresentação de Susan Alexander a um solitário Jedediah Leland que interage com Charles Foster Kane após sua derrota nas eleições para o governo de Nova York.. 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 do poder se introduz organicamente na análise alicerçada pela perspectiva de Jedediah Leland, personagem que melhor se estabelece como uma audiência consciente acerca das performances de Charles Foster Kane, cuja análise detalhará

a seguir.

Os termos do poder

Este trabalho incorpora quatro sequências 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 quando candidato ao governo do estado de Nova York – como fio condutor de dois segmentos de investigação, referentes às performance do poder e à construção da autoimagem de Kane. 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. Pedem-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, se revela como um *exercício* de poder, como se o personagem expressasse sua capacidade de concessão e impedimento, confirmando, portanto, nossa hipótese.

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 mostram superficiais, e seu discurso centrado nos ataques enfurecidos contra o adversário, Jim Gettys, atesta o intuito de convencimento da plateia por meio de um mecanismo 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, como se explicita na sequência do comício. No intuito de melhor entender esta conduta 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 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 das condutas do protagonista.

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 se satisfaz com a possibilidade de o texto se tornar 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, assumindo uma atitude de *convivência* em sua relação de força com o protagonista que se reitera na narrativa. 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 plateia do comício ou da redação do *Inquirer*, privada de um conhecimento mais profundo acerca de Charles Foster Kane, tem sua percepção

limitada e convivência fomentada diante de uma performance cujo objetivo não é expressar o ser, mas o *parecer*.

Esta interpretação, porém, guia-nos para uma nova possibilidade do exercício de poder *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 irreduzível 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, pp. 31-32). O “esforçar-se” implica, para esta análise, conceber essa máscara, ou seja, “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 a terceira possibilidade 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”, frisando sua inadequação ao apontar que este fugirá para uma ilha deserta e dará ordens aos macacos – algo que a obra cinematográfica simboliza ao exibir, 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 pelo viés de *enfrentamento*. 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 o exercício do poder sua principal ferramenta, seu êxito ou fracasso está submetido à convivência ou ao enfrentamento do *outro*, o que nos leva de volta à perspectiva foucaultiana sobre poder. 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 pelo *enfrentamento* 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. Isso se reflete na perda de autocontrole com os enfrentamentos articulados na proposta ardilosa de Gettys de fazê-lo renunciar à campanha política e e o rompimento com Susan e, do ponto vista estético, na forma como a profundidade de campo diminui o tamanho de Kane na sequência em que ele transfere a posse do *Inquirer* para Walter Thatcher – uma rima visual da *mise-en-scène* em que o protagonista ainda criança, brincando na área externa da propriedade dos pais, mostra-se reduzido e insignificante no plano de fundo.

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 importante remeter a 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, como apontado na introdução deste texto, 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, na abertura do filme, *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*, conseqüentemente 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.

Kane é um homem que, dotado de saber midiático – conceito proposto por Mariana Baltar (2010) acerca da autofabulação diante da narrativa midiática¹²⁴ – 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

¹²⁴ Compreende a noção de um “sujeito histórico que se performa como personagem para uma narrativa midiática” (Baltar, 2010, p. 233), desempenhando seu “eu” com a ciência de que ele está submetido ao olhar. Este desempenho do eu deriva do conceito de *facework* desenvolvido por Erving Goffman, que constitui nos meios utilizados por um indivíduo para proteger sua autoimagem perante si próprio e aos outros, presente tanto nas relações interpessoais quanto naquelas intermediadas pela mídia.

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, manipulando, portanto, a percepção de seu público na medida em que expressa uma ética que, posteriormente, se prova oblíqua.

O narcisismo que media a esfera privada e pública de Kane se torna ainda mais pungentes por ocasião 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 seu exercício de poder implica como expressa 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.

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 ratifica 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 já explicado, 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*, 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 sofre o enfrentamento, 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 o governador uma relação de força sustentada pelo uso da imagem como instrumento de enaltecimento e ataque ao expor seus esquemas de corrupção, 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. A impotência de Kane diante de tal adversidade concretiza-se no discurso fílmico nesta 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 *contra-plongée*, ângulo que, embora possa realçar uma 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.

Conclusão

O pensamento de Erving Goffman (2014) sobre a performance e seu efeito na audiência permitiu à investigação expor como os atos de Charles Foster Kane, a despeito de um público micro ou macrocósmico, são conscientemente idealizados e dotados de um propósito que culmina no exercício do poder – questão também pontuada pela natureza narcisista do personagem sob o apoio teórico de Paula Sibilia (2016) e a reflexão de Mariana Baltar (2010) acerca do saber midiático.

A autorreferência e o desejo de controle manifestos nas sequências analisadas são as características que definem a transição de 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, 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.

Referencias

- Arthur, P. (1996). Out of the depths: Citizen Kane, modernism and the avant-garde impulse. En: R. Gottesman. (Ed.). *Perspectives on Citizen Kane* (pp. 197-210). New York: G. K. Hall.
- Baltar, M. (2000). Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de “Jogo de cena”. En: C. Migliorin (Ed.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje* (pp. 217-234). Rio de Janeiro: Azougue.
- Bordwell, D., & Thompson, K (2013). *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas; São Paulo: Unicamp; Edusp.
- Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG.
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Foucault, M (2015). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Goffman, E (2014). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Lasch, C. (1991). *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. New York: Norton.
- Naremore, J. (2015). *The magic world of Orson Welles*. Chicago; Springfield: University of Illinois Press.
- Nicholas, J., & Price, J. (1998). *Advanced studies in media*. Nelson: Walton-on-Thames.
- Sibilia, P. (2016). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- Wollen, P. (1982). *Readings and writings: semiotic counter-strategies*. London: Verso.