

# A IMAGEM COMO RUÍNA

## de uma totalidade irrecuperável

Miriam L. Volpe  
UFJF

### RESUMO

O dialogismo entre o filme *Citizen Kane*, de Orson Welles, e o poema “Kubla Khan”, de S. T. Coleridge, é analisado, sendo evidenciados não só o tema em comum — o mito do Paraíso perdido — como também a similaridade na organização do discurso na justaposição das imagens, como fragmentos da memória a serem preservados.

### PALAVRAS-CHAVE

literatura, cinema, montagem, intertexto, museu

Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que tinha estado lá, e, se ao acordar encontrasse essa flor em sua mão... então o quê?

S. T. Coleridge

Interior do grande hall do palácio de Xanadú, à noite. A câmara deve retroceder para mostrar, num plano geral, o grande vestíbulo, cheio de magníficas tapeçarias, lustres de cristal, etc., que ainda permanecem em seus lugares, mas que agora misturam-se a grandes caixotes de mudança que estão empilhados (alguns abertos pela força, outros fechados) e a um grande número de objetos, grandes y pequenos, espalhados, em desordem labiríntica, por todas partes. Móveis, estátuas, quadros, quinquilharias, coisas de enorme valor junto a um fogão a lenha, uma velha cadeira de balanço e restos semelhantes de um antigo lar, entre os quais também se encontra um velho trenó. No centro do hall, um fotógrafo e seu ajudante fotografam esses objetos variados. Estão acompanhados de vários jornalistas, como Thompson e Raymond, que fazem o inventário:

JORNALISTA: Ele gostava de colecionar coisas, hem?

Tudo e nada...era uma verdadeira urraca

JORNALISTA: Eu pensava que se for juntado tudo isso, os palácios, os quadros, e os brinquedos... O que significa o conjunto?

*Thompson se vira. Olha para a câmara pela primeira vez.*

THOMPSON: Charles Foster Kane.

FOTÓGRAFO: Ou Rosebud? O que você acha Jerry?

JORNALISTA: O que é Rosebud?

FOTÓGRAFO: A última palavra de Kane, não é Jerry? Esse era o seu trabalho. Você descobriu o que significava?

THOMPSON: Não, não.

OUTRO JORNALISTA: Mas o que você tem estado fazendo?

THOMPSON: Brincando com um quebra-cabeças... Não acredito que uma palavra possa explicar a vida de um homem. Não: acho que Rosebud é só uma peça do quebra-cabeças...uma peça que falta.<sup>1</sup>

Nessa cena do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, o vestíbulo do palácio de Xanadu, cheio de caixotes, estátuas e objetos variados, parece simbolizar o espólio de uma vida dedicada a substituir — pelo poder e pelas riquezas acumuladas — o que se imagina ter sido um Paraíso que se perdeu. Seu construtor, Charles Foster Kane, está morto. Fotógrafos, jornalistas e operários fazem o inventário de suas obsessivas coleções que formam um inusitado acervo: autênticas e monumentais obras de arte, moderníssimas e falsificadas cópias, ousadas reconstruções de marcos de antigas civilizações.

Ao proteger com seus muros os mais diversos e extraordinários produtos da imaginação através da história, o palácio parece configurar-se como museu. Todavia, no tecido artificial do falso e do autêntico, Xanadu seria, como opina Umberto Eco, uma casa renascentista, em que a personalidade idealizada do cidadão parece ter alcançado o sonho americano de sucesso material e de poder ao alcance de todos.<sup>2</sup> E, como os sonhos exigem construções labirínticas, esse sonho se materializa, como condensação alegórica, nas imagens da disposição do acúmulo de posses com que se tenta preencher o *horror vacui* da riqueza que carece de história.

As verdadeiras relíquias desse palácio/museu, no entanto, desprezadas como lixo pelos repórteres que procuravam desvendar quem foi realmente o polêmico Kane, eram os antigos e humildes pertences de sua mãe, Mary, e seus brinquedos infantis, que ele guardara com tanto zelo misturados às obras de arte. A peça mais valiosa — o trenó em que está inscrita a misteriosa palavra *Rosebud* — é revelada aos espectadores como metáfora do Paraíso que a infância simboliza, numa das cenas finais do filme.

CENA 117. Interior – Porão – Xanadú – Noite – 1940.

*Um grande forno, com a porta aberta, domina a cena. Dois operários jogam, com pás, coisas na fogueira. Raymond está a uns três metros de distância.*

RAYMOND: Juguem esse lixo também.

*A câmera vai até a pilha indicada por ele. Quase tudo está formado por caixotes de papelão rasgados, papéis, etc. O trenó está encima da pilha. Quando a câmera se aproxima, mostra o esvaezido botão de rosa. O operário deixa cair a pá, pega o trenó com a mão e joga-o no fogo. A câmera, em close, mostra como as chamas, ao devorá-lo, iluminam as letras da palavra Rosebud, que o atravessam.<sup>3</sup>*

Essas imagens sugerem que o Paraíso perdido parece instaurar-se no momento em que Kane, ainda criança brincando na neve, é afastado do seio materno para transformar-se, sob a custódia de um banco, num homem alienado, convertido em mercadoria. As riquezas acumuladas, nessa amostra de insaciável colecionismo, configurariam seu desejo de resgatar, custe o que custar, o passado.

<sup>1</sup> *El libro del ciudadano*, p.332.

<sup>2</sup> ECO. *Viagem na realidade cotidiana*, p.31.

<sup>3</sup> *El libro del ciudadano*, p.336.

O conceito de museu como metáfora pode ser detectado, ainda, na trama do filme. Trata-se da tentativa de reconstruir a história da vida da personagem, através da justaposição de várias narrativas fragmentárias, para explicar a construção de seu império simbolizado pelo palácio de Xanadu e seus tesouros. Ao mesmo tempo, os procedimentos técnicos de montagem da fita de celulóide, fora da narrativa, mas explicitando-a, espelham imagens de uma vida construída em pedaços, em restos resgatados pela memória e sujeitos aos arranjos e desarrajos da tentativa de reconstruir um sonho. A trama do filme é assim descrita por seu criador, Orson Welles:

*Cidadão Kane* conta a investigação empreendida por um jornalista chamado Thompson para descobrir o significado das palavras de Kane pois, segundo ele, as últimas palavras de um homem devem explicar sua vida... Ele não descobre jamais o que Kane quis dizer, mas o público sim. Sua investigação o conduz a aproximar-se de pessoas que conheciam bem Kane, que o amavam e o detestavam. Elas contaram-lhe cinco histórias diferentes, cada uma muito parcial, de tal maneira, que a verdade sobre Kane não pôde ser deduzida, como não pode sê-lo toda a verdade sobre um indivíduo, senão pela soma de tudo o que foi dito sobre ele... Ele não é visto jamais através do olho objetivo de um autor. A finalidade do filme reside, portanto, mais na apresentação do problema do que em sua solução.<sup>4</sup>

Dividida entre as histórias contadas ao repórter pelas pessoas aparentemente mais próximas do personagem, a vida de Kane é apresentada sob diferentes pontos de vista. Essa seqüência estrutura-se, caprichosamente, por uma série de encadeamentos nas aparições dos testemunhos. Segundo Deleuze, as pessoas interrogadas evocam imagens-lembranças, numa série de *flash-backs* subjetivos e incertos. Cada testemunha vale por um corte na vida de Kane, “um círculo ou lençol de passado virtual, um contínuo”.<sup>5</sup>

Nessa série de *flash-backs* sabiamente justapostos, através da técnica de *fade-in* e *fade-out*, retoma-se a narrativa que avança, em uma forma espiralada, de vórtice, para o fundo do poço do passado: no porão, a visão infernal das chamas consumindo o símbolo do Paraíso perdido na infância: a palavra *Rosebud* escrita sobre o trenó.

A montagem é um dos aspectos técnicos que mais se destacam no filme. Para Welles, a fita de celulóide deve ser executada como uma partitura musical e essa execução é determinada no momento em que se manipula o ritmo e a ordem das tomadas: “As imagens são importantes mas o essencial é a duração de cada imagem e o que se segue a cada imagem, criando assim a eloqüência do cinema que é fabricada na sala de montagem”.<sup>6</sup> A proposta do cineasta — através da disposição dos fragmentos de memória evocados na narrativa, mas também dos fragmentos da memória registrada na própria fita de celulóide — é induzir o espectador a participar ativamente na história narrada. Num contínuo ir e vir entre o presente e o passado, esse espectador deve selecionar fragmentos da vida de Kane para reconstruí-la, sob sua perspectiva. Fora da trama, o cineasta reserva para seu público, cuja curiosidade fora provocada a violar a ordem explicitada nas palavras *No trespassing*, o fio de Ariadne que o levará a

---

<sup>4</sup> BAZIN. *Orson Welles*, p.45.

<sup>5</sup> DELEUZE. *A imagem-tempo*, p.139.

<sup>6</sup> BAZIN. *Orson Welles*, p.99.

resolver o enigma: as cenas iniciais (da morte de Kane com um close em sua boca pronunciando a palavra *Rosebud*) e a final (com um close da mesma palavra no trenó em chamas):

CENA 118. Exterior – Xanadu – Noite – 1940

*Não se vêem luzes. Sai fumaça de uma chaminé. A câmera inverte o caminho que seguiu no começo do filme, omitindo algumas tomadas. Finalmente atravessa os portões, que se fecham por trás dela. Num deter-se da câmera por um momento, a letra “K” aparece, proeminente, à luz da lua. Antes de terminar, volta-se ao quadro do arame farpado e das grades anti-tormenta. Vemos um letreiro que diz:*

PROPRIEDADE PRIVADA

É PROIBIDA A PASSAGEM (NO TRESPASSING)

FIM<sup>7</sup>

*Cidadão Kane* abre, em ordem inversa a seu fim, com a descrição do palácio de Xanadu, à noite, em várias tomadas que mostram as grades que o cercam, os jardins que o entornam com suas árvores; os animais exóticos; os lagos, piscinas e fontes e o extraordinário arranjo artificioso da coleção de tesouros. A câmara penetra no palácio pela única janela iluminada, para mostrar a morte de Kane. Fecha em preto e, imediatamente após, reabre, enfocando, numa tela dentro da tela, o nome de um noticiário cinematográfico que mostra, superposto à imagem do palácio ao fundo, o título: “Obituário: O dono e senhor de Xanadu.” A seguir, em outro título: “Em Xanadu, o Kubla Khan / um majestoso domo de prazer decretou...”, a citação dos dois primeiros versos do poema “Kubla Khan”, de Samuel Taylor Coleridge. Fica estabelecido um diálogo entre as narrativas fílmica e literária, que continua com as imagens da construção do palácio do *Kubla Khan* dos Estados Unidos da América.

Assim como *Cidadão Kane* transformou-se em uma das grandes obras do cinema universal, esse poema constituiu-se num marco inovador na história da literatura inglesa. Seguindo a tradição inaugurada por Horace Walpole em seu *Castelo de Otranto*, o poeta romântico vale-se de um prefácio em que busca legitimar o novo em seu fazer literário pelo subterfúgio do sonho, inspirado em textos anteriores:

[o autor] ficou adormecido em sua cadeira no momento em que estava lendo a seguinte frase, ou palavras da mesma substância, em *Purchas’s Pilgrimage*: “Aqui o Kubla Khan ordenou que se construísse um palácio, e um jardim majestoso. E assim dez milhas de terreno fértil foram cercadas com um muro.” (...) O autor continuou, por perto de três horas, em um sono profundo — tempo durante o qual tem a mais vívida certeza de que poderia ter composto não menos do que duzentos ou trezentos versos — se isso pode, com certeza, ser chamado composição — no qual todas as imagens surgiram diante de si como coisas, com uma produção paralela das expressões correspondentes.<sup>8</sup>

Ao acordar, continua a explicar Coleridge, começou ansiosamente a colocar o que lembrava no papel, quando fora interrompido por uma visita inesperada. Mas, de volta ao texto, declara que só conseguira reter uma vaga reminiscência do que chamou sua “visão num sonho”, um fragmento.

<sup>7</sup> *El libro del ciudadano*, p.336.

<sup>8</sup> COLERIDGE. *Poems and prose*, p.87.

A partir dessa menção ao livro inspirador do sonho, John Livingston Lowes — em busca de algo inatingível: o reino da criação ficcional — analisa, em *Road to Xanadu*, a história da gênese do poema de Coleridge. O pesquisador inglês começa a partir do que ele chama de “a chave dos segredos da arte em construção”, ou seja, as noventa páginas em que o poeta anotava, caoticamente, as sugestões de suas absorventes aventuras entre os livros: o *Gutch memorandum book*.<sup>9</sup> Seu exaustivo trabalho aponta para “Kubla Khan” como um poema fundado em recortes de uma multiplicidade de textos. Assinala, também, que o trecho do livro do compilador de histórias de viagens, Samuel Purchas, que o poeta declarou, no prefácio, estar lendo, contém o relato de Marco Polo sobre suas experiências de viagem e de permanência nos vastos domínios do Kublai. Esse relato — transcrito numa narrativa romanesca pelo escritor de romances de cavalaria Rusticello, companheiro de cela de Marco Polo — trouxe ao conhecimento do mundo ocidental a existência do grande Khan, de seu império e de seu palácio, que ressaltam os esplendores paradisíacos possibilitados pelo sonho e pelo exercício do poder.

A construção de “Kubla Khan” dar-se-ia, pois, a partir da leitura de textos que, em fragmentos sedimentados na memória do poeta, germinam e se multiplicam em uma série de palavras que buscam imagens para compor a poesia. Espelham-se, assim, na tentativa de manter a arte sempre viva, as metáforas de coleção, de quebra-cabeças, do próprio Xanadu enquanto depositário de recordações esparsas. É importante ressaltar, também, que a *ars poetica* de Coleridge, *Biographia Literaria*, revela seus princípios e procedimentos técnicos, que em muito se assemelham aos da montagem tal como usada no filme.

A memória de Coleridge era locatária de aglomerados de imagens visuais originadas em livros e experiências pessoais marcantes, que impressionam o olho da mente. De acordo com o seu próprio testemunho, eram imagens com a objetiva nitidez de coisas — as *ocular spectra* de sua terminologia favorita.<sup>10</sup> No século dezoito, denominava-se *ocular spectra* as impressões retidas na retina, com luminosa precisão, após o brilho intenso de uma visão. Mas, para o poeta, ao tentar definir as marcas características do gênio poético original, essas imagens:

Até as tomadas da natureza, mais ainda quando transplantadas de livros de viagens, navegações e trabalhos de história natural, mesmo que belas, só se tornam prova da originalidade de um gênio quando modificadas por um sentimento profundo, ou quando têm o efeito de reduzir a multitude à unidade, a sucessão ao instante, ou, finalmente, quando uma vida humana e intelectual é transferida a elas do próprio espírito do poeta.<sup>11</sup>

A forma coligida pela imaginação, através da combinação desses fragmentos da memória de textos que documentam as conquistas do homem, constitui uma nova unidade de sentido em que as partes se sustentam umas às outras. Tal técnica de construção defendida pelo poeta romântico, embora tão antiga como a própria arte, aproxima-se dos princípios da montagem cinematográfica. Segundo o cineasta e teórico

---

<sup>9</sup> LOWES. *The road to Xanadu*, p.5.

<sup>10</sup> LOWES. *The road to Xanadu*, p.62.

<sup>11</sup> COLERIDGE. *Biographia litteraria*, p.168.

Serguei Eisenstein, a intuição interior do autor, sua sensibilidade, está absorvida por uma imagem que, para ele, materializa afetivamente o tema. A tarefa que lhe cabe realizar é transformar essa imagem em duas ou três representações fragmentárias, “cuja soma e justaposição despertarão, na inteligência e na afetividade daquele que as percebe, uma imagem sintética final, a mesma que absorvia o autor.”<sup>12</sup>

“Kubla Khan”, composto a partir de relampejos de imagens visuais contidas em textos precursores, se mostra dividido em fragmentos breves e intensos. Estes são, por sua vez, tal qual uma seqüência de figuras descontínuas que desaparecem e que suscitam, como quer Jorge Luis Borges, “a narração ausente”,<sup>13</sup> induzindo o leitor a buscá-la, também, num ir e vir labiríntico, como fora o propósito de Welles. Segundo Coleridge:

O leitor deveria ser induzido, não apenas pelo impulso mecânico da curiosidade, ou por um irrequieto desejo de chegar a uma conclusão final, mas pela atividade mental agradável despertada pelas atrações da própria jornada. Como o movimento de uma serpente, que os egípcios tornaram o emblema do poder intelectual, ou como transcurso do som pelo ar, a cada passo, o leitor se detém, e em parte recua e deste movimento regressivo colige as forças que novamente o levam adiante.<sup>14</sup>

Numa tentativa de leitura do poema, as imagens da primeira parte, ao descrever a construção de Xanadu, parecem sugerir a tentativa de emular o Criador na construção de um jardim do Éden, num dos muitos *pairi-daeza* (paraíso, do persa: parque, cercado por um muro, contíguo ao palácio real, com árvores e jardins) erigidos pelos príncipes do Oriente em memória do Paraíso perdido.

Já na segunda parte, muda-se o ritmo da seqüência de imagens que, agitadas, violentas e ameaçadoras, poderiam ser lidas como as de um segundo ato de criação: a do nascimento. Assinala-se, assim, o afastamento de um outro possível Paraíso, o útero da mãe. Nos versos seguintes, o Khan, que, segundo a história, estendeu seu império da Coréia até a fronteira leste da Polônia, parece perceber que sua tentativa de construir seu próprio Paraíso, possibilitada pela violência da dominação através da força, fracassa. O seu império se desfez e do palácio só restam ruínas. O imperador tártaro, descendente de Caim e Cam, cuja dinastia havia sido expulsa do jardim do Éden para sempre, compreende que seu domo de prazer fora construído no ar da ilusão.

Na última parte, ao vislumbrar o poder de seu próprio engenho, o sujeito lírico, inspirado pela música da donzela do Monte Ábora e falando em primeira pessoa, executa o terceiro ato da criação, o da criação poética. Se pudesse, ele construiria o seu Éden com palavras, e todos os que as escutassem veriam as palavras transformadas em visões: construções ilusórias do Éden perdido. Temerário, vive e festeja a possibilidade de tê-lo atravessado num sonho e, acordado, poder reconstruí-lo na beleza de um poema que se assemelharia à flor representativa desse sonho: prova de que estivera no Paraíso.<sup>15</sup>

Borges, no ensaio “El sueño de Coleridge”, afirma:

<sup>12</sup> EISENSTEIN. *The film sense*, p.33.

<sup>13</sup> BORGES, COZARINSKY. *Do cinema*, p.16.

<sup>14</sup> COLERIDGE. *Biographia litteraria*, p.166.

<sup>15</sup> VOLPE. *Resgate de um sonho: Cidadão Kane e Kubla Khan*, p.64-1.

O poeta sonhou, em 1797, e publicou o relato de seu sonho em 1816, como glosa, ou justificativa do poema inacabado. Vinte anos depois, apareceu, em Paris, fragmentariamente, a primeira versão ocidental de uma das histórias universais das que a literatura persa é tão rica: o compêndio de histórias de Rashid ed-Din, que data do século XIV. Numa página se lê: “Ao leste de Shang-tu, Kubla Khan ergueu um palácio, segundo um plano que ele havia visto em um sonho que guardara em sua memória”... O primeiro sonho acrescentou à realidade um palácio, o segundo, cinco séculos depois, um poema sugerido pelo palácio... Se o esquema não falha, alguém, numa noite afastada de nós pelos séculos, sonhará o mesmo sonho, e não suspeitará que outros também já o sonharam, e lhe dará a forma de uma mármore, ou de uma música...<sup>16</sup> [ou, poderia ser acrescentado, de um filme.]

Foram estabelecidas, no intertexto abertamente declarado nas cenas iniciais de *Cidadão Kane*, assim como no prefácio de “Kubla Khan”, as retomadas e conexões de que nos fala Borges entre o poema, a história narrada por Marco Polo sobre o grande palácio de verão do imperador tártaro, a narrativa persa anterior ao mercador veneziano e a construção do palácio/museu de Kane. Tanto no poema, como no filme, as personagens poderosas decretam majestosas construções que albergam obras de arte, como cúpulas de seu poder: Khan em Shang-tu, Kane no seu Xanadu.

A escritura — esse imensurável quebra-cabeças formado por apropriações, sonhos e fragmentos — tem, no poema e no filme, dois momentos especialmente instigantes da história da narrativa que tenta reconstruir a história. Borges, em “Um filme esmagador”, avalia a obra de Welles:

Esmagadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos da vida do homem Charles Foster Kane e convida-nos a combiná-los e a reconstruí-lo. As formas da multiplicidade, da desconexão, abundam no filme: as primeiras cenas registram os tesouros acumulados por Foster Kane; numa das últimas, uma pobre mulher luxuosa e doente joga no chão do palácio, que é também um museu, com um quebra-cabeça enorme.<sup>17</sup>

No imenso Xanadu, o palácio/museu de Charles Kane, a frágil Susan — que, como a musa do poema de Coleridge, inspirara sua criação — monta gigantescos quebra-cabeças. Nessa construção de uma imagem quase surrealista em que se esfacelam os sonhos e os desejos dos protagonistas, expõe-se um enigma que tece relações paradoxais entre o desejo e a sua realização: a escritura enquanto uma técnica narrativa que aponta para a requintada arte de compor o texto, a vida.

Os imensuráveis quebra-cabeças assinalam para o impossível empreendimento de construção de uma escritura total e absoluta. O que se recupera, dos textos, das imagens, da vida, são ruínas, fragmentos, versões e relíquias de um sonho ou desejo que se intentou construir. Coleridge, em “Kubla Khan”, ao se valer da estratégia romântica de narrar o sonhado, deixa entrever essa impossibilidade através do esquecimento do poema completo. O fragmento que resta é um poema inconcluso, visão de um sonho, obra aberta e inacabada. Orson Welles, em *Cidadão Kane*, configura as imagens num quebra-cabeças cujas peças foram perdidas. Os episódios narrativos que compõem o filme apontam para a vida como versão e o império como um acúmulo de relíquias, restos e fragmentos de uma vida exposta como um museu labiríntico, sem centro, de onde só se pode sair, segundo Borges, através da ficção.



<sup>16</sup> BORGES. *Obras completas 2*, p.17-9.

<sup>17</sup> BORGES, COZARINSKY. *Do cinema*, p.58.

## ABSTRACT

The intertext between the film *Citizen Kane*, by Orson Welles, and the poem “Kubla Khan”, by S. T. Coleridge, is analysed. A common theme, the myth of lost Paradise, and similar strategies in the organization of discourse, the manipulation of images as juxtaposed fragments from reservoirs of memories, are shown.

## KEY-WORDS

literature, cinema, montage, intertext, museum

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris: Cerf, 1972.
- BORGES, Jorge Luis; COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*. Trad. Ana Fonseca e Silva e Salvato Teles de Meneses. Lisboa: Livros Horizontes, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- COLERIDGE, S. T. *Biographia Litteraria*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1930.
- COLERIDGE, S. T. *Poems and Prose*. London: Penguin Books, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. Trad. Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ECO, Umberto. *Viagem na realidade cotidiana*. Trad. Aurora Bernardini e Homero Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- EISENSTEIN, Serguei. *The film sense*. Transl. Jay Leyde. London: Faber and Faber, 1977.
- EL LIBRO DEL CIUDADANO. Conteniendo el guión de filmación. Trad. Daniel Landes. Buenos Aires: Ediciones de la Flor SRL., 1976.
- LOWES, Jonh Livingston. *The road to Xanadu: a study in the ways of the imagination*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1955.
- VOLPE, Miriam L. *Resgate de um sonho: Cidadão Kane e Kubla Khan*. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1999.