

Orson Welles y el cine de Hollywood en la década de 1940

*Jorge Manuel Neves Carrega**

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Resumen:

Cuando se estrenó, en pleno apogeo del cine clásico, *Citizen Kane* (1941) marcó el inicio de una nueva época en la historia del cine de Hollywood. A pesar de haber realizado solo cinco películas durante la década de 1940, la influencia de Orson Welles en el cine de Hollywood de este período fue enorme, contribuyendo a la afirmación del cineasta en cuanto autor al desarrollo de un cine posclásico que asumía a veces características manieristas.

Palabras clave:

Orson Welles, *Citizen Kane*, Cine Clásico de Hollywood, Manierismo, Henry King.

Orson Welles and the Hollywood cinema of the 1940's

Abstract:

When at the height of the classical film era, *Citizen Kane* (1941) premiered; the first of Orson Welles films marked the beginning of a new era in Hollywood's cinema. Although Welles directed only five pictures during the 1940s, his influence on the Hollywood cinema of this period was enormous, contributing to the assertion of film directors as authors and the development of a postclassical cinema which sometimes took Mannerist characteristics.

Key words:

Orson Welles, *Citizen Kane*, Classical Hollywood Cinema, Mannerism, Henry King.

1. INTRODUÇÃO

O ano de 1941 ficou marcado pela entrada dos EUA na II Guerra Mundial mas, também, pela estreia de *Citizen Kane*¹, realizado pelo jovem Orson Welles². Unanimemente considerada como uma das mais importantes obras cinematográficas da história do cinema, o filme representou, na opinião de Jacques Aumont, o início de um «segundo cinema», que sucedeu ao fim do classicismo Hollywoodiano, abrindo caminho ao cinema do «autor-mestre», no qual o realizador é comparável ao escritor³.

Quando no final desse mesmo ano, *Citizen Kane* recebeu nove nomeações para os Óscares da Academia, Orson Welles parecia destinado a uma gloriosa carreira em Hollywood. No entanto, após a debacle de *It's All True* e o relativo fracasso de *The Magnificent Ambersons* (amputado

pelo estúdio), o cineasta viu-se ostracizado por uma indústria que reconhecia o seu talento, mas negava-lhe a liberdade criativa indispensável ao trabalho de um verdadeiro artista. Deste modo, no final da década de 1940, a carreira de Welles dependia cada vez mais do seu trabalho como ator, mas a admiração que suscitara com *Citizen Kane*, aliada à sua participação em filmes como *Jane Eyre*, *Prince of Foxes*, *Black Magic* e *The Third Man*, viria a influenciar significativamente o trabalho dos seus colegas realizadores.

2. CITIZEN KANE (1941)

Unanimemente reconhecida como uma das obras mais influentes na história do cinema de Hollywood, o impacto de *Citizen Kane*, deveu-se, em larga medida, à estranheza suscitada pela *mise-en-scène* de Welles, que conjugava recursos formais como o plano longo, a

Recibido: 23-X-2014. Aceptado: 16-VI-2015.

* Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes. Colaborador do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, e do INUAF-Instituto Superior D. Afonso III (Loulé). Dirección para correspondencia: jorgecarrega@hotmail.com

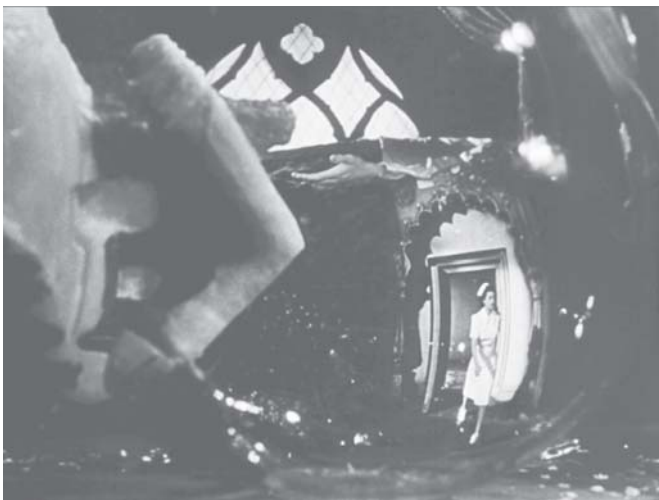
¹ Conhecido em Espanha (onde estreou apenas em 1946) pelo título

Ciudadano Kane. Em Portugal, o título de estreia foi *O Mundo a Seus Pés*.

² Welles estreou-se no cinema com apenas 25 anos, mas era já uma personalidade conhecida no meio teatral, tendo chamado a atenção do público nacional com a célebre emissão radiofónica de *A Guerra dos Mundos/War of the Worlds* do escritor britânico H.G. Wells, em outubro de 1938.

³ AUMONT, J., *O Cinema e a encenação*, Lisboa, 2008, p. 114.

profundidade de campo com a distorção provocada pelas grandes-angulares, a fotografia contrastada, os cenários claustrofóbicos com tetos que permitiam filmar em *contre-plongée* (plano com ângulo de câmara em contrapicado) e os ângulos de filmagem oblíquos; tudo isto, aliado a uma estrutura narrativa fragmentada e largamente subjetiva, construída a partir de sucessivos *flashbacks*.



Imagens 1 e 2: Cenas iniciais de *Citizen Kane* (1941).

Profundamente influenciado pelo formalismo germânico de raiz expressionista e reinhardtiana⁴, introduzido nos EUA por F. W. Murnau e Paul Leni, o estilo de Welles refletia, segundo André Bazin, a sensibilidade teatral do cineasta e a recusa deste em fragmentar a unidade espaço-temporal da cena, constituindo a utilização da profundidade de campo e do plano-sequência (que classificou como uma unidade nova da semântica e da sintaxe

do ecrã) o fruto da visão de um realizador ligado ao ator e ao cenário, para quem a *découpage* clássica impunha uma mutilação das virtualidades espetaculares da imagem⁵.

Elemento fundamental no desenvolvimento do estilo visual que distingue *Citizen Kane* foi sem dúvida a colaboração entre Orson Welles e Gregg Toland, um dos mais prestigiados diretores de fotografia deste período. Toland, que revelara (em obras como *Wuthering Heights* (1939), de William Wyler e *The Long Voyage Home* (1940), de John Ford) uma clara apetência pela experimentação formal, manifestou o seu interesse em colaborar com Welles, alegando precisamente a sua vontade de experimentar novas formas de filmar e iluminar, o que naturalmente agradou ao jovem realizador⁶.

A introdução de novas lentes, lâmpadas e emulsões, durante a segunda metade dos anos 30, permitiu que os diretores de fotografia aperfeiçoassem o efeito de profundidade (*deep focus*), cuja utilização, apesar de remontar aos primórdios do cinema, fora largamente abandonada pelos estúdios de Hollywood, em meados dos anos vinte, dando lugar a um estilo mais difuso (*soft focus*). Em filmes como *Stagecoach* (1939) *Our Town* (1940) *Meet John Doe* (1941) e *The Maltese Falcon* (1941), profissionais como Bert Glennon, Arthur Edeson e George Barnes haviam já explorado a profundidade de campo com resultados assinaláveis⁷, mas em *Citizen Kane* (1941), este recurso foi colocado ao serviço de uma conceção estética coerente, visando a obtenção de um efeito dramático sem precedentes⁸.



Imagem 3: Profundidade de campo em *Citizen Kane*

⁴ Segundo Lote Eisner o chamado «expressionismo alemão» nasceu de uma amálgama de estilos, entre os quais se destaca o estilo teatral do célebre encenador Max Reinhardt (Eisner, in Ramio e Thevenet, 1993: 107-110).

⁵ BAZIN, A.,

Orson Welles, Lisboa, 1991, pp. 45-48.

⁶ GEADA, E., *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, Lisboa, 1998, p. 263.

⁷ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. N.Y., 1985, pp. 342-345.

⁸ GEADA, E., *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, Lisboa, 1998, pp. 263-264.

O recurso à profundidade de campo permitiu que Welles e Toland rompessem com a centralidade de perspectiva, alargando o campo de visão e tornando visível uma panóplia de objetos e detalhes secundários que tradicionalmente ficariam desfocados (para ajudar a concentrar o olhar do espectador), permitindo assim, uma maior liberdade na leitura dos elementos que constituem o plano⁹. Deste modo, a *mise-en-scène* de Welles veio colocar em causa os princípios formais do cinema clássico, herdeiro de uma «ideologia da leitura das imagens saída do espaço hierarquizado da renascença que, progressivamente vai reduzindo o quadro a uma cadeia de significações que, linearmente o organizam enquanto narrativa legível»¹⁰.

Na opinião de João Bénard da Costa, este fator explicaria, em parte, a fraca receção de *Citizen Kane*, particularmente devido ao modo como Welles filmou a sequência-chave em que Kane (ainda criança) foi levado de casa dos seus pais. Ao substituir a *decoupage* clássica pela profundidade de campo, o cineasta optou por não enfatizar o profundo significado da cena em que o jovem Kane brincava na neve com seu o trenó (*rosebud*), contribuindo com isso para as dificuldades de leitura que esta obra suscitou¹¹. Para Eduardo Geada, o que surpreende (nas críticas da época) é o sublinhar insistente da técnica utilizada por Welles quando, na realidade, a importância de *Citizen Kane* não reside, propriamente, numa revolução da linguagem cinematográfica mas, em vez disso, na sua sistemática inventariação e reclassificação de quase todos os processos e recursos do cinema clássico, funcionando como um «índice de recursos técnicos e estilísticos que procurava fechar (mais do que abrir) um capítulo na história do cinema norte-americano»¹².

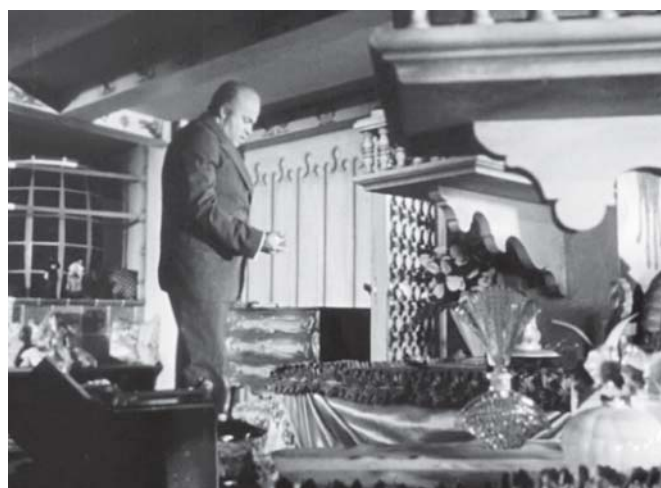
3. NA SOMBRA DE CITIZEN KANE: ORSON WELLES E O CINEMA DE HOLLYWOOD DA DÉCADA DE 1940

Segundo Thomas Elsaesser, a complexa estrutura narrativa e o brilhantismo formal de *Citizen Kane* constituem, na verdade, o reflexo de uma mudança histórica e cultural. Na opinião deste autor, Orson Welles, o mestre da *mise-en-scène* do excesso barroco, foi também «the chronicler and inquirer of virtuosity and of a society which needs the belief in personality and virtuosity as its own mirror»¹³.

Em *The Gimp*, artigo publicado pela primeira vez em 1952, Manny Farber apontou, pela primeira vez, a influência exercida por *Citizen Kane* no desenvolvimento de uma certa tendência maneirista do cinema de Hollywood do pós guerra¹⁴. A «variedade de *performances* formais»¹⁵ que caracteriza a obra de Welles, traduziu-se, efetivamente, numa exploração virtuosa da técnica e numa exibição de estilo (através de um conjunto de efeitos que Farber designou de «Gimp»); ou seja, a técnica e o efeito de ampliar o comum com uma dimensão sensacional mas credível, através de um conjunto de «floreios maneiristas». Nas palavras de Farber:

«And what are these «florid mannerisms?» Why some of the techniques that have become standard in today's cinema: dark cinematography, unusual camera angles, deep-focus photography, worm's eye views, flashbacks, fragmented storytelling (...)»¹⁶

Farber lamentou que a influência de *Citizen Kane* tivesse conduzido muitos filmes do pós-guerra a um excesso formal e ao abandono do estilo naturalista (que



Imagens 4 e 5: Os objetos assumem o primeiro plano na *mise-en-scène* de *Citizen Kane*

⁹ MEREGETTI, P., *Masters of Cinema: ORSON WELLES*, Paris, 2011, pp. 21-24.

¹⁰ GRILO, J.M; MONTEIRO, J. F. (organização e textos), «O Que é o cinema?», in *Revista de comunicação e linguagens*, 23 (1996).

¹¹ BÉNARD DA COSTA, J., «Citizen Kane -O Mundo a Seus Pés», in RODRIGUES, A. (org.), *Orson Welles: As Folhas da Cinemateca*, Lisboa, 2004, p. 18.

¹² GEADA, E., *Cinema e Transfiguração*, Lisboa, 1978, p. 93.

¹³ ELSAESSER, T., *The Persistence of Hollywood*, London, 2012, p. 171.

¹⁴ FARBER, M., «The Gimp», in *Negative Space*, New York, 1998, pp. 71-83.

¹⁵ BAZIN, A., *Orson Welles*, Lisboa, 1991, p. 49.

¹⁶ FARBER, M., «The Gimp» in *Negative Space*, New York, 1998, p. 73.

caracterizava o cinema clássico de Hollywood, em que a técnica estava inteiramente ao serviço da fluidez narrativa e visual) pelo recurso a um estilo virtuoso, repleto de efeitos visuais, psicologismo e simbolismo¹⁷.

Apesar da hostilidade de alguma imprensa (controlada por William Randolph Hearst) e do relativo desinteresse do público, o impacto de *Citizen Kane* no cinema de Hollywood foi enorme. Uma das primeiras obras a refletir essa influência foi *Keeper of the Flame*¹⁸ (1942), realizado por George Cukor e produzido pela MGM.

Tal como *Citizen Kane*, o filme de Cukor desenvolve-se em torno da história de uma investigação jornalística sobre o passado de um homem poderoso e politicamente influente, recentemente falecido. Neste filme, a mansão do magnata é, à semelhança de Xanadu, um local de mistério, que esconde tanto sobre o seu enigmático proprietário como aquilo que dele revela. *Keeper of the Flame* é um filme sobre a realidade e a ilusão, sobre a mentira e a verdade, em que todos os elementos parecem subordinados ao *décor*¹⁹, num estilo que revela a influência de Welles no recurso - ainda que mais contido - à profundidade de campo associada ao plano longo e aos ângulos de câmara baixa, ou na colocação de objetos em primeiro plano.



Imagens 8 e 9: A influência de Orson Welles na *mise-en-scène* de *Keeper of the Flame*



Imagens 6 e 7: Planos iniciais de *Keeper of the Flame* (1942)

Tal como Welles e Wyler, George Cukor é um cineasta que evita, através da montagem, quebrar a unidade espaço-temporal da cena, como podemos constatar em *Adam's Rib* (1949), em particular na cena em que a advogada e secretária (interpretadas respetivamente por Katherine Hepburn e Eve March) conversam com uma mulher que cometeu um crime passional (interpretada por Judy Holliday). Inteiramente filmada num plano longo de 4 minutos e 48 segundos, esta cena é reveladora da sensibilidade teatral do cineasta, que recusa o clássico campo/contracampo mas, através do enquadramento escolhido, destaca a jovem (e ainda pouco conhecida) Judy Holliday. Tal opção formal, que podemos detetar em diversas obras da década de 1930, tornar-se ia, contudo, mais frequente (sobretudo, com tão longa duração) após os longos planos que Welles concebeu para essas duas obras marcantes que foram *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons* (1942).

¹⁷ *Idem*, pp. 78-83.

¹⁸ Uma obra que estreou em Portugal com o título *A Chama Eterna* e em Espanha (onde nunca chegou a estrear nas salas de cinema) é conhecida como *La Llama Sagrada*.

¹⁹ BÉNARD DA COSTA, J., «Keeper of the Flame- Chama Eterna», in *George Cukor- As Folhas da Cinemateca*, Lisboa, 1999, p. 105.

Apesar dos paralelismos narrativos e formais que o filme de George Cukor estabeleceu com a obra-prima de Orson Welles, foi só em meados da década de 1940 que a influência de *Citizen Kane* no cinema de Hollywood começou a manifestar-se fortemente, em particular no chamado *film noir*, um ciclo de filmes que tomou a obra de Welles como verdadeiro protótipo²⁰, rompendo com a linearidade narrativa e o seu elemento estruturante: a presença de um narrador, que constituía o único garante dos pensamentos e comportamentos do herói²¹.

Em filmes como *Double Idemnity* (1944), *The Killers* (1946), *The Long Night* (1947) e *Possessed* (1948), a utilização do *flashback* e da *voice-over*, assim como o recurso aos ângulos de câmara em picado e contrapicado, às diagonais barrocas e às grandes angulares - opções formais que a obra de Welles ajudou sem dúvida a popularizar, contribuíram para a sensação de estranheza que estes filmes despertavam no espetador, sugerindo a desorientação e angústia vividas pelos protagonistas. Com efeito, tal como a obra de Welles, o *film noir* caracteriza-se pela mesma tendência subjetiva, traduzida num maior interesse pela dimensão psicológica dos protagonistas e suas motivações do que pelas suas ações²².

Apesar de ter realizado somente cinco filmes²³ durante a década de 1940, entre os quais *The Lady from Shanghai* (1947), um fascinante *film noir* (infelizmente mutilado pelo estúdio), a influência de Orson Welles no cinema de Hollywood é patente em produções como *Journey into Fear* (1943), de Norman Foster, *Jane Eyre* (1943), de Robert Stevenson, *Black Magic* (1949), de Gregory Ratoff, *Prince of Foxes* (1949), de Henry King e *The Third Man* (1949), de Carol Reed, nas quais o cineasta participou como ator, tendo frequentemente como coprotagonistas Joseph Cotten e Everett Sloane, os quais Welles lançara no cinema em *Citizen Kane* e que, juntamente com os seus colegas do Mercury Theatre, Agnes Moorehead, Ray Collins, Dorothy Comingore, Erskine Sanford e Ruth Warrick, tornar-se iam presenças assíduas no cinema de Hollywood dos anos 40 e 50.

Em *Jane Eyre* ²⁴(1943), adaptação cinematográfica da obra de Charlotte Brontë, produzida pela Fox de Darryl F. Zanuck e realizada pelo britânico Robert Stevenson, é possível perceber a influência estilística de Welles, não só no trabalho de atores (como Agnes Moorehead, John Sutton e o próprio Orson Welles) mas, acima de tudo, no tratamento dos cenários e no trabalho de fotografia²⁵.



Imagens 10 e 11: *Jane Eyre* (1943)

À semelhança de Alfred Hitchcock, o realizador britânico Robert Stevenson chegou aos EUA em 1939, contratado por David O. Selznick, o célebre produtor de *Gone With The Wind* (1939), que imediatamente lucrou com o seu «empréstimo» a estúdios como a Universal e a RKO. No estúdio de Astaire e Rogers, Stevenson realizou *Joan of Paris* (1942), cujas filmagens decorreram em simultâneo com a estreia de *Citizen Kane* e a produção de *The Magnificent Ambersons* (1942), pelo que o cineasta britânico estava, certamente, familiarizado com o trabalho de Orson Welles²⁶.

Para a aproximação de *Jane Eyre* ao estilo de Welles e Toland, foi fundamental o trabalho do diretor de fotografia George Barnes, que havia recentemente comprovado os

²⁰ HARVEY, J., *Movie Love in the Fifties*, Massachusetts, 2002, p. 250.

²¹ NACACHE, J., *O Cinema Clássico de Hollywood*, Lisboa, 2005, p. 81.

²² CASPER, D., *POST-WAR HOLLYWOOD: 1946-1962*, Wiley-Blackwell, 2007, p. 359.

²³ Nomeadamente *Citizen Kane* (1941), *The Magnificent Ambersons* (1942), *The Stranger* (1946), *The Lady from Shanghai* (1947) e *Macbeth* (1948).

²⁴ Em Portugal esta película estreou com o título *A Paixão de Jane Eyre* e em Espanha intitula-se *Alma Rebelde*.

²⁵ THOMPSON, D., *ROSEBUD: The Story of Orson Welles*, London, 1997, pp. 240-41.

²⁶ MCGILLIGAN, P., *Film Crazy: Interviews with Hollywood legends*, New York, 2000, pp. 210-214.

seus créditos em filmes como *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock (igualmente protagonizado por Joan Fontaine) e *Meet John Doe* (1941), o mais negro e pessimista dos filmes de Frank Capra. Assim, tal como Welles e Toland, Stevenson e Barnes optam frequentemente por ângulos de câmara baixa e substituem a *découpage* clássica pelo plano longo, filmado em profundidade de campo, compondo planos sobrecarregados de personagens e objetos, que obrigam o espetador a um esforço maior na sua leitura e na interpretação das relações que os protagonistas estabelecem entre si e com o espaço que ocupam.



Imagens 12 e 13: Orson Welles e Joan Fontaine em *Jane Eyre* (1943)

O muito desvalorizado, ou até ignorado²⁷, *Black Magic/Cagliostro* (1949) constitui também um curioso exemplo da influência de *Citizen Kane*. Produzido por Edward Small, este filme baseado numa novela de Alexandre Dumas père (*Joseph Balsamo, mémoires d'un médecin*) é, tal como *Citizen Kane*, narrado num longo *flashback* pela

personagem do próprio escritor que, tal qual um repórter, procura descobrir a verdade por detrás da lenda de *Cagliostro*, essa figura enigmática (um ocultista italiano do século XVIII), cuja megalomania acabou por torná-lo vítima da sua própria ambição de poder.

Realizado por Gregory Ratoff (um ator convertido à realização) *Black Magic/Cagliostro*²⁸ foi filmado em Roma nos estúdios Scalera²⁹, e assinala o início do «exílio europeu» de Welles, mas também o encontro do cineasta com Akim Tamiroff, um ator de origem arménia, formado na Escola de Artes Teatrais de Moscovo, com quem Welles desenvolveu uma relação de amizade, que o levaria a convidar Tamiroff para participar em *Confidential Report* (1955), *Touch of Evil* (1958) e *Le Procès* (1962).



Imagens 14 e 15: *Black Magic / Cagliostro* (1949)

Tal como sucedera em *Jane Eyre*, a influência estilística de Welles é evidente, em particular na utilização dos ângulos de câmara baixa, aliados à profundidade de

²⁷ Em *Rosebud*, a biografia de Orson Welles assinada por David Thomson, o autor ignorou por completo *Black Magic/Cagliostro*, o que não impediu o seu editor de incluir uma foto deste filme (THOMPSON, D., *Op. cit.*, p. 293).

²⁸ Apesar do título original ser *Black Magic*, esta obra é conhecida em toda a Europa mediterrânea como *Cagliostro*.

²⁹ BOGDANOVICH, P., *This Is Orson Welles*, New York, 1998, p. 224.

campo e um estilo de composição barroco, com a utilização expressiva do claro-escuro e uma abundância de planos sobrecarregados de objetos (por vezes com valor simbólico), o que não surpreende se considerarmos que, segundo Bogdanovich, o próprio Welles realizou algumas cenas deste filme³⁰.

3.1. Henry King e o caso *Prince of Foxes*³¹ (1949)

Um dos mais curiosos exemplos da influência estilística de Orson Welles no cinema de Hollywood é, sem dúvida, *Prince of Foxes* (1949), um filme histórico, com elementos de romance de aventuras, realizado pelo veterano Henry King para o estúdio onde trabalhou durante três décadas, a T. C. FOX de Darryl Zanuck.

Na opinião de Manuel Cintra Ferreira, King (um dos pioneiros do cinema de Hollywood) foi, a par de John Ford, Cecil B. DeMille, Raoul Walsh, Allan Dwan e King Vidor, um dos maiores cineastas norte-americanos do período clássico, autor de uma obra que se caracteriza pela sobriedade e pela recusa do efeito, «num estilo que é quase a ausência de um estilo»³². No entanto, os anos que se seguiram à II Guerra Mundial assinalaram uma complexificação formal na obra deste realizador que, paralelamente a filmes de um inegável classicismo como *Captain from Castille* (1947), *David and Batsheba* (1951) e *I'd Climb the Highest Mountain* (1951)³³, assinou obras como *Prince of Foxes* (1949), *Twelve O'Clock High* (1949) e *The Gunfighter* (1950), as quais levantam algumas questões sobre a transparência e o «apagamento típico do realizador hollywoodiano», que segundo Jacques Lourcelles caracterizam a carreira deste realizador³⁴.

Baseado no romance homónimo de Samuel Shellabarger, publicado em 1947, a ação de *Prince of Foxes* (1949) decorre na Itália do séc. XVI, tendo como protagonista Andrea Orsini, um soldado da fortuna e pintor (interpretado por Tyrone Power), que se envolve nas intrigas de poder de um Cesare Borgia, representado por Orson Welles. Frequentemente rotulado como mero veículo de entretenimento, carente da complexidade psicológica de obras como *Twelve O'Clock High* e *The Gunfighter*³⁵, este *Prince of Foxes* é normalmente integrado no longo ciclo de aventuras históricas produzido pela Fox, entre finais da década de 1930 e o início dos anos cinquenta: sucessos populares como *In Old Chicago* (1938), *Brigham Young* (1940), *The Black Swan* (1942), *Son of Fury* (1942), *Captain from Castille* (1947), *The Black Rose* (1950) e *King of the Khyber Rifles* (1953), quase todos realizados por Henry King ou Henry Hathaway e protagonizados por

Tyrone Power, o «herói» de serviço no estúdio de Zanuck. Contudo, *Prince of Foxes* representa, de um ponto de vista narrativo e formal, uma obra atípica no contexto de um género de aventuras históricas que marcou a época de ouro dos estúdios de Hollywood.



Imagem 16: *Prince of Foxes* (1949)

Para melhor compreendermos o que distingue *Prince of Foxes* (1949) das obras clássicas do realizador, será útil estabelecer uma comparação direta entre este filme e *Captain from Castille* (1947), uma vez que ambos foram realizados por Henry King para a Fox, durante o mesmo período, sendo baseados em romances históricos de Samuel Shellabarger e protagonizados pelo mesmo ator. Assim, é, desde logo, possível identificar em Andrea Orsini (o protagonista de *Prince of Foxes*) uma ambiguidade moral que contrasta como o idealismo de Pedro de Vargas, o típico herói de aventuras clássico que Tyrone Power representou em *Captain from Castille*. Orsini é um oportunista, que se faz passar por descendente de uma nobre família e colabora nas intrigas políticas de Cesare Borgia: «*I work for a bandit who dreams of stealing the whole Italy*». Amante de Angela Borgia, Orsini não hesita em negociar o casamento desta com o duque Ercole D'Este, dando razão à irmã de Borgia, quando esta lhe confessou: «*I love you Andrea, but I don't trust you, you are too ambitious*».

Uma das características que distingue *Prince of Foxes* é, precisamente, o facto de os seus protagonistas fugirem aos estereótipos do cinema de Hollywood. Cesare Borgia é uma personagem implacável, mas Orson Welles representa-o com um misto de astúcia, megalomania e charme (ao estilo de Kane e Harry Lime), o que permite distinguir a personagem do vilão estereotipado do cinema

³⁰ *Idem*, p. 402.

³¹ Conhecido em Espanha e na Argentina pelo título de *El príncipe de los zorros* e em Portugal e no Brasil como *O Favorito do Borgias*.

³² FERREIRA, M. C. (Org.), *Henry King: A Câmara à Altura dos Sentimentos*, Lisboa, 2007, pp. 8-11.

³³ DENTON, C., *The Hollywood Professionals: Henry King*, London, 1974, pp. 8-10.

³⁴ FERREIRA, M. C. (Org.), *Henry King: A Câmara à Altura dos Sentimentos*, Lisboa, 2007, p. 52.

³⁵ CASAS, Q., IRIATE, A. (Coord.), *Henry King*, Festival Internacional de Cine de San Sebastian/FilMOTECA Española/I.C.A.A./Ministério de Cultura, 2007, p. 142.

clássico de aventuras, de que o Diego de Silva, interpretado por John Sutton em *Captain from Castille*, constitui um bom exemplo.

Neste filme, em que as personagens fazem da intriga e da conspiração, da mentira e do crime, não só um modo de vida mas também um elaborado e elegante ritual que tem como palco belos palácios e jardins (ricamente decorados com pinturas, frescos, tapeçarias, esculturas e joias), o próprio Orsini é um esteta, que veste ricas indumentárias e dedica os tempos livres a pintar retratos, como o de Mario Belli, o assassino tornado companheiro de aventuras, a quem declara: «*You have a beautiful face (...) a hundred twisted curves and angles tortured into a pattern of exquisite evil*».



Imagens 17 e 18: Profundidade de campo e objetos em primeiro plano, em *Prince of Foxes*.

Muito para além da presença de Orson Welles e Everett Sloane, no elenco de uma película que partilha alguns dos temas da obra de Welles, é possível estabelecer uma ligação entre o filme de Henry King e *Citizen Kane*, graças a um conjunto de soluções formais que parecem ter ficado a dever ao filme de Welles uma certa popularidade, no cinema



Imagem 19: Uma insólita composição em *Prince of Foxes*

de Hollywood da década de 1940. Assim - ao contrário da transparência que caracteriza o trabalho de Henry King em obras como *Jesse James* (1939) e *Captain from Castille* (1947) - em *Prince of Foxes*, o realizador substitui, com frequência, a clássica câmara à altura do olhar pelo *contre-plongée* e a perspetiva frontal pelos ângulos oblíquos e as diagonais barrocas, optando por enquadramentos insólitos, que despertam uma sensação de estranheza no espectador.

Contrariamente ao equilíbrio e «transparência» clássica na composição, que observamos em *Captain from Castille*, no qual a câmara ocupa sempre a posição ideal para que o espetador compreenda o desenrolar dos acontecimentos, sem perder a sensação de intimidade com os protagonistas, *Prince of Foxes* revela uma estranha opacidade visual (invulgar na obra de Henry King), que indicia a influência exercida pela *mise-en-scène* de Welles. Assim, numa das cenas, o cineasta utiliza a profundidade de campo para mostrar Andrea Orsini no jardim (a espreitar pela janela) mas coloca em primeiro plano uma personagem totalmente irrelevante (imagem 18). Numa outra cena, King filma a conversa entre Orsini e Camila Verano, com os atores em contraluz e obstruídos por um trono, que retira visibilidade aos espetadores e desvia a atenção destes para a riqueza decorativa das paredes do palácio, visíveis em profundidade de campo (imagem 19).

Ao longo do filme, a opção frequente pelos ângulos de câmara baixa parece servir, não só para acentuar a dimensão mítica (e por vezes ameaçadora) destas personagens históricas mas, também, para permitir a exibição dos sumptuosos palácios italianos em que decorreram as filmagens. Para um cineasta que sempre se mostrou mais interessado na narrativa e nas personagens, do que em proezas técnicas e exercícios estilísticos³⁶, King revela em *Prince of Foxes* uma curiosa atenção ao detalhe, ao pormenor barroco e à procura do efeito numa *mise-en-*

³⁶ FERREIRA, M. C. (Org.), *Henry King: A Câmara à Altura dos Sentimentos*, Lisboa, 2007, p. 10.

scène que contraria a hierarquia lógica das imagens, colocando em primeiro plano personagens, objetos e elementos decorativos pouco relevantes e obrigando o espetador a um esforço acrescido na leitura do plano cinematográfico, numa violação dos princípios de composição e equilíbrio formal que o cinema clássico de Hollywood herdou da arte renascentista.

Prince of Foxes afigura-se, portanto, como uma obra insólita na carreira de Henry King, que revela a tendência maneirista do cineasta para substituir deliberadamente a «transparência clássica» (característica da sua obra) pela busca da sofisticação e do preciosismo - num estilo algo formalista que é bem revelador do impacto de *Citizen Kane* no cinema de Hollywood da década de 1940.

CONCLUSÃO

Dada a enorme influência de *Citizen Kane* na produção cinematográfica da década de 1940, este filme - que, para James Harvey, representou um enorme desafio à transparência clássica³⁷, contribuiu de modo decisivo para as transformações que se verificaram no cinema de Hollywood do pós-guerra, influenciando diretamente o trabalho dos realizadores contemporâneos de Welles, incluindo, surpreendentemente, alguns bastante identificados com o cinema clássico de Hollywood, e especializados em géneros como o western e o cinema histórico e de aventuras.

Na opinião de Paolo Mereghetti a essência do trabalho de Welles reside na natureza ilusória das imagens e na dificuldade em descodificá-las e nelas descobrir uma verdade complexa, tão ambígua como (por vezes) até contraditória³⁸. Deste modo, no contexto de uma indústria de cinema cujo paradigma narrativo e formal assumia as características de uma arte clássica, o «excesso formal» que distinguiu *Citizen Kane* de quase toda a produção coeva, representou a afirmação de um cinema de autor, que recusava a transparência clássica, permitindo ao espectador tomar consciência da «mediação do discurso estético»³⁹, numa exibição da «maneira» que nos permite posicionar esta obra não só na génese do que autores como Drew Casper e Barry Langford classificam de cinema pós-clássico, mas também na origem de um maneirismo hollywoodiano, que marcou profundamente o cinema das décadas de 1950 e 1960.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÓNIO, L., *Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Stanley Kubrick*, Lisboa, 2010.
- AUMONT, J., *O Cinema e a encenação*, Lisboa, 2008.
- BAZIN, A. *Orson Welles*, Lisboa, 1991.
- _____, *O que é o cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BÉNARD DA COSTA, J., «Keeper of the Flame- Chama Eterna» in *George Cukor-As Folhas da Cinemateca*, Lisboa, 1999, pp. 103-106.
- BOGDANOVICH, P., *This Is Orson Welles*, New York, 1998.
- BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York, 1985.
- CAMPAN, V, e MENEGALDO, G (edit.), *Du Maniérisme au Cinéma*, Paris, 2003.
- CASAS, Q., IRIATE, A. (Coord.), *Henry King*, Festival Internacional de Cine de San Sebastian/Filmoteca Española, 2007.
- CASPER, D., *POST-WAR HOLLYWOOD: 1946-1962*, Wiley-Blackwell, 2007.
- DENTON, C., *The Hollywood Professionals: Henry King*, London, 1974.
- ELSAESSER, T, *The Persistence of Hollywood*, London, 2012.
- ESTRIN, A., *The Hollywood Professionals vol. 6: Capra, Cukor, Brown*, 1980.
- FARBER, M., «The Gimp» in *Negative Space*, New York, 1998, pp. 71-83.
- FERREIRA, M. C. (Org.), *Henry King: A Câmara à Altura dos Sentimentos*, Lisboa, 2007.
- GARIS, R., *The Films of Orson Welles*, Cambridge, 2004.
- GEADA, E., *Cinema e Transfiguração*, Lisboa, 1978.
- _____, *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, Lisboa, 1998.
- GRILO, J. M, MONTEIRO, J.F. (Organização e textos), «O Que é o cinema?», in *Revista de comunicação e linguagens*, 23 (1996).
- GRILO, J. M, *A Ordem no Cinema*, Lisboa, 1997.
- HARVEY, J., *Movie Love in the Fifties*, Massachusetts, 2002.
- HIRSCH, F., *Film Noir: The Dark Side of the Screen*, Massachusetts, 1981.
- HUMFREY, P., «O Maneirismo», in GOWING, L. (Org.), *História da Arte Universal*, vol. 4, Lisboa, 2002, pp. 115-134.

³⁷ HARVEY, J., *Movie Love in the Fifties*, Massachusetts, 2002, p. 250.

³⁸ MEREGHETTI, P., *Masters of Cinema: ORSON WELLES*, Paris, 2011, p. 20.

³⁹ GEADA, E., *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, Lisboa, 1998, p. 161.

- LANGFORD, B., *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh, 2005.
- _____, *Post-Classical Hollywood: film industry, style and ideology since 1945*, Edinburgh, 2010.
- LOSILLA, C., *La Invención de Hollywood: o como olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, 2003.
- MCGILLIGAN, P., *Film Crazy: Interviews with Hollywood legends*. New York, 2000.
- MEREGETTI, P., *Masters of Cinema: ORSON WELLES*, Paris, 2011.
- NACACHE, J., *O Cinema Clássico de Hollywood*, Lisboa, 2005.
- RAMIO, J. R., THEVENET, H. A. (Ed.), *Textos y Manifiestos del cine*, Madrid, 1993.
- RODRIGUES, A. (Org.), *Orson Welles: As Folhas da Cinemateca*, Lisboa, 2004.
- THOMPSON, D., *ROSEBUD: The Story of Orson Welles*, London, 1997.
- WOOD, M., *AMERICA IN THE MOVIES*, New York, 1975.