

## RESUMO

Este ensaio pretende fazer uma análise das relações entre teatro e cinema, tomando como objeto central o filme *Cidadão Kane* (1940), do cineasta norte-americano Orson Welles, em que a tradição da linguagem do cinema dito clássico é adensada através do emprego de uma armação dialética emprestada da experiência do diretor no teatro radical de Nova York nos anos pós-depressão. A análise dos modos através dos quais o filme combina tradição e ruptura pretende mostrar os limites estéticos e políticos a que podem chegar os braços avançados da indústria cultural.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, cinema, Orson Welles, dialética.

## O ANTÍDOTO ANTI-REIFICAÇÃO DE ORSON WELLES: A ARMAÇÃO DIALÉTICA DE *CIDADÃO KANE*

Marcos Soares\*

### ABSTRACT

This essay intends to look into the relationships between theater and cinema by analyzing the film *Citizen Kane* (1940), by the American director Orson Welles. In this film, the tradition of the so-called classic cinema is enriched by the use of a dialectical framework borrowed from the director's experience in the radical New York theater in the years following the Depression. The analysis of the ways in which the film combines tradition and rupture intends to show the aesthetic and political limits that advanced sectors of the culture industry can reach.

KEY WORDS: theater, cinema, Orson Welles, dialectics.

\* Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), na área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês.  
Email: mcpsoare@usp.br

Para os espectadores desiludidos com o cinema comercial norte-americano (mas também com o europeu) dos anos 80 e 90, as últimas levas de filmes sobre o centro do Império (e assuntos correlatos) merecem ser recebidas com entusiasmo. Parece que os eventos que levaram ao 11 de setembro animaram os cineastas mais sérios a arregaçar as mangas.<sup>1</sup> Como já havia alertado Walter Benjamin em outro contexto (1993), a natureza mercadológica do cinema pode ser frutífera, e não apenas para as corporações que lucram com os filmes: a exaustão gerada pelo cinema formalmente tímido, conformista e pirotécnico que acompanhou o surgimento da Era Reagan está longe de dar o último suspiro, mas fez surgir certa exigência de renovação, necessária para atender às demandas constantes de expansão do mercado. Embora estejamos distantes do ímpeto renovador dos anos 60, quando as relações forçadas entre a indústria e um punhado de cineastas progressistas resultaram em experiências de interesse, parece que as brechas do sistema começam a oferecer oportunidades de inteligência incomum. De fato, muitos dos novos filmes possuem no conjunto, a despeito de (ou talvez, devido a) acertos e erros particulares, um fôlego surpreendente, tanto no nível da fatura estética como no do debate político e têm atraído a atenção até de gente que não está acostumada a dar importância às bobagens da cultura de massas, especialmente a norte-americana.

Gostaria de sugerir que estamos assistindo a uma retomada num outro patamar, mais ou menos consciente, dependendo do caso, de um projeto artístico e político mais antigo, parcialmente interrompido, no caso norte-americano, pelas pressões do macartismo, da Guerra Fria e da ascensão da Nova Direita. Trata-se de linhas de continuidade e ruptura entre o presente e o passado que interessa traçar. Há razão para crer que o ponto de partida dessa trajetória seja o trabalho do cineasta Orson Welles, cujas realizações, especialmente em *Cidadão Kane* (1940), representaram um ponto de chegada e uma formulação específica de um acúmulo de experiências estéticas e políticas sem precedentes no cinema norte-americano da época e cujas repercussões se fazem sentir até hoje. Parece que o interesse pelo cineasta (explícito nos filmes de Tim Robbins, central no filme de Errol Morris sobre

1 De fato, os últimos anos do século XX viram não apenas o "ressurgimento" do cinema político de Robert Altman (com o extraordinário *Short Cuts*, 1993), mas também debates animados sobre filmes de Tim Robbins (*O poder vai dançar*, 1999), Spike Lee (*A última noite*, 2002), Michael Moore (*Tiros em Columbine*, 2002, e *Fahrenheit 9/11*, 2004), Errol Morris (*Sob a névoa da guerra*, 2003), Woody Allen (*Match Point*, 2005) e até do direitista Clint Eastwood (*Sobre meninos e lobos*, 2003), para não falar do canadense Denys Arcand (*As invasões bárbaras*, 2003) e do europeu Lars von Trier (*DOGVILLE*, 2003 e *MANDERLAY*, 2005). Até o circuito independente norte-americano tem atraído público e atenção crítica incomuns (*Silver City*, John Sayles, 2003; *Me and You and Everyone We Know*, Miranda July, 2005; *Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton & Valerie Faris, 2006).

Mcnamara, para ficar nos casos mais óbvios)<sup>2</sup> tem a ver não apenas com a percepção sobre o alcance específico da reflexão de Welles (o papel da imprensa na constituição da imaginação política), ou com entendimento das vantagens do seu método narrativo (as operações por “aproximações sucessivas”, na formulação de Paulo Emilio Salles Gomes, 1981), mas também com a retomada de uma discussão mais ampla: aquela sobre a produção cultural como campo de batalha central na constituição dos significados e no entendimento da experiência. Como demonstrou o crítico norte-americano Michael Denning (1999), o trabalho de Welles deriva em grande parte de seu vigor da encruzilhada histórica em que foi produzido: de um lado, a demonstração do papel progressista que a cultura poderia assumir, visível na experiência de Welles com o público politizado e cada vez mais amplo do teatro radical de Nova York que, diante das alianças ousadas entre experimentação estética e reflexão política, dava demonstrações claras de sua capacidade de entendimento e disposição para o debate;<sup>3</sup> de outro, o papel de engano sistemático a que a indústria cultural submetia a produção artística, demonstrado para Welles pelo famoso episódio do pânico criado pelo programa de rádio “A guerra dos mundos”. Mais de cinquenta anos depois o problema se recoloca de maneira piorada, agora sob o signo da sociedade do espetáculo, da divisão acirrada entre os detentores dos meios de produção da indústria cultural e a proletarianização crescente de seus trabalhadores (entre os quais se encontram os artistas, é claro) e, enfim, da hiperinflação da cultura como campo de significação,<sup>4</sup> mas está longe de estar resolvido, como gostariam que pensássemos os Kanes contemporâneos. Para tornar a questão ainda mais grave, é bom lembrar que a ascensão do fascismo, tanto nos anos 30-40 quanto nos nossos dias, acirra a disputa pelo controle do interesse “popular”, que, convém ressaltar, nunca foi definitivamente ganha pela hegemonia cultural capitalista.

Em alguns casos (certamente nos filmes dirigidos por Tim Robbins), a retomada do projeto de Welles rendeu um adensamento artístico que a atividade crítica poucas vezes alcançou: apesar de bibliotecas terem sido escritas a respeito de *Cidadão Kane*, a fortuna crítica do filme ainda nos deve uma análise à altura de seu interesse e complexidade. A publicação recente nos Estados Unidos de mais uma coletânea de ensaios sobre o filme – *Orson*

2 Refiro-me a Bob Roberts (1992) e *O poder vai dançar* [Cradle Will Rock] (1999) de Tim Robbins e *Sob a névoa da guerra* [The Fog of War] (2003) de Errol Morris.

3 Estudos do cinema norte-americano da década de 1930 demonstram que os flertes entre cinema comercial e debate político eram intensos e já preparavam o terreno para a intervenção mais madura e sofisticada de Welles. Sobre o cinema da década de 30, ver Colin Shindler, *Hollywood in crisis – cinema and American Society 1929-1939*, London & New York, Routledge, 1996.

4 Sobre a lógica cultural da capitalismo contemporâneo, ver Fredric Jameson.

*Welles's Citizen Kane: A Casebook*, editada por James Naremore, em 2004 – reacendeu alguns antigos dilemas. Parece que a persistência de certos julgamentos críticos revela menos a respeito do filme e mais sobre áreas nebulosas de nossa vida ideológica que só pioraram desde o lançamento do filme. Arrisco a hipótese de que Welles já nos alertara em *Cidadão Kane* sobre certos perigos que, amplamente ignorados, só se fizeram sentir de modo mais intenso desde então: nesse sentido, os equívocos da crítica sobre o filme são apenas um dentre os vários sintomas das dificuldades que Welles quis debater.

O espírito da coletânea obedece ao espírito liberal de “respeito às diferenças”, típico de uma sociedade em que impera o “multiculturalismo”: a seleção oferece uma mostra de diversas tendências críticas disponíveis na academia, do estruturalismo à psicanálise. Em sua estrutura geral, o livro reafirma um dos diagnósticos mais comuns da fortuna crítica de Welles: o do princípio da “indeterminação”, da impossibilidade de fixar os significados do filme. Para configurar esse ponto de vista, a organização dos ensaios obedece a uma imitação da idéia de dialética: após a proposição de que os conteúdos do filme são políticos – defendida por Laura Mulvey (2004) e Michael Denning (1999) –, o ensaio do crítico Peter Wollen (2004, p. 260-262) oferece a negação dos dois anteriores:

Truffaut, sempre um crítico e um cineasta fundamentalmente conservador, disse que “se *Cidadão Kane* envelheceu, isso se aplica aos seus aspectos experimentais”. Parece-me que o contrário é verdadeiro. Todos os “truques” de Welles – as experiências com o som, os *stills* que ganham vida, as montagens complexas, a elasticidade da perspectiva, os ângulos inusitados das tomadas – são os aspectos que ainda justificam interesse pelo filme. Nunca ninguém defendeu a idéia de que suas relações com a literatura, seu retrato da psicologia de Kane, sua análise da sociedade e da política americanas da primeira metade do século, ou sua anatomia do amor, do poder ou do dinheiro fossem muito complexas. Ou se o fizeram, não há necessidade de levar isso tudo a sério. [...] A verdade é que o conteúdo de *Cidadão Kane* não deve ser levado a sério. [...] São os aspectos “maneiristas” de Welles que ainda são significativos, [...] sua elaboração de uma poética formal que transformou nosso conceito de cinema ao construir o conceito de filme como um jogo de significados, mais do que um veículo para eles.

Em seguida, o último ensaio oferece a “síntese” do volume:

Há tamanha mistura de fontes, estilos e materiais em *Cidadão Kane* que a idéia de que o filme possa ser uma demonstração inequívoca de uma única doutrina é simplesmente ridícula. O que caracteriza o filme e o tornou objeto de atenção crítica constante é o fato de que ele procura fazer de

tudo e satisfazer vários mestres ao mesmo tempo: ele encampa diversas tendências cinematográficas e históricas, instiga uma reforma das convenções da narrativa clássica, reconcilia as exigências da alta cultura e da arte popular, analisa a teoria histórica do “grande homem” numa era de avanço dos meios de comunicação de massa. Nessa encruzilhada de ambições múltiplas, há amplo espaço para a experimentação modernista [...] (ARTHUR, 2004, p. 280)

É assim que a operação crítica faz com que os avanços técnicos do filme – os “truques”, pelos quais *Cidadão Kane* é justamente famoso – sejam finalmente libertos de sua carga de conteúdo e oferecidos como fetiche, disponíveis num grande supermercado de formas, que agora podem ser requentadas para os mais diversos propósitos. É possível que o contraste entre realização e avaliação tenha interesse, pois *Cidadão Kane* pode ser lido justamente como um diagnóstico sobre o avanço brutal dos processos sociais de fetichização em várias frentes, não menos naquela do processo moderno de formação da imagem.

Dessa perspectiva, o entendimento do filme depende de operações críticas que reúnam forma e conteúdo. A análise da sua estrutura narrativa pode ser um bom ponto de partida, pois nela são detectáveis as marcas da encruzilhada histórica de sua produção: de um lado, o aproveitamento de elementos da tradição do cinema comercial americano (a comédia ligeira, a história de detetive, o narrador em *voz-over* do filme *noir*, o desenho da curva dramática); de outro, uma armação mais propriamente dialética, que flerta com a produção politicamente mais avançada da época, sedimentada tanto na tradição de experimentação formal do romance modernista quanto no desmonte da forma dramática em curso no teatro mais avançado. Nesse sentido, é possível dizer que a relação entre tradição e ruptura em *Cidadão Kane* é indicativa dos limites que a indústria cultural pode alcançar. No filme, a base dessa armação é a aposta radical de Welles na inteligência do espectador através dos procedimentos formais utilizados na construção dos espaços do filme, a saber, a combinação dos procedimentos de montagem com a utilização da profundidade de campo (famosamente celebrada por André Bazin desde os anos 40), que, através da “abertura” da cena, sugere relações mais ambíguas entre seus elementos, que é função do espectador estabelecer. Por outro lado, a tradução técnica do olhar analítico exigido do espectador é efetuada pela câmera em movimento (os famosos *tracking shots* de Welles), que desde o início ignora o aviso de “Proibido passar” da primeira tomada e permite a constituição da cena como campo investigativo. Como demonstrou Denning (1999), para Welles, as condições históricas de possibilidade desse pacto com o espectador têm origem na sua experiência com o público politizado e cada vez mais numeroso do teatro radical de Nova York,

financiado por um curto espaço de tempo pelo Federal Theater Project, braço cultural do New Deal de Roosevelt, cujo objetivo era dar trabalho a centenas de artistas e técnicos desempregados pela Depressão.<sup>5</sup> Os efeitos da crise e o encontro com colegas mais politizados, especialmente John Housemann e Marc Blitzstein, ampliaram a visão de Welles, cuja educação estética de coloração mais radical havia se iniciado na Europa, com o contato com os avanços do teatro alemão e russo, e agora encontrava conteúdos políticos que podiam lhe dar maior força expressiva dentro do contexto norte-americano.

As discussões a respeito da “centralidade do sujeito”, implícita na teoria de Bazin sobre a ontologia da imagem cinematográfica e o emprego da profundidade de campo no lugar da montagem (dita tradicional), escondem o fato de que *Cidadão Kane* usa e abusa dos recursos próprios da montagem, não apenas localizada, mas na armação ampla da narrativa: a decodificação das relações entre elementos da cena que a profundidade de campo oferece ao olhar depende da comparação e contraste entre elementos dispersos da narrativa, operação de natureza formal e histórica, construindo um jogo complexo entre o pormenor e o geral, entre pano de fundo e ação, entre estilo e enredo, entre parte e todo. Nesse sentido, Welles amplia e radicaliza as propriedades da linguagem cinematográfica, para a qual, como demonstrara Benjamin (1993, p. 175), “a compreensão de cada imagem é condicionada pela seqüência de todas as imagens anteriores”. Numa seqüência famosa do filme, rodada em profundidade de campo, aparecem Kane e sua segunda mulher, Susan Alexander, em Xanadu. Em primeiro plano, Susan está sentada montando um quebra-cabeça, enquanto no fundo, à esquerda, Kane anda impaciente sob uma enorme lareira, que parece engoli-lo. Também no fundo, à direita, vêem-se enormes estátuas, numa mistura confusa de estilos (greco-romano, egípcio, etc.), enquanto no canto superior, sobre Susan, há uma horrenda carranca de pedra. A imobilidade do quadro permite ao olhar o tempo de reflexão. Aqui a relação entre lugar, objetos e pessoas é dada em, pelo menos, três planos interconstitutivos: o arranjo cênico, que determina que a posição do elemento no quadro é indicativa de relações históricas e sociais (Kane e a carranca de pedra ameaçadoramente vigiando Susan, sentada, ligada por uma linha diagonal invisível com a estátua de uma mulher, ao fundo); os dados alegóricos mais imediatos (o tédio e a opressão da vida no mausoléu entulhado de mercadorias, a reificação das pessoas e das relações humanas); e as relações estabelecidas com outros dados do filme. Além da

5 Denning estabelece as credenciais políticas de Welles, especialmente sua participação ativa na campanha de reeleição de Roosevelt, em 1944, e sua preocupação crescente com o fortalecimento do fascismo doméstico e europeu, estabelecendo a base de uma leitura política de seu trabalho.

metáfora mais famosa do filme – o quebra-cabeça apontando para a armação narrativa do todo –, é crucial entender que a equivalência entre Susan e as estátuas só pode ser compreendida dentro do jogo mais amplo de correspondências entre pessoas e objetos que Kane estabelece como parte de seu jogo de dominação econômica e ascensão política. Do mesmo modo, as coordenadas históricas reais do enorme mausoléu branco onde Kane passa seus últimos dias devem ser compreendidas como ponto de chegada do caminho que leva da “cabana branca” do início do filme – símbolo da república de Lincoln, lugar da promessa de felicidade na direção de uma América que promete ascensão para o mais simples lenhador, que pode chegar até a Presidência da República –, passando pela tentativa frustrada de chegar à outra “casa branca”, desta vez, a White House, o que de fato nunca acontece. Xanadu, portanto, repleta de aquisições inúteis, é o lugar de certa verdade, desmascaramento da lacuna entre promessa de felicidade do capitalismo e realização efetiva que o mundo da mercadoria pode de fato oferecer.

Além desse nível de desafio cognitivo, há outro que complica ainda mais o jogo de decodificações que o filme propõe: cada elemento da narrativa deve necessariamente ser entendido na perspectiva particular dentro da qual ele aparece. Pois a escolha dos focos narrativos que introduzem as versões sobre a vida de Kane é clara e laboriosamente construída e enfatizada.<sup>6</sup> Quando antes de uma das versões da história – a narrativa de Bernstein – Welles insere no roteiro um momento em que Bernstein conta ao repórter uma história açucarada a respeito de um amor esquecido –, a intenção é clara: cada episódio da narrativa que se segue deve ser analisado dentro da perspectiva um tanto “ingênua” do narrador, que conta a parte “heróica” da ascensão de Kane. Welles é cuidadoso em adotar narradores (cinco ao todo: Thatcher, o ex-tutor, dono do banco que comprou Kane da mãe; Bernstein, o empregado explorado, mas fascinado pela figura heróica do chefe; Leland, o amigo ex-aristocrata, empobrecido, que vira crítico de arte; Susan, a ex-esposa de classe baixa; Raymond, o mordomo) que sinalizam relações de dependência com Kane: todos são agregados, reduzidos ao mínimo denominador comum produzido pela equivalência universal imposta pelo dinheiro, e cuja sobrevivência depende dos caprichos de quem manda. É assim que, quando, na parte narrada por Bernstein, Kane chega vestido de branco ao jornal para anunciar seu noivado com a sobrinha do presidente dos Estados Unidos, numa carruagem conduzida por cavalos, devemos entender que, mais do que o respeito ao conteúdo de

6 Neste aspecto discordo de David Bordwell (1976), um dos mais importantes especialistas sobre o filme, que afirma: “Welles não sugere em nenhum momento que a história de Kane está sendo consciente ou inconscientemente distorcida por qualquer um dos narradores. Muitas vezes discordamos de alguns deles, mas a presença do narrador é tão apagada em cada segmento que não resta dúvida sobre a veracidade dos fatos revelados.”

verdade depositado na imagem fotográfica, base da transparência do cinema clássico, os procedimentos de Welles apontam que, para cada versão da verdade há uma posição social específica, no caso, correspondente ao lugar do narrador na luta de classes.

Em diversas seqüências, o choque entre perspectivas é tematizado explicitamente, seja nos momentos em que o mesmo evento é visto simultaneamente por mais de um observador, seja nas seqüências do filme que se repetem. Na festa no jornal, quando Kane dança com as coristas em comemoração pela compra do time de jornalistas do jornal rival, os comentários de Bernstein e Leland revelam leituras complementares do mesmo evento. Para Bernstein, que sabe do que se trata, não há ilusões: o time de especialistas não defendia os mesmos interesses ideológicos no emprego anterior e, portanto, são convertidos para a nova “causa” unicamente pelo dinheiro; para Leland, a “consciência crítica” de Kane, a posição “aristocrática” permite a desaprovação e o espanto diante da lógica niveladora da forma mercadoria. Algo da mesma natureza acontece nas seqüências da ópera, que se repetem nas narrativas de Leland e Susan: têm-se aqui duas visões do processo de coisificação a que Susan é submetida. Na visão de Leland, a transformação é vista com um misto de desdém aristocrático (a visão da cantora incompetente, de origem simples, que macaqueia os gestos da “alta cultura”) e de horror diante da percepção, naquele momento já clara, de que ele próprio havia sido transformado em mercadoria descartável. Daí a funcionalidade das seqüências em que Susan é apresentada ao espectador, narradas por Leland: numa delas, Susan ri infantilmente de sombras que Kane projeta na parede para distraí-la da dor de dente. Metáfora clara dos processos ideológicos do cinema hegemônico, a seqüência demonstra o processo de rebaixamento a que a indústria cultural submete suas vítimas, principalmente as menos “preparadas intelectualmente”. Grande parte do efeito cômico da seqüência da abertura da ópera resulta justamente dessa “visão de cima”, que vê, com certa razão, o ridículo da imitação da “alta cultura” européia por artistas tão pouco refinados. Por outro lado, a perspectiva de Susan revela a visão devastadora do processo visto por dentro pelas suas vítimas. Quando a mesma seqüência da abertura da ópera é repetida, já sabemos do processo brutal de humilhação social e cultural a que Susan havia sido submetida (como na aula de canto, em que seu aprendizado beira o ridículo, ao mesmo tempo em que remete ao esforço desumano feito pelo trabalhador diante da máquina e da tecnologia avançada). O riso irônico do espectador deve ser acompanhado por maior grau de inteligência, para apreender uma mudança de distância entre obra e público que exige uma recepção mais atenta ao adensamento de certas camadas de significado, definidas a cada vez pelas relações de propriedade expostas pelo filme.

Isto quer dizer que cada dado do filme deve ser compreendido dentro de pressões reais, narrativas e históricas, fazendo com que cada episódio deva ser qualificado a partir de certo jogo de inversões em potencial. A soma dessas inversões se adensa na figura central de Kane, cuja aparência aponta efetivamente para seu contrário. Para isso contribui um outro procedimento formal: do ponto de vista da atuação, Welles persistentemente adota técnicas de distanciamento que deliciariam o espírito crítico de Brecht. É esse distanciamento que os comentadores do filme identificam quando apontam os “excessos” e o estilo “histrionico” da atuação de Welles. A técnica é sinalizada de modo insistente: quando Leland pede para guardar a “declaração de princípios” que Kane redige para publicação na primeira página do jornal, Welles dá um sorriso amarelo e forçado que o reprovava em qualquer curso tradicional de interpretação. O emprego do *close-up* do rosto humano nessa e noutras passagens do filme reverte um antigo princípio da crítica cinematográfica, que usou milhares de páginas para louvar a competência da câmera e captar a poeticidade do rosto humano plasmado na tela, preparando-nos para a tarefa interpretativa que o filme propõe. A lição é clara: Kane é sempre um ator em ação, e um dos grandes achados do filme é o de aliar a técnica de distanciamento com uma lição política específica sobre certo tipo de populismo. Kane, com seus gestos largos e voz eloqüente, age o tempo todo como se estivesse atuando, como se estivesse na frente de um público ou de uma câmera que ele devesse trapacear para esconder suas reais intenções. Como Benjamin (1993, p. 23) havia apontado alguns anos antes, diante das novas exigências do aparato dos meios de comunicação de massas, “os que saem vencedores são a vedete e o ditador”: em Kane, Welles demonstrou a união das duas figuras. Portanto, a acusação freqüente de que Welles é politicamente ambíguo deve ser entendida em novo patamar.<sup>7</sup> São os narradores que são

7 Denning aponta que, além da inspiração da figura de Hearst para a composição do personagem de Kane, Welles usou informações sobre Henry Luce, dono da revista *Life*, publicação pioneira no emprego de fotos em grande angular e em composição de profundidade de campo utilizadas no filme, e personagem importante da grande imprensa da época, de personalidade e convicções muito mais benevolentes do que a de seu colega fascista. Daí que o magnetismo que sentimos em relação à figura de Kane seria índice de certa ambigüidade de Welles, cujo fascínio pelo poder de manipulação dos meios de comunicação de massas (demonstrado por e para o próprio Welles no episódio da transmissão radiofônica da *Guerra dos Mundos*) o impossibilitaria de conceber modos de fuga ou de alternativas ao populismo fascista que caracterizava a política da época. O complemento dessa ambigüidade seria a quase ausência de imagens de multidões, a impossibilidade de figuração do coletivo, a não ser como “efeito” dos meios de comunicação de massa e de sua utilização por certo tipo de populismo, como na cena do discurso político de Kane, onde o público é representado por sombras pintadas no cenário. Michael Denning (1999). A suposição de que o contexto dos anos 30-40 pudesse oferecer uma visão mais “positiva” das multidões depende de uma avaliação igualmente positiva da Frente Popular como avanço político, posição essa que Denning assume explicitamente e da qual o distanciamento histórico, que demonstrou o papel crucial assumido por Roosevelt na superação da crise de 1929 e no “salvamento” do capitalismo, me permite duvidar.

as vítimas do “magnetismo” de Kane. Como Guy Debord (1992, p. 30) viria a dizer mais tarde sobre a sociedade do espetáculo, o espetáculo reúne os espectadores, mas “os reúne como separados”. Partindo dessa perspectiva, o filme é uma demonstração de um processo que nos preocupa até hoje, o da imagem como maior fetiche moderno. A simpatia que sentimos em relação a Kane demonstra justamente que sua atuação, ou seja, sua transformação em estilo e em imagem, apaga suas intenções e suas condições reais de produção. A idéia propagada, inclusive pela social-democracia na Alemanha dos anos 30, de que um país “moderno” não poderia ser cenário da ascensão do fascismo, que poderia florescer apenas em países semi-rurais como a Itália, é crucial aqui. A tese central do filme é a de que a força irresistível de Kane, seu ímpeto transformador e moderno, não é incompatível com a ascensão do fascismo e que a crença cega na ideologia do progresso, como força modernizadora, tem a tarefa de apagar precisamente as relações íntimas entre os dois processos. Hoje, até mais do que nos anos 40, estamos mais bem preparados para avaliar o acerto do diagnóstico.

Paulo Emílio Salles Gomes (1981) apontou que a obra de Welles é uma obra de “excessos” e a palavra é apropriada no caso de *Cidadão Kane*: excesso na informação, excesso na atuação, excesso nas reviravoltas, nas inversões e nos enganos. Esses excessos caracterizam o jogo político que compõe o assunto explícito do filme, como se o populismo pós-depressão dependesse de uma inflação das esferas da ideologia e da cultura, gritantemente distantes das reais bases sociais e econômicas que regem a vida. É aqui que devemos nos lembrar de que Roosevelt foi o primeiro presidente americano cujas campanhas foram sistematicamente alimentadas por um tipo de marketing político baseado na expansão dos meios de comunicação de massas (o rádio e o cinema), que explicitou os laços entre a política e o mundo do fetiche da mercadoria. Por outro lado, esse também é o momento em que a Depressão escancara as lacunas entre as esferas da circulação e da produção capitalista, cujas conseqüências e ramificações o filme procura explorar. A Depressão pôs fim na crença na “sabedoria da mão invisível do mercado” ao demonstrar os efeitos catastróficos da superprodução e a existência de lacunas entre aparência e realidade, ou, mais uma vez, entre as promessas de felicidade (excesso) e as realizações efetivas do capitalismo (miséria generalizada). Um filme como *Cidadão Kane* só poderia ter sido feito no momento em que tal percepção atingiu as condições de possibilidade histórica de sua figuração.

Finalmente, é interessante lembrar que uma das cenas cortadas na montagem final do filme é uma cena de orgia num bordel (Kubrick faria esse

filme sessenta anos mais tarde).<sup>8</sup> O que restou dela foi a cena da festa no jornal, onde um grupo de coristas dança com Kane, que passeia lascivamente entre elas, trocando uma rapidamente pela outra. Entretanto, o corte da cena não prejudica a lógica do filme no que se refere às relações entre prostituição, dinheiro e um tipo de populismo que se baseia na produção de políticos/mercadoria. Pois, como aponta Simmel (2004), a prostituição revela a lógica interna da mercadoria sob lente de aumento; também a mercadoria se oferece para qualquer consumidor, fingindo ser universalmente acessível, mas na verdade se vende apenas para quem tem mais dinheiro. Hoje, quando essa lógica terrível se impõe cada vez com mais força, e quando os desajustes entre produção e circulação se agigantam sob o domínio do capital financeiro e da expansão da cultura pós-moderna, estão dadas as condições para uma reavaliação do interesse do diagnóstico de Welles. A avaliação do aproveitamento dessa tradição no cinema contemporâneo fica, é claro, para outro ensaio.

#### REFERÊNCIAS

- ARTHUR, Paul. Out of the depths: citizen kane, modernism and the avant-garde impulse. In: NAREMORE, James (Ed.). *Orson Welles's Citizen Kane: a Casebook*. Oxford: OUP, 2004. p. 217-248.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935-1936]. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1993.
- BORDWELL, David. Citizen Kane. In: GOTTESMAN, Ronald (Ed.). *Focus on Orson Welles*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle* [1967]. Paris: Gallimard, 1992.
- DENNING, Michael. The politics of magic: Orson Welles's allegories of anti-fascism. *The Cultural Front*. London & New York: Verso, 1999.
- GOTTESMAN, Ronald (Ed.). *Focus on Orson Welles*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.
- MULVEY, Laura. Citizen Kane: from Log Cabin to Xanadu. In: NAREMORE, James (Ed.). *Orson Welles's Citizen Kane: a Casebook*. Oxford: OUP, 2004. p. 217-248.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. Charles Foster Kane. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, v. 1, 1981.
- SHINDLER, Colin. *Hollywood in crisis: cinema and American society 1929-1939*. London & New York: Routledge, 1996.
- SIMMEL, Georg. *The philosophy of money* [1907]. London & New York: Routledge, 2004.

8 Trata-se do filme *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut* - 1999).