

O ENIGMA (INEXISTENTE) DE “CIDADÃO KANE”: UMA RELEITURA

*Luciano Oliveira **

Pela enésima vez, *Cidadão Kane* foi considerado o melhor filme de todos os tempos, numa enquete patrocinada pela *Folha de S. Paulo* (10.05.95) abrangendo cem críticos de cinema de todo o mundo. Como diz o redator do jornal, o filme conta a história de um jornalista que tenta desvendar os mistérios do magnata Charles Foster Kane, acrescentando, também pela enésima vez, uma afirmação que se tornou lugar-comum a respeito do trabalho de Orson Welles: “Inutilmente, pois o que o filme mostra é a impossibilidade de se conhecer um homem.” Na mesma linha de raciocínio, o jornal transcreve o trecho de um artigo de Jorge Luis Borges, no qual o mestre em labirintos diz: “Orson Welles expõe fragmentos da vida do homem Charles Foster Kane e nos convida a combiná-los e a reconstruí-lo. No fim compreendemos que os fragmentos não são regidos por uma unidade secreta”. Gostaria, neste pequeno artigo, de sustentar que esses veredictos são equivocados; que eles não encontram apoio no que mostra o filme; que este, ao contrário, mostra – e de forma explícita – exatamente o oposto do que a lenda insistentemente diz.

Recapitulemos rapidamente a trama. No leito de morte, Kane pronuncia sua última palavra: “Rosebud”. Suspeitando de que por trás disso possa se esconder uma boa matéria, o patrão do jornalista que percorre o filme como uma sombra manda-o entrevistar pessoas que foram próximas do falecido, na

* Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco, e cinéfilo amador.

esperança de desvendar o mistério. O jornalista, depois de consultar inutilmente as memórias de Thatcher, banqueiro e ex-tutor de Kane, entrevista quatro pessoas: Bernstein, seu empregado, Leland, seu amigo de juventude, Susan Alexander, sua segunda esposa, e Raymond, seu mordomo. Nenhum deles sabe o que significa a palavra misteriosa. Ao fim do percurso, que termina no próprio castelo onde morava Kane, o jornalista sai do filme como entrou: sem que quase se veja seu rosto e sem a resposta que procurava. Ao ser inquirido por colegas da imprensa a respeito de "Rosebud", ele comenta: "Talvez fosse algo que perdeu. Um pedaço de um enigma". Se o filme tivesse terminado aí, a versão a respeito da impossibilidade de se conhecer a vida e o mistério de Kane seria correta.

Mas não termina. Logo em seguida à partida dos jornalistas, num *travelling* de extraordinária beleza, a câmera de Welles percorre as dependências vazias do castelo, planando lentamente sobre incontáveis caixas e objetos do falecido que estão sendo inventariados. A trilha sonora de Bernard Herrmann, de uma profunda melancolia, acentua o clima de desolação que envolve todas aquelas coisas abandonadas. De repente, a música aumenta de volume e adquire um tom dramático. A câmera, que nesse momento se move numa espécie de depósito, se aproxima de um lote de objetos sem valor que estão sendo lançados numa fornalha. Um operário pega um trenó de criança e o lança ao fogo. A câmera mostra o objeto em *Close up*, e o espectador vê nitidamente, primeiro de forma incandescente e em seguida derretendo-se rapidamente no meio da combustão, a imagem de um "botão de rosa" encimada pela palavra "Rosebud". A música de Herrmann, que vinha num *crescendo*, atinge nesse momento um clímax estridente à base de cordas. O efeito é lancinante, próximo de um grito de dor. O espectador sensível, arrepiado, assistiu, sem sombra de dúvidas, a uma das mais belas seqüências de toda a história do cinema!

Mas também, permitam-me dizê-lo, a uma seqüência absolutamente *clássica* em sua função de desfecho inesperado que esclarece e dá sentido a toda a trama anterior. Inesperado, vírgula, porque na verdade durante todo o filme são apresentados elementos que conduzem a esse final – com o perdão de Borges – revelador de sua "unidade secreta". É verdade que, como costuma ocorrer nas grandes obras, também esta demanda ser vista mais de uma vez para que todos os seus detalhes sejam devidamente percebidos como estando rigorosamente integrados num conjunto harmonioso. No caso, é só depois que conhecemos o desfecho que podemos, retrospectivamente, compreender alguns indícios do mistério de Kane, presentes nos depoimentos dos que com ele conviveram. Voltemos às imagens.

No momento em que pronuncia "Rosebud" e morre, Kane tem na mão

uma pequena bola de cristal dentro da qual se vê uma humilde habitação rural coberta de neve. É a sua casa no Colorado, onde vivia com a mãe ríspida e o pai brutamontes, de onde é levado para ir viver em New York com o seu tutor, o banqueiro Thatcher. Este, em troca do direito de explorar a mina de ouro que caiu fortuitamente na mão de sua mãe, irá se encarregar de sua educação até que ele complete a maioridade. No momento em que Thatcher vem buscá-lo, é época de Natal e Kane brinca na neve com o seu “Rosebud”. A separação é dramática. O menino chega a atingir o banqueiro com o trenó, que aparece no final da seqüência abandonado na neve enquanto o trem em que viajam, “mostrado” através de um apito ao longe, se afasta. Na cena seguinte, já na rica casa de Thatcher, um Kane enfatiotado, de cara amarrada, recebe um novo trenó como presente de natal. “Merry Christmas!”, grita-lhe o banqueiro. Mas Kane nunca será feliz e se revelará mesmo um ingrato. Muitos anos mais tarde, na presença de Bernstein, Thatcher, já ancião, parece desistir de compreender as loucuras do seu perdulário enteado e lhe pergunta: “O que gostaria de ter sido?” A resposta de Kane é brutal: “Tudo quanto você detesta”.

Impossível ser mais claro: ao definir-se como um negativo de Thatcher, Kane está dizendo que o que buscou durante toda a sua vida foi o oposto do que interessa a um banqueiro. “O que ele queria não era dinheiro” –, diz Bernstein na entrevista com o jornalista. Quanto a “Rosebud”, o misterioso objeto, “talvez fosse algo que ele perdeu”. Mas o quê? Leland, seu companheiro de estrepolias, também não sabe, mas arrisca uma opinião: “O que ele queria da vida era amor”. Ora, o grande amor da vida de Kane foi Susan Alexander, moça humilde e sem talento que ele quis transformar numa grande diva. Quando se encontram pela primeira vez, na rua, casualmente, ela lhe pergunta o que ele está fazendo ali. Kane diz que está indo visitar um depósito para onde foram trazidos do Colorado alguns objetos de sua mãe, recentemente falecida. E lhe explica que está indo “à procura de minha juventude”. Estaria Kane procurando algum objeto em especial?

Retrospectivamente, tudo indica que sim: “Rosebud”, que ficou abandonado na neve muitos anos antes. A ida ao depósito, interrompida pelo encontro fortuito, é como que retomada muitos anos depois, quando Susan o deixa. Abandonado na soleira da porta do quarto da esposa, ele a vê sumir pelos infundáveis corredores do castelo onde moravam. Tomado por uma crise de cólera, Kane começa a quebrar, a torto e a direito, todos os objetos do aposento que encontra pela frente. No fim, sua mão alcança um pequeno objeto. Ao invés de lançá-lo contra a parede, olha-o ternamente, como se lembrasse de algo, e pronuncia a palavra mágica: “Rosebud”. Depois, sai andando do quarto como um autômato, levando o objeto consigo. Tem, no rosto, um ar estranho que é ao mesmo tempo

de calma e jubilamento, como se finalmente tivesse terminado a busca. (Ou, alternativamente, retomado-a, porque Kane pode estar se dirigindo à parte do castelo onde devem estar guardados os velhos objetos de sua casa no Colorado...) O pequeno objeto que leva consigo, já se adivinha, é a mesma bola de cristal com a casinha na neve que ele tem na mão na hora da morte, no início do filme, através da qual evoca o trenó do qual foi separado no longínquo natal de sua infância perdida. Começo e fim remetem-se e se encontram, perfazendo um círculo perfeito.

É à vista de todos esses elementos – e de outros que poderiam ser igualmente lembrados –, explicitamente *mostrados* no filme, que me parece equivocada a versão comumente partilhada de que "Rosebud" simboliza um enigma que permanece indecifrado. Para os personagens do filme que "conheceram" Kane, sim; mas para os espectadores que assistem ao filme, positivamente não. Para esses, mantidos na ignorância até o último minuto, é reservada a surpresa final que os recompensa pelo "esforço" de terem acompanhado a trama até o fim – cacoete, aliás, típico de um gênero extremamente popular como são as histórias policiais. Nesse sentido, eu diria mesmo que *Cidadão Kane*, considerado como o marco inicial do cinema moderno, mantém-se fiel a um dos elementos mais fundamentais da narrativa tradicional: a existência do narrador onisciente – no caso do cinema, a câmera – que, contrariamente ao que ocorre no que Umberto Eco chamou de "obra aberta", entrega de mão-beijada ao leitor-espectador, para seu conforto e alívio, uma boa história bem contada e bem resolvida.

Não há nenhum julgamento de valor intrínseco ao que estou dizendo. A fórmula da surpresa final, explorada *ad nauseam* em obras de passatempo sem valor artístico, pode muito bem – como ocorre com qualquer fórmula, aliás – ser apropriada e renovada pelos grandes mestres. Ela está presente, por exemplo, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa – quando Riobaldo descobre que Diadorim era mulher –, ou mesmo em *O Nome da Rosa*, do mesmo Umberto Eco, quando no final se revela que o *serial killer* tinha por objetivo fazer sumir um livro perdido de Aristóteles tratando sobre o riso. Inversamente, a fórmula do final aberto tanto pode servir de álibi a filmes de uma chatice infinita, quanto pode produzir obras-primas, como são *Os Pássaros*, de Hitchcock, ou *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Kubrick. Ocorre que o filme de Welles, cuja seqüência final não deixa margens a interpretações sobre o que seja "Rosebud", não pertence a esta última linhagem. Como explicar, então, o prestígio da versão segundo a qual o enigma de Kane permanece um mistério? Gostaria de tatear uma hipótese.

Por uma série de razões que não vem ao caso aqui abordar, uma das

características mais marcantes do que é considerado como arte superior, no século XX, é o abandono das formas artísticas “bem acabadas” tão ao gosto do grande público, como era o caso do romance realista, da pintura acadêmica, da música descritiva etc., no século XIX. Os grandes artistas do século XX, insurgindo-se contra o que consideravam fórmulas gastas e exangues, dão um basta nisso tudo e inventam a música atonal, o verso livre, a pintura não-figurativa – e assim por diante. Nesse contexto, a experiência formal, de par com uma relativa indiferença pelos conteúdos veiculados, torna-se o signo de uma espécie de novo “bom gosto”. Nada mais significativo, a esse respeito, do que a observação, tantas vezes feita, de que o escritor mais prestigioso do século, James Joyce, tenha transformado a linguagem no seu principal personagem. O conceito de “obra aberta”, teorizado por Eco, tenta captar esse movimento geral de recusa de tudo que seja “acadêmico”, “certinho”, “quadrado”, “fácil”. O grande público, obviamente, continuou adorando tudo isso, e firmou-se a grande separação entre cultura de massa e cultura erudita. Mas, na verdade, quem se encarregou de fornecer às massas o que ela queria foi, pelo menos até o advento da televisão, o cinema. E este, apesar de alguns casos à parte como foram o experimentalismo soviético e o expressionismo alemão (abortados respectivamente pelo stalinismo e pelo nazismo), firmou-se sobretudo como indústria de entretenimento, capitaneada por Hollywood e contando histórias lineares de fácil digestão. E eis que, em 1941, aparece *Cidadão Kane*, mostrando na tela várias ousadias experimentais e provando que também o cinema podia pertencer à categoria de arte erudita no sentido moderno do termo.

O filme de Welles é de fato uma obra-prima do ponto de vista formal. Mais de cinquenta anos depois de feito, a sua construção continua a nos encher os olhos. A narrativa não-linear, o uso expressionista do preto-e-branco, as tomadas de baixo para cima, a profundidade de campo etc., são aspectos que continuam sendo abundantemente citados como exemplos de modernidade cinematográfica. Um dos maiores momentos, a meu ver, é o prólogo em forma de um cinejornal contando, num estilo sensacionalista e numa rapidez alucinante, sua vida a partir de imagens “autênticas” de jornais e de documentários da época. Quarenta anos depois, Woody Allen fez um filme inteiro, *Zelig*, utilizando a mesma técnica. No “cinejornal” de Welles, a perfeição é levada ao extremo. Numa das seqüências, Kane é mostrado pouco antes de morrer, aparentemente paraplégico, sendo empurrado por Raymond numa cadeira de rodas pelos jardins do castelo. Durante a seqüência, a câmera treme e as imagens aparecem um tanto desfocadas, como se tivessem sido obtidas em condições difíceis por um cinegrafista clandestino. Alguns dos detalhes mais ricos são tão rápidos que quase passam despercebidos. Num deles, Kane, num périplo pela

Europa nos anos 30, é mostrado na sacada de um palácio sendo recepcionado por ninguém menos que Hitler! Mais de meio século depois, o truque, que no filme de Welles não dura mais do que alguns escassos segundos, será explorado até a exaustão durante as duas horas de *Forrest Gump*.

Há também várias metáforas memoráveis: quando Susan abandona Kane, a imagem superposta de um pássaro imenso atravessa a tela sugerindo a fuga de uma gaiola; no fim da seqüência sobre sua fracassada carreira de cantora lírica, um refletor pifa, anunciando a tentativa de suicídio na cena seguinte. Uma das metáforas mais comentadas é a que mostra a imagem de Kane multiplicada num jogo de espelhos ao infinito, no instante em que ele sai caminhando como um autômato depois de ter sido abandonado por Susan. Os comentários são unânimes em dizer que ela quer significar a multiplicidade das facetas de Kane, e a impossibilidade de conhecer a verdade a seu respeito. Ainda aqui, a minha leitura é oposta. Convido o leitor a rever a cena. Kane aparece num canto da tela e, ao começar a atravessá-la, vemos a sua imagem refletida num espelho desdobrar-se infinitamente. Mas, na seqüência, vemos interpor-se, entre nós e o espelho, o verdadeiro Kane terminando a travessia da tela com seu ar jubiloso. Interpretação por interpretação, prefiro a minha: a metáfora, como que sintetizando todo o filme, primeiro estiliza Kane em várias imagens, para depois nos devolver sua verdadeira *persona* indo em busca de "Rosebud"...

Como disse antes, *Cidadão Kane* é, do ponto de vista formal, uma obra-prima. Como tal, o filme se enquadra maravilhosamente bem nos cânones artísticos dominantes no século XX a respeito do que seja uma obra de arte moderna. Mas é, também, um filme tradicional, uma vez que, nele, uma câmera onisciente conta uma história "fechada". Como a linguagem assume uma dimensão muito importante no filme, a minha hipótese é a de que seus aspectos formais monopolizaram a atenção dos críticos, levando-os seja a desdenhar seu conteúdo, seja – o que é mais curioso – a atribuir-lhe um "conteúdo moderno" que ele não tem: o de que não se pode conhecer a vida de um homem, de que a sua essência permanece um mistério. Depois de Freud, talvez isso seja verdade. O problema é que o filme de Welles não diz isso. Diz, exatamente, o contrário: Kane é um homem infelicitado pela perda do lar e da infância, a quem, em troca, foram dados muita riqueza e muito poder de que ele tanto usa tiranicamente quanto dissipa irresponsavelmente, sem que consiga preencher o vazio de sua vida.

Cruzam-se, aqui, pelo menos dois temas clássicos da narrativa mais tradicional: a idealização da infância e a crítica da riqueza e do poder. Claro que, tratando-se de uma obra artisticamente superior, o tratamento que lhes é dado nos remete a um nível situado à infinita distância da simples pieguice. No que

diz respeito ao primeiro, aliás, sempre achei que *Cidadão Kane* pode muito bem ser lido como uma espécie de *Em Busca do Tempo Perdido* cinematográfico, no qual a bola de cristal cumpre a mesma função que é cumprida pela *madeleine* na obra de Proust – a de desencadear um processo de rememoração que redime o personagem de uma vida gasta em frivolidades. Isso nos remete ao segundo tema. *Cidadão Kane* retoma, à sua maneira, o mito fáustico do homem que ganha o mundo mas perde a alma, só que numa versão ainda mais trágica: o pacto maligno não é ele quem faz, mas sua própria mãe, ao entregá-lo a um autêntico diabo argentário, o banqueiro Thatcher, para dele fazer um magnata. Em outros termos, na leitura que proponho, *Cidadão Kane* aparece como uma obra-prima do cinema de crítica social!

De forma alguma creio estar hiper-interpretando. O filme de Welles veicula, de uma ponta a outra, uma visão profundamente sombria a respeito de um dos mais caros fetiches da civilização americana mas também, por extensão, da própria civilização capitalista: o do homem de sucesso que, tendo muito dinheiro, pode tudo comprar. Num dos tempestuosos e sempre ásperos diálogos de Kane com Thatcher, este, recriminando-lhe a prodigalidade com que gasta a própria fortuna, começa a dizer em tom de lamentação: “Você sempre usou o dinheiro...” Mas quem termina a frase é Kane: “... para comprar coisas”. Isso é dito, entretanto, num tom de desolação, acentuada pela repetição da mesma frase instantes depois, como se ela ecoasse um enorme desgosto: “Para comprar coisas...” Trata-se de um grande momento de interpretação cinematográfica: a crítica calculista que lhe faz Thatcher, a de que ele gasta dinheiro com inutilidades, é transformada, pela magia de um simples tom de voz, numa autocrítica sentida a respeito da inutilidade de sua vida.

Thatcher é um capitalista perfeito, para quem o novo mandamento, como diria Marx, é: “Acumulai, acumulai!” O mandamento de Kane é outro, mas está submetido à mesma lógica de aquisição: “Comprai, comprai!” Foi isso que ele fez durante toda sua vida: comprar jornais, palácios e obras de arte, mas também pessoas: convidados para as festas, público para a esposa, serviços cínicos como Raymond e empregados bajuladores como Bernstein. É porque todas as suas relações são mediadas pelo dinheiro e pelo poder, que Kane fracassa em duas relações humanas que não sobrevivem ao exercício da dominação: a amizade, simbolizada por Leland – que ele despede por não se submeter aos seus caprichos de patrão –, e o amor, simbolizado por Susan – que o abandona por não suportar viver como um pássaro de luxo.

Em resumo, *Cidadão Kane* não é apenas um grande filme por seus aspectos formais, realmente notáveis, mas também porque retoma, renovando-os, alguns dos grandes temas da experiência humana. É, ao mesmo tempo, um

filme moderno e, no sentido forte da expressão, um clássico. No fim das contas, pergunto-me: merece o título de melhor filme de todos os tempos? Gostaria de propor uma resposta sob a forma de um paradoxo: o título é certamente injusto para com outros filmes igualmente geniais, mas faz justiça a *Cidadão Kane*.