

Lucio Agra

Natural de Recife (PE), cresceu no Estado do Rio de Janeiro e, há 15 anos, vive e trabalha em São Paulo. Sua produção artística mescla a poesia, a performance, a música e as tecnologias.

73 | 74 Também é professor de performance na Graduação em Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, mesma instituição na qual se doutorou em Comunicação e Semiótica com a tese *Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas*, recentemente publicada (Ed. Perspectiva, 2010). Prepara novo livro sobre a performance no contemporâneo.

**Por que ainda pensamos
em *Cidadão Kane*?**

Já que o “rato de cinemateca”, essa figura mítica, desapareceu completamente, por que ainda é possível que haja leitores movidos pelo título desse texto, e, portanto, pelo interesse nele produzido, geração após geração, ainda povoando corações e mentes de fãs de cinema?

Ao dizer isso me dou conta de que várias pessoas principalmente as mais jovens não de reclamar, argumentando que a cinefilia está viva e até mesmo as sessões de filmes em película, em um museu, com quatro pessoas assistindo, ainda existem.

Quero sugerir então que mesmo com a resistência ou insistência de alguns, os tempos mudaram e seria um exercício interessante pensar nas razões que justificam esse “agora” ainda presente do filme de Orson Welles. Sobretudo porque já se escreveram dezenas, centenas de páginas a respeito. Seria um trabalho imenso que certamente já foi feito e que não caberia aqui o levantamento de todos os pontos de vista, o “debate” sobre o filme articulado à minuciosa leitura de seus inúmeros aspectos.

Por isso se pode dizer com tranquilidade que *Cidadão Kane* já se situa ao lado de outras obras “acabadas” (no sentido de *opera prima*, que vale muito para esse filme), aquelas nas quais o processo não se dá num fazer que não termina, mas no fazer que ela faz derivar por todos os lados. *A Divina Comédia, a Ilíada, Shakespeare, Homero, Machado, os exemplos são muitos, mas representam sempre singularidades, espécies de pontos-ápice (Pound gostava de chamar de punti luminosi) que mantêm a força de sua presença.*

Como a famosa pergunta de Marx sobre a permanência de Homero: por que ainda lemos algo que foi escrito em referência a um outro sistema mitológico e social, com uma linguagem distante da nossa, escrito por alguém que sequer se sabe ter existido (pois entre a *Ilíada* e a *Odisséia*, 400 anos se dão)? Por que isso se mantém vivo?

Suspeito que, no caso de Welles e desse filme, o que faz com que fiquemos sob seu fascínio é o fato de encontrarmos Kane em quase tudo que vem depois. Depois dele não é mais possível ver o cinema senão por intermédio do que conduz à revelação de si mesmo. Explico-me: As razões do “cinéfilo” de hoje, digo, daquele que valoriza tanto um Tarantino quanto um Bergmann, que tem uma certa narrativa da história do cinema na cabeça, estão diretamente ligadas à sua capacidade de análise apta a reconhecer os procedimentos pelos quais cada filme de sua eleição é feito.

Tentando simplificar um pouco mais e correndo o risco de ficar mais polêmico: o teor de apreciação metalinguística do filme é essencial para esse espectador, ele mesmo um “cineasta” futuro. Isso significa que ele será um criador-editor de cenas que, dependendo do processo escolhido, podem propender mais e mais para essa consciência da fatura do filme. Se, num extremo ele quiser realizar o que se chama *live cinema*, a performance consistirá em demonstrar a sua acuidade na escolha das partes articuladas em tempo real.

E se for alguém que quer revigorar antigas noções como narrativa, dramaturgia etc o resultado de mais ou menos 120 minutos de duração deverá conter essa consciência impregnada no produto que se apresenta.

Quero dizer, portanto, que a meu ver Orson Welles inaugurou com *Cidadão Kane* uma estirpe de audiovisual que se sustenta na montagem e na exibição sutil e inteligente dos seus princípios de construção. Não tenho os livros mais costumeiros sobre *Cidadão Kane*, mas, há anos atrás, tratei de correr para comprar, quando saiu no Brasil, *Cidadão Kane o making of* (assim mesmo, sem dois efes, numa tradução meio ao pé da letra de *The Making of Citizen Kane*, 1996, 1ª edição dez anos antes) publicado pela Civilização Brasileira em 97.

A razão, parece-me agora, deve-se principalmente à minha pequena tese esboçada nesse texto. Mais vale um livro que esclareça o *funcionamento* de Kane do que uma “análise”. Esse, aliás, é o mesmo argumento que explica porque as leituras dos enigmas de *2001* de Kubrick ou *A chinesa* de Godard (para ficar em alguns filmes que devem tudo a *Cidadão Kane*, sem que isso seja necessariamente evidente) não são tão interessantes quanto entendermos o como se produz numa palavra, o *funcionamento* mesmo dessa espécie de “máquina de máquinas” que é o primeiro filme de Welles de 1941.

Aliás é precisamente isso que encanta a própria indústria de Hollywood, a ponto de ter sido justamente o código de identificação

do projeto (RKO281) que deu nome a um filme de Ridley Scott, do mesmo ano de 97, estrelado por John Malkovich, cuja história gira em torno da “parceria” entre Welles e Hermann Mankiewicz, o roteirista oficial da produção. Esse, na visão de críticos do porte de Pauline Kael, seria o verdadeiro autor do filme.

Até nesse aspecto, conjugam-se associações possíveis, pois a desconfiança, em relação aos vinte-e-poucos anos de Welles, faz lembrar o desdém que certamente Glauber Rocha teve de enfrentar, pelo mesmo motivo, ao fazer o seu *Deus e o Diabo na terra do sol*, filme “Eisensteiniano”, mas, para bons olhos, também de algum modo devedor de Welles.

O modo como foi feito *Cidadão Kane*, assim, parece-me inaugurar uma série de procedimentos que ressurgem em todo o audiovisual daí por diante: o filme pode ser desmanchado em uma sucessão de clipes (provavelmente uma das maiores antologias de cenas marcantes já vista no cinema), o que é propício para o retalhamento que hoje constitui a distribuição de imagens na rede (estou pensando nos *YouTube* e *Vimeos* da vida).

O videoclip, esse ancestral oitentista das edições em tempo real e irreal, não poderia certamente ter pensado em existir sem Kane. Do mesmo modo, todo o cinema “menor” de Dennis Hopper e outros undergrounds, o cinema do que era a nova safra de Hollywood dos anos 70, de Scorsese a Lucas, bebe na fonte pela forma de apresentar o problema.

Não se engane aquele que for buscar saber: a primeira vez em que se faz uso do próprio cinema (um cinejornal) dentro do cinema de modo irônico-paródico é em *Cidadão Kane*. Em vários filmes anteriores (ocorre-me um, totalmente diferente, mas que tem cinema no cinema, *Brief Encounter* de David Lean ou *Desencanto*, no Brasil), o cinema comparece em alguma espécie de articulação narrativa que sublinha o que se diz. Vide até *Limite* (1931) de Mário Peixoto.

O *newsreel* de Kane, porém, pode ser entendido à luz de uma de suas principais derivações, que se espalham em vários aspectos ao longo do filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla (1968). Partes desse cinejornal, do *News on the march*, vão parar no filme brasileiro na forma da narrativa conduzida por locutores de rádio. Partes na incorporação de cenas de outros filmes (o que é precisamente o processo usado por Welles) e partes na inserção irônica do filme/sala de cinema em cenas interior e exterior da, já na época, decadente Cinelândia paulistana.

O próprio Welles acaba por desdobrar aspectos obscuros como a figura balofa de um homem poderoso que se isola em filmes posteriores (senão em si mesmo) como *A marca da maldade*, que, com sua discussão, ainda atual, da fronteira México/Estados Unidos, acabou por também ser incorporado por Sganzerla nos conversíveis, nas trilhas de rumbas e cha-cha-chas, e em citações explícitas como na chegada do Delegado Cabeção a uma cena de crime.

Sempre achei que um triângulo unia as duas primeiras produções de Godard (*About de soufflé* e *Pierrot, le fou*) a *Cidadão Kane* e *O bandido da luz vermelha*. Claro, é bem sabido que essas referências foram reivindicadas pelo próprio Sganzerla que, em manifesto, disse que dedicava a Welles todos os seus talentosos planos-sequência.

Faz muitos anos que não volto a esse assunto, quente à época que fiz meu doutorado (1998, recentemente publicado: *Monstrutivismo reta e curva das vanguardas*, Perspectiva, 2010), coisa de que falava em minhas aulas na FAAP para os alunos de primeiro período, em Teoria da Comunicação.

A impressão, entretanto, manteve-se. Parece fazer todo o sentido dizer, ainda que dessa forma quase confessional e declaradamente isenta de maiores aprofundamentos, que *Cidadão Kane* é hoje mais do que simplesmente um filme que se consagrou na história.

Funciona como uma matriz de processos e estratégias a qual mesmo quando não for mais possível recorrer como fonte de ideias criativas buscaremos, para entender porque o que um dia chamamos cinema foi se transformando no que é e no que será.

Referências

CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane: O making of*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Cito esse último para aqueles que vão reclamar o lugar das cinematografias antes tidas como periféricas (iranianas, chinesas, romenas etc). Nesse caso, nós também nos incluímos.