

## Os percursos da memória em *Cidadão Kane*

## Trails of memory in *Citizen Kane*

*Rafaela Caetano*<sup>1</sup>, *Gustavo Souza*<sup>2</sup>

---

1 Possui graduação em Jornalismo (2011) e pós-graduação em História da Arte (2013) pela Universidade São Judas Tadeu. Atualmente é mestranda em Comunicação pela Universidade Paulista. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo, e no ensino do idioma Inglês. [rafaelapcaetano@gmail.com](mailto:rafaelapcaetano@gmail.com).

2 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. [gustavo03@uol.com.br](mailto:gustavo03@uol.com.br).

**Resumo**

Tomando como ponto de partida os testemunhos de diversos personagens, este trabalho discute como se arquiteta a memória em *Cidadão Kane*, obra escrita, dirigida e interpretada por Orson Welles, em 1941. Para tanto, partimos da hipótese de que esta memória se dá por meio de uma relação triangular entre saber midiático, disposição emocional e molduragem do presente. O saber midiático, proposto por Baltar – a partir do documentário, mas aqui estendido à ficção –, fundamenta-se na autofabulação do personagem em entrevista a partir dos códigos de representação fornecidos pela mídia. A disposição emocional estabelece a emoção como propiciadora da memória, tanto em sua captação quanto no resgate. A terceira característica funda-se nas condições do tempo vigente, que transcendem o indivíduo e constituem, para além de sua vontade, impacto expressivo na rememoração.

**Palavras-chave**

Memória, testemunho, *Cidadão Kane*.

**Abstract**

Taking as a starting point the testimonies of several characters, this study discusses how memory is architected in *Citizen Kane* (by Orson Welles, 1941). To do so, we assume the hypothesis that this memory works as a triangular relationship between mediatic knowledge, emotional disposition and the frame of the present. The mediatic knowledge was proposed by Baltar – from the perspective of the documentary, but here it is extended to fiction – is based on the character's "self-fable making" when interviewed from the codes of representation provided by the media. The emotional disposition establishes emotion itself as provider of memory both in its capture and rescue. The third feature is based on the conditions of the existing time that transcends individuals and constitutes, beyond the will, significant impact on recall.

**Keywords**

Memory, testimony, *Citizen Kane*.

“Eu me recordo de absolutamente tudo, jovem. É a minha maldição. É uma das maiores maldições infligidas ao homem: a memória”, afirma o personagem Jedediah Leland quando interrogado a respeito de Charles Foster Kane pelo repórter Jerry Thompson. “Eu fui seu maior amigo e, no que me diz respeito, ele se comportava como um porco. Não que Charlie fosse grosseiro, ele apenas fazia coisas grosseiras. Talvez não tenha sido seu amigo. Mas, se não fui, ninguém foi. Talvez eu tenha sido uma marionete dele”. Leland então revela ao jornalista suas reminiscências a respeito do protagonista, expondo as contradições do último, apenas para, ao final, evidenciar sua própria: “Há cinco anos, ele [Kane] escreveu daquele local lá no Sul. Como se chama? Xangri-lá? Eldorado? *Sloppy Joe’s*? Qual o nome?” Não vemos o rosto de Thompson para assegurar que o personagem lhe deu a resposta, mas a mudança no semblante de Leland e sua justificativa sugerem o ocorrido. “Tudo bem, Xanadu. Eu sabia o tempo todo. Você logo viu, não?”.

São muitas as implicações dessas e de outras palavras proferidas nos testemunhos ao longo de *Cidadão Kane*, mas antes que possamos identificá-las, é preciso situar a perspectiva na qual o filme nos insere. O depoimento de Jedediah Leland, como o dos demais que viveram próximos à Kane – com exceção do falecido Walter Thatcher, cujo relato é extraído de seu diário – está fundamentado em um espaço em que a câmera posiciona o público simultaneamente como *voyeur* e participante do testemunho. A condição do espectador como alguém que “espiona” e insere-se no espaço fílmico por meios invasivos é atestada, por exemplo, na própria sequência de abertura da obra, em que a câmera adentra a propriedade de Kane, a despeito da placa de “não ultrapasse”, e nos insere no cômodo onde o protagonista se encontra por meio de uma janela – motivo que se repete quando somos introduzidos no bar de Susan Alexander por um movimento da câmera que nos infiltra no espaço através da claraboia.

Tal artifício certifica o caráter onisciente da narrativa, pois, ao exibir ao público acontecimentos não testemunhados pelos habitantes do universo fílmico,

como a morte do protagonista, a narração coloca tanto os relatos como “o noticiário, os narradores e o próprio Thompson sujeitos a um alcance ainda mais amplo de conhecimento narrativo” (BORDWELL, THOMPSON; 2013, p. 197), o que atesta a presença de um discurso acima do ponto de vista das testemunhas, e confere ao público uma percepção “terciária” das memórias.

Entretanto, ao mesmo tempo em que estamos “invisíveis” no espaço em que ocorrem os atos da memória, somos incorporados ao discurso fílmico pela presença de Thompson, que, estando a maior parte do tempo de costas para a câmera, e, conseqüentemente, desprovido de individualidade, torna-se menos um personagem do que um meio pelo qual o relato dos personagens se direciona ao público. Tais artifícios adotados por *Cidadão Kane* não só exprimem o atrito entre público e privado, inerente ao depoimento, como nos oferecem alicerce para a compreensão das três principais características que os testemunhos compartilham ao longo do filme, que aqui adotamos como hipótese: o saber midiático, a disposição emocional e a molduragem do presente.

Em *Cidadão Kane*, nos encontramos diante de atos da memória mediados pela imprensa (representada pela figura de Thompson). Porém, deslocamos o foco da mídia para observar o testemunho. A questão da legitimidade do depoimento é, antes, uma questão pertinente à própria esfera social, logo seu reflexo em uma obra de arte é fruto de um desejo do real por parte do público. *Cidadão Kane*, ainda que não seja um documentário, isto é, uma obra de formato primordialmente categorizado por sua não ficcionalidade, demanda em seu discurso fílmico que o público adote em relação aos relatos sobre Kane a mesma postura que assume diante dos relatos apresentados nos documentários: a da aquiescência de tais testemunhas como fornecedoras de um elo com o passado, porém, uma vez consideradas brevemente algumas das características dos atos da memória, surgem questões fundamentais, a serem discutidas durante o texto: Como se dá a memória no discurso fílmico? Sob quais condições ocorre esse elo com o passado? Em que medida a memória está à mercê e, ao mesmo tempo, a serviço da manipulação?

### Memória e o saber midiático

O depoimento é, antes de tudo, uma escolha. Não só em termos do que se permite dizer, mas de iniciativa. Quando o repórter Jerry Thompson inicia a investigação a respeito de Kane, a primeira pessoa que se propõe a investigar é a segunda esposa do protagonista, que se recusa a ser entrevistada. Dirige-se com rispidez a Thompson: “Vocês não podem me deixar em paz? Estou cuidando da minha própria vida, cuidem das suas”, revelando que sua atitude defensiva não diz respeito ao personagem, mas aos jornalistas como um todo. É evidente, especialmente considerando as questões sobre a abordagem sensacionalista da imprensa presentes ao longo do filme, além de o próprio fato de ter sido a esposa de um magnata da comunicação e, por consequência, ter noção das estratégias discursivas que a mídia dispõe, que Susan possui ressalvas legítimas em relação aos veículos midiáticos.

A negação da mulher em conceder o depoimento é uma escolha fundamentada na consciência do saber midiático disseminado. Este último compreende a noção de um “sujeito histórico, que se performa como personagem para uma narrativa midiática” (BALTAR, 2010, p. 233), desempenhando seu “eu” ciente de que está submetido ao olhar. Esse desempenho do “eu” deriva do conceito de *facework*, desenvolvido por Erving Goffman (1999), que constitui nos meios utilizados por um indivíduo para proteger sua autoimagem dos outros e de si, presente tanto nas relações interpessoais quanto naquelas intermediadas pela mídia (GOFFMAN apud BALTAR, 2010). O *facework* torna-se melhor distinguível quando, após o decorrer de mais da metade do filme, Susan, já idosa, ressurgem em cena para finalmente dar seu depoimento.

Sua atitude é distinta: se antes se mostrou áspera com a abordagem do repórter, agora surge receptiva à investigação. A ex-esposa de Kane dialoga com o repórter como quem conversa com um amigo; sorri, olha para baixo, como quem vê o passado diante dos olhos, revela assuntos íntimos: “Sabe, eu não deveria ter cantado para Charlie na primeira noite”. Ao revestir seu ato da memória de carga emotiva, Susan permite que pensemos seu depoimento sob a perspectiva

de Mariana Baltar (2007) acerca do relato nos documentários. Tomando seu argumento como alicerce nesse contexto, percebemos que a ex-esposa de Kane “evoca uma poderosa estratégia de engajamento, remetendo diretamente a um diálogo com a imaginação melodramática e colocando em cena uma dicotomia fundadora do conceito de memória: a fricção entre as esferas privadas e públicas” (BALTAR, 2007, p. 96). O engajamento ao qual a autora se refere é o de natureza afetiva, que, uma vez ligado à performance da memória, é capaz de revestir a fala de autenticidade no contrato sentimental estabelecido entre quem fala e quem ouve.

Por meio da imaginação melodramática, que, embora não adote todas as convenções do gênero, assume algumas de suas características essenciais, a emoção é o vínculo que se estabelece, nesse âmbito, em um relato que a ela recorre, como a antecipação, a simbolização exacerbada e a obviedade (BALTAR, 2007). Conceituadas tais noções, surge uma questão: ao trazer à tona o que é do âmbito privado por intermédio da imprensa e conceder credibilidade ao testemunho ao criar um engajamento com o público por meio da imaginação melodramática, quão manipulado torna-se o próprio ato da memória nesse processo? Para nos ajudar a responder tal pergunta, voltemos ao testemunho de Susan:

- Sabe, eu não deveria ter cantado para Charlie na primeira noite. Mas eu cantei um bocado depois. Cantei para professores a US\$ 100 a hora. Os professores recebiam isso.
- E você recebia?
- Eu não recebia nada. Só aulas de música, só isso.
- Ele se casou com você, não?
- Só falou em casamento quando tudo acabou e saiu nos jornais. Ele perdeu a eleição e aquela tal de Norton pediu o divórcio. Ele estava interessado na minha voz! Por que ele construiu a casa de ópera? Eu não queria, foi ideia dele. Tudo foi ideia dele... exceto eu deixá-lo.

Há no discurso, respectivamente, sentido de arrependimento, resignação e júbilo. Porém, a ideia reiterada que atravessa tais sentimentos é a de uma suposta passividade. Com exceção do momento em que a ex-esposa de Kane se culpa por ter cantado para ele, e da revelação de que o término do casamento foi

uma decisão que partiu dela, a personagem atribui a maior parte das ações ao protagonista, e sua vontade de se eximir torna-se ainda mais evidente ao falar sobre a casa de ópera. Como esclarecem os depoimentos de Susan e Leland, a opulência da casa de ópera erigida por Kane exhibe um notável contraste com o talento para o canto de Susan, o que se torna motivo de zombaria para a imprensa.

Ao reiterar sua apatia em relação às atitudes de Kane, e a ele atribuir a construção da casa de ópera, símbolo de seu fracasso como cantora, o depoimento aponta para uma tentativa de amenizar sua imagem por intermédio do ato da memória. O *flashback* que sucede o início de seu depoimento reafirma sua passividade e acentua essa condição. Situada no meio de um palco, de costas para a câmera no início da apresentação de sua ópera, Susan encara uma plateia enfadonha e zombeteira, mergulhada em uma solidão que se acentua pela escuridão à sua volta. Suas apresentações desastrosas são interrompidas apenas quando assume uma posição ativa, por meio de tentativa de suicídio, reiterando seu discurso culposos em relação a Kane.

Em seu ato de memória, o apelo à emoção por parte de Susan gera um engajamento afetivo que nos torna mais aptos a confiar na legitimidade de seu testemunho. Porém, a depender da dimensão em que Susan fabula-se, estamos igualmente mais aptos à manipulação da memória por parte da personagem.

### **Memória e a disposição emocional**

Evidentemente, não é apenas o saber midiático que se encontra como condição para os percursos da memória no discurso fílmico de *Cidadão Kane*. Há de se atribuir igual importância ao que denominamos disposição emocional no ato da memória. Como exposto anteriormente, trata-se de uma circunstância que estabelece a emoção em si como propiciadora da memória tanto em sua captação quanto no resgate. Tomemos como ponto de partida a concepção de MacDougall (1998), que considera a memória seletiva e ideológica. Sua natureza seletiva se deve tanto à capacidade de descarte de momentos de pouca relevância como a de armazenamento de situações de intenso envolvimento. Já a esfera ideológica

da memória compreende a inserção desta em um contexto não só histórico, mas pessoal, o que implica em uma formação e rememoração à mercê da condição do indivíduo. Em suma, ambas as conjunturas suportam a ligação entre memória e emoção, uma vez que a primeira permite que determinada recordação se mantenha em longo prazo, enquanto a segunda garante a forma que o indivíduo lhe permite atribuir.

Em *Cidadão Kane*, a disposição emocional se expressa em termos de captação e resgate da memória. Cada uma das cinco testemunhas as quais Thompson recorre em sua investigação jornalística exprime sentimentos distintos acerca de Kane, que invariavelmente afetam seu relato. Walter Thatcher, ex-guardião legal, que, por estar há muito falecido na ocasião da morte de Kane, é inquirido por intermédio de seu diário, apresenta uma postura fria e severa. Bernstein, o assistente de longa data do protagonista, exhibe por sua vez uma atitude nostálgica e doce. Leland, em contrapartida, permeia seu ato da memória de cinismo. Susan se mostra a personagem mais difícil de desvendar, devido à mistura de tristeza e afeto em sua fala. O mordomo Raymond, por fim, é quem menos revela qualquer sentimento, e o que se supõe a partir de sua fala é não mais do que um senso de desdém. Trata-se de personagens que, tendo vivido próximos a uma figura tão complexa e multifacetada, não conseguem dissociar as emoções que sentem em relação ao protagonista do testemunho, tanto no momento em que foram vividas quanto no presente. A memória, portanto, ao se retroalimentar em tais condições, permite, mesmo sem intenção do indivíduo, que a recordação se reinvente de acordo com a postura adotada perante ela.

Essa questão se torna latente quando comparamos o discurso de Thatcher ao de Bernstein. O banqueiro e ex-guardião de Kane compreende seu testemunho desde o dia em que o conheceu, ainda criança, até o momento em que, devido à crise de 1929, nos Estados Unidos, assume o jornal do protagonista, *Inquirer*. O primeiro encontro entre ambos, descrito no diário, mostra-se desprovido de isenção, e não só revela mais acerca da própria personalidade de Thatcher como evidencia um mecanismo de manipulação.



Esmiuçemos a cena em questão: o pequeno Kane brinca em frente a sua simples casa, enquanto, do lado de dentro, sua mãe assina os papéis que transferem a guarda do garoto ao banqueiro. Somos informados de que a decisão da senhora Kane, proveniente da inesperada fortuna que herda, baseia-se no desejo de que o filho receba educação superior. Uma vez assinados os documentos exigidos por Thatcher, o banqueiro é conduzido à presença do menino para que seja levado a sua nova residência ainda naquele dia, sem qualquer ciência por parte da criança. Há uma reação negativa por parte do jovem Kane, que repele a aproximação de Thatcher e chega, inclusive, a acertá-lo com um trenó. A rememoração desse dia chega ao fim no momento em que Kane, prestes a levar uma surra do pai, é protegido pela mãe, que diz: "Por isso ele crescerá onde você não pode bater nele".

A descrição do ocorrido por parte de Thatcher revela pontos importantes: Kane é descrito como uma criança mimada (um discurso que se reitera em todas as memórias posteriores de Thatcher a respeito do personagem). E, a julgar pela forma como a mãe o protege, não só quando o acolhe após a ameaça do pai, mas por meio de seus próprios conselhos ternos: "Tome cuidado, Charles! Enrole o cachecol no pescoço!", a decisão de transferir sua guarda sustenta-se unicamente em sua confiança de que uma educação elitizada o livrará de problemas – confiança que também se sustenta na ideia de que a educação em um ambiente pobre não é apropriada.

Aqui, a própria visão de mundo do banqueiro parece ser representada. Essa visão também parece inerentemente atada à sua disposição emocional em relação a Kane, a quem descreve baseado não só na perspectiva que lhe é intrínseca, mas também em como se sente em relação a ele. Em meio a tais circunstâncias que a manipulação do ato da memória se manifesta, a atitude de Thatcher em relação a Kane faz com que o primeiro menospreze, em seu relato, a carga dramática de um momento em que uma criança é tirada do convívio familiar, para que fiquemos atentos a outros aspectos, como a "birra" do menino, em uma tentativa de fazer-nos aderir ao discurso que diz que Kane é uma criança mimada, em vez de entender a comoção do acontecimento.

Sendo a memória influenciada pela personalidade de seu portador, é compreensível que todas as lembranças que Thatcher guarda em relação ao protagonista sejam de ordem monetária. Trata-se da esfera que define o personagem, e tal constatação é discutida no próprio discurso fílmico, quando Bernstein, ao descobrir que o repórter leu o diário de Thatcher, afirma: “Bobagem! Esse homem foi o maior tolo que já conheci! Ele ganhou muito dinheiro. Não é difícil ganhar muito dinheiro se tudo o que você quer é ganhar muito dinheiro.”

Ainda em relação ao discurso fílmico, é igualmente interessante perceber como o próprio espaço em que se dão os atos da memória figurativizam a personalidade dos personagens. Esse espaço que “fala” sobre o interior dos seus habitantes aponta para a influência exercida pelo cinema expressionista em *Cidadão Kane*. Definido como um movimento artístico cujo cerne é a expressão das emoções, o expressionismo apresenta como uma das principais características de sua estética “o pendor para contrastes violentos [...], bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras” (EISNER, 1985, p. 25). Tais características refletem-se especialmente na fotografia fílmica,

que salienta, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou dos detalhes de um cenário [...] e recortam-se contornos e as próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e os jatos de luz [...] e moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial. (EISNER, 1985, p. 67)

Tal estética está explícita na cena de abertura do filme. Xanadu surge como um castelo de estilo gótico envolto por uma paisagem sombria. A atmosfera é pontuada por uma música de suspense, enquanto somos conduzidos à construção e nos aproximamos de uma janela, o jogo de luz e sombra acentua o mistério que está por vir. Tal abordagem opressiva se figurativiza nos tetos baixos, especialmente nos ambientes do castelo onde os moradores parecem esmagados por suas posses (NAREMORE, 2004). O recurso do cenário e iluminação como expressão da emoção dos personagens é ainda mais evidente nas cenas de Susan, possivelmente a

personagem mais envolvida emocionalmente com Kane. Seja no bar ou em Xanadu, a ex-esposa do protagonista é vista sob uma luz dramática, que ora destaca a sua juventude e puerilidade, ora o peso dos anos e da melancolia.

À maneira de Xanadu, a biblioteca onde se encontra o diário de Thatcher é um ambiente que reflete o interior do banqueiro. Austera, rígida, dotada de um guarda e um cofre, o que a torna muito semelhante a um banco. O local destoa de forma incisiva do escritório de Bernstein, que nos permite, em consequência, olhar para a instância do ato da memória sob um novo ponto de vista. Diferentemente do banqueiro, Bernstein é alguém cuja memória em relação à Kane está ligada a um sentido de nostalgia. O personagem nutre afabilidade por seu ex-chefe, cujo retrato, pendurado com destaque acima do corpo de Bernstein, traduz figurativamente sua devoção ao protagonista.

O assistente de Kane, como seu relato reforça, é bastante indulgente, pois, ainda que expresse suas práticas jornalísticas altamente questionáveis, não as condena, preferindo ater-se aos momentos de êxito pessoal e profissional da vida do chefe. Essa escolha por parte de Bernstein tem o mesmo efeito de atenuação que o ato da memória de Thatcher, com a diferença de que o primeiro o faz não para desonrar a imagem do protagonista, mas sim atestar as boas intenções deste. Novamente, a comparação entre recordações faz-se necessária para a análise, envolvendo testemunhos de Bernstein e Leland acerca da “declaração de princípios”.

De acordo com o relato do assistente, Kane escreveu a chamada “declaração de princípios” em ocasião da primeira edição do jornal *Inquirer* sob a sua direção. Seu conteúdo afirma: “Eu darei ao povo desta cidade um jornal diário que mostrará as notícias com sinceridade. Eu também lutarei sem trégua pelos seus direitos como cidadãos e seres humanos”. A preservação de tal memória em Bernstein relaciona-se ao seu próprio julgamento positivo acerca deste. Ora, a imagem de Kane como idealista que assume um compromisso com seus leitores lhe parece tão cara quanto a “moça da balsa”, mulher desconhecida que o personagem idealiza desde a juventude e rememora durante a entrevista de Thompson.

Contudo, não falta observação da postura de Leland em relação ao episódio do testemunho de Bernstein. No meio da leitura da declaração, Kane é interrompido pelo amigo, que nota o repetido uso do termo “eu” no texto do protagonista, apontando sua natureza egocêntrica. Leland pede ao amigo que lhe dê o papel em que escreveu o conteúdo, tratando-o como um documento, como se ao contrário de Bernstein, tivesse uma noção mais ampla a respeito do caráter de Kane. O ato da memória de Leland se torna, mais tarde, esclarecedor nesse sentido. Tendo testemunhado uma série de posturas antiéticas por parte do protagonista, que contrariaram em absoluto sua declaração de princípios, Leland devolve o documento a Kane em um ato de cinismo – o mesmo cinismo que permeia seu sentimento em relação ao personagem e, por consequência, sua própria memória.

### **Memória e a molduragem do presente**

O depoimento, como já declarado, é uma escolha que está, porém, subordinada à moldura que o presente oferece. Trata-se de uma noção cara a Maurice Halbwachs (2003, p. 29) que, em seu estudo sobre a memória individual, coletiva e histórica, estabelece entre as nossas recordações e percepções uma relação de influência mútua, ao afirmar que “se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente”. Diante de tal interferência mútua, nosso argumento é o da irrelevância do desejo do indivíduo em imprimir veracidade à determinada recordação, posto que esta, de forma alheia à sua vontade, está submetida a uma instância que a manipula.

Considerada tal condição *sine qua non* da memória, em que o presente se faz moldura do passado, abordemos *a priori* as condições do presente que se impõem de maneira independente ao indivíduo, a questão do esquecimento. Nosso trabalho reconhece a concepção de esquecimento como circunstância primordial à memória, pois, não fosse a capacidade humana de esquecer, a capacidade de retenção da memória seria comprometida (REIS, 2014, p. 38). O que se debate

aqui, no entanto, é o esquecimento como deficiência no âmbito do ato da memória. De acordo com Maria Reis (2014), o testemunho, como reconstrução de uma memória, reúne um grupo de informações cujo objetivo é não só tornar o relato coerente, mas preencher as lacunas que se criam invariavelmente. Logo, quanto mais o tempo passa e mais nos ancoramos ao presente, mais distorcido se torna esse relato tantas vezes reestruturado. O esquecimento, portanto, contribui para o surgimento de pontos de incompreensão no ato da memória.

Em *Cidadão Kane*, um aspecto pertinente à questão do esquecimento é a velhice. Ainda que o esquecimento seja uma condição que não depende da idade do indivíduo, é na terceira idade que se manifesta de forma mais contundente, de modo que é importante lembrar que os depoentes no filme, à exceção de Raymond, encontram-se ou encontravam-se em ocasião da morte na velhice. Contudo é difícil mensurar quão afetado é o ato da memória em decorrência desta dessa condição por duas questões: a existência de uma narrativa onisciente por trás dos testemunhos, e pelo recurso fílmico da elipse.

A primeira, ao mesmo tempo em que confunde – ao longo dos *flashbacks* o discernimento de onde termina o ato da memória e se inicia o olhar onisciente da narração – é ela própria um “olhar acerca dos olhares relatados”. A questão da elipse, por sua vez, é de natureza técnica, concebida como recurso de omissão de elementos que vão desde informações até espaços de tempo – utilizada exemplarmente na sequência dos cafés da manhã de Kane e sua primeira esposa –, torna-se difícil diferenciar seu uso de uma necessidade de condensação por parte do filme ao da representação das lacunas do ato da memória.

Parece-nos seguro, portanto, analisar a instância do esquecimento por intermédio dos atos da memória antes de sua figurativização em *flashbacks*. Tomemos o relato de Jedediah Leland: embora este afirme ser capaz de se lembrar de absolutamente tudo, não demora até que se prove errado, ao esquecer o nome da propriedade de Charles Foster Kane. A sua velhice está também elencada a uma suposta senilidade, evidente em sua dispersão ao pedir por charutos enquanto Thompson relembra ao personagem a razão de sua visita:

- Você realmente não tem um cigarro?
- Perdão, senhor Leland.
- Tudo bem.
- Senhor Leland, o que você sabe sobre "rosebud"?
- "Rosebud"? Sim, eu vi isso no *Inquirer*. Bem, eu nunca acreditei em nada que vi no *Inquirer*. Algo mais? Eu posso lhe falar sobre Emily. Eu fiz aulas de dança com Emily. Eu era muito jeitoso. Ah, estávamos falando da primeira senhora Kane...

A confusão de Leland encabeça seu relato acerca da vida conjugal de Kane com a primeira esposa, Emily, oferecendo-nos uma nova pista acerca da fragilidade de um relato já comprometido pelas lacunas do esquecimento, e por serem lembranças que não foram testemunhadas pelo personagem. Não se trata, evidentemente, de apontar como errônea a apropriação da memória de outra pessoa. Ora, basta considerar sua legitimidade no argumento de Halbwachs levantado nos estudos de França, Teixeira e Vianna (2014, p. 177) o qual se afirma que "as memórias dos outros preenchem lacunas e oferecem dados para a memória individual" O que se discute é que, ao partirmos em busca do testemunho dos outros no intuito de reforçar nosso conhecimento, "nossas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente e a imaginação muitas vezes preenche hiatos de memória" (*idem*, p. 177). Logo, este relato que se apropria das lembranças de Kane submete-se de forma ainda mais contundente ao âmbito da distorção.

Tratemos agora de outra instância da molduragem do presente: o mito do distanciamento. Como ponto de partida para conceber essa questão, retomemos o depoimento de Bernstein: em dado momento da entrevista, Thompson refuta a ideia de *rosebud* representar uma mulher, alegando a improbabilidade de Kane ter conhecido alguém casualmente e se lembrado da pessoa 50 anos mais tarde, no leito de morte, ao que Bernstein argumenta:

Bem, você é muito jovem, Sr. Thompson. Um sujeito pode se lembrar de um monte de coisas que você não pensaria que ele seria capaz. Tome a mim como exemplo. Um dia, em 1896, eu estava indo para Jersey de balsa, e quando saímos vi outra balsa atracar. Nela havia uma garota esperando para descer. Ela usava um vestido branco e carregava um

guarda-sol branco. Eu só a vi por um segundo. Ela não me viu, mas eu aposto que um mês não se passou desde que eu não tenha pensado naquela menina.

A lembrança de um momento fugaz que acompanha Bernstein há décadas atesta uma afetividade no olhar ao passado. Para argumentar sobre essa subjetividade, tomamos como base uma discussão desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva (2003) que, embora contextualizada na historiografia no contexto do holocausto, permite que sua argumentação se aplique à reflexão que propomos. Partindo da controvérsia de que os historiadores judeus não deveriam escrever sobre a *Shoah* sob o perigo da imparcialidade, o autor julga inocente a ideia de considerar a total objetividade do historiador em relação a um tema, especialmente quando este se encontra em um passado recente. Refutando a neutralidade da historiografia, o teórico estabelece que a memória se relaciona de maneira afetiva com o passado, direcionando a primeira em boa parte de seus caminhos. Aplicado a *Cidadão Kane*, o argumento nos permite compreender que, independentemente do distanciamento, nosso presente permeia a visão do passado com afetividade. Ainda no caso de Bernstein, a julgar pela brandura com que ele rememora Kane, entendemos que este invariavelmente também idealiza o protagonista e, por consequência, manipula a si próprio, agravando a problemática do depoimento.

## Conclusão

O saber midiático, proposto por Mariana Baltar a partir do documentário e foi aqui estendido à ficção, fundamenta-se na concepção de autofabulação do personagem em entrevista a partir dos códigos de representação fornecidos pela mídia (BALTAR, 2010) – ao exemplo da postura assumida diante da câmera e do olhar direcionado ao entrevistador – e toma o ato da memória na contemporaneidade como um resgate subordinado a uma performance ciente da força da narrativa midiática. Logo, a projeção da imagem de si dessa narrativa pode influenciar a transmissão do testemunho, para que esteja em conformidade com a representação que se deseja estabelecer.

A segunda característica para a construção da memória em *Cidadão Kane* consiste, por sua vez, na disposição emocional. Vimos que o estado emocional dos personagens é crucial, tanto na formação da memória quanto em seu resgate: na primeira circunstância, considera-se o nível de emoção no qual o indivíduo vivencia determinado acontecimento, independentemente de sua natureza positiva ou negativa, como determinante para a constituição e permanência dessa memória em detrimento de outros episódios de menor impacto; já na segunda condição, contempla-se o estado emocional no ato da rememoração, capaz de favorecer o resgate de determinada categoria de recordações que, por sua vez, depende do contexto em que se encontra a testemunha, ao exemplo do deprimido que se torna mais suscetível às lembranças de seus insucessos (PINTO, 1998).

A terceira característica funda-se na molduragem do presente, isto é, nas condições do tempo vigente que transcendem o indivíduo e constituem, para além de sua vontade, impacto expressivo na rememoração. O argumento de uma memória a qual a moldura é o presente e deste recebe influência expõe uma deficiência do depoimento, a qual o indivíduo não possui controle, tal como a velhice – condição tão cara quanto algoz ao resgate do passado – dos personagens depoentes em *Cidadão Kane*. O trecho do relato que abre o texto sintetiza tais características: Leland projeta uma imagem de si ao jornalista, a qual reitera uma suposta boa memória “Eu me recordo de absolutamente tudo.”; transparece cinismo e ressentimento “Talvez eu tenha sido uma marionete dele.” e exhibe a mais incisiva condição de seu presente, que escapa ao seu poder: a velhice e os decorrentes esquecimentos.

Conclui-se, assim, a partir deste e dos demais relatos, a dicotomia presença/ausência que presentifica o protagonista morto pelos seus próximos, o público ausente no espaço pelo repórter e o passado pelo testemunho. À tal dicotomia, que se dá pela substituição e representação, as lacunas, contradições e deturpações são indissociáveis e entrecruzam os pontos de vista que nos propomos a investigar neste trabalho para entender as articulações dos percursos que a memória traça em *Cidadão Kane*.



## Referências

BALTAR, M. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de “Jogo de Cena”. In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. Engajamento afetivo e as performances da memória em “Um passaporte húngaro”. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 96-112, 2007.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2013.

EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FRANÇA, R.; TEIXEIRA, N.; VIANNA, G. Memória. In: FRANÇA, V. et al. (Orgs.). *Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas PPGCom-UFMG, 2014. p. 174-182.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

MACDOUGALL, D. *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

NAREMORE, J. Style and Meaning in Citizen Kane. In: NAREMORE, J. (Ed.). *Orson Welle's Citizen Kane: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2004.

PINTO, A. C. O impacto das emoções na memória: alguns temas em análise. *Psicologia, Educação e Cultura*, Vila Nova de Gaia, v. 2, n. 2, p. 215-240, 1998.

REIS, M. A. B. M. N. *A memória do testemunho e a influência das emoções na recolha e preservação da prova*. 2014. 289 f. Tese (Doutorado em Ciências e Tecnologias da Saúde) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

submetido em: 19 set. 2016 | aprovado em: 4 nov. 2016