



Cidadão Kane (1941). Direção de Orson Welles. Fonte: divulgação.

## Os circuitos da memória em Cidadão Kane: entre o espectador e o dispositivo

Fabio Montalvão Soares<sup>1</sup>

Doutorando do programa de pós-graduação em psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa sobre audiovisual

**Resumo:** O artigo discute o tema da memória no filme Cidadão Kane, de Orson Welles, tecendo considerações sobre como a obra possibilita um deslocamento da memória psicológica ao plano de uma memória ontológica como expressão, no plano material, da forma pura do tempo. Neste sentido, ela põe o espectador em contato com o regime de uma temporalidade pura, através da suspensão de seus hábitos espectatoriais sensório-motores.

**Palavras-chave:** Memória, *Flashback*, tempo.

**Abstract:** The article discusses the theme of memory in the film Citizen Kane Orson Welles, weaving considerations about how allows the artwork the moving of psychological memory as expression the ontological dimension, in the material plan, of the pure form of time. Accordingly, it puts the viewer in touch with the regime of a pure temporality, by suspending their sensorimotor spectatorial habits.

**Keywords:** Memory, Flashback, Time.

Podemos considerar que a memória seja um tema importante no âmbito dos estudos sobre a espectadorialidade, no que concerne ao campo do audiovisual, entendendo-a não somente em seu aspecto psicológico, mas como recurso técnico/estético específico, a ser utilizado no processo de edição. Neste sentido, ela pode comparecer, por exemplo, como elemento inerente à narratividade de uma história, sendo evocada mediante o procedimento técnico do *flashback*. Através dele podemos descortinar, em meio às recordações dos personagens, elementos ainda não explicitados e que vão aos poucos se revelando ao espectador no decorrer da trama. O tema da memória pode assim se constituir um elemento aces-

---

<sup>1</sup> fabio.montalvao@ufrj.edu.br

sório, tornando-se o *flashback* um elemento central na estrutura narrativa. Observamos então, a existência um ponto de confluência estabelecido justamente entre essa dimensão psicológica de organização do universo imagético vivido pelo espectador e o artifício técnico de organização empregado na produção da obra audiovisual. E podemos afirmar que ambas põem em relação e evidência circuitos diversos de imagens e lembranças em torno da história.

Portanto, propomos neste artigo investigar o tema da memória nessa confluência, por meio deste artifício que é próprio somente ao dispositivo audiovisual. Cabe, porém, mencionar que nele, tanto a memória consciente do espectador, quanto à do dispositivo, não se assemelham a função de um simples depósito mnêmico. O dispositivo audiovisual torna acessível uma memória que transcende as imagens-lembranças enquanto representações de um passado, nos colocando em contato com a dimensão de uma memória em sua dimensão ontológica, tratando-se de uma memória pura, existente na própria matéria, para além de um simples estado de consciência. E optamos por discutir o estatuto dessa memória ontológica em um filme não realista, que recorrendo ao *flashback*, o ultrapassa, justamente por desvincular os circuitos de lembranças nele implícitos de uma associação à figura de um tema ou personagem. Trata-se de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) de Orson Welles. Mas, antes de prosseguir nesta investigação sobre o *flashback*, cabe-nos uma prévia apresentação relativa ao estatuto ontológico da memória, recorrendo à obra de Henri Bergson e aos estudos sobre cinema de Gilles Deleuze.

## **SOBRE O ESTATUTO BERGSONIANO DA MEMÓRIA**

Na obra de Bergson (1939), o tema da memória não se subordina ao da representação como atributo exclusivo da consciência humana como responsável pela produção das imagens do mundo. De acordo com o autor, a representação tem um valor secundário, sendo uma imagem posterior, dentre uma infinidade de outras que compõem o universo ou mundo material. Ela é produzida por outra que denominamos corpo. Para o filósofo, vivemos de saída em um universo como mundo infinito de imagens. O que chamamos

realidade, ou conjunto de imagens que nos circunda, nada mais é do que o fruto de uma seleção daquilo que se condiciona aos interesses e necessidades naturais da imagem-corpo (nosso corpo). Mas, se a imagem existe em si mesma, qual então, o lugar conferido à representação? Esta, que a princípio, imediatamente se relaciona à noção de imagem-lembrança, é fruto da complexidade da consciência no vivo. Ela diz respeito aos circuitos, ou conjunto de imagens articuladas e organizadas segundo as necessidades funcionais do organismo, compondo o panorama geral de nossa memória, que: “registraria, sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam (...). Sem segunda intenção de utilidade ou aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural” (BERGSON, 1939, p. 88). Entretanto, a memória psicológica, entendida como armazenamento de lembranças (nossa concepção ordinária de memória) não encerra, segundo o autor, o conjunto infinito de imagens, ou seja, o universo em sua totalidade. Ela é na verdade, fruto de uma memória mais ampla, uma memória ontológica sustentada na interatividade da matéria ou do conjunto infinito de imagens, ao invés de encontrar sua sede no sujeito:

Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma fixada no organismo (...). A outra é a memória verdadeira. Coextensiva à consciência, ela retém e elinha uns após outros todos os nossos estados, à medida que eles se produzem, dando a cada fato seu lugar e conseqüentemente, marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo e não, como a primeira, num presente que recomeça a todo instante” (BERGSON, 1939, p. 177).

Segundo as condições do reconhecimento propostas pelo autor e revisitadas por Deleuze (1985), poderíamos supor que a interatividade dos sujeitos ou dos espectadores com as imagens cinematográficas se daria segundo essa memória, entendida como uma memória prática ou encenada. Devemos distinguir, porém, o reconhecimento automático ou habitual (cujo nome mesmo denuncia a perspectiva funcionalista e pragmática dos hábitos sensorio-mo-

tores que seriam justamente a produção de esquemas de ação internalizados) e o reconhecimento atento, que se caracteriza inversamente, por não prolongar a percepção em movimentos de costume. Este já se justifica numa outra modalidade de espectralidade, em outra forma de relação com as imagens. Abandonamos assim, a imediaticidade perceptiva da memória psicológica a fim de penetrar nessa segunda modalidade descrita por Bergson, na qual permanece, nem tanto a imagem antiga da coisa, mas os movimentos coordenados que a justificam, produzindo esse prolongamento útil de ações e reações que se atualizam. A memória não reside mais em armazenar tais prolongamentos como lembrança ou traços mnêmicos. Estes são na verdade, derivativos desses esquemas funcionais, sendo ela uma função eminentemente prática. O pensador enfatiza ainda, não se tratar de uma faculdade oriunda do sujeito, cuja função seria conservar as imagens e seus mecanismos, e sim o fato de que estas se conservam em função de suas relações com a própria matéria:

Para que essa imagem que chamo estímulo cerebral engendrasses as imagens exteriores, seria preciso que ela as contivesse (...) e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada nesse movimento molecular. Ora, bastaria enunciar esta proposição para perceber seu absurdo (BERGSON, 1939, p. 13).

Dessa memória prática depreendemos um aprofundamento ou mergulho em um puro passado como fundamento do tempo<sup>2</sup>. Nele, os circuitos de imagens-lembrança tendem a esvaecer-se, tornando-se impotentes à medida que se desvinculam do pragmatismo implícito na memória hábito. Temos então, a passagem da memória relativa às imagens-lembrança a uma memória pura, da qual emana o mundo material: “A memória, portanto, não é em nenhum grau uma emanção da matéria; muito pelo contrário, a matéria tal como

<sup>2</sup> Para o filósofo a imagem da forma pura do tempo consiste no devir, entendido como puro fluir do tempo, onde a imediaticidade do presente revela, no aqui e agora, um presente que imediatamente já é passado no instante em que ele decorre. Daí a imagem do passado como fundamento do tempo. Ver: BERGSON, 1939, pp. 175-176.

a captamos numa percepção concreta que ocupa sempre uma duração, deriva em grande parte da memória” (BERGSON, 1939, p. 213). Chegar a este nível de interatividade nas imagens, nesses mecanismos montados no puro fluxo da matéria é justamente trazer o passado ao presente, evidenciando o elemento fundamental da memória, isto é, o tempo na expressão de um puro passado. Trata-se de uma relação entre o plano atual e o virtual (BERGSON, 1939; DELEUZE, 1983; 1985). O primeiro consiste no tempo como regime produtor da variação ou do movimento. Já o segundo, podemos entendê-lo como regime das formas ou imagens estabelecidas conforme o mundo de nossa experiência concreta, consistindo na diversidade de nossas percepções e lembranças.

A verdade é que a memória não consiste em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um estado virtual, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ela se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ela se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 1939, p. 280).

Consequentemente, penetrar no plano da memória não significa regressar cronologicamente do presente ao passado na experiência psicológica, e sim contrair o tempo presente até alcançar o menor instante como menor circuito da memória, onde o passado, na sua forma pura se manifesta. Nessa contração, devemos sair do plano atual e extremo de nossa consciência, até o plano virtual da lembrança pura, mergulhando na constituição dos circuitos de imagens inerentes à memória: “A situação ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito.” (DELEUZE, 1985, p. 63). Circuitos são um aglomerado de imagens que estabelecem entre si relações diversas, sem um ponto a priori de ancoragem ou referência. Saímos assim, do plano das imagens-lembrança enquanto hábitos sensório-motores, cujas relações estão fortemen-

te determinadas por conexões específicas. A ação do tempo como puro passado se dá justamente no afrouxamento dessas conexões e dos elementos que as garantem. Se partirmos inicialmente de circuitos de memória baseados nas imagens-lembrança, as imagens movimento e as imagens tempo<sup>3</sup> nos levam a um mergulho até o seu ponto mais fundamental. E esse é, justamente na contração gradativa do tempo e no aprofundamento da memória, o da descoberta de circuitos cada vez mais moleculares e obscuros, até um ponto de indiscernibilidade entre o atual e virtual.

## MEMÓRIA E FLASHBACK: EM BUSCA DO MENOR CIRCUITO EM CIDADÃO KANE

O filme de Welles baseia-se num inquérito sobre a vida do milionário Charles Foster Kane. No início da trama, este pronuncia em seu leito de morte uma última palavra: *rosebud*. O *flashback* se caracteriza pelo desvelamento dos circuitos de lembranças relativos à memória de Kane. Um inquérito se conduz na investigação de um jornalista empenhado em descobrir o significado da palavra misteriosa. Ele inicia sua busca procurando parentes e pessoas próximas ao magnata, descortinando as reminiscências de cada uma delas sobre o personagem principal, a fim de solucionar o mistério.

A memória de Kane entrelaçada à memória dos demais personagens é um claro exemplo do que descrevemos como circuito. O *flashback* é para nós importante, ao revelar esse aprofundamento do circuito e essa transposição/justaposição de planos relativos a um mesmo elemento ou situação, num estreitamento cada vez mais minucioso em direção a um elemento mínimo:

A relação da imagem atual com as imagens-lembrança aparece no flash-back. Este é precisamente o circuito

<sup>3</sup> A obra de Deleuze consagra duas formas de percepção do tempo puro nas imagens audiovisuais: A *imagem indireta do tempo*, que se dá através do desdobramento do movimento através das técnicas de montagem. Já na *imagem direta do tempo*, a montagem é suplantada, o tempo se liberta do movimento e se torna acessível ao espectador através da obra. Ver: DELEUZE, 1983; Op. Cit. 1985.



Figura 1: Uma das primeiras cenas do filme mostra o milionário Charles Foster Kane em seu leito de morte pronunciando a palavra "Rosebud". Logo em seguida, segue-se a cena em que uma bola de cristal cai de suas mãos. Rosebud se relaciona com as lembranças de Kane, sendo a chave do enigma presente na bola de cristal.

fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente. Ou melhor, (...) é uma multiplicidade de circuitos, cada vez percorrendo uma zona de lembranças e voltando a um estado cada vez mais profundo, mais inexorável da situação presente. (DELEUZE, 1985, p. 63).

No inquérito sobre a vida de Kane, esses circuitos de memória são constantemente postos em evidência no entrecruzamento das lembranças sobre a vida do milionário, à medida que compunham também as lembranças dos demais personagens. O *flashback* acentua, paralelamente, a ação de um destino, nunca entendido, porém, como um determinismo. "Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade." (DELEUZE, 1985, p. 65). No filme de Welles, o destino aponta para um segredo chave da investigação do enigma: quem é ou o que é Rosebud. A projeção termina com a mansão de Kane sendo desmobiada. Num de seus pavilhões encontra-se uma série de objetos; de obras de arte, aos mais variados tipos de quinquilharias. Estas eram, por sua vez, separadas dos objetos de valor e destinadas à incineração.

Focalizado no plano geral, esse conjunto de objetos representa, igualmente, a memória de Kane, na condição de serem seus pertences. A câmera, vagorosamente, se aproxima e transita por eles, por essas imagens-lembrança, até aproximar-se e focalizar um trenó cujo personagem havia ganhado em sua infância, e com o qual brincava logo nas primeiras cenas do filme. Este é levado ao forno onde tais quinquilharias são incineradas. Em meio às chamas que consumiam o trenó podemos ver, desmanchando-se junto com a pintura, a palavra Rosebud. O circuito da memória se estende até o ponto chave do segredo. Nele mergulhamos, até chegar ao ponto no qual o destino se evidencia.

Segundo Deleuze (1985), o destino nos leva ao elemento mínimo da imagem e nele ocorre uma bifurcação do tempo, fazendo-nos penetrar cada vez mais no passado. As bifurcações se manifestam nos depoimentos sobre Kane e na ambiguidade da descoberta do enigma. Ambiguidade, pois embora saibamos que Rosebud seja



Figuras 2 e 3: Exemplo dos circuitos de memória no filme: Por um lado, o circuito de lembranças aparece no interrogatório do jornalista, em cenas como a da figura 2, entrevistando Suzan Alexander. Por outro, as cenas finais, em que são focalizados os pertences do milionário como a cena da figura 3, também compõem um circuito de memória e ambas revelam a dimensão de lençóis de passado.w

a inscrição em seu trenó, não temos certeza de que ela signifique o nome do artefato, ou de alguém importante, muito menos as razões de Kane se apegar ao nome, etc. O enigma não se encerra. Com essa situação, toda linearidade e todo circuito habitual de encadeamento das lembranças, implícitos no interrogatório, perde sentido. Antes da descoberta do segredo, o jornalista deu por encerrada sua investigação. Ele jamais descobrirá quem foi ou o que significa tal palavra. Ela é, portanto, o ponto de indiscernibilidade e revela a insuficiência ou o sem fundo de nossa memória psicológica e sua suspensão:

Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato (...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento. (DELEUZE, 1985, p. 71).

Rosebud nos levaria, portanto, às imagens-lembrança da infância de Kane. Porém, a indissolubilidade do enigma ultrapassa essas lembranças, pondo-nos em confrontação com o sem fundo da nossa própria memória. Isto cria no espectador um estado confusional, uma vez que o dado imediato da recordação perde seu elo com a projeção lógica da realidade, criando um curto-circuito nos encadeamentos relacionados ao mapeamento da solução do enigma, levando ao fracasso do reconhecimento automático. Daí o afrouxamento dos vínculos sensório-motores, situando-se o espectador, num universo de imagens desconexas e que perdem gradativamente sua justificativa existencial, na proporção em que são desestabilizadas pela ação direta do tempo. Da imagem-lembrança, a insuficiência da memória nos projeta em direção à lembrança-pura, lembrança para além da memória psicológica, em direção a uma memória-mundo, uma memória existente única e exclusivamente no tempo, conforme nos indica Bergson:



Figura 4: A inscrição no trenó incinerado no forno aponta para uma aparente solução do enigma. Mas ele permanece e transpõe o *flashback*, pois jamais saberemos qual o verdadeiro significado da palavra Rosebud. A memória perde seu fio condutor.

Separamos radicalmente, com efeito, a lembrança pura do estado cerebral que a prolonga e a torna eficaz. A memória, portanto, não é, em nenhum grau, uma emanção da matéria; muito pelo contrário, a matéria, tal como a captamos numa percepção concreta que ocupa sempre uma certa duração, deriva em grande parte da memória. (BERGSON, 1939, p. 213).

O mundo é a memória, e a matéria é, na verdade definida, como o conjunto de imagens possíveis dentro de seu universo infinito. Com isso, Deleuze afirma o virtual como a se atualizar no sonho, sendo este uma espécie de transe que seduz ao espectador. A perda da conectividade dos elementos na imagem, a partir da descontinuidade promovida pela ruptura das ligações sensório-motoras, nos leva a uma percepção direta de seu fundamento, isto é, do tempo em seu estado puro. Devemos aprofundar nosso mergulho em direção ao sem fundo da memória: “Contrair a imagem ao invés de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual em um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo” (DELEUZE, 1985, p. 87). O tempo desmantela assim, todas as conexões que fundamentam a imagens, tanto no filme, quanto no público, fazendo-as transpor seu determinismo e condicionamento na produção de significados novos, construindo outra realidade, outra dimensão. Somos levados, nessa contração, ao encontro do menor circuito ou o mais fundamental, no sentido de ser esse o germe de expansão dos circuitos maiores.

## O ESPELHO E O CRISTAL

O afrouxamento dos vínculos sensório-motores, em função da incidência direta da forma pura do tempo na imagem, cria uma desestabilização dos seus elementos constitutivos em nível molecular, desvinculando-a dos prolongamentos viciosos arraigados pelo hábito. Sob a ação do tempo como motor de um movimento de mundo, ela constitui um circuito cada vez mais expansivo ao infinito. Essa expansividade, fruto da ação do tempo na imagem, está, justamente, em seu menor circuito e nele se potencializa. Trata-se

de um processo transdutivo<sup>4</sup> (SIMONDON, 2003), no qual o plano virtual (a forma pura do tempo) irradia-se de plano a plano, de signo a signo, de imagem a imagem, estabelecendo-se como base em cada domínio atual que se consolida. Estabelece-se um novo domínio na medida direta em que desestabiliza o domínio antigo relativo ao sensorio-motor. Conseqüentemente, o tempo age na imagem como um acelerador de partículas. Age centrifugamente, ou, melhor dizendo, transdutivamente, projetando e intensificando sua potência de desestabilização, criando outro regime de conexões entre as imagens, regime esse expansivo, se estendendo até o espectador, contaminando-o, envolvendo-o. Ele potencializa a criação de novos circuitos e de novas relações entre as imagens audiovisuais e o público. Porém, nesse movimento de aceleração e expansão progressivos, ela sempre retorna a seu ponto de origem, ela sempre volta a seu menor elemento, ao germe potencializador dessa passagem. A expansão se dá em função da contração dos elementos na imagem em direção ao menor circuito num ponto de indiscernibilidade radical, uma coalescência entre o real e o imaginário, entre o atual e o virtual: “A indiscernibilidade do real e do imaginário, do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça e no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens duplas por natureza.” (DELEUZE, 1985, p. 89). O elemento nessa cristalização descrita pelo autor é a bifacialidade da imagem: “Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um só tempo atual e virtual” (DELEUZE, 1985, p. 88).

Podemos contemplar a bifacialidade na figura do espelho. A característica fundamental dos espelhos, sejam eles côncavos ou convexos, é a da produção de um circuito que pode ser reativo - puro des-

<sup>4</sup> Por *transdução* entende-se uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região da estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que, uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo em que essa operação estruturante. A imagem direta do tempo funda assim, um novo domínio que se propagaria ao mesmo tempo em que estrutura a todos os outros numa imagem qualquer, ou seja, os circuitos das imagens-sonho que se desvinculam do hábito. Ver: Simondon, 2003, p. 112.

dobramento de reflexos ou sua justaposição - ou, expansivo, produtor de novas formas ou imagens. Numa das cenas de Cidadão Kane o milionário se posiciona frente aos espelhos no corredor de sua mansão, que o duplicam infinitamente. Pensemos, em um espelho prismático, por exemplo, na situação a qual o prisma, por sua organização ou justaposição capta a luz e a distribui em diversas direções. Teríamos, ao invés de um circuito monodirecional, um circuito de diversas linhas, ou, vários circuitos. Por revelar a perspectiva de uma duplicação, ou mais ainda, uma multiplicação incessante da imagem, ela nos serve de figura pra simbolizar o cristal. O espelho evidencia assim, a troca entre as perspectivas em jogo, troca entre feixes de luz, a troca fundamental entre o virtual e o atual, de acordo com uma nova estruturação transdutiva de domínio. “O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho, que nada mais deixa ao personagem além do que uma mera virtualidade, repelindo-a para o extracampo.” (DELEUZE, 1985, p. 89). Trata-se de um imbricamento como mistura, confluência, ou coalescência de imagens compondo um caleidoscópio, num circuito de trocas incessantes.

A coalescência significa, em sua essência, a troca entre essas duas faces. O duplo estabelecido em todas essas relações no menor circuito é composto pela face atual (aquilo que nos é dado aos sentidos, mas já não se garante mais segundo o hábito); e a face virtual, ou seja, o tempo na condição de corroer a imagem na dimensão do hábito e renová-la, produzindo um novo sentido, um novo signo. No menor circuito, o duplo se mistura e se confunde, tornando-se indiscernível e formando assim, o que Deleuze denominará como cristal do tempo:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. (DELEUZE, 1985, p. 103).



Figura 5: A imagem de Kane se superpõe em uma série infinita, a partir da combinação de espelhos no corredor de sua mansão.

Diante do exposto, o germe do cristal, aquilo que é contemplado nele, é o tempo como agente de transformação, e os circuitos expressam agora, muito mais do que um sonhar. Esse tempo desagregador da imagem-ação, também ordena e forma o cristal: “A ordenação do cristal é bipolar, ou melhor, bifacial. Envolvendo o germe, ora lhe comunica uma aceleração, uma precipitação, às vezes um salto, uma fragmentação que vão constituir a face opaca do cristal; ora lhe confere uma limpidez que é como que a prova do eterno”. (DELEUZE, 1985, p. 113). O cristal revela uma imagem direta do tempo, e não mais uma imagem indireta ou derivada do movimento.

## PONTAS DO PRESENTE, LENÇÓIS DE PASSADO E AS POTÊNCIAS DO FALSO

*Cidadão Kane* se constitui um verdadeiro cinema de vidência, isto é, uma possibilidade de fazer contemplar, no cristal, a forma pura do tempo e os circuitos de uma memória pura, ou memória mundo. Ora, esse tempo se manifesta no acontecimento por ele desencadeado no menor circuito componente o cristal. Ele se mostra no acontecimento como contração do tempo no presente, e na coexistência e preexistência do passado que faz o presente passar. “Mostragem” ao invés de montagem. O tempo mostra-se. Nesse sentido, o material e o concreto na imagem, uma de suas faces, o atual, materializa esse presente num estado de coisas. E já não regredimos mais em um circuito da memória, mas estamos nela inteiramente mergulhados. Adentramos, nesse mergulho, em verdadeiros lençóis de passado, lençóis de estados materializados ou imaginados, mundo material por excelência, e como diz Bergson, derivado de uma memória cósmica. “Há, portanto, duas imagens tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo”. (DELEUZE 1985, p. 121). Trata-se, segundo o autor, de uma memória-Ser, uma memória na qual o presente só existe verdadeiramente como passado contraído. Trata-se de um tempo não cronológico. *Cidadão Kane* demonstra como mergulhamos nas imagens-lembrança em direção a uma lembrança pura que nos revela a insuficiência e o sem fundo de uma memória psicológica. Daí, penetramos no sonho em um circuito cada vez mais contraído onde encontramos uma memória-tempo como melhor descrição do sem fundo, numa

transposição dos circuitos, adentrando os lençóis de passado que atualizam o virtual em pontas de presente, pontas de icebergs nos signos audiovisuais em um novo regime da imagem-tempo, uma metafísica da memória que extrapola o *flashback*:

Não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flashback* pode representar. (...) Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação de imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual posteriormente, surgirão as imagens lembrança. (DELEUZE, 1985, p. 134).

Do conjunto do tempo passamos à sua série, mas essa série já não se relaciona em quase nada com a ordenação cronológica e sensorio-motora. As imagens nessa nova cosmologia adquirem uma ligação sutil, chegando a desacreditar o meio e subvertê-lo completamente. Há uma substituição da narrativa e da narração orgânicas por uma narração e narratividade cristalinas, uma condução da composição dos elementos na imagem segundo a ação da forma pura do tempo. Tudo nesse circuito cristalino é falso, é louco, é sem sentido, ou melhor, revela um sentido oculto, um novo sentido e novos significados:

O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. A potência (o que Nietzsche chamava de ‘vontade de potência’, e Welles de ‘character’) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras. (DELEUZE, 1985, p. 170).

Essa potência é atribuída, nas imagens audiovisuais, a um caráter metamórfico, indicando uma transmutação das formas pré-estabelecidas como impressão de realidade. Deleuze definirá tais potên-

cias, numa inspiração nietzschiniana, como potências do falso. Elas põem em evidência as relações de forças presentes na imagem e se libertam nessa nova dinâmica, de qualquer vetor determinístico, seja o de caracterizar este ou aquela personagem, seja a determinação de planos ou de cortes, ou qualquer outra situação ou procedimento que venha a se polarizar. Antes, é a força do tempo irrompendo e determinando qualquer situação; é a força principal, cuja característica é a transmutação, mobilizando as demais. Puro poder de afetação. Já não há mais arranjos sensório-motores, já não há mais meio, personagens ou público, mas somente forças que circulam e trocam entre si, forças que se afetam e se transmutam, mútua e incessantemente, transformando o meio sustentado numa correlação sensório-motora num falso meio, numa falsa impressão de realidade:

Uma mutação cinematográfica se produz quando as aberrações de movimento ganham independência, quer dizer, quando os móveis e os movimentos perdem suas invariantes. Então se produz uma reversão onde o movimento deixa de dizer-se em nome da verdade, e o tempo de se subordinar ao movimento. Ambos de uma só vez. *O movimento fundamental descentrado torna-se movimento falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento falso.* (DELEUZE, 1985, p. 174).

Esse cinema ou esse modo de fazer cinema tem por característica libertar as forças de toda sua reatividade, de toda cadeia molar ou atual que por ventura venha a determiná-la. Por isso, afirmamos se tratar de um cinema de multiplicidades. O tempo se liberta do movimento e se manifesta através da memória, comunicando-se transdutivamente com o espectador, impelindo-o a interagir com as imagens em um novo estado de coisas.

## CONCLUINDO

O tema da memória comparece na obra de Orson Welles, não se reduzido simplesmente à dimensão de uma memória psicologia,

ou ao procedimento técnico do *flashback*. Ela se encontra na própria matéria, entendida como um conjunto infinito de imagens, cuja função desta obra cinematográfica é tornar-lhe acessível. O plano de consistência atual das imagens que compõem a obra se comunica em suas modulações cristalinas com o plano virtual como expressão da forma pura do tempo, um puro devir que se fundamenta no passado, constituindo-se este o elemento mínimo da imagem cristalina bifacial. Trata-se assim de uma memória que se encontra na própria matéria; uma memória ontológica, ou memória mundo que se agencia transdutivamente com o espectador à medida que o *flashback* põe em crise os mecanismos do reconhecimento automático e os hábitos sensório-motores base de nossa espectralidade. A manutenção do enigma “Rosebud” no momento consagrado a solução do enigma na trama, indica a perspectiva deste assumir um plano variado de relações e imagens possíveis. Isto desvirtua a função tradicional do *flashback* e põe em colapso a memória hábito, abrindo nossa percepção a um plano de imagens cristalinas como expressão das imagens diretas do tempo. Por conseguinte, elas possibilitam ao espectador o contato com a forma pura do tempo, promovendo assim, novos modos de singularização a partir desta experiência.

## FILMOGRAFIA

**CITIZEN KANE.** Orson Welles. Reino Unido, 1941, filme 35mm. RKO Radio Pictures, Inc.

## BIBLIOGRAFIA

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória.** Ensaio sobre a relação do Corpo com o Espírito. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1939.

\_\_\_\_\_. **A Evolução Criadora.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1907.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1966.

\_\_\_\_\_. **Cinema I**. A Imagem Movimento.  
São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cinema II**. A Imagem Tempo.  
São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.

LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual**. São Paulo, Editora 34, 1995.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do  
Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2000.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio  
de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.