

THE MAGNIFICENT AMBERSONS / 1942

(*O Quarto Mandamento*)

um filme de Orson Welles

Realização: Orson Welles / **Argumento e Diálogos:** Orson Welles, segundo o romance de Booth Tarkington / **Fotografia:** Stanley Cortez / **Direção Artística:** Mark-Lee Kirk / **Décors:** Al Fields / **Música:** Bernard Herrmann / **Som:** Bailey Fesler e James G. Stewart / **Guarda-Roupa:** Edward Stevenson / **Montagem:** Robert Wise / **Efeitos Especiais:** Vernon L. Walker / **Narrador:** Orson Welles / **Realizadores das cenas "adicionais":** Freddie Fleck, Robert Wise e Jack Moss / **Fotografia das cenas "adicionais":** Jack MaKenzie, Nicholas Musuraca e Russell Cully / **Interpretação:** Joseph Cotten (Eugene Morgan), Dolores Costello (Isabel), Anne Baxter (Lucy), Tim Holt (George Amberson Minafer), Agnes Moorehead (Fanny), Ray Collins (Jack), Erskine Sanford (Bronson), Richard Bennett (Major Amberson), Don Dillaway (Wilburt), etc.

Produção: Mercury-RKO / **Distribuição:** Rko Radio Pictures / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 88 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 10 de Julho de 1942 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli a 8 de Fevereiro de 1943.

Aviso: A cópia que vamos exibir, apresenta em algumas passagens, riscos e algum ruído de fundo. Pelo facto, as nossas desculpas.

The Magnificent Ambersons é apresentado em "double bill" com **Blind Husbands**, de Erich von Stroheim ("folha" distribuída em separado).

A projecção decorre com um intervalo de 20 minutos entre os dois filmes.

The Magnificent Ambersons foi o segundo filme de Orson Welles a chegar às salas, estreado um ano depois de **Citizen Kane**. As circunstâncias é que não foram as mesmas: a RKO arrependeu-se do que dera a esse *wonder boy* para o **Kane** e nem o *last cut* nem o *last editing* (a última montagem) foram do realizador. De tal modo, que Orson Welles denunciou sempre esta versão, a que faltam várias sequências (a duração da cópia primitiva - nunca vista - tinha mais 17 minutos) , a que foram acrescentadas várias outras e em que a montagem foi largamente modificada. O mais grave, hoje, é o que lhe puseram "a mais", ou seja as sequências do fim, preparando o inverosímil *happy end*: a sequência em que os Morgan decidem ir visitar George Amberson (após o acidente): a sequência no hospital, com a reconciliação Lucy-George, a invocação de Isabel, só faltando ver Eugene Morgan nos braços de Fanny Amberson. Welles regressa no fabuloso "post-genérico" quando apresenta os actores e quando insere sobre a imagem do projector o famoso "*And my name is Orson Welles*".

Apesar destas manipulações, tem havido uma corrente crítica (desde Astruc, em 1959) a sustentar que os **Amberson** são um melhor filme do que **Kane** e a defender que nunca, como neste filme, a *mise-en-scène* de Welles adquiriu um tal esplendor. Ao filme "demasiado perfeito" (**Kane**) opõe-se esta "sinfonia incompleta" (ou completada da pior maneira) que mais do que **Citizen Kane** atingiria o peso trágico e fatal (muitos não hesitarão em dizer shakespeariano) que sempre fascinou o autor de **Othelo**.

A primeira coisa a notar é que **Ambersons** (deixemos em paz o absurdo título em português, apontando para o contrário do que o filme propõe - "honrar pai e mãe") é o único filme de Orson Welles em que Orson Welles não representa, ou melhor, em que Orson Welles não é visto. O realizador, que sempre escolheu para si a "parte do leão" (de Kane a Macbeth, de Othelo a Arkadin, de Quinlan a Falstaff, etc.) ou papéis determinantes (o advogado de **O Processo**) desistiu de interpretar (como chegou a pensar) o papel de George Amberson e confiou-o ao desconhecido Tim Holt, em que alguns vêem um ponto fraco do filme. A razão dessa opção tem que ver com a citada dimensão trágica: porque George Amberson não é um protagonista mas um jogete, porque o protagonista do

filme não é nenhum dos actores vistos mas a voz (*off*) do narrador, comentador e coro grego, acompanhando a acção e comentando-a. Esse teria que ser o papel de Orson Welles e por isso o invisível realizador está mais do que nunca presente, através da voz (voz de Welles). Quando, no fim, essa voz se nomeia (se auto-nomeia) sobre o projector aceso, é-nos dada a fonte de luz e o ponto de vista donde vimos (nos imensos *plongés*) a maior parte da acção ocorrida na casa dos Ambersons.

A crítica é unânime em salientar o brilho das sequências da "grande casa" (em que, de resto, a maior parte do filme decorre). Jogando com as escadarias e os andares, Welles coloca sempre a câmara num ponto de vista superior, quase sempre subjectivado. O *plongé* nunca é gratuito. Exemplifiquemos: quando Jack e Isabel Amberson têm a sua "grande explicação" na casa de jantar, sabemos que eles são observados (de cima) por George e que sobre este (num andar superior) a tia os observa a todos. Mas, embora a câmara se personifique, fica sempre a "sensação" dum outro olhar - que abarca ainda mais - e que, sem nunca se encarnar, se "personifica" na voz, a única a conhecer toda a história.

É essa "voz-câmara" que permite o tão analisado plano de George Amberson, através dos vidros, no quarto da mãe, visto simultaneamente por Morgan (que o vê defronte e de fora da casa) e pela mãe (que o vê por trás e dentro do quarto). É o terceiro olhar (mais uma vez o do "autor") que permite a junção dos dois ângulos e dá a esse plano a sua aparente impossibilidade porque George Amberson "não podia" estar ao mesmo tempo a ser visto pelos tios, naquele ângulo.

É ainda ela ("voz-câmara", como a chamámos e se a expressão é ilícita) que vai surpreender o que ninguém podia surpreender: o desmaio de Lucy, após a célebre sequência da despedida. Quando o farmacêutico volta com o copo de água pedido (antes George falara de precisar dele, mas, de facto, fora uma força de expressão) a câmara apanha-o de frente no lugar onde anteriormente estivera Lucy e agora já não está ninguém. A não ser esse *deus ex machina* que tem aos seus pés o corpo desmaiado de Lucy.

Deus ex machina não é aliás uma boa caracterização para o papel de Welles, não só porque a máquina não está *ex*, mas *in*, como também porque o seu papel não é puxar cordéis mas deter-se perante o emaranhado deles. Se George (como todos os outros) são joguetes, são-no de si próprios, e do vazio do orgulho que confundem com honra, não duma fatalidade superior contra a qual nada possam. Essa é a muito importante diferença entre uma tragédia grega e esta tragédia americana. O determinismo é o da liberdade das personagens, a quem são dadas todas as ocasiões para impedir que o seu destino seja o que foi - e as falham todas. Por isso me parece abusivo dizer que o lugar de Welles é o de deus ou do destino (tanto quanto o da sua identificação com as personagens que interpretou), pois que o lugar onde ele está - o da visão - é o de quem abarcando tudo, compreende a "irremediável estupidez" que leva os personagens a pôr tudo em causa, excepto o que consideram dignidade. E, aí não é George Amberson o caso exemplar. Morgan, Isabel ou Lucy procedem do mesmo modo considerando suas vitórias as suas derrotas. Quando uma porta se fecha, ninguém fica para ver e é entre o espaço da comunicação (mesmo tão sincopada como a da conversa de despedida entre Lucy e George ou da última visita de Morgan a Isabel) e o da incomunicação (quando os fios da relação se cortam) que o que existe é igual ao que não existe, pois a existência provém do conhecimento.

Porque à câmara - neste filme - se atribuiu o privilegiado lugar donde tudo se vê, tudo pode ser conhecido e portanto ter existência. Donde que - talvez ainda mais que no **Kane** - o portentoso arsenal técnico de Welles, os efeitos de iluminação, as angulares, os movimentos da câmara jamais sejam gratuitos pois são sempre a demonstração de ligação de uma causa a outra causa e de uma sequência a outra sequência. Um olhar desses tem que abarcar tudo e não curar de divisão entre o escuro e o claro, o alto e o baixo, o fora e o dentro, a vida e a morte.

Xanadu, apesar de tudo, era uma casa. Aqui é a história de Vendonah, o que nunca mais regressa. Mesmo que ninguém o possa substituir ou sobretudo porque ninguém o pode substituir. Como no genial plano da morte do major, **The Magnificent Ambersons** convida-nos a entrar numa região desconhecida, onde ninguém está certo de ser reconhecido num apelido, já que como nome não se deu a conhecer a ninguém.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico