

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O Trilho do Gato – William A. Wellman
11 e 16 de Dezembro de 2025

The Light That Failed / 1939
Luz que se Apaga

um filme de William A. Wellman

Realização: William A. Wellman *Argumento:* Robert Carson, baseado no romance de Rudyard Kipling “The Light that Failed” *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco, 1:1,37): Théodore Sparkuhl, Guy Bennett *Direcção Artística:* Hans Dreier, Robert Odell *Música:* Victor Young *Montagem:* Thomas Scott *Intérpretes:* Ronald Colman (Dick Heldar), Walter Huston (Torpemhow), Muriel Angelus (Maisie), Ida Lupino (Bessie Broke), Ernest Cossart (Beeton), Ferike Borros (Mme Binat), Pedro de Cordoba (Binat), Colin Tapley (o jardineiro), Fay Helm (a rapariga dos cabelos ruivos), Ronald Sinclair (Dick, em criança), Sarita Wooton (Maisie, em criança), Charles Irving (soldado), Haliwell Hobbes (o médico), Francis McDonald (George), George Regas (Cassavetti), Wilfred Roberts (Barton), Clide Cook, James Aubrey, Charles Bennett, David Phursby (soldados), Dudley Digges.

Produção: William Wellman, para a Paramount *Cópia:* 35 mm, preto-e-branco, versão original em inglês legendada electronicamente em português, 102 minutos *Estreia Mundial:* Dezembro de 1939, Nova Iorque *Estreia em Portugal:* 15 de Agosto de 1941, Eden, Lisboa *Primeira apresentação na Cinemateca:* Outubro de 1993 (“Redescobrir William A. Wellman”).

Nota

Graças à greve geral, a sessão de dia 11 de Dezembro não se realizou.

“Ronald Colman and Wellman, an odd combination to say the least. He didn’t like me; I didn’t like him – the only two things we agreed fully on.” A declaração é de William A. Wellman e esclarece, em parte, o clima de turbulência em que decorreram as filmagens de THE LIGHT THAT FAILED, que foi considerada outra das grandes “turras” do realizador. A opinião de Wellman sobre Colman-pessoa não afecta, porém, a que tinha sobre Colman-actor. Foi o próprio Wellman quem disse: (Ele tinha) “the most beautiful voice in the whole motion picture business”. E conta um episódio das filmagens de uma das grandes cenas de Colman, em que ele, Wellman, se manteve praticamente de olhos no chão. Depois do “cut”, Colman veio ter com ele e perguntou-lhe: “Well, Mr. Wellman, how was it? How did it go?” “I didn’t see it.” “Didn’t see it?” exclamou Colman surpreendido, ao que Wellman retorquiu: “Nope. I was just listening to the most beautiful voice I ever heard in my life”, deixando Colman de cara à banda.

Mas, no fim de contas, qual foi a razão do conflito entre Colman e Wellman neste filme? Ela tem um nome: Ida Lupino. Tudo começou quando a jovem e ambiciosa actriz da Paramount soube que o romance de Rudyard Kipling ia ser levado à tela pela terceira vez (as outras duas haviam sido no mudo, em 1916 e 1925), que continha um papel-chave desejado por muitas actrizes: o da prostituta Bessie Broke que serve de modelo para o quadro de Dick Heldar e que o pintor queria que fosse a sua obra-prima, a concluir antes de cegar. Lupino, que trabalhava no cinema desde 1932 mas nunca tivera uma oportunidade para mostrar o seu valor (em todos os filmes em que participara antes a sua presença, apenas secundária, passava praticamente despercebida), entrou de rompante no gabinete de Wellman e disse-lhe que ninguém no mundo poderia interpretar o papel de Bessie senão ela, e pediu-lhe para ensaiar ali mesmo. Feita a prova, para Wellman terminaram as buscas. Ida Lupino “era” Bessie Broke. Só que Colman tinha outras ideias e via na personagem um papel à altura da sua amiga Vivien Leigh e o conflito foi levado à última instância: os executivos da Paramount que apoiaram a escolha de Wellman (resta saber se não terá sido por razões económicas, dado que Vivien acabara de ser Scarlet O’Hara).

Seja como for, Lupino ficou e para Colman ficou também a ameaça de um processo se quebrasse o contrato. A guerrilha, mais ou menos surda, manteve-se durante quase toda a rodagem, com Colman

tentando sabotar o trabalho de Ida, procurando enervá-la nas cenas conjuntas, o que levou a um novo frente-a-frente do actor com o realizador. No fim de contas, e para acabar com a digressão pelos bastidores, tudo acabou em bem. E o próprio Colman não ficou indiferente ao trabalho (e talento) de Ida Lupino, vindo mais tarde a convidá-la para trabalhar a seu lado na rádio. A interpretação de Bessie Broke (com uma emotividade e paixão incomuns) abriu a Ida as portas do estrelato e do coração dos cinéfilos. Logo a seguir dar-nos-ia duas das suas mais brilhantes composições em *THEY DRIVE BY NIGHT* e *HIGH SIERRA*, ambos de Raoul Walsh.

THE LIGHT THAT FAIL mostra também que, apesar da liberdade de que Wellman gozava nos seus filmes (de que era agora produtor e realizador), o estúdio ainda impunha as suas razões em nome da economia. A este filme aconteceu o mesmo que à obra-prima que Wellman dirigira no ano anterior, o inesquecível *BEAU GESTE*: a produção previra, ao começo, que ambos os filmes fossem a cores e ambos acabaram por ser rodados a preto-e-branco. Se um filme é o que é e não vale a pena chorar no molhado, o que conhecemos de um e outro faz-nos lamentar que se tenha abandonado o projecto inicial. O caso de *THE LIGHT THAT FAIL* parece ser, neste campo, bem mais grave, pelo contraste entre as cenas de Londres, Sudão e Cairo (o café árabe com as bailarinas traz à memória cena idêntica em *THE GARDEN OF ALLAH*, de Boleslavski que a cor transformou num momento deslumbrante) e os combates contra os rebeldes sudaneses fazem-nos sonhar com idênticas cenas de *THE FOUR FEATHERS*. E há ainda a questão da pintura e da “luz que se apaga” que requerem gritantemente a cor.

THE LIGHT THAT FAIL mostra um Wellman pouco comum (mas a que nos vamos habituando e descobrindo com prazer): o hábil manipulador de paixões humanas através do que se convencionou chamar “melodrama”. Sequências à Wellman tradicional apenas duas, mas espantosas, a que abre o filme (depois da breve introdução juvenil) e a que o termina, como se tudo o que está no meio mais não fosse do que um sonho... ou um pesadelo. São sequências breves. Neste filme, o estilo de Wellman está mais próximo (numa comparação literária) com o de Joseph Conrad do que com o de Kipling que adapta. A acção em si está reduzida ao mínimo, e isto passa, quando muito, como se fosse a narrativa ou a evocação de outro. A história concentra-se principalmente nos personagens, os conflitos morais que enfrentam e com os quais se debatem, o acaso, determinante na vida das pessoas e o Destino que encaminha o drama humano para a tragédia.

Deste modo, esta adaptação de Kipling escapa em grande parte à linha geral das que se faziam em simultâneo, que tantas glórias ao império britânico faziam cantar, em particular o célebre *GUNGA DIN* de Stevens. Deste género de filmes fica apenas o conceito de honra e de amizade viril, expressos no “suicídio” de Dick Helder (encenação egocêntrica à altura dos heróis victorianos: o Errol Flynn de *THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE*) e na relação do pintor e repórter de guerra com Torpenhow (Walter Huston, sempre admirável). Conceito que leva Helder, definitivamente cego, a recusar, orgulhosamente, o amor de Maisie, sua namorada de infância, para não ser um fardo e não ficar na sua dependência (há algo que tornaria intolerável a relação para Helder: o facto de Maisie também ser pintora). O fatalismo manifesta-se logo na sequência inicial, e essa é a sua única função, de tal modo ela aparece desligada do resto da história: o tiro accidental de Maisie junto dos olhos de Helder, prenuncia o destino deste, gesto que irá ligar essa sequência à primeira acção no Sudão quando a espada de um dos rebeldes o atinge na testa. Entre esta e a portentosa sequência final com a imolação de Helder, situa-se a busca do artista para criar a sua obra-prima. Bessie Broke, uma prostituta que Torpenhow traz das ruas vai servir de modelo e, aliás, a personagem parece ter servido, também de modelo, para muitas outras que a actriz interpretou a seguir: tudo parece pré-determinado (como no filme o tiro inicial) com o fabuloso grande plano que nos apresenta pela primeira vez Ida Lupino neste filme: um rosto marcado pelo sofrimento, e onde a histeria espreita para se transformar numa quase loucura, pela impossibilidade de concretizar a ligação com Helder, e se materializa na raiva com que destrói o quadro que o pintor pretendia legar à posteridade. A sequência em que ri histericamente e logo a seguir o rosto se transforma alucinado entre riso e lágrimas dá a medida de uma actriz, e esse foi o seu cartão de visita para o futuro da sua carreira.

Entramos numa cena capital: o “suicídio” de Helder, de novo nos campos de batalha do Sudão, em que o pintor segue à risca o modelo das gestas heróicas com que ele e os seus pares foram alimentados: a sua figura à frente das tropas, na fabulosa carga de cavalaria final que o conduz para o seu destino. Nunca é demais destacar como ilustra uma das características de Wellman: a de se limitar à funcionalidade da acção, pois serve apenas para acompanhar o gesto de Helder, terminando, a sequência, com a sua morte, nesse espantoso plano em que no campo de batalha regressa a toda a brida o cavalo branco sem cavaleiro, para parar junto do corpo. Se nos momentos em que Helder começa a perder a vista, Wellman faz um uso convencional da câmara subjectiva (incluindo algum humor, como a imagem desfocada que se torna visível depois de beber *whisky*!), neste caso estamos perante uma das mais inteligentes utilizações do método, pois centrando-se a história à volta de Helder, tudo termina com a sua vida. O que acontece a seguir, vitória ou derrota, já não importa, porque deixou de ter qualquer sentido para o personagem. Fórmula que um quarto de século depois Carlos Saura usara para terminar a sua história do bandido El Tempranillo em LLANTO POR UN BANDIDO.

Manuel Cintra Ferreira