CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O Trilho do Gato – William A. Wellman
23 de Janeiro de 2026

Wild Boys of the Road / 1933

um filme de WILLIAM A. WELLMAN

Realização: William A. Wellman *Argumento*: Earl Baldwin *e* Cyril Hume, Albert Wetzel, Robert Presnell (*não creditados*), *baseado na história de* Danny Ahearn "Desperate Youth" *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco, 1:1,37): Arthur Todd *Som* (Vitaphone): Robert B. Lee *Montagem*: Thomas Pratt *Direcção Artística*: Esdras Hartley *Adereços*: John More *Guarda-roupa*: Smoke King *Caracterização*: Perc Westmore; Connie Conroy, Dot Carlson (*cabelos*) *Maestro orquestra Vitaphone*: Leo Forbstein *Consultor técnico*: Clem Peoples *Temas*: "We're in the Money", "42 Street" (Al Dubin-Harry Warren) *Realizador de segunda unidade*: William McGann *Assistente de realização*: Marshall Hageman *Interpretação*: Frankie Darro (Eddie Smith), Dorothy Coonan (Sally), Edwin Philips (Tommy Gordon), Rochelle Hudson (Grace), Ann Hovey (Lola), Arthur Hohl (Dr. Heckel), Grant Mitchell (Sr. Smith), Claire McDowell (Sra. Smith), Sterling Holloway (Ollie), Robert Barrat (Juiz White), Shirley Dunstead (Harriet), Minna Gombel (Tia Carrie), Ward Bond (Red), Adrian Morris (Buggie Haylin), Willard Robertson (Capitão dos detectives), Charles Grapewin (Sr. Cadmust), etc.

Produção: First National Pictures-Vitaphone (EUA, 1933) *Produtor*: Robert Presnell *Produtores executivos*: Darryl F. Zanuck, Hal B. Wallis *Título na cópia*: "Wild Boys of the Road" *Título britânico*: DANGEROUS AGE *Cópia*: 35 mm, preto-e-branco, falada em inglês e legendada eletronicamente em português *Duração*: 73 minutos *Estreia Mundial*: 21 de Setembro de 1933, Hollywood, Nova Iorque *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca*: 20 de Maio de 1991 ("Da Depressão a Roosevelt").

Nota
Programado para duas projecções, a 8 e 23 de Janeiro, WILD BOYS OF THE ROAD é mostrado na sessão de dia 23 porque a cópia, proveniente dos EUA, expedida num lote de outros títulos com destino à retrospectiva Wellman na Cinemateca, ficou inexplicavelmente retida na Alfândega portuguesa durante mais de dois meses.

Entre os milagres dos anos 1930 de Wellman, WILD BOYS OF THE ROAD é uma maravilha de rugosidade realista, um retrato da América desvalida mergulhada na fealdade da crise do ponto de vista dos ainda não adultos que levavam com tudo em cima. Voltando, de alguma maneira, à marginalidade, à violência e à doçura de BEGGARS OF LIFE, e sucedendo, num par social, ao espanto de HEROES FOR SALE, que vai da Primeira Guerra à Grande Depressão já vislumbrando a abertura do New Deal, tornou-se o título de um pequeno culto entre os que reconhecem o lado simultaneamente febril e enxuto da visão colectiva, uma sociedade em fuga desamparada, numa abordagem impiedosa da realidade americana. E na qual a maioria dos miúdos brancos convive com a presença de duas crianças negras, personagens que se destacam em vários grandes planos na multidão de jovens em fuga, nos vagões de comboios em que viajam clandestinos ou nos bairros de lata, todos perseguidos por adultos vilões, indiferentes, milicianos ou representantes da "lei e da ordem", neste último caso com as patrulhas de polícia a confrontarem taco-a-taco o "exército" de miúdos em terrenos baldios. Também há uma minoria de adultos decentes, solidariedade, compaixão e humanismo no filme, em que os laços de maior fraternidade existem entre miúdos. Com um mínimo de sentimentalidade. É um dos grandes Wellman.

O GRAPES OF WRATH da juventude. Numa "folha" antecedente de WILD BOYS OF THE ROAD, Manuel Cintra Ferreira era acutilante e notava 1) como "é um dos retratos mais dramáticos que o cinema deu sobre os jovens marginalizados por uma economia em crise", não obstante o optimismo do desfecho alinhado com os primeiros anos do New Deal e até "encontrarmos a figura apologética do juiz (cujas semelhanças com o novo presidente, Franklin Roosevelt, não passam despercebidas) com o discurso de boas novas e de estímulo para os jovens («Things are going to get better now, not only in New York, but all over the country» e acrescenta, virando-se para o jovem interpretado por Frankie Darro: «Eddie, I know your father will return to work

shortly»)"; 2) que o filme pode ser visto como um primeiro título americano ligado aos bandos de jovens. "Não será o que depois se chamaria um *gang movie*, geralmente conotado com a marginalidade e o crime, inaugurado com DEAD END (William Wyler, 1937), mas é uma obra com o mesmo desespero e niilismo" de filmes posteriores; 3) "WILD BOYS OF THE ROAD será antes o GRAPES OF WRATH da juventude, e os dois filmes «encontram-se» nalguns momentos-chave: o «bairro de lata» que os jovens constroem em Cleveland e o contraste entre os dois tipos de autoridade com que se deparam pelo caminho, da exploração e oportunismo ao apoio humanitário."

A saga definidora da Grande Depressão com a qual Wellman se despediu da First National, foi para ele "um presente inspirador" ao cabo de "dez anos e trinta e seis filmes no sistema de contrato dos estúdios" antes de se lançar por sua conta e risco. Seria "um cineasta independente enquanto autor – com mais controlo sobre as histórias e o estilo", escreve Wellman Jr. que também descreve WILD BOYS OF THE ROAD como uma história que Bill Wellman adorava, um conto de jovens vagabundos na América da Grande Depressão "que lhe lembrava a juventude problemática". O filho-biógrafo dedica algumas páginas à vida privada dos pais, que se conhecem em 1933, quando Wellman (Sr.) trabalhava na pré-produção de HEROES FOR SALE e, nos exteriores dos estúdios, cruzou um grupo de bailarinas das coreografias de Busby Berkeley em GOLD DIGGERS OF 1933, reparando em Dottie Coonan, com quem havia de celebrar o quinto casamento e ter sete filhos. Terá sido fulminante, a paixão despertada pela rapariga morena de sardas que se tornaria a parceira de vida depois de uma tragédia e três desastres conjugais no caso dele.

No princípio do namoro recatado do espaço público, Bill realizara HEROES FOR SALE e MIDNIGHT MARY. Já mantinham um relacionamento na rodagem de WILD BOYS OF THE ROAD, para o qual Bill convenceu Dottie a interpretar Sally, o seu único papel creditado nos filmes. Foi a custo, porque ela não queria. Adorava dançar, havia sido contratada pela Warner para SHOW OF SHOWS (1929) e começara a ganhar a vida para si e para a sua família no cinema (entre os filmes com Busby Berkley, contam-se ainda 42 STREET, FOOTLIGHT PARADE, KID FROM SPAIN), mas não tinha interesse nenhum em ser actriz e já recusara a Busby Berkeley a proposta de cenas dialogadas nos filmes em que participou. Vestida como Louise Brooks em BEGGARS OF LIFE pela simples razão de as duas personagens terem de evitar o assédio sexual masculino, Dottie é, em WILD BOYS OF THE ROAD, uma rapariga entre rapazes, uma adolescente acossada como os demais errantes do bando. Mais uma adolescente levada pelas circunstâncias agrestes a abandonar a casa de família, viajando clandestinamente pelo país em vagões de comboio para circular em bairros de lata e entre expedientes, fugas às autoridades ou a bandidos. Dottie tinha o que ele procurava para Sally, "beleza e um quê de arrapazado… qualquer coisa de atlético… doçura. Uma combinação difícil de encontrar".

Wild Bill Wellman, o livro do Jr., é pródigo em informação sobre WILD BOYS OF THE ROAD, sublinhando a importância do projecto para o cineasta em tempos de mudança na Warner (na qual a First National se dissolveria). "Percebera desde o princípio que este seria um filme seu. Não haveria interferências de executivos, nem de Jack Warner. Wild Bill consideraria as sugestões, objecções, cláusulas contratuais, avisos vários [ou sugestões de actriz para o papel de Sally]. WILD BOYS OF THE ROAD teria apenas o selo do cineasta. Começou a trabalhar no argumento com renovado vigor." A rodagem durou vinte e quatro dias, com início em Junho, Dottie Coonan fez um seguro das suas 182 (!) sardas (!), o grupo de jovens actores era desconhecido, só Frankie Darro (Eddie) e Rochelle Hudson (Grace) diziam alguma coisa aos espectadores. O trio de protagonistas reúne Dottie, Frankie e Edwin Philips (Tommy), três miúdos que saem de casa em busca de trabalho durante a Grande Depressão. O que foi já não é – está tudo nas cenas do automóvel e da garagem de Eddie e do pai de Eddie, símbolo do conforto e da despreocupação da vida que acabou de acabar.

Quando tudo desaba, as vidas sossegadas da pequena burguesia a que pertencem são de rompante cortadas pelo desemprego, a pobreza, dívidas, falta de perspectivas, infortúnio, fazendo ruir o sistema social assente na segurança das premissas contrárias. Os miúdos partem e juntam-se (Eddie e Tommy, a que logo se reúne Sally, órfã de mãe tal como Tommy é órfão de pai), vão-se cruzando em bandos que crescem e multiplicam, vivendo de expedientes ou pequenos trabalhos que lhes permitam ir sobrevivendo e garantir ajuda no sustento das famílias que deixaram. Os vagões de comboios de mercadorias, bairros de lata, arrabaldes dos quais são

continuamente expulsos são entretanto um chão movente. Tudo desagua em Nova Iorque, que continua a poder ser uma vista promissora da janela de um casebre lamacento. Os planos dos bandos de miúdos em fuga, entre carris, fugindo da fúria desalmada que os persegue em concreto e abstracto são uma das mais ferozes e potentes imagens da Grande Depressão dos anos 1930 no cinema. Curiosamente, numa cena de suposto assalto e fuga numa sala de cinema em que Eddie irrompe aldrabado por um bandido e de onde sai nos braços da polícia, o filme que está a ser projectado é THE PUBLIC ENEMY, o *gangster film* por excelência que Wellman realizara na Warner dois anos antes e que é a face criminal desses mesmos anos 1930. A cena é exímia, e de novo em Wellman um momento auto-reflexivo, no qual a realidade da cena é "dobrada" na ficção do filme dentro do filme.

O desespero e a desesperança são pois o ponto de (quase) partida, e a vadiagem, a miséria, a sobrevivência – instinto e prática – elementos estruturantes da história em que as personagens valem por si e valem, o que é mais raro, pelo que representam da sua comunidade social e humana. Como outras vezes em Wellman, como no Wellman adjacente, HEROES FOR SALE (belo título), é sobretudo do colectivo que se trata, o que explica o lado duríssimo na lucidez e na acutilância, por um lado e, por outro, a dimensão não sentimental de WILD BOYS OF THE ROAD. É forte e é raro, no sentido em que o exprimi na "folha" de MY MAN AND I, indo buscar uma apreciação afim de Jean-Luc Godard, aliás, justamente exemplificada com uma sequência de WILD BOYS, a lancinante sequência em que Tommy perde a perna caído nos carris de comboio com o filme a continuar, simplesmente, na cena seguinte. Eddie ajudara Sally na fuga colectiva entre comboios e carris, nenhum deles consegue nesse momento ajudar Tommy que se arrasta, auto-suficiente, sem força, no entanto, para no último momento alçar a perna que a locomotiva que se aproxima devora no fundido a negro que separa essa sequência – um momento alto do filme cheio de momentos altos – da sequência seguinte da operação clandestina pelo médico que se comove e portanto os ajuda. Depois a vida continua, Tommy ensaiando caminhar aleijado de cabeça erguida, com os amigos a apoiarem, até, a sua dignidade não-ferida.

Na sua primeira monografia Wellman, Frank T. Thompson defende que o facto de o elenco ser genericamente desconhecidos concorre para "a qualidade de tipo documental da segunda parte do filme, porque é mais imediato o efeito de identificarmos os actores com os papéis que desempenham". Também é Thompson o primeiro a afirmar como, não obstante algumas imposições de argumento, Wellman parece ter estado muito envolvido na realização de WILD BOYS, "emocionalmente envolvido numa medida muito mais ampla do que era seu costume nesta época". Também Bertrand Tavernier, no seu texto sobre o cineasta, se deteve na "dupla" WILD BOYS OF THE ROAD / HEROES FOR SALE destacando como os "filmes sociais" de Wellman estão entre os títulos mais radicais e violentos do género:

"Hal B. Wallis mandou apagar várias cenas de WILD BOYS OF THE ROAD porque as considerou insuportáveis para o público em geral; para Wellman representavam as realidades da Depressão. As cenas de bandos de crianças a correr atrás de comboios são ao mesmo tempo espectaculares e pungentes, e superiores a PUTYOVKA V ZHIZN de Nikolai Ekk ([ROAD TO LIFE], 1931), a inspiração original de Wellman. A palavra «comunismo» é mesmo proferida – e de uma maneira bastante ousada. Claro que em HEROES FOR SALE a personagem marxista é cooptado pelo Sistema, e Richard Barthelmess tenta impedir os trabalhadores em greve de fazerem motins. Mas a somar à brutalidade da repressão, Wellman mostra milícias do tipo formações policiais a perseguir os comunistas, e fá-lo de forma crítica. Trata-se, que eu saiba, de um dos poucos filmes que alude à existência de comunistas. O final é totalmente inflexível: as vítimas da Depressão continuam na estrada, a pedir esmolas na chuva."

Ao invés, a imposição do "final feliz", que põe WILD BOYS OF THE ROAD numa roda de calvário entre a temperança do início e a salvação do desfecho, mereceu, na época, críticas severas, chegando a ser apontado como um dos motivos do seu "fracasso de bilheteira" por incoerência, por desvirtuar a raiz social do filme. De novo é preciso observar o contexto – a América trilhada por milhões de desempregados, afundada num pessimismo abissal que Wellman retrata como poucos – e ver como, aqui, o filme alinha a energia da juventude, e a alegria, mesmo na desgraça de que a cena do bolo e da janela em Glenn Fall é exemplo e as piruetas finais de Eddie no passeio nova-iorquino são a imagem acabada, com a aflição realista de tudo – uma "fórmula" rara; e sobretudo notar, como acima se diz, que esse final, ao arrepio da realidade que feria fundo e matava, está já tintado da

esperança trazida ao povo americano por Roosevelt cuja imagem a do benigno juiz lembra. De qualquer modo, o monólogo de Eddie, que convence o juiz a apoiar os três miúdos na "segunda oportunidade" que o sistema lhes dá pela sua acção escolhendo não os olhar "como um inimigo que é preciso tirar das ruas" / *we do our part* pregado na parede, é lapidar na ferocidade implícita:

"…Eu digo-lhe qual é a razão de não podermos voltar para casa: os nossos pais são pobres, não conseguem arranjar trabalho, não há o que comer. Que bem haveria em mandar-nos para lá morrer à fome? O senhor diz que tem de nos mandar para a prisão e tirar-nos da rua. Isso é mentira. Manda-nos para a prisão porque não quer olhar para nós. Quer esquecer-se de nós, pois, olhe, não pode ser. Porque eu não sou o único, há milhares iguais a mim. E todos os dias há mais a fazerem-se à estrada." Tommie acrescenta, "Lê-se nos jornais que as pessoas vão ter ajuda. Os bancos têm, os soldados têm, as fábricas de cerveja têm. E estão sempre a apregoar que os agricultores têm de ter ajuda. E nós? Somos uns miúdos!" Eddie remata exaltado, "Vamos embora, enfie-me numa cela! Pode trancar-me, estou farto de ter fome e sentir frio. Farto de comboios de mercadoria. A prisão não pode ser pior do que a rua. Estou pronto para ela!"

Em rigor, o "final feliz" de WILD BOYS OF THE ROAD tem que se lhe diga. Sendo indubitavelmente um fim com esperança, em que a última cena tem pinotes e flic-flacs no passeio em profundidade de campo, há a notar como a explosão de alegria de Eddie chama o grande plano da tristeza de Tommy apoiado na muleta e a seguir o grande plano dos dois amigos de perfil, antes de os três miúdos embarcarem no automóvel que se afasta na rua para o último fundido a negro. A maior "felicidade" do desfecho é a fraternidade dos três, em especial dos dois amigos de infância, que nunca se desamparam desde que Tommy conta a Eddie, na noite que acaba com a verbalização do despedimento do pai deste, que a mãe trabalhou quatro dias nos últimos seis meses. Que estão a passar mal.

O embate com a realidade decide o rumo do filme quando a vida tal como as personagens a conheciam, a partir da casa da família de Eddie, muda decisivamente com a perda do emprego do pai de Eddie, do pai de família. Vão-se a leveza, a escola, as festas, os bailes de bairro, o comprar fiado na mercearia, vai-se a harmonia, ainda que as personagens o não detectem de imediato. Os sinais vão somando. Tudo adquire espessura quando se torna evidente que acabou, que os sacrifícios se impõem, como se impõe a perspectiva adulta num corpo de adolescente. É a personagem de Eddie quem percorre esse caminho, a aceitação da renúncia ao automóvel – o Rolls Rough em que pouco antes os dois amigos namoravam raparigas contentes – é o gatilho. Fica selada no plano em que, assobiando um tema da época, o miúdo se afasta de casa na rua com o vazio da garagem no fundo do plano, ele a voltar atrás para fechar as portas abertas para esse vazio. Depois dos primeiros vinte e picos minutos de filme, a cidadezinha é deixada em busca do trabalho que aí ninguém consegue arranjar, iniciando a viagem clandestina da juventude.

Na escalada que expõe os miúdos à selva do mundo que habitam há outra cena de vazio decisiva, a do vagão em que Grace é violada na elipse que marca outro momento crucial. É a primeira vez que a fileira de miúdos se cerra, tomando a justiça nas mãos num primeiro crime que vinga o crime sofrido pela rapariga mas os põe a todos noutro patamar de existência. A crueza, o lado elíptico, a coragem e a aguda sensibilidade do retrato que põe em perspectiva facetas múltiplas de uma realidade vivida, que o cinema de Hollywood nunca encarou muito de frente e que Wellman teimou mostrar em muitos dos seus surpreendentes filmes, está em WILD BOYS OF THE ROAD como em BEGGARS OF LIFE ou THE ROBIN HOOD OF EL DORADO ou MY MAN AND I ou WESTWARD THE WOMEN ou THE OX-BOW INCIDENT. Num assobio, num número de sapateado-pedido-de-esmola, numa violação, numa turba que se sente no direito de "praticar justiça", em passos errantes, na coreografia dos bandos de miúdos à solta, nas suas casas improvisadas em terrenos de lama de que vão sendo desalojados, numa sequência de fundios-encadeados que mostra o tempo de sofrimento que passa e os rostos de crianças anónimas de vários tons e feitios, numa batalha campal, numa perseguição no interior de um cinema durante uma sessão.

Maria João Madeira