CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O TRILHO DO GATO – WILLIAM A. WELLMAN
24 e 30 de Janeiro de 2026

TRACK OF THE CAT / 1954

um filme de William A. Wellman

Realização: William A. Wellman / **Argumento:** A. I. Bezzerides, baseado no romance homónimo de Walter Van Tilburg Clark / **Fotografia:** William H. Clothier / **Direcção Artística:** Alfred Ybarra / **Décors:** Ralph Hurst / **Guarda-Roupa:** Gwen Wakeling / **Música:** Roy Webb / **Som:** Earl Crain Sr / **Montagem:** Fred MacDowell / **Interpretação:** Robert Mitchum (Curt Bridges), Teresa Wright (Grace Brigdes), Beulah Bondi (a Mãe Bridges), Philip Tonge (o Pai Bridges), Tab Hunter (Hal Bridges), Diana Lynn (Gwen Williams), William Hopper (Arthur Bridges), Carl Switzer (Joe Sam), etc.

Produção: Wayne - Fellows para Batjac / **Distribuição:** Warner Brothers / **Cópia:** em 35mm, cor, legendada eletronicamente em português, 102 minutos / **Estreia Mundial:** Los Angeles, 1 de Dezembro de 1954 / **Inédito comercialmente em Portugal** / Apresentado, pela primeira vez em Portugal, na Cinemateca Portuguesa no Ciclo William Wellman, a 20 de Outubro de 1993.

Por acaso ou não, Robert Mitchum e Teresa Wright foram protagonistas de dois dos mais estranhos e notáveis filmes dos anos 40-50 em Hollywood: **Pursued** (1947) e **Track of the Cat** (1954). O primeiro, já exibido algumas vezes na Cinemateca, depois de "revelado" pela Gulbenkian em 1979 (Ciclo de Cinema Americano dos Anos 40) teve, à época, em Portugal, discretíssima carreira, limitada à cidade do Porto, sob o título **Núpcias Trágicas**. O segundo nunca foi comercialmente exibido em Portugal, onde o vimos pela primeira vez, em 1993, quase quarenta anos depois da estreia.

Porque aproximar estas duas obras, de cineastas tão diferentes como Walsh e Wellman? Em primeiro lugar, pelo insólito trabalho de argumento, aparentemente os argumentos mais heterodoxos e mais bizarros do período clássico de Hollywood, em produções onde não se contavam os tostões e dominados por vedetas com créditos no "box-office". Num caso e noutro, os argumentistas são nomes grandes. Em **Pursued**, Niven Busch (**The Postman Always Rings Twice, Duel in the Sun**, **The Furies**, etc, etc) longinquamente baseado numa história de Robert Stevenson. No caso de **Track of the Cat** A. I. Bezzerides (**On Dangerous Ground**, **Kiss Me Deadly**, **The Angry Hills**, etc, etc) baseado num romance de Van Tilburg Clark (1909-1971), publicado em 1949 (Wellman já tinha então assinado, num dos mais célebres dos seus filmes, outra adaptação do mais célebre romance de Ven Tilburg Clark: **The Ox-Bow Incident**).

Num caso e noutro, esses argumentistas ímpares (qualquer deles, também romancista) foi forçado à heterodoxia e à bizarria pela natureza das histórias que adaptaram. Quer a novela de Stevenson, quer o romance de Clark eram parábolas morais sobre famílias malditas, com muitos temas derivados da tragédia grega e principalmente o tema do incesto. Ora o incesto, nos anos 40 e 50, em Hollywood, era, evidentemente, um tema tabu. Para o insinuar muito havia que mudar e muito havia que elidir. Foi o que ambos fizeram e daí que, num caso e noutro, a "história" seja dificilmente perceptível e as motivações dos personagens pareçam pouco claras ou mesmo incompreensíveis. Só que - grandeza dos argumentistas e grandeza dos realizadores - essa obscuridade, se porventura afugentou o espectador médio, deu aos filmes - a ambos os filmes -

uma poderosíssima carga subterrânea, de onde se liberta (ou onde se prende) um fascínio secreto e maléfico, que é porventura a melhor homenagem feita às obras onde se basearam. Os personagens perdem em **psicologia** o que ganham em **ontologia**, ou, se não se quiser ser tão pomposo, a sua deriva consciente subordina-se à carga do inconsciente nessas obras. Num filme e noutro, a marca de **absurdo** que a maior parte das vezes os cobre aproxima-os de personagens de Becket ou de Gombrowicz (dois autores diferentíssimos: eu sei) com discursos contraditórios e impulsos que ainda o são mais. Isso os faz das personagens mais **modernas** que o cinema de Hollywood desses anos nos deu, no sentido da sua libertação face a esquemas narrativos clássicos. De **Pursued** se disse que era um "western psicanalítico". **Track of the Cat**, que não é um "western", embora no oeste se passe, é um criptograma em que as pistas analíticas só mais evidenciam a obscuridade.

Pursued, entre "happy fews", já é, há muito tempo, um clássico. Mas **Track of the Cat** continua a ser uma obra ignorada. Porque estou certo de não exagerar se lhes disser que este é um dos cumes da modernidade hollywoodiana dos anos 50 e uma das obras-primas dessa década. Num ano em que Hollywood avançou, mais do que nunca, nessa direcção (é o ano de **Johnny Guitar**, de **The Barefoot Contessa,** de **Rear Window**, de **A Star is Born**, de **Jivaro**, de **Brigadoon**).

William Wellman não fez prosa sem saber. Desde que leu o livro (em 1949), não pensou noutra coisa senão adaptá-lo. *"Há sete anos"* - escreveu ele - *"que procurava uma história que pudesse filmar - e isto talvez vos pareça idiota - a preto e branco e a côr. Essa história era* ***Track of the Cat****"*. Só que ele sabia que nenhum produtor lhe daria dinheiro para tal filme. E esperou. Esperou até ao sucesso enorme do seu filme imediatamente anterior: **The High and the Mighty** (última das suas obras nomeada para Oscars). A seguir a esse filme, John Wayne, protagonista dele e seu produtor (na Batjac) disse-lhe que ele podia filmar o que quisesse "nem que fosse a lista telefónica". Jurou-lhe que a Batjac produziria e a Warner distribuiria. Wellman tomou-o à letra. Não lhe deu a lista telefónica, mas deu-lhe essa história, de que Wayne dizia não perceber nada, exigindo que fosse filmada no tal "preto e branco, a cores". Ou seja (à excepção do casaco encarnado que passa de Mitchum a William Hopper, do azul dos fósforos, da côr do fogo e de um cachecol amarelo) tudo era filmado apenas com as cores pretas e com as cores brancas: a neve, as árvores escuras, os personagens sempre vestidas de preto ou de branco (ou de preto e branco), os interiores, os exteriores. Graças a um prodigioso trabalho de William Clothier, conseguiu-se um leque de variações minimais, que cria uma luminosidade nunca vista em cinema e afasta qualquer naturalismo. Para além desse "tour de force", Wellman exigiu ainda o Scope, em ano em que este era ainda relativa novidade. E fez o primeiro filme em que a história parece não pedir (e até contrariar) esse formato e em que o Scope não é utilizado para "meter" mais coisas, mas, precisamente, para esvaziar o espaço delas. Pense-se só na prodigiosa "abertura" do filme. Neve, pinheiros, um espaço imenso e perdidos nele - quase como dois pontos - dois cavalos, um branco e outro preto. Tudo é função do espaço e da posição dos objectos nesse espaço. Tudo reforça o sentimento de ameaça e o de vazio. *"Never have I seen such beauty, a naked kind of beauty. Bill (Clothier) and I saw the first print back from the lab. We sat there, drooling. We had it at last" (Wellman)*.

Essa "côr sem côr", esse "espaço sem espaço" eram, para Wellman, a única maneira de traduzir a a solidão e a clausura dos personagens, e as suas paixões e pecados, todos secretos.

E começo pela pantera, "the black cat". Na mais fabulosa das muitas elipses do filme, esse animal, que tanto é referido como tudo o que o branco reprimiu e aniquilou, como tudo o que está no interior do homem, nunca é visto. Ouvimos o seu rugido, vemos o gado ferido ou morto por ele, aparentemente foi ele quem matou Arthur e quem foi morto por Hal. Mas quando vemos o corpo morto de Arthur nada vemos que leve a pensar que uma pantera o atacou. A mãe diz que ele tem os ombros devorados, mas também isso não vemos (aliás o próprio corpo nos é oculto no longo e fabuloso velório, onde é envolvido com a colcha decorada com outros animais míticos, num dos mais belos planos do filme).

E se a pantera assume, na longa perseguição de Mitchum, um papel "à Moby Dick" para o mais infernal dos irmãos, não é a pantera quem o mata. O que o mata é o medo, esse medo de que fala o poema de Keats (outra obscuríssima citação): *"When I had fears that I may cease to be"*. Ou, como diz o índio, o que o matou estava "in him". De quem ou de quê fugiu Mitchum na alucinada corrida final, que o faz precipitar-se na ravina? Porque assumiu ele a condição de fera dentro do covil? E - a mais perturbante imagem visual - o seu último fogo é aceso com fósforos azuis e com a página do livro de Keats que a irmã um dia lhe dera.

Mas as elipses continuam: a que pecado se refere a mãe, quando diz que não quer que o filho morra com o pecado dela na alma dele? Por que razão é Mitchum o filho mais amado, ou por que razão tão fortemente a mãe prefere Caim a Abel? (e repare-se que se insinua que Mitchum matou o irmão, quando a arma que lhe disse que estava carregada, se revelou vazia diante da pantera). Qual o significado dos movimentos contraditórios e eróticos de Teresa Wright (o que eu gosto desta actriz) ora parecendo que sabe tudo, ora que a todos se abandona? Qual a relação entre o **recalcamento** da mãe e a **expansão** de Gwen?

Muitas, muitas mais perguntas se podem fazer à visão desta obra e não estou certo de qualquer resposta. Como para a **pantera** a única evidência que temos é o **rasto** (the track of the cat).

Esse **rasto** é o que povoa este filme. O vento a uivar no início; a efígie da pantera (Mitchum leva-a com ele); o casaco encarnado com que Mitchum cobre o irmão morto; os sonhos; a pele negra da pantera como uma espécie de ouro conferidor de masculinidade; as casas dispersas e reunidas sem qualquer outra função senão a mágica; o citado grande plano da colcha; a família vista em "contra-plongée", de dentro do túmulo de Arthur; a demoradíssima liturgia do enterro; o fogo que funciona como perdição para Mitchum e como salvação para Tab Hunter; a relação física entre Hal e Gwen.

E, por fim, neste filme, que começou com a neve - só com a neve - esse plano final em que o fogo - só o fogo - domina.

É entre a neve e o fogo, como é entre o uivo da pantera e a morte dela, que **Track of the Cat** se "desenrola" sob a forma de obscuras e crípticas variações. Talvez seja um filme sobre o medo e o fim do medo. Talvez seja um filme sobre a culpa e o fim da culpa. Talvez seja um filme sobre o pecado e o fim do pecado. Mas, para tudo isso, só temos **rastos**, **pistas**. E o **rasto** mais fulgurante e a pista mais fulgurante é o que nos anos 50 se chamava a "mise-en-scène". É por ela (relação dos corpos com as cores, dos corpos com o espaço, dos corpos com a ausência de cor, dos corpos com a nudez do espaço) que este filme nos dá a **pista** para um segredo oculto. Algures, entre a pantera, a colcha dos unicórnios, o poema de Keats e os fósforos azuis de Mitchum. Algures, entre as cores nuas e os espaços vazios. Algures.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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