

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
ALAN ARKIN, O COMEDIANTE ASSUSTADO  
19 e 26 de setembro de 2023

## WAIT UNTIL DARK / 1967

um filme de Terence Young

Realização: Terence Young / Argumento: Robert Carrington e Jane-Howard Hammerstein, com base na peça teatral de Frederick Knott / Direção de fotografia: Charles Lang / Montagem: Gene Milford / Direção de arte: George Jenkins / Decoração: George James Hopkins / Caracterização: Gordon Bau / Som: Everett A. Hughes / Música: Henry Mancini / Com: Audrey Hepburn (Susy Hendrix), Alan Arkin (Roat, Roat Jr., Roat Sr.), Richard Crenna (Mike Talman), Efrem Zimbalist Jr. (Sam Hendrix), Jack Weston (Carlino), Samantha Jones (Lisa), Julie Herrod (Gloria).

Produção: Mel Ferrer (Warner Bros.) / Cópia: 35mm, colorida (Technicolor), mono, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / Duração: 108 minutos / Primeira Apresentação Pública: 26 de outubro de 1967, Nova Iorque / Estreia portuguesa: 12 de janeiro de 1968, cinemas S. Luiz e Alvalade, distribuído com o título “Os Olhos da Noite” / Primeira exibição na Cinemateca.

---

O filme do britânico Terence Young (o realizador dos primeiros – e melhores – filmes da série 007, nomeadamente **Dr. No** e **From Russia with Love**) é uma adaptação da peça homónima de Frederick Knott, o mesmo dramaturgo que escrevera *Dial M for Murder*, depois adaptada ao cinema por Alfred Hitchcock. Essa peça tem com esta várias afinidades: primeiro, a concentração espacial (quase tudo se passa numa só divisão), depois a trama *thrillesca* com homicídios e investigações amadoras, ainda a preponderância do telefone na ação, a figura de uma mulher assolada por diferentes martírios e, mais importante, a dimensão meta-referencial com os jogos de manipulação e de disfarce que encenam uma peça dentro da peça (dentro do filme). Aquando da morte do dramaturgo, o obituarista do *The New York Times* chamou-lhe “um dramaturgo notoriamente pouco prolífico” e, de facto, Knott ficou conhecido por estas duas peças (que foram extraordinários sucessos nos teatros de Nova Iorque e Londres) e pouco mais. Escreveu ainda *Write Me a Murder* e *The Honey Pot* (a primeira seria filmada para televisão, a segunda chegaria também ao cinema, no filme homónimo de Joseph L. Mankiewicz – mas sem grande sucesso), as duas construindo-se em torno de homicídios sobejamente orquestrados (o tema único da sua obra), mas sem grande repercussão mediática.

Se a realização de Young é, em grande medida, apenas funcional, ela dá espaço aos atores e à própria tessitura dramática de Knott (repare-se, por exemplo, na ironia – com toques de perfídia – que resulta do facto da personagem de Audrey Hepburn ser cega e a do seu marido ser fotógrafo). Audrey Hepburn dá continuidade à sua persona mítica de “boneca de luxo” (outra das ironias: que tudo revolve em redor de uma boneca desaparecida, quando a verdadeira “boneca de louça” está ali, diante de nós, o tempo inteiro), ainda que numa tentativa de se lançar num cinema mais duro e vicioso – percurso típico de realizadores e estrelas do cinema clássico dos estúdios a partir do final dos anos 1960 com o advento das novas vagas europeias e da geração da televisão que anunciava a Nova Hollywood. Aliás, independentemente do sucesso do filme, **Wait Until Dark** seria o filme que marcaria uma pausa de quase uma década na carreira de Hepburn – o filme marcaria o fim da sua relação de catorze anos com o ator Mel Ferrer, aqui também produtor do filme. O certo é que a atriz regressaria ao cinema em **Bloodline** (1979), de novo um filme de Terence Young, trabalhando pontualmente ao longo da década

seguinte em filmes que se revelariam grandes desastres comerciais, como **They All Laughed**, de Peter Bogdanovich, e **Always**, de Steven Spielberg.

Já Alan Arkin era então um jovem e promissor intérprete que acabara de ser nomeado para o Oscar de melhor ator por **The Russians Are Coming the Russians Are Coming** (1966) e sê-lo-ia de novo com o filme seguinte, **The Heart Is a Lonely Hunter** (1968) – naquele que é, talvez, um dos mais auspiciosos inícios de carreira de um ator daquela geração. Como explicou mais tarde, a propósito da desconsideração do seu papel como Roat em **Wait Until Dark** para os prémios da Academia, “ninguém me iria premiar por ser mau para a Audrey Hepbrun”. E é de maldade que se trata. A personagem de Roat (e Roat Sénior e Roat Júnior) é uma encarnação do mal, ao ponto de se aproximar – e é aí que se revela o extraordinário trabalho do ator – do pastiche de um vilão de folhetim. Há uma qualidade cómica e *clownesca* neste Roat de Arkin: as suas vogais sibilantes e a sua franja esticada aproximam-no de Jerry Lewis e as suas múltiplas encarnações mais ou menos espalhafatosas surgem como vénias a Peter Sellers. Mas é precisamente a crueldade da personagem que se reforça com essa dimensão paródica, como se Roat soubesse da sua barbárie e a interpretasse com gozo, divertindo-se com o sofrimento alheio. Há, na solução encontrada por Arkin do “palhaço louco”, uma figuração da psicopatia da personagem que – de certo modo – revela aquela que é a qualidade meta-dramatúrgica da peça. A grande graça de **Wait Until Dark** encontra-se na sua perversa estrutura: três burlões organizam uma charada de personagens fictícias, falsos telefonemas e demais enganos de modo a conseguirem convencer a rapariga cega a entregar-lhes a boneca desaparecida. O que se assiste no filme é, portanto, a encenação para a câmara de uma peça onde um conjunto de personagens encena uma “peça radiofónica” para uma mulher cega. Tudo se organiza em torno da percepção dela do que a rodeia e, alternadamente, do seu desnorte e da sua extrema atenção aos pormenores. Até que ponto é ela mera espectadora de uma farsa?

Esse aparente desnivelamento perceptivo funda-se na ideia de que o espectador sabe sempre mais que a personagem de Susy, mas esquece-se que da própria percepção dela se sabe apenas aquilo que ela partilha. Isto é, os jogos de poder são mais ambíguos e ambivalentes do que a figura de uma “ceguinha martirizada” poderia dar a entender. Justamente, **Wait Until Dark** começa com um plano que é, em todos os sentidos, significativo a esse respeito. Um tecido vermelho acetinado (senão mesmo seda) ocupa todo o espaço do ecrã. Sobre ele começam a correr os créditos de abertura. Eis senão quando entra em campo uma lâmina que traça o tecido e rasga uma abertura através da qual se descobre uma branquíssima espuma. Uns dedos experientes começam a esgaçar a malha, escavando o interior e retirando o enchimento. Perceberemos, depois, que se trata de uma boneca que é cuidadosamente esvaziada por uma rede de traficantes de droga que a reenche com saquinhos de um pó branco nunca especificado. O que é significativo nesta abertura é a relação entre a faca e o tecido que abrem um rasgão em forma olho. Há, portanto, algo da ordem do famoso jogo de associações surrealistas de Dali/Buñuel em **Un chien andalou** (1929) onde o corte de um olho por uma lâmina de barbear fazia *raccord* com uma nuvem passageira. Aqui a lâmina abre, numa superfície que antes estava fechada, um olho sem pupila, um olho que não vê, mas que se abre ainda assim. Que este seja o plano de abertura de um filme sobre a cegueira é ainda mais revelador daquilo que o filme procura trabalhar, entenda-se, a relação entre violência e a vulnerabilidade e como estas se tensionam e interatuam. Isto porque – e o filme confirmá-lo-á – mais do que um mero filme em que se abjeta o aproveitamento dos fragilizados, há nesta violência uma dimensão pedagógica: a faca abre o olho, mesmo que esse olho seja cego.