

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA  
NOS 35 ANOS da APAV  
13 de Março de 2025

# GASLIGHT / 1944

## (À Meia-Luz)

um filme de George Cukor

**Realização:** George Cukor / **Argumento:** John Van Druten, Walter Reich e John L. Balderston, baseado na peça "Gas Light" de Patrick Hamilton / **Fotografia:** Joseph Ruttenberg / **Música:** Bronislau Kaper e a Sonata op 13 nº 2 para piano, de Beethoven, dita "Patética", executada por Jakob Gimpel / **Direcção Artística:** Cedric Gibbons e William Ferrari / **Décors:** Edwin B. Willis e Paul Huldchinsky / **Guarda-Roupa:** Irene / **Som:** Douglas Shearer / **Montagem:** Ralph E. Winters / **Interpretação:** Charles Boyer (Gregory Anton), Ingrid Bergman (Paula Alquist), Joseph Cotten (Brian Cameron), Dame May Whitty (Miss Thwaites), Angela Lansbury (Nancy), Barbara Everest (Elizabeth Tompkins), Eustace Wyatt (Budge), Emil Rameau (Maestro Guardi), Edmund Breon (General Huddelston), Halliwell Hobbes (Mr Muffin), etc.

**Produção:** Arthur Hornblow Jr, para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 112 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 15 de Maio de 1944 / **Estreia em Portugal:** Cinema S. Luís a 26 de Março de 1946.

**Aviso:** A cópia apresenta-se algo fragilizada e revela as "marcas" de sucessivas passagens no circuito de exibição comercial, designadamente, alguns riscos e saltos na passagem de bobines.

**Sessão seguida de debate com Bernardo Coelho, Cristina Soeiro, Íris Almeida com moderação da realizadora Cláudia Clemente.**

---

**Gaslight** é uma das obras mais célebres de George Cukor e a mais popular e premiada das onze que assinou nos *forties*. Três oscars recebeu: o da melhor interpretação feminina (para Ingrid Bergman), o da melhor *art direction* (para Gibbons e Ferrari) e o do melhor *décor* (para Willis e Huldchinsky). Mas o homem que tão admiravelmente soube combinar esses vários talentos e essas notáveis contribuições - George Cukor - foi preterido a favor de McCarey (por **Going My Way**) como preterido foi o fotógrafo Joseph Ruttenberg, que neste filme assinou um dos seus máximos trabalhos.

**Gaslight** é um *remake* do filme homónimo de Thorold Dickinson de 1939, como este baseado na peça de Patrick Hamilton, um dos grandes êxitos dos palcos londrinos nos anos 30. A Metro já andava no enalço dos direitos da peça desde 38 e não perdeu que os britânicos se tivessem antecipado. O acolhimento feito ao filme de Dickinson mais os enraiveceu. Daí que - aproveitando-se da guerra e de várias confusões, de certo modo, aproveitando-se da "meia-luz" que reinava nesses domínios autorais - tivesse conseguido renegociar com Hamilton em 1943 e obter o exclusivo do nome **Gaslight**, da peça e do filme. Para teste, adquiriram o negativo e todas as cópias existentes do filme de Dickinson, retiraram-nas de circulação e prepararam este celeberrimo *remake* que atirou para a tal "meia-luz" o original. Tem-se dito que este **Gaslight** é mais ilustrativo das técnicas e do funcionamento dos estúdios da MGM do que do estilo de Cukor. Este não teria conseguido conferir a esta obra (tão próxima da *gothic novel*) a sua marca pessoal. O

filme seria, ao fim e ao cabo, por esse lado, mais "inglês" do que "americano", mais hitchcockiano do que cukoriano.

Quem isto disse, esqueceu-se que Cukor veio para o cinema exactamente pelos dotes que revelara no teatro e que o seu prestígio inicial assentou no modo como transpôs peças cujo estilo não difere muito do de Hamilton. Foi nomeadamente o caso de **The Royal Family of Broadway** (1930), de **A Bill of Divorcement** (1932, baseado na peça de Clarence Brander), **Our Betters** (1932, baseado na peça de Somerset Maugham), **Dinner at Eight** (1933, baseado na peça de Edna Ferber). Todos, autores ingleses, todos baseados em grandes peças de *boulevard*, todos, fundamentalmente, para citar um texto de Jorge Silva Melo, *mise-en-scène* de um teatro (de uma sociedade?) que lhe é anterior, num cinema que se hierarquiza em relação a uma mecânica "rosto/diálogo" que é o seu âmago. **Gaslight** não é, no fundo, nada de diferente, nem nada de novo a não ser na medida em que essa mecânica "rosto/diálogo" é agora com o fulgurante rosto de Ingrid Bergman e não com o de Katharine Hepburn. Nada de novo não quer dizer que nada de bom. E sobretudo não quer dizer que, uma vez mais, se não reflectam esplendidamente em **Gaslight** as obsessões formais da obra de Cukor.

Exemplifiquemos, começando - como toda a obra de Cukor - no lugar do *décor*. 90% do filme situa-se num único lugar, a casa, de que já se disse ser o principal protagonista do filme. Mas a importância da casa é a que é, por ser precedida pelas sequências iniciais (em Itália) e por ser pontuada por "saídas" que lhe vão conferindo todo o seu peso.

Assim, após a curta e assombrosa sequência inicial (a do crime e da viagem de Ingrid Bergman em criança), tão típica dos *gothic films* dos *forties*, somos levados à sequência da lição de canto, já em Itália. Ingrid Bergman, que antes víramos mas não ouvimos aos 11 anos (na cena da carruagem, em que fora dobrada apenas para o plano médio, pois que o genial grande plano de cabelos corridos é dela) terá agora 20 e não consegue acertar com o *décor* (a música e a ária da "Lucia") nem com o que diz ("*your troubles are not in your voice but in your heart*" diz-lhe o professor). Ao fundo, num discreto segundo plano, Charles Boyer é o acompanhante, e se a perturbação é associada a ele, ninguém que não conheça a história a associará ao que irá ser a natureza dessa perturbação. Entre grades, medos e estátuas vemo-los na sequência da declaração. Daí se passa a um comboio onde Ingrid Bergman quis seguir sozinha o que não conseguirá devido à presença inoportuna de Dame May Whitty. É essa presença que a leva aos braços de Boyer (grande plano da mão deste agarrando-a à chegada) como, mais tarde, a levará aos de Cotten, numa inversão de inoportunidades. Depois é o *décor* do hotel à beira do lago, da lua de mel e da felicidade, com a passagem ao sonho e o plano de Boyer agarrando-lhe no pescoço em ligeiro *contra-plongé* quando lhe fala de Londres. Estamos na grande paixão romântica e no susto dela, definindo a atracção da protagonista pelo lugar de vítima que lhe cabe (por isso Boyer lhe invocará no final esse *décor* quando tenta a última recuperação).

Os dados estão lançados e permitem agora a entrada no nº 9 de Angel Street como protagonista. Dele, Ingrid Bergman só sairá duas vezes: para a visita à Torre de Londres (sala das torturas) e para a recepção (de novo com canto) em que "estraga" o *décor*, confirmando publicamente a imagem que Boyer tentava sobrepor à imagem dela. Mas se essas saídas - do ponto de vista da evolução da narrativa e do lugar onde se sai - são fundamentais para a interiorização da culpa de Bergman, é nelas que encontra Cotten - o detective - que finalmente conseguirá levar o "lá fora" lá para dentro e sacudir os fantasmas. Se é lá fora que Bergman mais se perde, é também aí que encontra - como em Itália - o mensageiro de uma outra viagem.

Dentro da casa, Cukor procede de novo, à separação por andares, entre o alto e o baixo (por meio duma vertical - a escada - precisamente inserida), ambos igualmente abissais. Em baixo é o reino das criadas: o espantoso personagem representado por Angela Lansbury e a velha surda, ambas utilizadas para seu maior medo e humilhação, atingindo-a no estatuto sexual (a mulher) e no estatuto social (a "dona de casa" que o não sabe ser). Em cima, é o sótão, onde as luzes se

apagam e quebram e onde jazem os fetiches de Alice Alquist (imperatriz Teodora), em torno dos quais (quadro, luvas, jóias) se processam as pistas centrais. A separação desse sótão do resto da casa é dada admiravelmente por outra escada e um tabique provisório. Mas esse é o espaço nunca transposto (Boyer entra nele por outro lado) e tão abissal como as caves (que também não vemos), funcionando os acessos não como lugar de passagem mas como lugar de proibição.

Quando, no fim do filme, Cotten consegue transpor esse espaço e levar Bergman a entrar nele, a acção inverte-se. No sótão, a mulher tomará o lugar do marido e é aí que ela fabrica a sua assombrosa vingança. Ou seja, quando penetra no lugar proibido, Bergman serve-se desse *décor* como Boyer se tinha servido dele: como sala de torturas para, por sua vez, torturar o marido. Simulando a loucura, incorpora a imagem que lhe tinham querido colar e destrói Boyer assumindo essa imagem, no único momento em que aquele tenta ressuscitar a outra.

É assim através do *décor* que o famoso "jogo de duplos" dos filmes de Cukor intervém em **Gaslight**. O discreto Boyer de Itália (tímido apaixonado) revela a outra imagem na casa de Londres, na sala das torturas da Torre e oculta-a no sótão em que nunca o vemos, excepto no fim. É nesse sótão e no momento em que finalmente descobre as jóias, quando a luz do dia se substituirá à luz do gás (fora o seu artifício de ocultação de luzes que o impedira de as descobrir mais cedo), que Boyer se perde (por essa outra luz) e passa de carrasco a vítima, encurralado no seu próprio *décor* e na sua própria *mise-en-scène*.

Por seu lado, Ingrid só se salva quando sobe ao sótão (o lugar da morta) para assumir aí a componente sádica complementar ao seu masoquismo. Se as suas perdições e salvação avançam por fetiches, (o medalhão, a luva, a faca) são também esses fetiches que vão marcando a permanente "meia-luz" da personagem, a sua permanente duplicidade.

É nesse sentido, e se prolongarmos as reflexões esboçadas, que se poderá captar, na sua dimensão especular e de "simulação da simulação", a sequência capital em que a criada Elizabeth confirma a Boyer que ninguém entrou em casa naquela noite, confirmando a Bergman que a visita de Cotten apenas existiu na imaginação dela.

Quando se desmascaram a este ponto as aparências, o que pode triunfar é só outra aparência: a relação Bergman-Cotten ou o último plano de Boyer descendo as escadas perante Lansbury, ainda como "senhor", ocultando atrás das costas as algemas que o definem como vítima final (e catártica) do jogo de sucessivas encenações que **Gaslight** é.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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