

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

MALAMOR/Tainted Love – REALIZADORES CONVIDADOS: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA

2 e 10 de Outubro de 2025

The Story of Temple Drake /1933

Levada à Força

um filme de STEPHEN ROBERTS

Realização: Stephen Roberts Argumento: Olivier H.P. Garrett, Maurine Dallas Watkins (não creditada) a partir de uma novela de William Faulkner ("Sanctuary", 1931) Fotografia (35 mm, preto-e-branco): Karl Struss Música: Karl Hajos, Bernhard Kaun com John Leipold, Ralph Rainger (não creditados) Guarda-roupa: Travis Banton Interpretação: Miriam Hopkins (Temple Drake), William Gargan (Stephen Benbow), Jack La Rue (Trigger), Florence Eldridge (Ruby Lemarr), Guy Standing (Juiz Drake, avô de Temple), Irving Pichel (Lee Goodwin), Jobyna Howland (Miss Reba), William Collier Jr. (Toddy Gowan), Elizabeth Patterson (Tia Jennie), James Eagles (Tommy Bassett), Harlan E. Knight (Pap), Jim Mason [James Mason] (Van), Louise Beavers (Minnie), Arthur Belasco (Wharton), etc.

Produção: Paramount Pictures (Estados Unidos, 1933) Produtor: Benjamin Glazer Título de produção (por breve período): "The Shame of Temple Drake" Cópia: MoMA, 35 mm, preto-e-branco, falado em inglês e legendado eletronicamente em português, 71 minutos Estreia: 6 de Maio de 1933, em Nova Iorque Estreia comercial em Portugal: 30 de Maio de 1934, no cinema Politeama (Lisboa) Primeira apresentação na Cinemateca.

The Story of Temple Drake é apresentado com Vapors (Andy Milligan, 1965, 32') e The Mystery of the Leaping Fish (John Emerson, 1916, 25') ("folha" distribuída em separado)

Talvez seja uma das obras mais ásperas da luminosidade clássica da Hollywood dos anos 1930. Era quando os estúdios ainda respeitavam a liberdade de histórias e personagens, alçapões e funduras, já confrontando a rigidez dos espartilhos. O cinema contava jovens décadas, o som chegara havia poucos anos. Sem emperrarem na parafernália do sonoro, os filmes falados sondavam o algaraviado caminho dos humanos em sintonia com os movimentos do cinema, à cadência de eixos, escadas, tripés, carris, projectores, máscaras, posições de câmara, deslocações subtils ou pronunciadas. Nos melhores dos tantos casos, o desembaraço de uns, a agilidade de outros, serviam esse acordo que deixa invisível a geometria rigorosa das variáveis, o escrúpulo laborioso, da escrita à montagem, a complexidade técnica de planos, cenas, sequências cujo fluxo ilude toda a enchente a jusante. Não se pensa nela ao ver o grande plano de Miriam Hopkins antes do grito de *A Story of Temple Drake*.

Esse grande plano de Hopkins está no centro da cena que está no centro do filme de 1933 realizado por Stephen Roberts para a Paramount Pictures de Adolphe Zukor, a partir de um argumento livremente baseado num romance de William Faulkner. A cena é estarrecedora, os planos são fabulosos, da alta ousadia de todo o filme e um especial abalo. Trata-se da sequência no celeiro de palha, maçarocas de milho, ripas de madeira, feixes de luz, que antecede a elipse da violação da rapariga e o início de um torpor criminal. Nem com supressões era tolerável. Clamando pelo Código de produção adoptado pelos estúdios em 1930 numa primeira "versão ligeira", até à plenitude censória com que foi encarado a partir de 1934, escreveu um crítico (do *The New York Times* citado, em 1999, em *Pre-Code Hollywood sex, immorality and insurrection in American cinema 1930-1934*): "Para que serve o Hays Office se não mantém projectos destes longe do ecrã?"

Na verdade, o Hays Office adiantara-se em análises ao polémico romance de Faulkner (*Sanctuary*), lido como não adaptável ao cinema antes de a hipótese se pôr. Depois, esgrimira passo a passo o trabalho de argumento. E de facto, *The Story of Temple Drake* desempenhou o seu papel no garrote da dita auto-regulação da decência e dos costumes para exorcizar, entre os primeiros alvos, a depravação e o sexo.¹ Não obstante uma adaptação limada e alterações "salvíficas" de fundo e de forma, em que couberam, não exaustivamente: o acentuar da perspectiva romântica do relacionamento da rapariga com o advogado ou mesmo a de um triângulo formado por eles e pelo malfeitor; a retirada do perjúrio da rapariga e o linchamento final de um homem inocente; o condensar de violações num acontecimento único ou a obliteração do bordel, trocado por uma pensão; a troca da personagem

do juiz de pai para avô da rapariga e a do nome da personagem de Popeye para Trigger; ou logo o facto de o título ter sido banido dos créditos, em que se lê apenas “a partir de um romance de William Faulkner”. Visto com escândalo durante e após produção, o projecto sofreu cortes, o filme foi um “êxito de bilheteira”, censurado em várias cidadezinhas americanas em 1933. E desapareceu do radar. Durante décadas não se vislumbraram as poucas cópias integralmente sobreviventes da versão de estreia.

Tudo fica ancorado no material literário de base, *Sanctuary*, de que houve uma primeira versão em 1929 e que foi publicado numa outra em 1931, no início de um fértil processo de revisões. Fora escrito como um duro retrato do Sul profundo da América do início do século XX, expondo a violência, a exploração, questões de índole racista e sexual, as complexidades das relações humanas e a ambiguidade das personagens, os lugares do poder e da justiça. Está documentado, Faulkner não poupou no sensacional(ismo) e tentou mitificar a pista não exacta de que escrevera este romance a soldo do vil metal, toldando o apuro narrativo da não linearidade e as mudanças de perspectiva ainda incipientes no seu trabalho. É também, essa, uma suculenta história, que aqui não será contada, mas convém notar-lhe o espírito e como esta adaptação foi uma primeira tangente de Faulkner ao cinema.ⁱⁱ Parece consensual que o autor não participou da escrita do argumento, nem desta nem da versão trinta anos seguinte, intitulada à letra (*Sanctuary*, Tony Richardson, 1961), uma produção 20th Century Fox, com Lee Remick, argumento baseado neste e num outro romance de Faulkner (*Requiem for a Nun*, 1951). Já a primeira coincide com o início da sua história em Hollywood.

Foi em 1932, e justamente no rastro da popularidade de *Sanctuary* (já depois da publicação de *The Sound and Fury* ou *As I Lay Dying*), que Faulkner assinou contrato com a MGM, e conheceu o futuro amigo Howard Hawks, com quem viria a trabalhar como argumentista felizmente para todos – *Today We Live*, e a solo, a partir de Chandler e Hemingway, *To Have and Have Not* e *The Big Sleep* contam-se entre os poucos argumentos creditados, embora entre 1932 e 1954, anos de *Light in August* e de *A Fable*, tenha participado, nos vários estúdios, em mais de cinquenta títulos num vaivém entre Oxford, Mississippi, e Hollywood, Los Angeles, que definia como um lugar onde “tudo é demasiado grande, demasiado ruidoso e normalmente banal” e onde “é a morte que é venerada, não o dinheiro”. Esse movimento pendular marcou a vida de escritor (Nobel a partir de 1949) com uma mão no cinema, considerada a centralidade na obra literária das figuras estilísticas cinematográficas da repetição e da montagem que muitos advogam e desde cedo.

A aura de *The Story of Temple Drake* foi-se firmando como um caso de estudo em Hollywood, e um título da prodigiosa filmografia de Miriam Hopkins na época da porventura divertida imoralidade de *Design for Living* (1933), *Trouble in Paradise* de Lubitsch (1932) e *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* de Mamoulian (1931), em que à sua roda pululam amantes, alcovas, neblina. A electricidade erótica desses filmes irradia das suas personagens, desenfreadas na insolência da comédia elegante de Lubitsch como no terror gótico segundo Mamoulian, de resto –variável de excelência –, fotografado pelo mesmo grande Karl Struss das sombras e da luz de *Sunrise* de Murnau (1927) e deste *Temple Drake*. O título teve para ter vergonha – *The Shame* foi rapidamente trocado por *The Story* – e vergonha não teve Miriam Hopkins que costuma ser citada a agradecer aos deuses papéis assim. A sua Temple foi e continua a ser vista como um dos melhores retratos da sexualidade feminina de sempre num dos filmes hollywoodianos pré-Código mais fascinantes de sempre. Já voltamos a Hopkins, impõe-se nova guinada.

Aviador na Primeira Guerra Mundial, mais ou menos como William A. Wellman, seu contemporâneo, Stephan Roberts conta uma centena de títulos realizados a partir dos estúdios da Paramount e da RKO em 40 anos de vida, de 1923 a 1936. Tenha ou não sido opção sua, ter realizado *Temple Drake* à volta da interpretação de Miriam Hopkins é um achado. Idem para o facto de o estilo visual do filme ser trabalhado na luz recortada no escuro com a qual, no rastro do gótico, e contando com a reportada participação de Jean Negulesco no desenho da elíptica sequência da violação, Karl Struss lhe imprimiu um ambiente *noir* antes do conceito. Formado como artista-fotógrafo em Nova Iorque, Struss transitara da fotografia artística para os estúdios de cinema em Los Angeles, e da fotografia de cena, num *plateau* de Cecil B. DeMille, para as câmaras de muitíssimos filmes até finais da década de 1950. Um dos seus últimos trabalhos foi *The Fly* de Kurt Neumann, FC e terror da “era

atómica" em CinemaScope Deluxe, mas nos primórdios, além de Mamoulian, Murnau e DeMille, foi aliado de obras excepcionais de Griffith e Chaplin. O seu cunho em *The Story of Temple Drake* é iniludível. Relâmpagos, focos luminosos de faróis, lanternas ou lamparinas alumiam a noite das cenas nocturnas e diurnas do filme, os seus movimentos oscilantes ou abruptos, uma tensão que exclama em grandes planos ou lateja em planos de ligação ou fundidos.

Adiante e em altura, soa uma buzina. Um *zoom* de eixo oblíquo aproxima-se da pedra inscrita na fachada do tribunal de Dixon County fazendo do plano geral um grande plano (para um espectador do século XXI, como num plano Hong Sangsoo). Fundido com a sombra da Deusa Témis, ou uma sua versão drapeada, com a espada e a balança da justiça na silhueta vacilante à superfície da esquadria interior de uma janela (*raccord* com a moldura exterior da porta de entrada). Entretanto, num movimento inverso com panorâmica para a direita e depois para trás, a escala do plano volta a ampliar-se dando a ver a sala de tribunal na qual um juiz sentencia em audiência o caso de um trabalhador negro. O genérico já imprimira os créditos sobre a imagem trovejada de uma mansão em ruínas e apresentara as personagens principais, de Miriam Hopkins a Jobyna Howland, em grandes planos intercalados com a treva da fachada iluminada pela intermitência de raios e coriscos. No minuto e meio do começo de *The Story of Temple Drake* estão dadas muitas das coordenadas dramáticas, que os minutos seguintes completam.

A história que começa e acaba no tribunal de uma pequena cidade do sul dos Estados Unidos é contada com a agilidade narrativa dos estúdios nos anos 1930 em 71 potentes minutos. O juiz da voz inicial é secundário, mas não a sua posição e não o cenário da barra do tribunal onde, no primeiro contracampo, a primeira fala pertence ao jovem, gentil advogado do Ministério Público – Stephen Benbow, a personagem de William Gargan, segue dali para a cena seguinte, no gabinete do veterano juiz Drake, interpretado pelo britânico Guy Standing, onde os dois entabulam um diálogo centrado no interesse deste último em ver a neta casada com o primeiro embora, como este lhe diz, a rapariga tenha já recusado a proposta. É sério demais e romântico de menos. Nessa primeira conversa "de homens", anunciando que decidiu contra uma posição jurídica dita progressista, porque "as leis a moral têm de ser reforçadas naquele Estado", o juiz Drake retira uma garrafa da gaveta da secretaria, vertendo o líquido translúcido para dois copinhos que saem do mesmo não-esconderijo – "Oh, Stephen, estás sempre a bater com cabeça na parede." De uma penada, retrata-se a época (de um palco social marcado pelo privilégio e a discriminação; de acentuadas diferenças sociais e peculiares entendimentos dos papéis exercidos; da "Lei Seca" alegremente infringida no espaço "privado" do trabalho, por acaso um tribunal) e o carácter das personagens. No lugar do poder encarado como natural, o juiz Drake é a bonomia, a obsolescência e total falta de noção em pessoa (talvez seja, como já se notou, uma outra face do vilão), Stephen é o jovem idealista que acredita na defesa de causas impossíveis, ou pelo menos nessa tentativa. Como ele mesmo diz instantes antes na sala de audiências, "não tínhamos uma única oportunidade depois de uma acusação daquelas".

A primeira nota elíptica de *The Story of Temple Drake* está nesse começo em tribunal, que faz eco no desfecho quando rapto e violação forem palavras proferidas e outro crime estiver em causa – no princípio, o trabalhador negro que surge atrás do jovem causídico é o acusado, e ainda que nada de substancial seja dito acerca da acusação, fica evidente que é um caso perdido à partida e que isso pouco tem que ver com justiça. Escavando um pouco – não é preciso muito – vem à superfície o histórico caso dos "Scottsboro Boys", assente na acusação de nove adolescentes afro-americanos pelo rapto de duas mulheres brancas em 1931, no Alabama – oitenta anos de perseverança de muitos, exemplo clamoroso de injustiça no sistema jurídico americano e uma espécie de pilar pioneiro do Movimento pelos Direitos Civis (três décadas antes da publicação de *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee). Um plano e poucas frases neste filme de 1933 sinalizam todo um ambiente, um sistema, um estado de coisas. É uma das sugestões do filme de alta carga sugestiva e águas ambíguas.

A Temple Drake de Miriam Hopkins chega ao filme na cena seguinte ao encontro do avô e do pretendente que já a nomearam. Ainda o filme vai no adro. É de noite, ela entra em casa a desoras e a sua primeira imagem é a do braço nu na porta entreaberta de costas – e que vai balançando, como o braço entrevisto, ao ritmo do

desnorte do rapaz que ali a acompanhou. É uma alva borboleta nocturna, a estouvada rapariga da família rica. Dizem as cenas seguintes dos rapazes alcoolizados no bar, da empregada sorridente que engoma *lingerie* na cozinha – “Se ele [o juiz Drake] lhe engomasse a roupa interior conhecia-a melhor.” Também filmada com a fluidez que a câmara tem desde o princípio, a tia velhota do jovem advogado explica-lhe uma cena adiante, enquanto tricota: três gerações de Drakes mostraram que é gente de sangue selvagem, de vez em quando sai uma ovelha ranhosa – o novelo no chão mostra que o estimável Stephen, de livro nas mãos, está empenhado em não ouvir o sermão. “Eu estava a falar de Temple Drake.” “Pois, eu sei, por isso não ouvi.” Fundido a negro.

A sequência seguinte prepara o drama no grande baile da grande mansão, com beijos e suspiros no automóvel, um rodopio de valsas e braços, a conversa honesta de Temple e Stephen, uma segunda recusa de casamento que mostra o lado grave da rapariga, e, apagada por um furibundo Stephen, a inscrição na porta de madeira da casa de banho que resume a tendência tentadora e frustradora da rapariga para com um harém de pares masculinos – *Temple Drake is just a fake, she wants to eat and have her cake*. Tudo isto enquanto Miriam Hopkins resplandece em ligeireza e futilidade, perturbada de desejo pelo desejo (com parêntesis no momento da conversa) antes de tudo se precipitar na estrada da cena seguinte. A alta velocidade, o acidente deita a elegância borda fora e atira o filme para o escuro atravessado a luz de lanternas. Abate-se o temporal, chegamos à ruína da casa do genérico que estraçalha a narrativa. Daí à segunda e última cena em tribunal, tudo se torna mais vil, mais torpe, mais baixo. Temple Drake é raptada, sujeita a um acto ignominioso de violência sexual, levada a permanecer ao lado do agressor, que mata chegado o momento, noutra das sequências estarcedoras do filme. Todas o são desde a chegada à casa arruinada. Vão-se descendo degraus em sordidez à visão de um bebé que pode ser mordido por ratos, à viscosidade do lugar que invade os planos, os diálogos, as personagens filmadas dos pés à cabeça. Esplêndida Florence Eldridge no papel da dura e andrajosa jovem Ruby, óptimo Jack La Rue no do *gangster* acetonado, impassível Trigger.

Se é certa a vileza, não é certo que haja ambiguidade moral, a protagonista move-se a partir daí quando é preciso e como é preciso. A duplicidade fica contida no momento antes da violação, no celeiro, no olhar do lábio mordido do grande plano aludido há vários parágrafos. O choque fica por inteiro no rosto de Temple dentro do automóvel de Trigger na manhã seguinte, esvaída de energia ou de expressão. Miriam Hopkins continua a resplandecer no resto do filme, mas de feitiço, de susto, de catatonia, justeza redentora, vacilação, por fim verticalidade. A verticalidade de Temple, que num *last minute rescue* verbaliza em público a desgraça íntima e desfalece para um final “feliz” nos braços do herói que a toma proferindo o orgulho que sente dela ao contrário da família. Por julgar fica o homicídio de Trigger no quarto de hotel onde Stephen os descobre e Temple representa a dor que deveras sente. A culpa a expiar na história desta Temple Drake é a do privilégio cego e surdo num sistema gélido de desigualdade e aparências. O sacrifício da reputação vale a salvação de um inocente, a síntese final é generosa.

Filmes de elipses e de grandes planos, sombras e silhuetas, uma luz tão mais cintilante quanto o momento é escabroso, filme de diálogos, actores, a intensidade de Miriam Hopkins, *The Story of Temple Drake* é um tratado construído como uma história passada entre dois momentos de teatro social e fundas causas à volta de uma personagem cindida.

Maria João Madeira

ⁱ O texto de apresentação do ciclo “A Liberdade Pré-Código”, programado na Cinemateca em 2024, consultável “em linha”, resume os termos da História dessa era efémera e da entrada em cena do Motion Picture Production Code, vulgo Código Hays. O Código foi baptizado com o nome do presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America entre 1922 e 1945, William Hays. O programa de 2024 incluía este filme, de que não houve cópia disponível na altura.

ⁱⁱ Encontra-se uma síntese no artigo de Elizabeth Bingel, “Worse than Bad: Sanctuary, the Hays Office and the Genre of Abjection”, (*Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 65, nº 3, University of Arizona, Outono 2009). O caso de Faulkner “no cinema” ficará para outras núpcias, leia-se, outros programas ou outros textos.