

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

O Trilho do Gato – William A. Wellman

19 e 27 de Novembro de 2025

DANGEROUS PARADISE /1930

PARAÍSO PERIGOSO

um filme de WILLIAM A. WELLMAN

Realização: William A. Wellman *Argumento e Diálogo:* William Slavens McNutt, Grover Jones “baseado em incidentes de um romance de Joseph Conrad” *Victory* [1915] *Fotografia* (preto-e-branco, 35 mm, 1:1,37): Archie J. Stout *Som:* Movietone *Direcção artística:* Hans Dreier (não creditado) *Guarda-roupa:* Travis Banton, Edith Head (não creditados) *Adereços:* Joseph Youngerman *Música:* John Leipold (não creditado) *Canção:* *Smiling Skies*, Leo Robin, Richard Whiting (não creditados) *Interpretação:* Nancy Carroll (Alma), Richard Arlen (Heyst), Warner Oland (Schomberg), Gustav von Seyffertitz (Sr. Jones), Francis McDonald (Ricardo), George Kotsonaros (Pedro), Dorothea Wolvert (Sra. Schomberg), Clarence Wilson (Zangiacomo), Evelyn Selbie (Sra. Zangiacomo), Willie Fung (Wang), Sra. Wong Wing (Sra. Wang), Lillian Worth (Myrtle) etc.

Produção: Paramount – Famous Players Lasky Corporation (Estados Unidos, 1930) *Produtores:* Adolph Zukor, Jesse L. Lasky *Título de trabalho:* *Flesh of Eve* *Cópia:* 16 mm, preto-e-branco, falado em inglês e legendado electronicamente em português, versão sonora, 58 minutos *Estreia:* 13 de Fevereiro de 1930 *Estreia em Portugal:* 22 de Junho de 1931, no cinema Tivoli (Lisboa) *Primeira apresentação na Cinemateca:* 16 de Abril de 2024 (“O Cinema e Conrad, Conrad e o Cinema”).

Nota

Da época da passagem do cinema mudo ao sonoro, *Dangerous Paradise* foi distribuído numa versão muda e numa versão sonora e trata-se de um título que à data de hoje não foi preservado nem restaurado. É apresentada a versão sonora, na única cópia presentemente localizável para projecção, uma rara cópia 16 mm da colecção de Frank T. Thompson, historiador e autor da monografia sobre Wellman publicada em 1983. Trata-se de uma cópia em que a imagem é baça e cujo som, mantendo características de época salientadas pelo material, tem algumas fragilidades, como sejam oscilações de volume e ruído de fundo.

A toada exótica embala o começo em que, sob uma imagem de azáfama náutica, uma legenda tipo cartão localiza o enredo e imprime a evocação do poema de Rudyard Kipling, *Mandalay* (1890) – *Podia ter sido Surabaia o sítio sobre o qual Kipling escreveu “somewheres east of Suez, / where de the best is like the worst, / Where there aren’t no Ten Commandments, / an’ man can raise a thirst”*. Era Burma, depois conhecida como Birmânia, agora Myanmar, o país do Sudueste asiático cantado por Kipling com a história da paixão de um soldado inglês por uma rapariga nativa por altura da III Guerra anglo-birmanesa. No filme de William A. Wellman a partir de Joseph Conrad o fundo é a cidade portuária indonésia de Surabaia na ilha de Java. “Baseado em incidentes de um romance de Joseph Conrad”, assim é creditada a fonte literária do argumento, que só pode ter encontrado outra no guião do esplêndido, *Victory* de Maurice Tourneur. Produzido pelo mesmo estúdio da Famous Players Lasky, em 1919, a primeira adaptação ao cinema de *Victory* distanciava-se do romance nos termos canónicos de Hollywood desde os princípios do sistema dos estúdios, ou da modernidade da sua estrutura, ambiguidade e final não feliz ou não feliz da mesma maneira. O mesmo à segunda vez, *Dangerous Paradise*.

Victory ou *Victory: an Island Tale*, publicado pela primeira vez em 1915, na esteira da popularidade de *Chance* (1913), é o romance ambientado no dito arquipélago malaio, mais precisamente na então colónia holandesa de Java, que Joseph Conrad publicou em plena Primeira Guerra, variando de perspectiva narrativa e temporal a história do solitário retirado do mundo da exploração colonial na ilha de Samburan. Heyst salva uma rapariga das garras de um patrão predatório, acolhendo-a na sua reclusão até que ela,

Lena (de Magdalena, também chamada Alma), o chama à temperatura da vida e do amor, passe a redundância, sucumbindo ao passado que vem atingi-la com mãos criminosas. Se assim descrito o eixo narrativo parece corriqueiro, não o é, e o *Victory* de Conrad, onde há quem leia as referências de Shakespeare (*Hamlet* e *The Tempest*) e Anatole France (*Le Lys rouge*), foi tanto acusado de decadência como, sobretudo e com o passar do tempo, elogiado como uma das obras que alicerçaram o romance moderno. É dos escritos mais adaptados ao cinema de Conrad, como mostrou o programa “O Cinema e Conrad, Conrad e o Cinema”, apresentando várias dessas adaptações, nenhuma tão surpreendente como a de Maurice Tourneur. O *Victory* por Tourneur é das ótimas descobertas de 2025 na Cinemateca, no qual haja quem vislumbre rasgos matriciais de *I Walked with a Zombie* de Jacques Tourneur (o Tourneur filho) ou, singularidade de Luís Miguel Oliveira, uma “proto-equivalência” de *Only Angels Have Wings* de Hawks. (No ciclo Conrad, as demais apresentadas, elenquem-se: o *Victory* de 1996, realizado por Mark Peploe, com Willem Dafoe, e Irène Jacob, e *Des Teufels Paradies*, de Vadim Glowna, uma produção alemã rodada na Tailândia de 1987).

Na “folha” do *Victory* de 1919, LMO nota como se tratou de uma adaptação contemporânea do romance e do escritor e como “A maior liberdade da versão de Maurice Tourneur [em relação ao universo de Conrad], não enquanto interpretação da narrativa mas como uma objectiva alteração dela, prende-se com o final e com o ‘happy end’; e se o romance terminava com a palavra ‘nada’ em exclamação (‘nothing!’), a última palavra dos intertítulos é ‘love’. A este respeito, o mérito maior da adaptação de Tourneur é fazer sentido desta transformação, ser uma visão a sobrepor-se a outra com uma consistência perfeitamente aceitável, e que mais do que ser uma “rendição” aos códigos (ainda em formação) do cinema hollywoodiano tem a convicção necessária para se tornar, digamos assim, numa outra poesia: ‘o amor e a morte são as duas grandes aventuras, mas destas duas a maior é o amor’. Não seria a ‘moral’ do romance, é a ‘moral’ do filme, que troca o pessimismo tendencialmente nihilista por um romantismo que já não será conradiano, mas outra coisa (‘tourneuriano’) que também faz sentido.”

Este americano *Dangerous Paradise* – que desloca o acento para o lugar, *paradisiaco* e *perigoso* – é, pois, a segunda adaptação de *Victory* e um título que, na obra de Wellman precede o excepcional *Safe in Hell* (1931, mostrado na Cinemateca num programa “Liberdade Pré-Código” em Março de 2025). Foi sobre esse filme sórdido, seco, “viscoso”, de excepcional crueza que Manuel Cintra Ferreira escreveu em 1993 como “um filme conradiano, ou melhor, o mais conradiano dos filmes de Wellman”, no tema e na forma, aproximando-o deste anterior *Victory*: “todos os personagens de *Safe in Hell* são verdadeiros *outcasts of the islands* e a narrativa faz-se mais pelo confronto de ideias e através do conflito interior do que pela simples acção física.” *Safe in Hell* anuncia-se, e é, “Not for children”, um filme protagonizado por Dorothy Mackaill, a salvo no inferno da ilha de aparência paradisíaca em que a acção se concentra. A sua personagem convive aí com a sordidez mais baixa, mas também com a vitalidade das personagens interpretadas pelos actores afro-americanos Clarence Muse e Nina McKinney. É um extraordinário filme, indecente e indecoroso aos olhos da Hollywood pós-Código que havia de amarrar a liberdade nos estúdios a partir de 1934 (com a obrigatoriedade de aplicação, em versão restritiva, do *Código Hays* que travou os gestos e movimentos do cinema nos estúdios). *Dangerous Paradise*, que não vai tão longe no extraordinário, pode ter sido um “rascunho” para *Safe in Hell*, visto o *Victory* de Maurice Tourneur.

O texto tem andado às voltas de *Dangerous Paradise*, mais do que o tem atingido. Há que voltar ao princípio e dizer que a última palavra audível da adaptação de Wellman é “paraíso” (*paradise*, na voz de Alma “[...] *going back to Paradise*”). E outras duas coisas: que este é um filme completamente pré-Código (Hays) e completamente da passagem das eras do mudo ao sonoro. Contando-se o Pré-Código entre 1930 e 1934, 1930 (os registos dizem que *Dangerous Paradise* foi completado no final de 1929) foi o primeiro ano da

experimentação de limites da representação como os aqui observados em termos de sexo, assédio, abuso, misoginia, ou, um exemplo noutra espectro, do desejo nascente entre um casal que partilha a mesma casa sem laço conjugal a legitimar a união que, pelo contrário, “tudo” parece contradizer. Por outro lado, enquadra-se na época em que a tecnologia do cinema mudou a linguagem do cinema pela primeira decisiva vez, nos anos da transição em que os melhores, mais criativos e inventivos realizadores experimentavam as novas possibilidades fundindo o melhor do que vinha de antes com o melhor do que estava a chegar. É um aspecto que Wellman trabalha com afinco, num contexto colonial de violência latente, corrupção intragável.

Se houve, como foi corrente, duas versões de *Dangerous Paradise*, uma muda, outra sonora, é cristalina a composição do filme como um *filme falado* em que o *som* é capital, ainda em fusão com a linguagem do mudo. O começo é elucidativo: a toada exótica da abertura desemboca no plano-tipo cartão citado no primeiro parágrafo, que por sua vez funde com um plano do cartaz anunciando o concerto da Orquestra de mulheres de Zangi como todas as noites no Casino Schomberg, uma “orquestra única” de “repertório selecto”. A orquestra que se vê actuar no plano subsequente, é inteiramente composta por músicas mulheres dirigidas por um aparentemente displicente maestro homem (está no livro de Conrad). Neste plano geral, a câmara aproxima-se, sem corte, num movimento panorâmico para a esquerda, rápido, e dianteiro, de uma violinista em quem se detém (plano aproximado) e de quem volta a afastar-se em recuo voltando à escala de conjunto, agora da orquestra e da sala (plano geral, mais amplo que de começo). Ainda sem corte, a câmara descreve um movimento ágil para a direita focando a acção do “patrão” que vai recebendo os clientes que chegam – chama-lhes convidados – e falando com a mulher de expressão acastanhada que está sentada à direita. São os Sr. e Sra. Schomberg, cumprimentada pelo último “convidado”, o Sr. Heyst, que entra chegado da “sua ilha”. Continuando sem corte, a câmara segue-o até junto da mesa onde se senta enquanto a violinista canta e a câmara volta a chegar-se a ela (plano aproximado).

É um plano-sequência de uns dois minutos, uma completa “anormalidade” nos primeiros tempos do sonoro, que “congelaram” a posição das tomadas de vista para não arruinar a captação do som com a parafernália pesada da época. E um belo achado narrativo, um plano único que apresenta as quatro personagens principais do drama e a tensão em esboço. A imagem seguinte é um contracampo de Heyst, observando Alma. Nessa primeira sequência, Alma é assediada pelo maestro e pela pianista, que a destratam, tal como um par de marinheiros que a cobiçam, enquanto Heyst a convida gentilmente a sentar-se na sua mesa, lamentando a maçada de tudo aquilo. “Maçada? Há outro nome para isto.” A afinidade entre os dois é imediata, a história seguiu-la-á, assente noutra pressuposto, o de que se trata de um jovem solitário cioso da sua condição. Ou então, na interpretação dela, um homem com medo da vida e do relacionamento amoroso que acredita que pode trocá-los pela experiência diferida dos livros. Isto quando, peripécias desastrosas volvidas – uma tentativa de violação incluída – Alma dá por si a viver na casa da ilha isolada em que ele tem refúgio.

No livro de Conrad, o protagonista Alex Heyst é caracterizado como um pessimista ensimesmado que nunca conheceu a mãe, foi criado em Londres pelo pai viúvo, um filósofo sueco, e se torna viajante depois da morte do progenitor. Na adaptação de Wellman, não há psicologia e o pessimismo de índole mediatunda de Heyst são atenuados ao passo que a sua abertura romântica é apesar de tudo menos estreita (até em relação à versão muda de Tourneur). O que se mantém é o facto de ser a compaixão, antes da paixão, a motivar a aproximação da personagem interpretada por Richard Arlen (três anos depois do espectacular *Wings*) à rapariga e a aceitar acolhê-la quando ela procura salvar-se das garras de quase todos os outros. Alma, interpretada por Nancy Carroll, então uma grande estrela da Paramount (daí que o protagonismo a

ilumine a ela), vive na desgraça de atrair a malvadez geral, materializada na violência física e verbal, no assédio de Zangiacomo e Schomberg, no das mulheres deles, no dos clientes do “hotel”. Tirando Heyst, que por isso mesmo procura quando se vê perseguida no próprio quarto pelos dois homens que tentam basicamente violá-la e depois se envolvem num combate corpo a corpo no quarto dela. Com o progredir da história, a perseguição continua somando, a Zangiacomo e Schomberg, a entrada em cena de outros três vilões – o Sr. Jones, Ricardo e Pedro, cujos tiros de novo reverberam na banda sonora. Já Alma fica a salvo quando escapa do covil do casino-hotel onde estaria perdida. Ou tanto quanto.

Os acontecimentos mais decisivos, por vezes elípticos, de *Dangerous Paradise* continuam a ser trabalhados no som, e os movimentos de câmara continuam a fluidez da mise-en-scène de Wellman: o grito de Zangiacomo no quarto da rapariga, onde se defende de Schomberg com uma garrafa-candelabro, e o movimento de câmara que avança para o coto de uma vela em cima da cómoda deixam o crime fora do campo visual com os sons da luta em fundo; o extinguir da vela funde com o plano a negro que, em silêncio e depois com o som da queda de um corpo, encadeia a cena nas escadas onde Schomberg observa o resultado mortífero do seu acto. Uma morte indirectamente encenada é um recurso característico da sugestão cara a Wellman. Frank T. Thompson (*William A. Wellman*, 1983) nota como a associação de um objeto a uma personagem tem uma importância crescente nos seus filmes posteriores.

É o mesmo Thompson a divulgar que *Dangerous Paradise* foi quase todo filmado *on location* em Catalina, na Califórnia, “um cenário convincente como a ilha remota de Heyst”. A fotografia de Archie J. Stout, mais conhecido pelo seu trabalho em *Ten Commandments* de DeMille, ou na série de filmes Tarzan ou pela associação com John Ford em *Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* e *The Quiet Man*, faz jus aos exteriores naturais, dos quais devolve vistas exóticas e o ambiente de outra latitude, outro balanço. Impossível não reparar na cena nocturna em que, junto à baía, Alma e Heyst escutam uma canção de amor nativa – de novo o som – que encontra eco nos movimentos marinhos e determina o interessa da rapariga não obstante a sisudez do rapaz nas vezes seguintes. Nessa cena de luar, Heyst traduz a letra da canção diante de uma concentrada Alma, encantada com tamanha delicadeza, absorvida no que escuta e que fundo lhe toca. É na primeira parte do filme, antes das desgraças e da fuga, quando os dois se despedem pela primeira vez. “Boa noite.” “Prefiro despedir-me de outra maneira [retorque Heyst]: boa sorte.” *Good luck*.

Havia outras perspectivas a abordar, e ficou por esmiuçar o contexto colonial ou o laivo português da história. Há vários outros momentos dignos de nota em *Dangerous Paradise*. Mas a finalizar, o desfecho, que rima com a cena acima descrita. É de novo uma cena de despedida, desta vez o rapaz circunspecto e a rapariga cheia de vitalidade vão separar-se, passado o redor criminoso que na noite anterior fez tombar dois homens. Ela caminha relutante até ele, voltado de costas: “Adeus e boa sorte.” Mas ele chama-a e tudo se re-compõe a contento de um final com abraço. “*Going back to Paradise*.” A última imagem é da paisagem, com um figurante local a saudar a formação do casal.

Maria João Madeira