

BIRD OF PARADISE / 1932

(*Ave do Paraíso*)

Um filme de King Vidor

Realização: King Vidor / **Argumento:** Wells Root, Wanda Tuchock e Leonard Praskins, segundo a peça homónima de Richard Walton Tully / **Fotografia:** Clyde DeVinna, Edward Cronjager e Lucien Andriot / **Efeitos Fotográficos:** Lloyd Knetchel / **Direcção Artística:** Carroll Clark / **Montagem:** Archie F. Marshek / **Música:** Max Steiner / **Coreografia:** Busby Berkeley / **Intérpretes:** Dolores Del Rio (Luana), Joel McCrea (Johnny Baker), John Halliday (Mac), Richard "Skeets" Gallagher (Steve), Bert Roach (Hector), Creighton Chaney (Thornton), Wade Boteler (Skipper Johnwon), Arnold Gray (Walker), Reginald Simpson (O'Fallon), Napoleon Pukui (o rei), Agostino Borgato (o feiticeiro), Sophie Ortega (nativa).

Produção: David O. Selznick, para a RKO / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendado eletronicamente em português, 82 minutos / **Estreia Mundial:** cinema Mayfair, New York, em 12 de Agosto de 1932 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, em 6 de Fevereiro de 1933.

A sessão tem lugar na Esplanada

Apesar do fracasso comercial de **Billy the Kid** (de que nem Vidor nem o filme foram responsáveis, resultante da exploração do novo formato que o encareceu e limitou a exploração), King Vidor era ainda um dos mais cotados realizadores de Hollywood (se não mesmo o mais cotado), razão porque Selznick o escolheu pessoalmente para dirigir a sua nova produção para a RKO em que pretendia relançar a carreira de Dolores del Rio, agora no sonoro. O tema foi escolhido a dedo por Selznick, uma exótica peça de Richard Walton Tully levada à cena em 1912 e cujos direitos comprou por 375 mil dólares (uma maquia de peso para o tempo) que tinha por pano de fundo os Mares do Sul e o amor de um marinheiro por uma nativa. O tema, aliás, estava na moda (e com isso também contava Selznick) depois do sucesso de **Moana/Moana o Homem Perfeito** de Robert Flaherty (1926), a que se juntaram **Aloma of the South Seas** de Maurice Tourneur no mesmo ano (a versão de 1941 com Dorothy Lamour não tem nada a ver com esta), **White Shadows in the South Seas/Sombras Brancas dos Mares do Sul**, de Flaherty e W.S. Van Dyke (1928), **The Pagan/O Pagão** de Van Dyke (1929), para culminar na obra-prima de Murnau, **Tabu** (1931). Aliás, foi a este filme que Selznick se referiu quando respondeu às objecções de Vidor que desistira de ler a peça após o primeiro acto, dando-lhe inteira liberdade para tratar o filme desde que fosse "uma espécie de **Tabu**", com duas ou três cenas de amor como as que fizera em **The Big Parade**, para além de pôr em evidência a "star".

No que se refere à primeira questão, Vidor até não foi muito infiel, com os argumentistas explorando o "miolo" da peça, isto é, a paixão de um marinheiro americano por uma nativa das ilhas dos Mares do Sul e a fatalidade que marca o seu amor. E a aproximação a **Tabu** pode ser feita nalguns momentos, com a fuga do par e o seu refúgio na ilha paradisíaca, e também em momentos como a perseguição das canoas que levam Luana, por Johnny, e que termina com a

fabulosa cena deste ser arrastado para o vórtice das águas em fúria. Mais exótico (e comercial) o final de **Bird of Paradise** não deixa de ter uma força trágica de idêntica grandeza. Quanto à segunda questão, as cenas de amor, pode dizer-se que Vidor caprichou dando-nos, neste campo, alguns dos momentos mais sublimes do seu cinema. Estou a lembrar-me, por exemplo, de toda a cena que corresponde à “aprendizagem” das línguas nativa e inglesa por Johnny e Luana para a qual Vidor se deve ter inspirado na famosa cena da aprendizagem do inglês por Renée Adorée com John Gilbert em **The Big Parade**. Mas principalmente em duas cenas perto do fim em que a mão de Vidor para o melodramatismo exacerbado das cenas de amor atinge um dos seus momentos maiores. Refiro-me à cena em que Johnny e Luana amarrados aos postes para o sacrifício procuram beijar-se, num esforço exasperado que reencontraremos no alucinante final de **Duel in the Sun**, e no último encontro dos amantes, já no iate de Mac (John Halliday), com a despedida de Luana do febril Johnny, mitigando-lhe a sede com o sumo da fruta boca a boca. Nestas cenas românticas, de que Vidor parecia ter o segredo, esta última é uma das mais belas que jamais filmou. Neste campo a aposta de Selznick foi ganha. Como o foi, também, na promoção da sua estrela, se bem que esta tenha sido fugaz. Dolores Del Rio, após alguns sucessos na sequência de **Bird of Paradise**, como **Flying Down to Rio/Voando Para o Rio de Janeiro**, **Wonder Bar/O Cabaret das Maravilhas** e **Madame Dubarry**, foi perdendo em Hollywood o fulgor alcançado no tempo do mudo (Com **What Price Glory/O Preço da Glória**, **Resurrection/Ressurreição**, **The Loves of Carmen/Amores Bravios** e **Ramona**) até regressar ao seu país natal em 1943 onde a partir de **Flor Silvestre** de Emilio Fernandez, acabou por alcançar um estatuto de super-vedeta.

Não é só no campo das cenas amorosas que **Bird of Paradise** é, para mim, um dos grandes filmes de King Vidor. Com este filme Vidor inicia um ciclo em que a ligação à terra é fundamental, para o bem ou para o mal. Para Vidor a imagem rural não é sinónimo de imagem idílica, a força telúrica que emana dos seus filmes resulta da relação de confronto que as personagens têm com a terra e de que nem sempre são vencedoras, da necessidade de domínio, que primeiro se manifesta sobre a natureza (**Northwest Passage**) e, depois, sobre os outros (o senador McCandles de **Duel in the Sun**, **Ruby Gentry**). Um ciclo que o ocupa nos filmes seguintes até **The Texas Rangers** (com a excepção de **Cynara**) e onde avulta o genial **The Stranger's Return** para além do fabuloso **So Red the Rose**. Este grupo de filmes explicará, melhor do que qualquer trabalho teórico, porque há quem afirme hoje que o herdeiro legítimo de King Vidor nesta temática no cinema de hoje é Terrence Malick (**The Stranger's Return** seria o **Days of Heaven** dos anos 30). Imagine-se o que seria **Bird of Paradise** se o projecto inicial de ser filmado no Technicolor da época (bicromático) se tivesse concretizado (a segunda versão do filme, feita em 1951 pela Fox e dirigida por Delmer Daves dá uma ideia), já com muitos dos exteriores filmados em Hawaii (com um tempo desastroso que provocou atrasos, mudanças no argumento e a subida em flecha do orçamento que chegou quase ao milhão de dólares), a espectacularidade dos efeitos fotográficos para a cena do terramoto e a sensualidade das danças e da belíssima cena aquática (filmada num tanque especial), uma espécie de ballet entre Johnny e Luana que deve ter inspirado os produtores de **Tarzan and His Mate**. Aliás, como neste filme, a mão do código de censura não se manifesta ainda com demasiada força, ou fechou os olhos para algumas cenas. Não só nessa dança aquática onde é visível o peito desnudo de Dolores como na dança ritual onde o “lai” revela mais do que cobre os seus seios. Destaque-se ainda que esta cena foi coreografada por Busby Berkeley no que foi o seu primeiro trabalho para o cinema, antes de iniciar a carreira que bem conhecemos. E por caras novas, descubram, entre a tripulação do iate, no papel de Thornton, um tal Creighton Chaney. Sim. Trata-se do filho do famoso Lon Chaney que mudará o nome para o do pai, acrescentando o Jr., e se tornará famoso na pele do **Wolf Man**.

Manuel Cintra Ferreira

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