CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS – RITA AZEVEDO GOMES – REALIZADORA CONVIDADA
21 de novembro de 2026

ON DANGEROUS GROUND / 1952

(Cega Paixão)

um filme de Nicholas Ray

Realização: Nicholas Ray / **Argumento:** A. I. Bezzerides, baseado numa adaptação de A. I. Bezzerides e Nicholas Ray do romance "Mad With Much Heart" de Gerald Butler / **Fotografia:** George E.Diskant / **Direcção Artística:** Albert S. D'Agostino e Ralph Berger / **Décors:** Darrell Silvera e Harley Miller / **Música:** Bernard Herrmann / **Direcção Musical:** Constantin Bakaleinikoff, com Virginia Majewski como solista em "viola d'amore" / **Montagem:** Roland Gross / **Som:** Phil Brigandi e Clem Portman / **Interpretação:** Robert Ryan (Jim Wilson), Ida Lupino (Mary Malden), Ward Bond (Walter Brent), Anthony Ross (Pete Santos), Ed Begley (Capitão Brawley), Ian Wolfe (Correy), Frank Ferguson (Willow), Gus Schilling (Lucky), Cleo Moore (Myrna), Olive Carey (Mrs. Brent), etc.

Produção: John Houseman para RKO (Howard Hughes) / **Distribuição:** RKO / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 82 minutos / **Estreia Mundial:** 12 de Fevereiro de 1952 / **Estreia em Portugal:** 3 de Julho de 1952, no Cinema Politeama.

A apresentar com A COLECÇÃO INVISÍVEL de Rita Azevedo Gomes,2009 ("folha" distribuída em separado). Entre os filmes há um intervalo de 10 minutos.

O ano de distribuição deste filme não coincide com o da sua produção. **On Dangerous Ground**, feito logo após **In a Lonely Place**, estava concluído a 10 de Maio de 1950, embora aguardasse a luz do dia, nas prateleiras de Hughes, durante quase dois anos.

Na pré-história deste filme, aparece, de novo, o grande amigo de Nick, John Houseman, homem de mil ofícios (rádio, teatro, cinema) e com quem Ray colaborara estreitamente nos seus anos de rádio, durante a guerra. John Houseman foi, também, o homem que levou Nick Ray para Hollywood e foi o produtor do primeiro filme dele: **They Live By Night.**

Ligado, nesses anos à RKO por contrato, Houseman não estava nas melhores relações com Hughes e sobretudo com o braço direito deste, Sid Rogell. É ele quem conta: *"Logo no princípio do ano (1949) comecei a receber 'scripts', cada um pior do que o outro, como possíveis bases para dois filmes que o contrato me obrigaria a fazer nos próximos dezoito meses. Em Março, mandaram-me uma coisa chamada* ***A Bed of Roses****, que sabia tocar muito de perto o coração de Mr Hughes. Não tocava nada o meu"* (recorde-se que foi a base de **Born To Be Bad** que Nick Ray teve que realizar) *"Disse-o logo e seguiram-se alguns ameaçadores telefonemas, através do meu agente, em que, sem papas na língua, falaram de me cancelar o contrato.*

Em Junho, tornou-se-me claro que quando mais depressa voltasse para Hollywood, melhor. Precisava absolutamente dos meus 1.500 dólares por semana. Por essa época, recebi duas encorajadoras cartas da Califórnia. Uma era de Raymond Chandler (...) a outra era de Nick Ray, que estava nessa altura a fazer o seu segundo filme com Bogart. Tinha acabado de ler um romance inglês - ***Mad With Much Heart*** *- e estava doido por fazer um filme baseado nele, desde que eu fosse o produtor. Disse ao meu agente que anunciasse que voltava em Agosto".*

Em Agosto de 49, quando Houseman voltou a Hollywood, percebeu o que o esperava. Em cima da secretária dele estava uma nota dum subordinado para Sid Rogell que dizia apenas isto: *"****Mad With Much Heart*** *é um romance bem escrito, mas muito desagradável. Pode ser que os críticos o venham a achar uma produção 'de arte' e o elogiem, mas, comercialmente, vai ser um fracasso total. Por mim, acho que a RKO não o deve fazer".* O despacho de Rogell para Houseman (que ironicamente observa

que este certamente nunca leu o livro) era: *"John - Estou inteiramente de acordo com este parecer. Agradeço-te e agradeço a Nick que esqueçam isso - Continua a esgalhar."*

Houseman estava habituado a coisas dessas. Mas a verdade é que também não gostou muito do livro. E pediu uma opinião a Raymond Chandler. Este respondeu-lhe (meu Deus, os escritores quando se metem em cinema...) que o livro era uma merda e que nunca ninguém faria um bom filme "daquilo". *"O polícia é ridículo... a ceguinha completamente estúpida. E não há um diálogo que se aproveite."*

Convencido, Houseman começou a trabalhar noutro filme **The Company She Keeps**, mas sem nenhum gosto. Nick acabadas as filmagens de **In a Lonely Place**, insistiu com ele. Robert Ryan, que queria fazer o protagonista, também. E nos princípios de 1950, a RKO lá disse a Houseman que avançasse. Mas a "grande e candente questão", para este, era não sentir *"nem o entusiasmo criador, nem o profundo envolvimento pessoal que tinham iluminado o meu primeiro filme com Nick Ray".*

Mas acabou por acontecer. **Mad With Much Heart**, diz Houseman, *"foi de facto feito (made-mad) com muito amor. Além de Ray e Ryan, consegui a colaboração de Al Bezzerides para trabalhar no argumento. Bernard Herrmann jurou fazer a música".*

As filmagens começaram nos princípios de 1950. Só se mudou o título: **Mad With Much Heart** transformou-se em **On Dangerous Groud**.

Mais tarde Houseman escreveu: *"Todas as virtudes que o filme têm se devem à realização de Nick - particularmente nos exteriores. Estes filmaram-se nas montanhas do Colorado, durante as últimas neves do ano e foram aproveitados para uma perseguição - primeiro de automóveis, depois a pé - que, mais tarde, foi musicada por Bernard Herrmann no que julgo ser a melhor música de filme alguma vez composta. Apesar de todas as suas fraquezas,* ***On Dangerous Grund*** *tem qualidades que justificam a sua frequente inclusão em retrospectivas, tanto da obra de Ray como da de Herrmann. Mas houve uma coisa em que a RKO teve razão: o filme não teve quaisquer lucros".*

Nick Ray diria:

*"**On Dangerous Ground** foi um fracasso total, mas continuo muito ligado a esse filme. Gostava de poder voltar novamente àquela história. Gosto dessa história, desse homem, um polícia e um polícia violento - para impedir ou evitar mais violência - e que só sente violência dentro dele. O homem que estudei para compor o protagonista (e em quem me impressionou a intensidade física e o comportamento) era um membro da Boston Violence Squad Police, e continua a sê-lo. Era um solteirão que se alistou na polícia para arranjar dinheiro para mandar o irmão para o colégio e depois quis ajudá-lo a ser padre. O irmão veio a ser padre mas o tipo foi expulso da polícia por ser violento demais, o que até era verdade. Depois virou-se contra outro género de violência - a violência puritana (do irmão) - que era incapaz de perceber. Pareceu-me que em tudo isto havia as pistas necessárias para um grande filme. Se não o foi, isso deve-se em parte ao argumentista e em parte a mim, porque não consegui explicar-lhe claramente a minha intenção. Era isso que eu queria voltar a fazer outra vez".*

Se o não foi... Nick refere-se não só ao fracasso, como às dificuldades que teve com a distribuição da obra, que ditaram o atraso de dois anos. Mas **On Dangerous Ground** é um grande filme, embora à época da estreia tenham chovido ironias sob a "história da ceguinha" que desbotou até para o ultra-rídiculo título que o filme teve em Portugal.

On Dangerous Ground não é um filme sobre a "ceguinha" nem é um filme sobre "cegas paixões". É uma obra que estabelece um *raccord* quase perfeito com o final de **In a Lonely Place**. Referindo-se a este, Ray disse que *"no final do filme, o espectador não sabe se Bogart se vai embora para se embebedar, para ter um desastre de automóvel, ou para ir a um psiquiatra. Todas estas soluções, e muitas outras, são possíveis, porque se aquele homem sai da opressão exterior, não escapou à angústia interior. Tem que resolver o seu problema, sózinho".*

Pois bem: podemos supor, como outra solução, que tenha decidido seguir as pisadas do seu amigo Brub e entrar para a polícia. Robert Ryan bem pode ser, na primeira metade do filme, o sucessor de Bogart, homem minado por dentro, *mad with much heart* incapaz de aceitar o ódio que recai sobre a profissão que tem e a palavra que lhe colam, incapaz de confiar em quem quer que seja e mascarando (como quase todos os personagens de Ray) essa inadequação interior, essa divisão profunda, essa ferida que rói, com um redobrar da sua própria aparência, com uma assumpção até ao limite da máscara que lhe colaram ou deixou que lhe colassem. Desde o fabuloso *travelling* inicial nas ruas de Nova Iorque (depois tantas vezes imitado e expressamente citado no início de **Taxi Driver**) que somos

atirados para o meio da violência, não se percebendo bem, no início do filme, se estamos entre polícias ou entre ladrões. Depois, alguns planos americanos ou grandes planos, vão-nos descobrindo alguns dos personagens desse grupo cuja indefinição permanece, até chegarmos a Robert Ryan, *a mad with much heart*. Voltamos ao *travelling* inicial e voltamos ao grupo; se Ryan se distingue dos outros é porque *take it hard* muito mais *hard* do que os outros, o que lhe vale censuras e ameaças de despedimento. *"O que é que se passa com ele?",* a pergunta é feita expressamente no filme como expressamente é sublinhada a sua imensa solidão (a casa, o único que não tem família, o único que parece apenas possuído pelo ódio). A sequência da conversa com o chefe da polícia é capital: ninguém escolhe ser polícia para que gostem dele, ele é o homem que assume até ao fim essa generalizada hostilidade. E a paga em redobrada moeda.

A primeira meia-hora do filme, no negro e na noite, é a descida aos infernos: o desespero donde salta a dolorosa violência de Robert Ryan. Até que o mandam para a Sibéria, literalmente. E, longe das ruas de Nova Iorque, nas neves e nas montanhas, Ryan vai encontrar alguém que *confia* tão naturalmente como ele *desconfia*. A mulher, cuja casa é invadida pelo exterior (o tal *décor* das árvores, citação expressa de Frank Lloyd Wright), e com a qual vai viver a mais "griffithiana" das histórias de amor. Não só porque através de Ida Lupino relembramos a Lillian Gish do **Broken Blossoms** ou do **Way Down East**, como porque é a mesma interacção entre o espaço exterior e o tempo interior, entre o *décor* e as paixões, entre a morte e o amor. Ryan *vê* simultaneamente a imagem oposta à sua (o olhar como lugar de desconfiança é outro dos temas de Ray) e a imagem que reforça a sua (Ward Bond, ainda mais possuído pelo desejo de vingança do que ele) e é o conflito entre essas duas imagens e a sua própria o que mais o dilacera. Através do seu olhar dividido, entramos na casa de Ida Lupino e só vemos quem não pode ver depois de termos visto esse assombroso *décor* em que tudo se harmoniza: sinal de conhecimento e sinal de reconhecimento. Depois, todas as descobertas são possíveis: a de que a solidão é o destino de algumas pessoas, a de que só existe solidão quando se não comunga nessa solidão, a de que não é possível confiar em toda a gente nem desconfiar de toda a gente, a de que o "bandido" ferozmente perseguido era *just a kid*, a de que as vozes podem dizer mais que os olhares.

Entretanto, cai a noite (essa noite, momento único, momento perfeito, em que tudo parece possível, como em todos os filmes de Ray) e nasce o dia: o dia que traz a morte do miúdo (dividido também entre a confiança e a desconfiança), mas que não altera a confiança de Lupino. Na noite e no nevoeiro, há um *décor* que Ray reconstrói. No regresso à casa da neve e à montanha, tudo se tornou finalmente branco e finalmente pacificado.

E quem viu o filme nunca mais pode esquecer esse personagem do miúdo (o irmão de Ida Lupino) que não aparece mais de 10 minutos, mas é irmão gémeo do Bowie de **They Live by Night** ou do Nick de **Knock on Any Door**. A sua morte na neve (e depois o plano sublime em que Ward Bond lhe pega ao colo, quase tão sublime como o plano de **The Searchers** de Ford, em que John Wayne pega ao colo em Natalie Wood) é um dos momentos mais belos da história do cinema. *"Just a Kid"*, diz Bond, e todo o absurdo da violência aparece (ou se oculta) na marcha ritual em que o cadáver é trazido até ao abraço final de Ida Lupino. Já estamos "para além das estrelas". Ou seja , no cinema.

Se quisesse resumir tudo isto em duas palavras, diria (socorrendo-me do diálogo duma das mais geniais sequências) que **On Dangerous Ground** é um filme sobre o conflito entre quem vê, e por isso de tudo e todos desconfia, e quem não vê e por isso mesmo é obrigado a acreditar em tudo e em todos. Como muito, muito mais tarde, diria Godard (ele que tanto amou este filme) as imagens iludem mas os sons não. E é pela voz e pela espantosa partitura de Herrmann (insólita e genialmente aproveitada por Ray) que a luz se faz no filme, no regresso de Ryan, com o último longo plano da neve. Um écran que abrira em negro, fecha em branco. Entre estas duas cores, tudo cabe.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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