

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

O CINEMA CLÁSSICO DE DOROTHY ARZNER

19 e 20 de Dezembro de 2022

## WORKING GIRLS / 1931

um filme de DOROTHY ARZNER

*Realização:* Dorothy Arzner *Argumento:* Zoë Askins a partir da peça "Blind Mind" de Vera Caspary e Winifred Lenihan por sua vez adaptando o livro "Music in the Street" (1929) de Vera Caspary *Fotografia:* Harry Fischbeck *Montagem:* Jane Loring *Música:* John Leipold (não creditado) *Guarda-roupa:* Travis Banton (não creditado) *Interpretação:* Judith Wood (June Thorpe), Dorothy Hall (Mae Thorpe), Charles "Buddy" Rogers (Boyd Wheeler), Paul Luka (Dr. Joseph Von Schrader), Stuart Erwin (Pat Kelly), Frances Dee (Louise Adams), Mary Forbes (Mrs. Johnstone), Frances Moffett (Lou Hollings), Claire Dodd (Jane), Dorothy Stickney (Loretta), etc.

*Produção:* Paramount Pictures (EUA, 1931) *Cópia:* UCLA Film and Television Archive (preservada em colaboração com a Universal Studios e financiamento de Jodie Foster), 35 mm, preto-e-branco, versão original (em inglês) legendada electronicamente em português, 77 minutos *Estreia mundial:* 12 de Dezembro de 1931, nos EUA *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

---

É capaz de ser o melhor guardado dos segredos de Dorothy Arzner, aconteceu assim na época e assim permaneceu entretanto. A crueza dos seus filmes é o dado comumente relevado a propósito de *Working Girls*, expressão a entender versus *society girls*, que põe as jovens trabalhadoras da época da Depressão americana no centro do enredo e no título, projectando as suas silhuetas em contra-luz no fundo dos créditos iniciais. Em 1931, o mesmo ano de *Honor Among Lovers*, outra história em que a diferença de classes sociais cruza o eixo amoroso (até mais linearmente no sentido do triângulo que afasta e aproxima Claudette Colbert e Fredric March nesse filme), Arzner prosseguia a era Paramount (trilhada até *Merrily We Go to Hell*, 1932), especialmente livre e criativa quando desobrigada dos constrangimentos censórios pós-Código e da margem de manobra, leia-se interferência progressivamente exercida pelos grandes produtores dos grandes estúdios – em vigor a partir de 1934, o Código Hays impor-se-ia como uma espécie de pauta de produção em Hollywood; no percurso de Arzner, à associação de longo termo com a Famous Players-Lasky / Paramount sucederam embates com Harry Cohn (da Columbia, *Craig's Wife* e *First Comes Courage*, 1936 e 43) e sobretudo Louis B. Mayer (da MGM, *The Bride Wore Red*, 1937). Por altura de *Working Girls*, argumentos, diálogos e demais considerandos não estavam obrigados a tal espartilho, mas o filme, que Arzner distinguiu como um dos seus trabalhos favoritos, ia longe.

As linhas – pronunciadas – que tecem a história das duas irmãs recém-chegadas a Nova Iorque vindas do nordeste à procura de uma vida com romance e trabalho implicam sexualidade, gravidez e casamento, por esta ordem. Não era um pormenor, por *roaring* que tenham sido os primeiros anos vinte. Uma coisa seria a exuberância da realidade, outra a sua representação. E se a ordem dos factores citados linhas acima também está patente em *Christopher Strong* (1933), um "título-culto" da realizadora de Hollywood à luz dos anos 1970, com Katharine Hepburn no papel de campeã de recordes mundiais de aviação (que tem mais pontos de contacto com este anterior *Working Girls*), é

no título publicamente mais discreto que tais premissas são exemplares. As duas jovens irmãs, Mae (como May, Maio) e June (Junho), são o par protagonista que vai encontrando declinações nas parselhas amorosas (ou pseudo-amorosas) que cada uma vai formando sem cessar de configurar a aliança mais indestrutível. Confirmam-no uma série de planos das duas ao longo do filme, com enquadramentos cerrados sobre os seus rostos ou mais gerais sobre as suas figuras, quer insistindo na similitude física das duas na parte inicial, quer dando a ver as suas diferenças de estilo adensadas à medida da progressão narrativa que diverge trajectos mas não a solidez fraternal dessa ligação.

Na monografia sobre Arzner em que constam páginas atentas a este filme (*Directed by Dorothy Arzner*, 1994), Judith Mayne nota a ousadia da abordagem “não amenizada” da sexualidade dado “o tratamento explícito da gravidez (e portanto do sexo) fora do casamento” em *Working Girls* para referir como filmá-lo foi já uma batalha que a realizadora teve de travar. Numa análise mais recente (*Senses of Cinema*, 2017), Gwendolyn Audrey Foster defende-o como “um conto ousado, compacto e filmado no feminino, que permanece tremendamente relevante”, sublinhando-lhe uma dimensão feminista e uma sensibilidade *queer camp* que encontra igualmente em *Craig’s Wife* (1936), o filme em que Rosalind Russell compõe uma manipuladora Sra. Craig. Concorde-se: “Ambos os filmes são contundentes na crítica que fazem à instituição do casamento como uma das poucas vias potencialemente favoráveis à mobilidade social feminina na América da era da Depressão. Arzner [...] revela o casamento heterossexual como um instrumento que serve para manter homens e mulheres reféns de aparências e papéis forçados e, talvez de modo mais significativo, reféns do consumo excessivo”. É neste artigo que se encontra uma citação do material-base do argumento (o livro de 1929 de Vera Caspary adaptado na peça da mesma Caspary e Winifred Lenihan em que se baseia o argumento de Zoë Askins) no qual se reconhecem as personagens das duas irmãs Thorpe e da legião de raparigas que partilham o espaço da pensão feminina que todas habitam na Nova Iorque em crise onde havia festas e vontade de dançar, em que era duro sobreviver e cujas crónicas deram historicamente pouca ênfase às perspectivas das mulheres e raparigas que trabalhavam para ganhar a vida atrás de balcões, sentadas em secretárias ou diante de centrais telefónicas:

“Há raparigas com olhos ávidos e penetrantes e raparigas apagadas pelo desagrado dos dias longos de escritório, raparigas rebeldes por contemplarem apenas horas de empregos impessoais, e raparigas cheias de entusiasmo porque um escritório, com o seu bulício e os homens que lá estão dentro, é um lugar mais vivo do que uma cozinha. Há raparigas cansadas por terem sido despertadas por alarmes roufenhos depois de noites mal-dormidas; raparigas esfaimadas porque acordaram demasiado tarde para tomarem café e comerem alguma coisa ao pequeno-almoço... e raparigas tímidas que, de manhã, equacionam penar os erros cometidos na véspera.”

As cenas na pensão de raparigas nova-iorquina remetem para o imaginário de filmes de colégio como a produção alemã do mesmo ano de 1931, *Mädchen in Uniform* de Leontine Sagan e Carl Froelich, ou o mais tardio, e francês, *Olivia* de Jacqueline Audry (1951), em que não há, ou quase não há, presenças masculinas e se reconhece uma irmandade de género, se é que a expressão faz sentido. O filtro hollywoodiano refreia a comparação. *Working Girls*, em que há um laivo de sugestão lésbica no olhar que a jovem esquelética porteira lança a June dentro da casa das raparigas, tem uma série de personagens masculinas narrativamente relevantes no sentido em que gravitam as órbitas das duas irmãs, umas mais estimáveis que outras, embora todas menos interessantes e acima de tudo menos vitais que as femininas. O início coincide com a chegada a Nova Iorque de Mae e June, 20 e 19 anos,

tal e qual se apresentam à austera dona da pensão em que se instalam, com regras horárias e um livro que regista ausências nocturnas. É dela (da sua suposta autoridade) o primeiro rosto do filme em que as protagonistas começam por ser filmadas de costas, duas figuras em espelho, de aparência simétrica que pouquíssimos instantes depois esclarecem diferenças de temperamento.

A nota da parecença e simetria é particularmente trabalhada, mantendo-se na composição dos planos (e na cenografia do quarto com as camas paralelas e os adereços afins) quando se desvanece da caracterização (os penteados do curto cabelo louro, os olhos e os lábios sublinhados pela maquilhagem, os casacos, vestidos, fitas de cabelo e chapéus quase idênticos). De começo, as duas irmãs parecem o reflexo uma da outra. Que June é menos polida e mais vivaz que Mae fica logo assente com a sua resposta afiada à dona da pensão, que a irmã se apressa a atalhar: “Não julgue que ela é presunçosa por se exprimir com fanfarronice, Miss Johnstone. É só novinha.” A diferença de escolaridade entre as duas é assinalada por várias vezes, e decisiva logo que procuram trabalho: Mae será secretária de um homem mais velho (que a despede quando ela anuncia estar interessada noutro homem tendo-se ele já declarado, tal como Fredric March despede Claudette Colbert, sua secretária, quando ela casa ignorando a paixão dele em *Honor Among Lovers, hélas*); June arranja trabalho como telegrafista assistente num balcão de hotel, descobrindo com surpresa que Nova Iorque pode ser um cochicho onde, afinal, como noutros lugares, toda a gente se cruza... embora não tanto como na Paris de *Get Your Man* (1927) em que a Clara Bow e Charles “Buddy” Rogers rodopiam pelos mesmos sítios até caírem estafados no mesmo sofá. Repare-se voltando a Judith Wood (que interpreta June ao lado da Mae de Dorothy Hall), que depois da tentativa gorada de arranjar emprego como modelo, June percebe que tem de corresponder às expectativas para conseguir trabalho na bem-achada sequência que encadeia uma série de planos de pormenor sobre caixas de cartão e peças de roupa trocadas ao som de um distraído cantarolar: dela sai June com a imagem de uma discreta e funcional *working girl* que efectivamente arranja trabalho pouco depois.

O núcleo do filme anda à volta da ideia das expectativas e de expectativas trocadas, sendo por aí que a qualidade subversora de um “Arzner touch” (invenção deste texto) opera em *Working Girls*. Em primeiro lugar, as duas irmãs tentam corresponder às expectativas do que era ser rapariga e trabalhadora naquele contexto, o que passa por perceber como encaixar nas regras e dar-lhes a volta, seja a bordo dos empregos com os empregadores ao leme, seja a bordo da pensão com vista para uma vida mais desafogada na janela fronteira e com uma dita feroz proprietária-vigilante de costumes, seja na navegação sentimental da vida dentro e fora dos escritórios. Nas linhas cruzadas da acção sentimental, as duplas feminino-masculino que se vão compondo ou revezando merecem um olhar atento já que cumprem bem mais funções do que a romântica, aliás bastante arredia. Por outro lado, o efeito-reflexo que se joga entre as duas protagonistas entra numa espécie de turbilhão com a irmã supostamente mais estouvada (a mais novinha) a ter de cuidar da irmã supostamente mais culta e mais madura (a mais velha, “a ladylike girl”), acabando a fazê-lo num pragmático papel de casamenteira e acabando por trocar o único homem socialmente idêntico (o músico que a enche de presentes e companheirismo) por uma implausível ligação ao tipo mais velho que primeiro se diz embeijado pela irmã dela. Tudo acaba no cenário de motivos circulares do restaurante chinês, com o último plano a caber à personagem largada (acontece noutros Arzners) e à sua tirada desconcertada, “Oh June, you always told me you didn’t like petting.” O grande plano do músico é o humano ponto final do humano *Working Girls*.

Maria João Madeira