

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
**O CINEMA CLÁSSICO DE DOROTHY ARZNER**  
**27 e 29 de Dezembro de 2022**

## **CRAIG'S WIFE / 1936**

EGOÍSMO DE MULHER

*um filme de DOROTHY ARZNER*

*Realização:* Dorothy Arzner *Argumento:* Mary C. McCall, baseado na peça homónima de George Kelly (1925 / prémio Pulitzer em 1926) *Fotografia:* Lucien Ballard *Montagem:* Viola Lawrence *Som:* Lodge Cunningham (não creditado) *Direcção artística:* Stephen Goosson *Guarda-roupa:* Lon Anthony *Interpretação:* Rosalind Russell (Harriet Craig), John Boles (Walter Craig), Billie Burke (Mrs. Frazier), Jane Darwell (Mrs. Harold), Alma Kruger (Ellen Austen), Thomas Mitchell (Fergus Passmore), Raymond Walburn (Billy Birkmire), Robert Allen (Gene Fredericks), Nydia Westman (Mazie), Kathleen Burks (Adelaide Passmore), George Offerman Jr. (Tom), Wallis Clark (Mr. Burton, não creditado).

*Produção:* Columbia Pictures (EUA, 1936) *Produtor:* Harry Cohn *Produtor associado:* Edward Chodorov *Cópia:* 35 mm, preto-e-branco, versão original (em inglês) legendada electronicamente em português, 74 minutos *Estreia mundial:* 25 de Setembro de 1936, nos EUA *Estreia Comercial em Portugal:* 17 de Março de 1938 *Primeira apresentação na Cinemateca:* 6 de Fevereiro de 2009 (“Filmes baseados em prémios Pulitzer”).

---

Tudo começa e acaba na casa, com um grito, é preciso que um determinado vaso não corra risco de estragos. O filme em que Dorothy Arzner adapta a peça Pulitzerizada de George Kelly bem podia ter *house* no título (*house*, não *home*). O filme quase de lá não sai, aquela casa tipo mansão tipo cenário de revista é a imagem desalmada da protagonista, e por isso mesmo *Craig's Wife* – como a peça, como a primeira adaptação ao cinema em 1928, por William C. DeMille (hoje perdida) – reserva no título o anonimato à personagem de Harriet Craig. Em vez do nome sublinha-lhe a afinidade do apelido. A mulher de Walter Craig é uma pessoa manipuladora de tendências obsessivas que parece dedicar a sua existência a infernizar o espírito de quem a rodeia, empregados, familiares, vizinhos, o marido. A todos perde, vendo-os partir da casa imaculada que é a sua razão de viver sendo razão do filme contar essa história em que um homem toldado abre os olhos e vê o gelo e a sua mulher perde “tudo” em dominó podendo, talvez, atingir-se a si mesma. Seria outra história, para lá do *The End* e da “moral” que soletra egoísmo e solidão. O que a crueza de *Craig's Wife* de Dorothy Arzner dá à personagem é um retrato não maniqueísta permitindo vislumbrar-lhe a humanidade, o seu desamparo, mas também as razões da sua posição no mundo que habita certa do exercício do domínio, incerta na faceta patética. Conhecemo-la quando a sua existência milimétrica está a beira da desagregação convocada por uma ausência breve da casa assim exposta ao sopro da vida.

Numa linha, pode repetir-se (é parte de uma fala) que *Craig's Wife* fixa uma mulher que casa com uma casa havendo um homem incauto como mediador. Concentrando a acção num único dia, o argumento de Mary C. McCall com quem a realizadora colaborou muito de perto valorizando o trabalho da escrita vai ao osso da intriga, o que é de resto verdade para os demais aspectos do filme,

de assinalável concisão, minimalismo, qualidade certa. Já depois dos anos Paramount, já posterior à rigidez do Código Hays, que entre 1927 e 1932 configuraram grande e esfuziante parte da filmografia da realizadora, *Craig's Wife* é uma espécie de quintessência do cinema de Arzner. Cronologicamente realizado entre dois filmes menos conseguidos (*Nana*, 1934 e *The Bride Wore Red*, 1937), por sua vez contíguos a dois dos títulos “consagrados” (*Christopher Strong*, 1936 e *Dance, Girl, Dance*, 1941), *Craig's Wife* tem um apuro que resulta de um bem orquestrado acordo de gestos. Num rol de alíneas:

- 1) O desenho da produção. Foi o termo retrospectivo da realizadora, afirmando que a produção de *Craig's Wife* fora desenhada por si, não obstante a supervisão de Eddie Chodorov “fora a fase do argumento, muitíssimo protegida da interferência de Harry Cohn”. A Cohn, responsável pela Columbia Pictures, terá Arzner prometido um filme série A em troca de um orçamento série B. Conta ela sumariamente (na entrevista de 1974 a Karyn Kay e Gerald Peary, disponível no arquivo aberto da Internet): “A ideia convenceu-o. O filme não foi um êxito extraordinário quando estreou. Mas funcionou a longo prazo, teve tão boa imprensa que acabou por ter várias reposições e ficou bem posicionado na lista de bilheteira da Columbia.” Terá sido também um dos êxitos de Arzner contemporâneos do seu tempo de vida, embora sem alcançar, até ver, a posteridade de *Christopher Strong* (1936) e *Dance, Girl, Dance* (1941). A montante, foi um dos filmes em que Arzner, movendo-se como “uma cineasta independente” a trabalhar para a Columbia (estúdio a que voltaria na última longa-metragem, *First Comes Courage*, 1943), previu a cláusula do “directorial control”. Era algo a que era sensível tendo margem de manobra para sê-lo, ou seja, podendo aceitar e recusar os projectos que bem entendia pelas razões que bem entendia, tanto quanto era admissível na Hollywood clássica que se firmava como sistema de produção.
- 2) O trabalho do argumento. Na altura, a argumentista Mary C. McCall estava ligada à Warner, sendo cedida à Columbia para este seu único trabalho com Arzner, que atribuía uma importância considerável à escrita, área em que tinha pergaminhos anteriores à realização e na qual já com Zoë Akins desenvolvera, por quatro vezes, uma colaboração de grande proximidade. McCall seria a primeira a testemunhar a grata surpresa que fora descobrir o grau de atenção ao pormenor de Arzner, falando do muito que ficou a dever-lhe por isso. A peça de George Kelly que está na base do argumento provia elementos familiares ao cinema da realizadora, mas é indubitável que a perspectiva de Arzner é singularmente sua nem que seja por comparação com a versão de 1950 (*Harriet Craig*, de Vicent Sherman com Joan Crawford), que perde em intensidade e se perde numa visão mais convencional e mais psicológica da protagonista. A comparação também permite avaliar a secura e a mordacidade da adaptação de 1936 que segue a direito ao cerne da coisa (*vide* o começo) e é implacável (*vide* os diálogos ou, genericamente, o ritmo). Encontram-se referências acerca das diferenças entre a peça e esta adaptação, subtilezas que favorecem a complexidade da protagonista ou, por exemplo, o final e a caracterização da vizinha viúva interpretada por Billie Burke, substancialmente mais esquemática no original, como espelho antevisor do futuro da protagonista. Segundo o relato da própria Arzner, Kelly, com quem terá conversado a vez em que lhe mostrou o argumento, não reconheceu o espírito da sua peça, que ela terá tentado fiel à excepção do ponto de vista (a mesma fonte de 1974): “Imaginei que, de algum modo, o Sr. Craig fora dominado pela mãe e que por conseguinte se

apaixonara por uma mulher mais forte do que ele. Pareceu-me que o Sr. Craig estaria deslumbrado dado a Sra. Craig ter feito dele um homem. Quando o disse a Kelly ele ripostou do alto do seu metro e oitenta, 'Isso não é a minha peça. Walter Craig é um homem doce e a Sra. Craig é uma FDP'."

- 3) A cenografia. O ambiente deste *Craig's Wife* é o da grande casa asséptica dos Craig. A imagem da casa rima, desde o grito do primeiro plano, com o terror que a senhora da casa – “she!” – infunde nos subalternos (a criada, a cozinheira) ou alcança pela arte de bem manipular toda a família (salva-se a personagem da tia de Walter que parece conhecê-la de ginjeira, lamentando a ilusão do sobrinho). A ordem de pulsão maníaca, que nem a vivência habitável nem os raios de sol podem atrapalhar, converge simbolicamente num objecto: o já referido vaso é uma peça cerâmica que jaz em cima da lareira significando toda a perturbação oculta na superfície sem mácula do cenário. Também a sua concepção ocupou o espírito de Arzner que, segundo Judith Mayne (*Directed By Dorothy Arzner, 1994*), procurou o apoio do (não creditado) designer de interiores William Haines: “Arzner discordava dos produtores a respeito da imagem do filme [Harry Cohn exceptuava a cenografia do raio de alcance do “directorial control”], portanto foi para o estúdio com Haines e transformaram o cenário”, adoptando o estilo teatral de inspiração grega que destila elegância e ao mesmo tempo imprime desaconchego. Extensão da personagem da Sra. Craig, a casa é fria e pode ser ameaçadora. Em todo o caso, só não é decoração nas cenas da cozinha sem a presença de Harriet (o que aliás se prende com o despedimento da criadinha Mazie que encadeia com a demissão da cozinheira pouco depois) ou nos espaços maioritariamente fora de campo (como o quarto da tia de Walter, que para aí leva os vizinhos, a mãe e o pequenito com o carrinho que pode arruinar o mobiliário envernizado da sala como mais tarde o carregador do malão com que ela abandona a casa arruinará ruidosamente o do chão do primeiro andar).
- 4) A distribuição e o elenco. As personagens secundárias, todas decisivas no que participam da acção e pelo que reflectem do que se joga no primeiro plano dos protagonistas (um casal rodeado de casais de vária espécie e feitio numa sociedade de papéis pré-definidos), são interpretadas por um impressionante naipe de actores em que se destacam a cozinheira composta por Jane Darwell (Sra. Harold, a que grita de início, em grande plano), Alma Kruger na pele da Tia Elen e Billie Burke (já extraordinária em *Christopher Strong*) na da vizinha das rosas, a maternal Sra. Frazier. Também há a sobrinha de Harriet e o noivo dela, o namorado de Mazie, o casal de amigos de Walter a quem a morte troca passionalmente as voltas, todos eles impecáveis. Como John Boles no papel do estimável, um pouco totó, Walter Craig, a deixar espaço ao brilho de Rosalind Russell, que capta a segurança controladora, a malvadez ardilosa, o abalo, a perplexidade, o abandono de Harriet Craig mantendo a postura assertiva ou severa ao longo do filme não obstante a vasta gama de emoções que lhe anima o rosto. Arzner viu em Rosalind Russell a actriz de que precisava para o papel, fazendo jus ao talento que tinha para escolher e dirigir actores: “Não queria uma actriz de que os espectadores gostassem. Ter-me-iam detestado por pô-la na pele da Sra. Craig. Rosalind Russell era actriz na MGM, por assim dizer, fabulosa, cortante e desconhecida do público de cinema. Era aquilo que eu queria.”

Rosalind Russell é perfeita num papel exigente. Arzner estava certa, por pouco reconhecida que tenha sido a composição da personagem de Harriet Craig pela actriz, para mais num registo de não-comédia para o qual se entendia que seria menos talhada, antes de *His Girl Friday* de Hawks (1939) ou *The Women* de Cukor (1940). Em *Craig's Wife*, a Sra. Russell começa por ser apresentada em diferido: é via casa, pelo grito de Mrs. Harold, "Maziel!", que entabula o primeiro diálogo à volta da protagonista ausente. Não passam dez minutos antes que Harriet se apresse a regressar a casa ao perceber a falta de automatismo que por lá irá (a chamada telefónica não é atendida), levando consigo a sobrinha que não deixa a acompanhar a irmã prostrada numa cama de hospital, para que não haja desgaste emocional escusado para nenhuma das partes. Não é preciso muito mais para que se entenda a fibra de Harriet, entre a pulsão castradora, a vontade de controlo e a previdência contra a sua perda, a faceta autónoma, um receio de desequilíbrio emocional.

A cena seguinte, da viagem de regresso de comboio, revela o que falta perceber na franqueza do diálogo e na mise-en-scène. É um diálogo em que Harriet Craig se expõe, expondo mesmo um vislumbre da sua fragilidade, quando a sobrinha anuncia o casamento com o namorado numa cena concebida em campos e contra-campos, em que os enquadramentos posicionam as duas mulheres frontalmente para a câmara com a paisagem exterior a desfilar pela janela da carruagem nas suas costas, ao invés da posição lateral que seria expectável no interior de uma carruagem de comboio. Assim enquadradas, Harriet e Ethel dirigem-se directamente ao espectador, deixando ver, nas suas costas, as costas de duas cadeiras simétricas a que corresponde a ocupação de dois vultos masculinos, sinalizando essa omnipresença, mais vaga no lugar simétrico a Harriet (o vulto está enterrado no assento) e distinta no lugar simétrico a Ethel (o vulto entra em campo para se sentar). Entretanto, tia e sobrinha trocam falas mortíferas sobre a instituição do casamento, que a primeira vê meramente contratual, sem conter a ironia, tentando apagar da mente da primeira qualquer laivo romântico.

Se no anterior *Christopher Strong*, construído à volta da personagem da aviadora de Katharine Hepburn e no qual um bolo de casamento a rojar pelo chão é um dos primeiros planos, o casamento é um lugar desolador, *Craig's Wife* retrata-o como uma das limitadas possibilidades de uma mulher naquele tempo e espaço. Assim mesmo o define Harriet: "Ethel, já te ocorreu que o amor [...] é um compromisso no casamento?" E por aí fora, verbalizando o casamento como uma saída, "o único caminho para a autonomia", para a independência em relação a toda a gente. É uma óptima cena, que dispensa a caricatura e a vitimização. Mas não a complexidade dos termos.

"Nobody can know another human being well enough to trust them"? Quando perto do fim, Harriet o verbaliza, já baralhada com tudo o que lhe escapa, foi-se o domínio, mas ela continua a não ser nenhuma caricatura de megera ou de vítima. O final de *Craig's Wife* é portentoso, como Rosalind Russell a interpretá-lo. E Billie Burke, a vizinha que chega com as rosas depois de todas as deserções e que tem o último gesto de recuo, um susto.

Maria João Madeira