

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A LIBERDADE PRÉ-CÓDIGO
28 de Março de 2024

CHRISTOPHER STRONG / 1933

O QUE FAZ O AMOR

um filme de DOROTHY ARZNER

Realização: Dorothy Arzner *Argumento:* Zoë Akins a partir do romance homónimo de Gilbert Frankau (1932) *Fotografia:* Bert Glennon *Montagem:* Arthur Roberts *Direcção musical:* Max Steiner *Cenografia:* Charles M. Kirk *Efeitos especiais:* Slavko Vorkapich, Vernon L. Walker *Som:* Hug McDowell Jr. *Guarda-roupa:* Howard Greer, Waltre Plunkett (não creditados) *Caracterização:* Mel Berns (não creditado) *Interpretação:* Katharine Hepburn (Lady Cynthia Darrington), Colin Clive (Sir Christopher Strong), Billie Burke (Lady Elaine Strong, a mulher dele), Helen Chandler (Monica Strong, a filha dele), Ralph Forbes (Harry Rawlinson), Irene Browne (Carrie Valentine), Jack La Rue (Carlo), Desmond Roberts (Bryce Mercer), Agostino Borgato, Margaret Lindsay, Gwendolyn Logan, Donald Stuart, Pat Somerset.

Produção: RKO Radio Pictures (EUA, 1933) *Produtor:* David O. Selznick *Produtor associado:* Pandro S. Berman *Cópia:* blu ray, preto-e-branco, versão original (em inglês) legendada electronicamente em português, 78 minutos *Estreia mundial:* 31 de Março de 1933, nos EUA *Estreia Comercial em Portugal:* 3 de Março de 1934 *Primeira apresentação na Cinemateca:* 21 de Dezembro de 2022 ("O Cinema Clássico de Dorothy Arzner").

Começa como se fosse uma charada entre aristocratas britânicos, gente com tempo para passar uma noite festiva numa "caça ao tesouro" algures em Londres. A Torre de Londres marca as três da madrugada e um bando de pessoas eufóricas providas de adereços extravagantes chega a uma morada onde a festa continua, com um bolo de noiva a planar no mesmo chão do jornal antigo de um ano e outros destroços. A partida proposta aos convivas de Carrie Valentine é inusual: as mulheres têm de encontrar um homem atraente e casado há mais de cinco anos que permaneça fiel à jura de fidelidade, enquanto aos homens cabe encontrar uma mulher atraente que tenha passado os vinte e nunca tenha tido uma ligação amorosa. *Christopher Strong* é a história do encontro desses dois seres excepcionais. Esses dois seres excepcionais são um respeitável parlamentar, pai de uma jovem adulta, aparentemente satisfeito com a vida que leva, e uma temerária jovem aviadora pronta a bater recordes mundiais de altitude, aparentemente ciosa da sua independência. Interpretam-nos a estreante Katharine Hepburn no ano seguinte à sua chegada a Hollywood e a *A Bill of Divorcement* de George Cukor, e o britânico Colin Clive, já depois do primeiro *Frankenstein* de James Whale. O encontro desses dois seres convoca outras personagens num xadrez algo complexo, com desdobramentos, reflexos e posições solitárias, em que se destacam as personagens da mulher e da filha dele, também magnificamente interpretadas por Billie Burke e Helen Chandler. Tudo é mais intrincado do que parece, um elogio da coragem.

O último título pré-Código de Dorothy Arzner, o quarto da sua colaboração com Zoë Akins (também argumentista de *Sarah and Son*, *Anybody's Woman*, *Working Girls*, 1930-31), protagonizado pela jovem suicidária que engravida, sendo amiga da filha e estimando a mulher do homem com quem se

envolve, veio depois de *Merrily We Go to Hell* (1932) e volta a um ponto sensível de *Working Girls* que igualmente encarava a gravidez de uma mulher solteira. *Christopher Strong*, uma produção David O. Selznick para a RKO, tem muito que se lhe diga, mas vale ir por aqui. O contexto. Trata-se então do primeiro filme que Arzner assina fora do estúdio onde encontra uma casa no fim da Primeira Guerra e da epidemia de gripe que haviam dizimado a população, requerendo força de trabalho. Foi na Paramount (e companhias subsidiárias) que começou a trabalhar em Hollywood, com a cumplicidade de William DeMille que a contratou como dactilógrafa pessoal antes de, em poucos meses, a ver circular pelas secções de argumento e montagem em que trabalharia intensamente entre 1919 e 1926, chegando à realização em 1927, aos 30 anos, na ressaca de uma ameaça de transferência para a Columbia. Por essa altura, já a Paramount a sabia demasiado conhecedora do ofício para a deixar partir e não deixou: entregou-lhe o projecto de *Fashions for Women*, com Esther Ralston, cujo êxito garantiu a continuidade como cineasta. E assim sucessivamente. O bom acolhimento dos filmes foi sendo regra à excepção de *Working Girls*, que não podia tê-lo tido por falta de oportunidade (sem estreia verdadeiramente nacional ou campanha publicitária, terá sido distribuído como uma *limited release* ou, numa expressão mais eloquente “emprateleirado pela Paramount”).

No relato da própria Arzner (em 1974, em entrevista a Karyn Kay e Gerald Peary), a Paramount mudou por volta de 1932: “Quando eu saí, tinha havido uma mudança total dos quadros executivos. A verdade é que tiveram tanto receio de *Merrily We Go to Hell* que pensaram pô-lo na prateleira. Tive de suplicar que estreassem o filme. Tinha a certeza de que iria correr bem. Um ano mais tarde estavam a pedir-me, ‘Faça outro *Merrily We Go to Hell*’, mas nessa altura eu quis trabalhar de forma independente [desvincular-se das obrigações contratuais]”. David O. Selznick propusera-lhe um filme na RKO, com Ann Harding, mas não aconteceria. Conta Arzner que escolheu Katharine Hepburn considerando a sua boa prestação no filme de Cukor (1932). “Agora estava prestes a ser relegada a um filme do tipo Tarzan. Dirigi-me ao plateau. Ela estava em cima de uma árvore vestida com uma pele de leopardo! Tinha uma figura maravilhosa, e conversando com ela senti que correspondia ao tipo moderno que eu queria para *Christopher Strong*.” Os relatos que sugerem que as coisas entre as duas não fluíram sem atrito, comuns a várias fontes, não são corroborados pelos testemunhos das próprias, sendo certo que este primeiro filme de Hepburn num papel principal, seria a única colaboração Arzner-Hepburn, tendo a realizadora recusado dirigir *Morning Glory* (Lowell Sherman, 1933) e a actriz favorecido a associação com George Cukor.

Seja como for, tende a concordar-se que “é difícil imaginar parelhas mais lógicas, e mais tentadoras, do que Arzner e Hepburn. As duas mulheres representam espíritos independentes e, de maneiras diferentes mas relacionadas, as suas personas distinguiam-se nitidamente das perspectivas estereotipadas da feminilidade de Hollywood”; e que “o papel de Hepburn como Cynthia Darrington, uma mulher independente e uma mulher apaixonada, é fabuloso. Muitos dos atributos mais tarde vistos como centrais na persona de Hepburn – a independência, o atletismo, a androginia, uma sensualidade algo máscula – estão amplamente representados no filme”. Os termos são de Judith Mayne (*Directed By Dorothy Arzner*, 1994), que dedica algumas páginas a analisar a representação das sensibilidades homossexuais e lésbicas na Hollywood clássica esmiuçando o que significava, por exemplo, o epíteto “woman’s director” quando aplicado a Cukor (um código relativamente decifrável) e a Arzner (um código confuso e contraditório). Propondo uma leitura da filmografia de Arzner que contempla preocupações feministas, as comunidades de mulheres (como em *Wild Party*,

Working Girls, Dance, Girl, Dance), o olhar crítico da conjugalidade heterossexual (especialmente transparente em *Christopher Strong* e *Craig's Wife*), a importância de um “continuum lésbico” como elemento a considerar no entendimento da obra filme a filme, Mayne aborda *Christopher Strong* no rasto dos estudos feministas dos anos 1970 que lhe atribuíram uma posição de culto, valorizando o trabalho de Arzner por esse prisma. Tais análises implicaram a tese de uma realizadora mulher que subverteu as regras do sistema de Hollywood a partir de dentro, centralizando o discurso feminino (como defenderam historicamente Claire Johnston e Pam Cook), e o argumento simultâneo da sua neutralização pela centralidade assumida pelo discurso patriarcal do eixo narrativo (Andrew Britton, citado por Mayne). Quanto à possibilidade lésbica abaixo da superfície de *Christopher Strong*, é efectiva, se atentarmos a alguns planos e a alguma falas de Lady Cynthia ou ao relacionamento da personagem com Monica, a filha Strong interpretada por Helen Chandler.

O que salta à vista desarmada em *Christopher Strong* é a personagem da aviadora Cynthia Carrington à imagem de Hepburn. O grande plano vertical do seu rosto luminoso, ligeiramente inclinado para baixo com a expressão séria dos olhos ligeiramente voltados para cima a descoberto do traje-aviador de cabedal que cobre torso e cabeça condensa a essência do cinema de Arzner. A imagem, nesse sentido equiparável ao momento discursivo do “solo” de Maureen O’Hara em *Dance, Girl, Dance*, é de estúdio, da série de fotografias que a apresentam (“Lady Cynthia Carrington again victor”) na primeira página do jornal passado que Monica recolhe na tal madrugada de ramboia. É o mesmo traje com que é filmada no avião e, sem capacete justo nem óculos de piloto, nas várias cenas em que a sua assertividade extravagante se impõe. Logo na mesma madrugada, depois do furor automobilístico, em corrida com a motorizada do namorado casado de Monica, que leva ao acidente e à incursão na festa para a qual o Sr. Strong é por sua vez arrastado pela filha: o primeiro plano de Cynthia na festa, aplaudindo com um “Bravo!” a prelecção de Christopher (nessa única ocasião referido como amigo do pai dela), mostra-a em pleno domínio da situação com o seu casaco de cabedal, camisola de gola alta, gorriño preto, olhos e sorriso transbordantes de confiança. Tudo também concorre para sublinhar a absoluta singularidade daquela presença, incluindo o corte entre os planos dos discursos de Christopher, de quem a câmara se aproxima num travelling frontal que o destaca entre o conjunto festivo, e de Cynthia, filmada em plano médio, sentada no banco do piano da mesma sala mas isolada dos demais, a quem se dirige com abertura e uma visível boa-disposição.

É como ela diz alegremente, “Nunca tive nenhuma ligação amorosa e nunca me casei, em nenhum sentido do termo. Mas também nunca pensei em mim como uma pessoa pedante. Sempre quis voar.” Mais tarde no filme insiste, agora dirigindo-se só ao amante que não resiste a querê-la querendo que ela deixe de ser o que é – o maior pecado que a personagem de Christopher Strong comete no filme (na versão benigna, receando o risco de vida a que Cynthia Darrington se expõe): “Quero voltar a voar, Chris.[...] Sou extraordinariamente feliz. Mas estou a entorpecer. Não tenho nada que fazer o dia todo a não ser esperar por ti, pelos teus telefonemas ou pelo teu telegrama a dizer que não podes vir. [...] Só sei que quero voltar lá para cima. Quero bater recordes. Quero trabalhar a sério e não passar os dias a comer e a beber. Quero levantar-me de madrugada. Quero sentir o cheiro dos campos e a brisa da manhã, estar-me nas tintas para o óleo que se agarra ao meu cabelo e às minhas mãos. E quero voltar a conversar com os rapazes com quem já voei.” Quer, em suma, recuperar a adrenalina que a faz voar, na solidão dos céus, e ser reconhecida pelo mar de gente que aplaude os seus feitos nas ruas (as imagens de actualidades integradas no filme incluem as da multidão que celebrou o voo transatlântico de Charles Lindbergh). No limite, cumprir-lhe-á

entender a inspiração que representa para a rapariga que lhe pede um autógrafo, dizendo-lhe, “A Cynthia era a nossa heroína na escola. Rezávamos e acendíamos velas por si na altura do seu voo à volta do mundo. Deu-nos coragem para tudo.” Estas palavras são trocadas quando a aviadora se despede de Monica e Elaine, filha e mulher do amante, preparando a decisão sacrificial em altitude, com o mostrador de voo a servir de contra-relógio ao despenhamento no tempo de um flashback.

A energia com que o filme arranca, levado pela alegria de Monica e pelo entusiasmo de Cynthia, põe imediatamente a par as duas personagens cujos caminhos se espelham, interferindo decisivamente nas vidas uma da outra, por vontade expressa ou acaso. O casal formado por Monica e Henry, que se desfaz e refaz entretanto, reflecte o casal a formar por Cynthia e Christopher à margem daquele que Christopher forma com Elaine, a mulher que tem rugas e uma afabilidade magoada. Ainda que Dorothy Arzner a tenha negado ao testemunhar o seu interesse pelo tormento de Christopher, parece uma evidência que qualquer das personagens femininas de *Christopher Strong* tem mais força que o protagonista masculino. Surge como outra evidência que tudo gira à volta da singularidade de Lady Cynthia e da estranheza que atrai Christopher, no fim relegado à pequena notícia de jornal que assinala o triunfo da conjugalidade (a viagem transatlântica de Sir e Lady Strong) quando a história em destaque é a homenagem à memória da “britânica que morreu a bater um recorde de altitude”.

Não tanto por estar estampado como lema no anel da aviadora – “Courage conquers death” (“but not love” ou “even love”), o elogio da coragem da personagem é afinal o elogio da coragem de ser. Talvez signifique isso mesmo a extraordinária cena em que a atracção do par Cynthia/Christopher se declara (quando este a procura em sua casa cuidando de saber da filha Monica) com ela trajada para uma mascarada no mais absolutamente extravagante fato-vestido-colante-cintilante de que há memória, a que não faltam antenas nem uma capa alada: uma borboleta nocturna? um insecto cibernético? uma variação extraterrestre de um fato de aviador? o que é aquilo senão uma afirmação de existência alheia à norma cheia de sentido de humor?

Por outro lado, note-se como a primeira cena de amor entre Christopher e Cynthia se passa num plano fixo relativamente longo que enquadra apenas o movimento oscilante do braço dela sobre a mesa de cabeceira com um relógio e um candeeiro aceso. A mão tem num dos dedos o anel com a inscrição oculta, no braço está uma pulseira e no diálogo em *off* fala-se de algemas. É aí, nesse poderoso fora de campo, que ele lhe pede que desista de voar, ao que ela acede apagada da imagem.

Maria João Madeira