

Filma, rapariga, filma – Dorothy Arzner na Hollywood clássica

Maria João Madeira

Não consta que tenha calçado sapatinhos vermelho-cintilante que fizessem magia a toque de calcanhares como Dorothy lançada a Oz de um vendaval no Kansas. Não era aliás o seu estilo. Em 1939, de trancinhas *over the rainbow*, Judy Garland cantava uma gloriosa fantasia Technicolor da MGM; fincada em Hollywood de onde viria a afastar-se poucos anos idos, Dorothy Arzner percorreria a sua estrada de tijolos amarelos e batia-se pela sua realidade de cineasta no sistema dos estúdios. Masculino como o mundo entendia entender-se. Nada que lhe refreasse a afirmação de ser uma realizadora de Hollywood, e assim mesmo, de 1927 a 1943, assinou dezasseis filmes. Quatro longas-metragens mudas, doze sonoras, intitulado-se a primeira *Fashions for Women* (a porta que a Paramount permitiu abrir) e a última (concluída acidentalmente por Charles Vidor), *First Comes Courage*. Além delas, foi uma de onze cineastas a assinar o colectivo *Paramount on Parade* (1930), com o segmento *Gallows Song – Nichavo*, celebrando o estúdio onde trabalhou com regularidade contratual até 1932.

Do núcleo da sua filmografia releva a atenção por questões de género, como hoje se diz e então se traduzia pelo tratamento de temas ligados ao quotidiano das mulheres, o sexismo, o adultério, a gravidez ou a maternidade, um olhar severo sobre a conjugalidade do matrimónio. Os estudos, quando apareceram, notaram-no invariavelmente, como invariável – e justo – foi, a propósito do seu cinema, o reparo na qualidade de sinalizar estrelas, pondo-as a brilhar.¹ Do pré e do pós Código Hays que espartilhou as visões hollywoodianas do mundo para acabar com a “imoralidade” que podia ser divertida havendo um *design for living*, como apregoa um Lubitsch do limiar das duas eras, destacam-se comumente *Working Girls* (1931), *Merrily We Go to Hell* (1932), *Christopher Strong* (1933), *Craig’s Wife* (1936), *Dance, Girl, Dance* (1940), protagonizados por actrizes de garra em papéis de garra. Talvez baste soletrar os nomes das primeiras, à altura estreadas, para sentir o poder de reverberação: Clara Bow, Katharine Hepburn, Rosalind Russell, Maureen O’Hara, Lucille Ball. Ou Joan Crawford, em *The Bride Wore Red* (1937), não esquecendo Ruth Chatterton (*Sarah and Son* e *Anybody’s Woman*, 1930), Claudette Colbert e Ginger Rogers (*Honor among Lovers*, 1932), Anna Sten (*Nana*, 1934), Merle Oberon (*First Comes Courage*)... Também foi sob

¹ *The Work of Dorothy Arzner: towards a feminist cinema*, editado por Claire Johnston, é publicado em 1975 pelo British Film Institute, no rasto de *Women’s Cinema as Counter-Cinema*, escrito pela autora dois anos antes. Outra monografia importante é *Directed by Dorothy Arzner*, de Judith Mayne, originalmente publicado em 1994 pela Indiana University Press; a obra é reeditada em 2014, numa edição bilingue inglês-espanhol, por altura da retrospectiva Arzner, co-organizada em Espanha, no mesmo ano, pelo Festival de Cine de San Sebastián e pela Filmoteca Española.

a direcção de Arzner que Frederic March debutou como protagonista (ao lado de Clara Bow em *Wild Party*, 1929), no início de uma bela cumplicidade prosseguida em *Honor among Lovers* (1931), *Sarah and Son*, *Merrily We Go to Hell*, em que – já agora – Cary Grant, numa única cena de playboy, tem uma das suas primeiras participações.

Nesse lapso de tempo 1927-1943 foi a primeira e foi a única. A primeira a filmar uma produção sonora na Paramount, *The Wild Party*; a primeira a engendrar uma perche para microfone socorrendo-se de uma cana de pesca, no mesmo filme; a única realizadora mulher a transitar do mudo para o sonoro, a única no activo em Hollywood entre os anos 20 e 40 do século XX, a única a consegui-lo com uma filmografia regular na Hollywood clássica da *golden age*; a primeira mulher a integrar o Directors Guild of America, que em 1975 lhe prestou tributo. Foi a ocasião de Katharine Hepburn, que Arzner dirigira antes de mais ninguém na poderosa primeira vez titular de *Christopher Strong* (como uma temerária aviadora ligada a um homem casado, “forte” de nome), condensar tudo num telegrama de 1975 com sabor a diálogos anos 1930: “*Isn't it wonderful that you've had such a great career, when you had no right to have a career at all?*”

Numa época que não lhe dava o direito

Ser primeira e ser única é por certo notável em tal quadrante, mas o elogio tem natureza material. Dorothy Arzner fez descobertas, inventou soluções, filmou cenas surpreendentes, realizou bons filmes, encontrou o seu prisma criativo no seio da indústria a que estimava pertencer e da sociedade cujas convenções sabia encarar a direito e experimentar do avesso. Foi também excepcional na liberdade com que viveu a sua vida ali e então, deixando vislumbrar, em tais latitude e longitude misantrópicas, a identidade lésbica e uma relação duradoura de 40 anos com a coreógrafa e bailarina Marion Morgon, da altura em que se conheceram, colaborando pela primeira de várias vezes em *Fashions for Women*, à morte de Marion em 1971. A relevância da nota biográfica, que crónicas da época reportam e ensaios posteriores corroboram, deve-se ao facto de apontar para a personalidade livre de Arzner num microcosmo pautado pela aparência da norma. Obediente a regras públicas, ao jogo social, à mascarada. Não Dorothy Arzner, que logo na figura contradizia as expectativas dispensando maquilhagem ou uma silhueta marcada a favor de uma sobriedade absolutamente desformatada da sua época.

Num capítulo final do livro dedicado a Arzner, Judith Mayne nota que “a persona Arzner sempre foi uma performance, um estilo e uma atitude” tentando sublinhar como “ao longo da sua carreira, a imagem de Arzner revela o desafio que colocou aos códigos fixados da feminilidade e do comportamento feminino”.² Quim Casas escreveu no alvo quando da retrospectiva Arzner organizada em Espanha, em 2014: “Os seus filmes podiam ter sido discretos ou vulgares e a posterior reivindicação de perspectiva

² Mayne, Judith, *Directed by Dorothy Arzner*. Indiana University Press, 1994, p. 174.

militante (via estudos culturais, a exaltação de um discurso feminista activado por uma realizadora lésbica em Hollywood dos últimos passos do cinema mudo a toda a década de 30) não chegaria para que Arzner merecesse o reconhecimento que começa agora a ter, como não chega que Kathryn Bigelow, Sofia Coppola ou Claire Denis sejam mulheres atrás da câmara para considerarmos que os seus filmes são bons. Se Arzner tem algum mérito é porque alguns dos seus filmes, sobretudo *Merrily We Go to Hell*, *Christopher Strong*, *Craig's Wife* e *Dance, Girl, Dance* tratam o cinema por tu, variando entre os registos da comédia sofisticada e do melodrama, que nos mesmos anos dela George Cukor, Mitchell Leisen, Gregory La Cava, Preston Sturges ou Howard Hawks praticaram.”³

Há que começar pela história. O cinematógrafo levava um avanço de dois anos de projecções quando Dorothy Arzner nasceu em 1897. Ou pouco mais ou menos, interrogando os dicionários a primeira data associada à chegada do bebé Arzner à Califórnia onde a Sra. Arzner também viveria os últimos dias em 1979.⁴ Mas havia de crescer em Los Angeles, à beira de uma sala de cinema de Hollywood, no espaço em que o pai tinha um café-restaurant frequentado por muito célebre gente dos estúdios. Ao Hoffman Cafe acorriam D.W. Griffith, Charles Chaplin, Erich von Stroheim, William S. Hart, Mary Pickford, Mack Sennett, Douglas Fairbanks entre os muitos outros que se imaginam. Dorothy, que era espectadora de teatro e cinema, cresceu na companhia de realizadores e actores, sentia-se em casa com eles mas não foi súbito o desejo do mesmo modo de vida. Na verdade, fez dois anos de estudos universitários em medicina após concluir o Westlake School for Girls em LA, tendo-se interessado por história de arte e arquitetura, e teve experiência a bordo de uma ambulância durante a Primeira Guerra. Um Verão de trabalho no consultório de um cirurgião tirou-lhe as ilusões acerca do poder de curar miraculosamente os enfermos e ressuscitar os mortos, “Eu queria ser como Jesus”.⁵

O fracasso de vocação levou-a a procurar trabalho para se tornar independente da família e daí a uma entrevista com o realizador-produtor William C. DeMille foi um passo. A Primeira Guerra e a epidemia haviam sangrado os estúdios de trabalhadores, a ocasião chamou a profissão. A rapariga, tomando contacto com os vários departamentos da Famous Players-Lasky Corporation (como se chamava a Paramount), atenta em particular às redondezas de produção de Cecil B., o irmão DeMille mais novo,

³ Casas, Quim, “Notas sobre Dorothy Arzner”. *Dirigido Por* nº 450, Dezembro 2014, pp. 78-79.

⁴ O registo de nascimento de Dorothy Arzner terá desaparecido no terramoto de São Francisco, as fontes variam na atribuição do ano de nascimento, oscilando entre 1897, tido como o ano provável, e 1900.

⁵ A importante entrevista de Karyn Kay e Gerald Peary a Dorothy Arzner, realizada por correspondência ao longo de vários meses em 1974 e num encontro presencial na sua casa em La Quinta, no deserto da Califórnia, foi originalmente publicada em *Cinema* e republicada no ano seguinte em *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*, e noutros ensaios posteriores. Encontra-se disponível “em linha” na página electrónica da Agnès films (acedida em Agosto de 2022). Salvo indicação em contrário, todas as citações de Dorothy Arzner vêm desta fonte.

percebeu: “Se uma pessoa se mete no cinema, então que seja realizadora, porque é a única que diz a toda a gente o que fazer. Na verdade, o realizador era ‘a coisa toda’”. Veio a tarimba que principiou no secretariado, pela dactilografia de argumentos – se o argumento era “the blueprint for the picture”, mais valia começar por aí. Meses depois, Arzner passava ao trabalho com o negativo e à montagem, antes do tempo das moviolas, e a uma maior proximidade com a realização e a produção. No Realart Studio, subsidiário da Paramount que produzia um filme por semana, foi montadora de uns 52 filmes e supervisora de outros trabalhos. Um dos realizadores a quem, em diversos filmes, uniu esforços foi James Cruze, escrevendo a seu pedido o guião de rodagem de *The Old Ironsides* (1926). Observava Cruze, mas também os movimentos de DeMille, Donald Crisp, Fred Niblo, Herbert Blaché e Alla Nazimova.

Já tivera a experiência de rodar planos de tourada em *Blood and Sand* (Fred Niblo, 1922), que montara com *stock footage* dando provas de apreciável destreza, e escrevia argumentos para a Columbia, então tida por um estúdio da *poverty row*. Quando disse na Paramount que estava de saída para a Columbia onde ia realizar filmes, teve uma contra-proposta na “liga A”. Cruze, Ben Schulberg e Walter Wanger queriam-na por lá, o guião e a actriz Esther Ralston foram-lhe propostos, a imprensa anunciou: “Lasky names woman director.” Em 1927, ano em que o sonoro se imiscui no mudo, Arzner estreia-se na realização com uma comédia social em que uma rapariga se apaixona por um conde e se torna uma bem-sucedida modelo. O êxito de *Fashions for Women* garantiu a continuidade à realizadora. E à sua maneira, afiançava ela rememorando: “Senti muito pouca interferência nos meus filmes. Acontecia por vezes haver diferença de opiniões acerca de elencos, cenários ou figurinos, mas normalmente levava a minha avante. Há que perceber que eu não dependia dos filmes para viver, portanto estava sempre disponível para entregar o filme a outro realizador qualquer se não pudesse fazer como entendia. Certa ou errada, acredito que foi por esta razão que resisti durante tanto tempo – vinte anos.”

Cerca de metade deles foram passados na Paramount. Na lembrança de Arzner, o contrato, de três anos renovável com salário semanal, correu de feição enquanto durou, garantindo-lhe “a escolha da história” e da equipa e a velocidade de cruzeiro do estúdio cujos departamentos eram geridos para “dar ao realizador aquilo que ele queria, desde que soubesse exactamente o que queria”. Os seus quatro filmes mudos foram repetindo êxitos, o que lhe permitiu fazer o primeiro sonoro no *remake* de um filme que anteriormente montara: *Wild Party*, com Clara Bow a falar (como Garbo em *Ninotchka* dez anos depois) movimentando-se ao mesmo tempo graças ao já aludido sistema do micro-cana-de-pesca. Os méritos da experimentação sonora, aliados à ousadia narrativa da colegial enamorada pelo professor, excederão a solução tecnológica: o som “colectivo das mulheres a tagarelarem, a cantarem e a rirem [cria] uma experiência

acústica que, em alguns momentos do filme, inspira nas personagens masculinas reacções disciplinares ineficazes... ou puro medo”.⁶

Depois de 1932 e de *Merrily We Go to Hell*, filmado na ebulição delirante dos tempos da Proibição, Arzner fez filmes como realizadora independente, dos seus melhores trabalhos: *Christopher Strong* e *Dance, Girl, Dance* para a RKO; *Nana* para a United Artists; *Craig’s Wife* e *First Comes Courage* para a Columbia; *The Bride Wore Red* (1937) para a MGM. Da filmografia integral farão parte obras não creditadas em “entradas” díspares, convindo notar que além da intervenção em *Blood and Sand*, Arzner confirmou a sua colaboração com o realizador Robert Milton, em *Charming Sinners* (1929) e *Behind the Makeup* (1930) – “Por dominar tão bem a técnica [na Paramount], chamaram-me para que o ajudasse.” Dos projectos que não chegou a realizar nesse período contava a vontade de ter filmado com Marlene Dietrich, o que podia ter acontecido em “Stepdaughters of War”, imaginado como “um grande filme anti-bélico que mostrasse as tragédias da guerra e como a guerra torna as mulheres agrestes e masculinas. Quando a Alemanha nazi fez deflagrar a Segunda Guerra Mundial foi de novo cancelado [após um primeiro adiamento do projecto a realizar com Ruth Chatterton]”.

No pós-*First Comes Courage* – título que lembra a divisa da vital e suicidária heroína de *Christopher Strong*, “Courage conquers death” (“but not love”, or does it?) – Dorothy Arzner afastou-se de Hollywood, seis anos antes de Ida Lupino assumir o papel de realizadora expondo-se atrás da câmara com a firmeza com que a encarava de frente no seu espantoso papel de atriz. O fulgor *directed by* que Arzner conheceu nos anos 1930 na sua década dos 30 de idade esbateu-se, sem que a realizadora tenha passado à inactividade. Não são transparentes as razões do termo filmográfico, sendo muito citada (sem fonte atribuída) a declaração de Arzner que estipula, “Nunca abandonei Hollywood. Hollywood é que me abandonou a mim.” Talvez tenha havido conflitos, talvez a saúde tenha desempenhado um papel, talvez sejam plausíveis os argumentos que notam que a implementação censória do código Hays, o seu racismo, homofobia e sexismo implícitos tenham sido decisivos. Também é verdade que Arzner não largou tudo, assinando pequenos filmes para a Women’s Army Corps e, em 1958, anúncios publicitários para a Pepsi-cola (via Joan Crawford), além de ensinar cinema (na Pasadena Playhouse e na UCLA), trabalhar em teatro e na rádio, meio para o qual produziu um programa intitulado “You Were Meant to Be a Star”. Na UCLA, onde ensinou realização no início dos anos 1960, marcou alguns dos alunos, sabendo-se que Francis Ford Coppola foi um deles.

Em vida, teve a honra de uma estrela no famoso passeio da fama e a atribuição do seu nome a um edifício da Paramount. Os seus filmes foram redescobertos e celebrados nos anos 1970 à luz reapreciativa dos estudos feministas, devendo-se a Claire Johnston o ensaio seminal. Em 1994, a monografia de Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, concentrou-se numa análise paralela do seu percurso no cinema e da sua vida privada,

6 Bryant, Sara, “Dorothy Arzner’s Talkies: Gender, Technologies of Voice, and the Modernist Sensorium”. *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 59, nº 2, Verão 2013, pp. 357.

sublinhando a representação dos papéis de género e a sexualidade feminina, ou, mais genericamente, a dimensão subversiva dos seus filmes face-a-face com os códigos de género em que estes se inscrevem. Na contemporaneidade do século XXI, a re-descoberta dos filmes aconteceu – como tem sucedido noutras frentes – com o resgate das obras, no caso em grande parte restauradas graças a Jodie Foster. A maior parte delas tem circulado com afã revigorado, provavelmente.

Criatura do sistema

Dorothy Arzner não foi uma pioneira como pioneiras foram, dos primórdios aos anos 1920, Alice Guy-Blaché, Ida May Park, Cleo Madison, Germaine Dulac, Elvira Notari, Lotte Reininger ou as também americanas Lois Weber e Francis Marion, de mais precoce começo, mais vanguardistas ou mais decisivas nos alicerces da linguagem cinematográfica. Com a lupa da “woman’s director”, fará mais sentido aproximá-la aos percursos de Ida Lupino, em Hollywood, ou, no Japão, Tazuko Sakane e Kinuyo Tanaka.⁷ Mas foi sem sombra de dúvida mais prolífica, até ver terá sido mesmo *a* mais prolífica. Judith Mayne defende que, no percurso de Arzner, a relevância da competência venceu ao brilhantismo ou à originalidade. Molly Askell foi lapidar em 2004, no *The Guardian*: Dorothy Arzner era uma criatura do sistema dos estúdios, “era a sua limitação e o seu fascínio”.⁸

Alguns dos seus filmes estão dados como perdidos a esta data, a outros não tem sido fácil aceder, mas, antecipando uma retrospectiva em Portugal tão completa quanto materialmente praticável, é possível dizer que a descoberta será satisfatória.⁹ Que se verá que num filme eivado pela comédia como *Get Your Man* (1927) Clara Bow pode compor uma personagem tão estonteante de endiabrada como a enérgica Tessie McGuire de Gloria Swanson no dramático (muito divertido e pouco moralista) *Manhandled* de Allan Dwan, filmado nos estúdios nova-iorquinos da Paramount em 1924; ou que, para manter o paralelo com o muitíssimo prolífero e extraordinariamente competente Dwan, a camaradagem feminina de vários Arzner, por exemplo a de *Dance, Girl, Dance*, tem equivalência em alguns Dwan, por exemplo, no western *Woman They Almost Lynched* (1953), e que se Arzner não variou tanto de género cinematográfico como Dwan, até pela não comparável extensão das respectivas obras, nunca tendo realizado um western, realizou um filme de guerra, *First Comes Courage*; que em explosividade pré-código de teor desregrado *Merrily We Go to Hell*, e a luminosidade de

⁷ Tendo começado a filmar em 1936, só Tazuko Sakane (1904-1975) coexistiu cronologicamente com Arzner em termos filmográficos, sendo Ida Lupino (1918-1995) e Kinuyo Tanaka (1909-1977) actrizes-realizadoras cujas obras, menos abundantes em número de títulos, se situam grosso modo nos anos 1950.

⁸ Askell, Molly, “Wild Girls”. *The Guardian* 9-01-2004 (acedido em Agosto 2022).

⁹ Na sua maioria, os filmes de Dorothy Arzner estrearam comercialmente em Portugal e *Dance, Girl, Dance* foi reposto numa sessão especial no cinema Nimas, em 2020. Até esta data, a Cinemateca apresentou *The Bride Wore Red*, *Craig’s Wife*, *Dance, Girl, Dance*, *Merrily We Go to Hell* e o colectivo *Paramount on Parade*.

Sylvia Sidney, têm alguma coisa do sabor de Lubitsch(s) da mesma época com Miriam Hopkins ou que, neste filme, o retrato implícito do casamento pode lembrar futuras cenas da vida conjugal; como numa linha de filmes protagonizados por aviadoras que adoram voar, *Christopher Strong* é emparelhável com *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon (1943) pondo Katharine Hepburn e Madeleine Renaud num improvável diálogo e permitindo a complexidade da presença da personagem da Sra. Strong de Billie Burke; como o olhar sobre a personagem de mulher dominadora composta por Rosalind Russell em *Craig's Wife* dispensa a complacência mas não o humanismo; ou como também se encontra complexidade no retrato da ambição classista da personagem de Joan Crawford que nos Alpes suíços, algures próxima de Locarno, descobre em *The Bride Wore Red* (1937) como a água doce de um lago pode “lavar a tristeza e encharcar alguém com pingos de felicidade”.

No nicho da cinefilia contemporânea é relativamente célebre uma fotografia de Joan Crawford, irrepreensivelmente caracterizada, e Dorothy Arzner de chapéu, casaco e gravata imaculados, a beberem café na rotação desse filme, indiscutivelmente menos analisado do que *Merrily We Go to Hell*, *Christopher Strong*, *Dance, Girl, Dance*. Nestes há cenas de verdadeira antologia que, cada uma a seu modo, condensam a essência do cinema de Dorothy Arzner. Em *Merrily We Go to Hell*, Frederic March e Sylvia Sidney vão e voltam a ir “alegremente para o inferno”, à boleia de brindes carregados de teor etílico que agora lembram muitos e bons Hong Sangsoo, e ele diz e repete “Acho que és espantosa!” Mas de toda a graça e desgraça envolvidos na história do casamento entre a rapariga e o jornalista que aprende que um murro no nariz leva menos tempo a sarar que um coração destrozado, a cena a citar é a da proposta da paridade dos privilégios e a dança e contradança que esta motiva: “Sempre disse que és espantosa. / Talvez não o digas muito mais vezes, porque se seres um marido moderno te dá privilégios, ser uma mulher moderna dá-me privilégios.”

Escrito por Vicki Baum, também pugilista na vida real, o exemplo discursivo de *Dance, Girl, Dance* cala ainda mais fundo: Maureen O’Hara, aspirante a bailarina passa-se literalmente certa noite no palco de um espectáculo burlesco cuja turbulenta plateia masculina tenta ridicularizá-la. Depois de um grande plano que a mostra em ebulição, a rapariga, de seu nome Judy O’Brien, dá uma tarefa à plateia encarando-a de frente e devolvendo-lhe o reflexo com o espelho das suas palavras. A dureza atinge os espectadores, que acabam a aplaudi-la de pé. “A dança [de Judy] é parada para desafiar as regras da dança fílmica”, sintetiza Mark Cousins na odisseia do seu *Women Make Film* (2018). O mesmo se diga sobre uma cena de janela ao luar em que O’Hara, suspirando de amor, mais suspira pela vontade de dançar, esse sim, sonho da vida. A liberdade do olhar de Dorothy Arzner marca os seus filmes com a energia da aviadora Hepburn em *Christopher Strong*. Quem veja o filme há-de lembrá-la dentro das roupas de *cockpit* mas o que não poderá esquecer é a cena em que ela se apresenta vestida da extravagância do mundo para atender a uma noite de festa. O fato de seda cintilante, colante, provocador, que remata com uma espécie de chapéu com uma espécie de duas antenas

é absolutamente extraordinário e uma afirmação de identidade. Um ovni? Uma extraterrestre? Uma mulher é uma mulher? Mais nada.

Agosto 2022

FILMOGRAFIA DOROTHY ARZNER | REALIZAÇÃO

Fashions for Women / A Rainha da Moda, prod. Paramount-Famous Players Lasky, 1927 *

Ten Modern Commandments / Dez Mandamentos Modernos, prod. Paramount-Famous Players Lasky, 1927 *

Get Your Man / À Procura de Um Noivo, prod. Paramount-Famous Players Lasky, 1927

Manhattan Cocktail / Cocktail Americano, prod. Paramount-Famous Players Lasky, 1928 * *subsiste uma sequência*

The Wild Party / Louca Orgia, prod. Paramount-Famous Players Lasky, 1929

Sarah and Son, prod. Paramount-Famous Players Lasky, 1930

Paramount on Parade / Paramount em Gala, 1930 co/r: Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin Knopt, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle, prod. Paramount, 1930 *Arzner realizou a sequência "The Gallows Song – Nichavo"*

Anybody's Woman, prod. Paramount, 1930

Honor Among Lovers / Honra de Amantes, prod. Paramount, 1931

Working Girls, 1931

Merrily We Go to Hell / Quando a Mulher se Opõe, prod. Paramount, 1932

Christopher Strong / O Que Faz o Amor, prod. RKO, 1933

Nana / Nana, prod. United Artists, 1934

Craig's Wife / Egoísmo de Mulher, prod. Columbia, 1936

The Bride Wore Red / A Noiva de Vermelho, prod. MGM, 1937

Dance, Girl, Dance / Dança, Rapariga, Dança, prod. RKO, 1940

First Comes Courage / Crepúsculo Sangrento, prod. Columbia, 1943

* perdidos a esta data