

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

O CINEMA CLÁSSICO DE DOROTHY ARZNER

21 e 27 de Dezembro de 2022

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, Waltrer 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:* Library of Congress, 35 mm, 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.*

NOTA

A banda de som óptico da cópia que vamos apresentar pode ter algumas perturbações de leitura e oscilações de volume.

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 estreadora 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 em conjuntura retrospectiva 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, que Arzner e Hepburn. As duas mulheres representam espíritos independentes e, de maneiras diferentes mas relacionadas, as suas personas distinguem-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 amolecer. 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