

## Cary Grant: o sprint e a pose<sup>1</sup>

*Cary Grant: the sprint and the pose*

---

### Luc Moullet

Cineasta, ator e crítico de cinema francês. Ligado à Nouvelle Vague, dirigiu dezenas de curtas e longas-metragens. Escreveu para a revista *Cahiers du Cinéma* e é autor de diversos livros sobre cinema.

### Tradução

Pedro Maciel Guimarães

Submetido em: 16/04/2019

Aceito em: 15/05/2019

### RESUMO

Neste texto retirado do livro *Politique des acteurs*, Moullet analisa a obra do ator hollywoodiano Cary Grant nos mesmos termos em que se analisa, com mais frequência, a obra de um diretor renomado: como um percurso artístico coerente, no qual é possível observar uma série de recorrências formais e temáticas sugestivas de uma intenção e uma autoconsciência acentuadas – em suma, as marcas de um autor. Nas escolhas de papéis e nas técnicas de atuação de Grant, o crítico observa não só o gênio para a comédia física, mas também um revelador gosto pela ambiguidade – sexual e de caráter – que teria grande significado pessoal para o astro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Atuação; autoria; cinema clássico de Hollywood.

### ABSTRACT

In this excerpt from the book *Politique des acteurs*, Mollet analyzes actor Cary Grant's oeuvre in the same terms in which the oeuvre of a renowned director is often analyzed: as a coherent artistic trajectory in which it is possible to notice a series of formal and thematic recurrences suggestive of a pronounced intention and self-consciousness – in short, the hallmarks of an author. In his choice of roles and his acting techniques, the critic observes not only a genius for physical

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente em: MOULLET, Luc. *Politique des acteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993, pp. 73 – 104.

comedy, but also a revealing taste for ambiguity – both sexual and of character – that would be of great personal significance to the star.

**KEYWORDS:** Acting; authorship; classic Hollywood film.

Cary Grant está no mesmo time de Cooper e Wayne. Seus primeiros filmes, nos anos 30, dentro de um mesmo estúdio (a Paramount) nos mostram um ator asséptico e padronizado. Temos a prova, levemente caricatural, com a participação dele em *A Vênus loura* (Sternberg, 1932), em que contracena com Marlene Dietrich, de quem é o riquíssimo empresário e sedutor. Apesar da brevidade de suas aparições, podemos percebê-lo com roupa de equitação, de iatismo e outras roupas bem caras. O marido, Herbert Marshall, e sobretudo Marlene Dietrich, são vistos muitas vezes em planos fechados. Grant não, ele é uma imagem, uma silhueta. A postura de Sternberg ultrapassa um pouco o padrão da Paramount. Com Cary Grant, Sternberg parece ter querido reproduzir o Gary Cooper de *Marrocos* (mesmas frases curtas, a maneira de valorizar o nariz). Ter escolhido Cary como nome em 1932 não foi por acaso. Grant parece ter muito mais do que seus 26 anos. É talvez a única vez na sua carreira que ele parece ter uma aparência massiva. A largura do seu rosto imóvel lhe faz parecer, até mais que Cooper, com os futuros atores sternberguianos como Mature ou Mitchum. Ele se movimenta pouco. Na primeira vez que aparece, ele dá um soco no adversário. Bem típico do homem sternberguiano, nada a ver com a personalidade de Grant, que ele mostrará em seguida.

No seu segundo filme da Paramount, *Vivendo em dúvida* (*Sylvia Scarlett*, Cukor, 1935) nos mostra, finalmente, um verdadeiro ator. O filme fala sobre uma jovem mulher (Katharine Hepburn) que, para ajudar seu pai, um procurado pela polícia, é obrigada a se vestir de homem. Grant encarna um personagem curioso, um inglês como ele mesmo (embora encarnando na sua maioria americanos) de estatuto indefinido. Aproveitador, ele começa se aproveitando do pai e da filha, antes de lhes ajudar e proteger. Nos outros filmes, ele é geralmente um jovem rapaz, mas aqui ele se eclipsa perto do final, deixando Katharine para Brian

Aherne. Mas esse desaparecimento pode não ser por completo, já que Katharine usará o paletó preto de Grant e copiará exatamente seu comportamento no trem, como na primeira sequência do filme.

Tem uma chave de leitura que permite compreender melhor *Sylvia Scarlett* e toda a obra de Grant. No início desse livro, eu tinha a intenção de nunca me referir à vida privada dos astros. Espero que o leitor me perdoe por contradizer meu princípio. Não vou repetir, prometo. Mas essa perversão à deontologia crítica me parece indispensável. Grant foi casado cinco vezes, cada uma durante pouco tempo. Isso ajudava na lenda do belo sedutor. Mas uma recente biografia de Charles Highman e Roy Moseley indica que Grant era bissexual e que suas relações heterossexuais eram menos felizes do que as outras. Como o livro não foi objeto de nenhuma ação judicial, penso que podemos confiar nessas informações. Isso explica a brevidade dos seus casamentos e a paternidade tardia (aos 62 anos). Esses múltiplos casamentos tiveram a função, se não de esconder, de tentar mudar uma situação. Isso passou em brancas nuvens, pois se tivessem se dado conta que o grande sedutor do cinema era um reprimido, toda a estrutura de Hollywood corria o risco de cair por terra.

Talvez eu nem tenha que me desculpar por essa referência à vida privada, já que ela contrabalança uma outra referência, mais ou menos inconsciente: a da falsa vida privada. Se éramos insensíveis à ambiguidade de Cary Grant é porque sua lenda de eterno sedutor nos desviava da realidade na tela, nos impedia de pensar por um segundo sequer nessa ambiguidade.

*Sylvia Scarlett*, realizado por um homossexual conhecido, George Cukor, diz respeito a Grant no mais alto grau, mas, de alguma maneira, por procuração. O travesti, que identificamos abusivamente com o homossexual, é, no filme, Katharine Hepburn e não Cary Grant. Podemos dizer que esse ínterim revela o “supratravestismo”, que deve ter divertido muito Grant. Ele participava de uma empreitada fundada no travestismo sem nunca ser diretamente atingido. A não ser numa única sequência. Pensando dormir no mesmo quarto que Hepburn

travestida, ele parece incomodado, o que pode justificar três interpretações diferentes: a angústia de uma presença feminina que ele já imagina; o medo de um convite à homossexualidade; e a falta de intimidade.

Grant dará, no entanto, o passo decisivo, depois de quatorze anos de atraso, graças a *A noiva era ele* (*He was a male war bride*, Hawks, 1949). Por ser um francês que se casa com uma soldada americana, ele só pode acompanhá-la no barco que os leva aos EUA vestido de mulher – somente as esposas de guerra eram reconhecidas pela burocracia americana.

Uma das forças de Grant é que ele sempre se desafia, coloca-se no lugar do touro na arena. Seu amigo Rock Hudson evitará os papéis ambíguos que sua homossexualidade poderia originar preferindo sempre os de homem viril desprovido de problemas. Grant, por outro lado, não somente aceita os papéis de travesti, mas também os de duplo sentido no que diz respeito ao gestual dos personagens.

### Como no teatro

Esse Grant provoca a secessão. Da sua primeira mulher, depois de sete anos de vida em comum, em 1934. O público o identifica então ao casamento breve e ao divórcio. Grant achava que o casamento era um dos motivos de suas inquietudes. O casamento é, assim, o primeiro tema da sua obra.

O componente principal será a repetição do casamento entre cônjuges separados, assunto principal de suas principais comédias<sup>2</sup>: *Cupido é moleque teimoso* (*The awful truth*, Leo McCarey, 1937), *Jejum de Amor* (*His Girl Friday*, Hawks, 1940), *Núpcias de Escândalo* (*The Philadelphia Story*, Cukor, 1940) e *Minha esposa favorita* (*My favorite wife*, Garson Kanin, 1940). A comédia do “recasamento”, da qual Grant não será o único adepto, permite conciliar uma intriga complexa com o código Hays e as ligas religiosas. Divórcio e “recasamento” são muito bons se se casa de novo com a mesma mulher.

<sup>2</sup> Cf. o estudo de Stanley Cavell, *Em busca da felicidade: Hollywood e a comédia do “recasamento”*.

Mas não é só o “recasamento”. Tem também a noite de núpcias. *A noiva era ela* conta a história de um casal que, depois da cerimônia, não encontra um leito para a noite de núpcias. É fácil tirar daí um segundo sentido (Grant não pode consumir o casamento). Uma cena nos convida a essa interpretação: aquela em que Grant não consegue abrir a porta do quarto da noiva (simbologia evidente para um psicanalista) enquanto que ela mostra, mais tarde, que a porta pode ser facilmente aberta. Na literalidade do roteiro, tudo se explica num primeiro sentido, mas nada de muito original. A acumulação dos indícios faz surgir um segundo grau de entendimento na mente do espectador. Temos aqui a prática perversa do jogo duplo, típico da obra de Hawks, criado em cumplicidade com Grant e seus roteiristas. O público não suspeita que Grant possa ser homossexual. Para a imensa maioria das pessoas, o travestismo de Grant no filme de Hawks era uma mera brincadeira, como se fosse um Casanova ao estilo Warren Beatty. Mas o filme está mais próximo da realidade do que do jogo. Esse retorno à verdade de Grant constitui um jogo superior, um terceiro grau, que permitia a Hawks enganar o público, fazendo-lhe tomar o verdadeiro por falso.

Existem variações desse tema da noite de núpcias. O Grant de *Este mundo é um hospício* (*Arsenic and old lace*, Frank Capra, 1944) está prestes a se casar, em segredo. Ele acaba de escrever um tratado em favor do celibato que é um grande sucesso. Mas um leitor o reconhece quando ele vai assinar o livro de casamento. Ele foge para não ser reconhecido. Em *Era uma lua de mel* (*Once upon a honeymoon*, Leo McCarey, 1942), não é a de Grant, mas a de um novo personagem, Walter Slezak. Grant tem uma crise de urticária logo depois do casamento (*Carícias de luxo - A touch of mink*, Delbert Mann, 1962).

Às vezes, Grant chega a ter uma vida normal de homem casado. Mas seus problemas com as mulheres se concretizam através da figura da sogra, insuportável e má, que ele trata por todos os nomes e que ele vai maltratar em *O inventor da mocidade* (*Monkey Business*, Hawks, 1952) e por acaso em comédias de “recasamento” como *Cupido é moleque teimoso* e *Jejum de amor*. Nesses filmes, não é a sogra de Grant mas a futura sogra da sua ex-esposa. O efeito é o mesmo.

Encontramos ecos de *Interlúdio* (*Notorious*, Hitchcock, 1946), *Ladrão de casaca* e *Intriga internacional* – convergência britânica entre Grant e Hitchcock – e também *Esse mundo é um hospício*: sempre mulheres de idade, más ou que se opõem a ele. Grant chega a sequestrar uma velha senhora, depois de lhe amordaçar (*Jejum de amor*). Podemos ligar esse ódio, essa misoginia, ao fato que ele imaginava (erroneamente, aliás) que sua mãe o havia abandonado. Obviamente, Grant não escreveu o roteiro dos seus filmes, mas os autores modelaram a estrutura deles em função da personalidade do ator.

O casamento de *Suspeita* (Hitchcock, 1941) acontece também contra a vontade dos pais, mas isso não é o essencial do filme. O filme é inteiro dedicado à narração dos episódios da crise entre os dois cônjuges. Joan Fontaine fica sabendo que Grant é um ladrão, um mentiroso, e tudo leva a crer que ele quer matá-la para roubar sua herança.

Produções mais rotineiras como *Sempre cabe mais um* (*Room for one more*, Norman Taurog, 1952) e *Lar, meu tormento* (*Mr. Blandings builds his dream house*, H.C. Potter, 1942) são também baseadas nas dificuldades da vida familiar menos graves, como os problemas de moradia e a adoção de crianças. Aqui, também, a piada atinge diretamente o público, que sabe que as situações são o contrário da vida pessoal de Grant e ri disso.

A maior parte dos filmes de Grant pertencem a um período muito rico, o dos anos 1937-1942, que marcam a transformação de Grant para a comédia pura, exagerada – o que permite a inclusão de audácias misóginas –, depois que a Paramount, durante os primeiros anos de seu contrato, o havia utilizado para melodramas ou comédias suaves. Esses anos marcam também uma grande segurança de gosto por parte dos realizadores. Enquanto todos os outros atores são obrigados a aparecer, de vez em quando, em filmes menores ou ruins, Grant filma três vezes com Hawks, duas com Cukor, três com McCarey (um filme foi terminado por outro diretor), três com Stevens, um com Hitchcock e um com Capra. Únicas escolhas discutíveis: Frank Lloyd e John Cromwell. Em toda a história do cinema, duvido que se consiga achar um ator que fez melhores

escolhas. Depardieu esteve, sem dúvida, em melhores filmes, mas também em piores.

Nos anos 50, nos qualificavam, no *Cahiers du Cinéma*, de “hitchcocko-hawksianos”. É preciso, hoje, fazer uma redefinição. O primeiro hitchcocko-hawksiano, quinze anos antes de nós, era Cary Grant que, desde 1941, já havia filmado com os dois mestres do cinema americano. Ao todo, 9 filmes com eles, o que faz de Grant o melhor ator americano.

O Grant hawksiano trabalha antes de tudo no duplo registro de jogo que eu evoquei pra falar de *A noiva era ele* e o travestismo.

Como Grant era um sedutor de carteirinha, o público não imagina um só instante que suas brigas com as mulheres sejam outra coisa que o reflexo do jogo habitual entre os sexos. Xinga-se porque se adora. A biografia real de Grant nos convida, hoje, a uma outra leitura.

Vejam o exemplo de *Paraíso infernal* (*Only angels have wings*, Hawks, 1939). Nosso homem dirige um miniaeroporto perdido usado pelo correio postal. Estamos no meio dos Andes, em 1930. O trabalho é duro e necessita uma permanência constante, dia e noite. As mulheres só atrapalham o trabalho, com seus sentimentos e problemas. Grant conta que, uma vez, ele se casou. Ele demorou a voltar de uma missão aérea e, quando voltou, sua namorada disse que estava preocupada e que, melhor do que ficar na angústia, ela preferia que ele tivesse morrido.

Embora seja justificado pela situação, nota-se que é com uma grande violência, comum nos misóginos e alguns homossexuais, que ele mergulha o rosto de Rita Hayworth, sua ex-namorada, na água, com o pretexto de tentar curar-lhe a ressaca. Ele está com raiva dela por ela não confiar no seu atual marido, Richard Barthelmess. Mas temos o direito de pensar que ele está com raiva de ver seu pupilo Barthelmess sair com sua mulher. Grant se porta com seus pilotos assim como um galo com suas galinhas. Ele bate nos ombros do dono do bar, Dutchy; ele ameaça entrar no quarto de Jean Arthur, mas desiste para ir voar. Várias vezes, Jean vai lhe dizer: “are you queer?” ou “are you a queer

duck?”. Ora, “queer”, que quer dizer “estranho”, significa também “homossexual”. Assim que Jean Arthur chega ao seu quarto, Grant fica totalmente sem jeito e se queima com café. Ele confunde todas as mulheres do tipo hispânico. Temos a impressão de que mulheres, para ele, são como gado.

Ele beija Jean Arthur, que finge ser como um dos seus pilotos, the Kid. Grant responde que o Kid não lhe causa jamais tristezas. Com medo que Grant se mate no voo, mas também com ciúme de vê-lo partir com o Kid, ela o fere com um tiro. O discurso evidente é sobre o interesse dos homens pela sua profissão, a aviação. O segundo discurso é sobre o interesse dos homens pelos homens, pois não há mulheres na aviação. Em gíria inglesa – Grant é de Bristol – “bird” significa “garota” (o que concerne diretamente Jean Arthur, que encarna uma dançarina) e são os “birds” que se chocam contra os vidros do avião, causando a morte do Kid. Ele chega a dizer: “foi por causa dos birds” – birds são os chatos que causam sua perda. Não por acaso, esse filme foi escrito por Jules Furthman, especialista nas piadas de duplo sentido e no *private joke*. Ele chega a nomear a heroína de *Rio Bravo* (Hawks, 1959) com o mesmo nome da de *Paixão e sangue* (*Underworld*, Sternberg, 1927), escrito por ele 30 anos antes.

Essa textura homossexual, que apimenta *Paraíso infernal*, foi preterida em favor da polarização crítica entre os aspectos positivos e heroicos do drama de Hawks. Ela é mais rica do que em *A noiva era ele*, muito evidente e que demandava menor participação do público.

Nos outros Grant hawksianos, a homossexualidade não aparece, a não ser por um “i went gay” (“virei uma louca”), quando ele salta no ar em *Levada da breca* vestido de um penhoar feminino, ou quando ele olha para os jovens atletas com problemas mentais em *O inventor da mocidade*.

A ligação entre *Paraíso infernal* e *Jejum de amor*, ambos do mesmo ano, está na prioridade do trabalho sobre o amor. É por isso que a jornalista Rosalind Russel se divorcia de Walter (Grant), editor preocupado demais com os furos de reportagem. Toda a habilidade de Grant está no fato de ele criar situações em que o instinto profissional de sua ex-esposa se sobressaia à sua vida sentimental.



Ficamos nos perguntando por que ele tenta reconquistar sua mulher se é o jornal que lhe interessa antes de tudo. Talvez ele esteja com ciúme de ver sua ex com um novo namorado, bem viril ainda por cima. Talvez por gosto de manipulação, o desejo de controlar tudo, que já estava presente em *Paraíso*.

Os dois outros filmes da dupla Cary-Hawks revelam um Grant não manipulador, mas manipulado, inversão reveladora da imensa gama dos seus dons. *Levada da breca* tem como motivo comum com *Paraíso infernal* o medo das mulheres, além da prioridade alienante do trabalho sobre o amor. David Huxley é um zoólogo apaixonado, que vive nas nuvens e vai se casar, pela razão, com sua secretária, pois ele pensa que uma viagem de núpcias seria uma perda de tempo. Parece que é o lado perdido de Huxley que seduz a excêntrica Katharine Hepburn, picante e matriarcal ao mesmo tempo, da qual a paixão devoradora e insólita o encherá de medo. Encontramos aqui uma variação do inocente dos filmes de Capra, embora o modelo seja emprestado do personagem encarnado por Elliot Dexter em *A costela de Adão* (*Adam's rib*, De Mille, 1923), com o qual Hawks colaborou de maneira bem obscura. Talvez não seja o medo da mulher no geral, mas o medo da mulher que exista por si só, como Katharine Hepburn. Podemos também tudo ligar ao fato de que Huxley perdeu seu osso de brontossauro, uma clavícula bem sugestiva que Hepburn leva para ele no final do filme e, somente aí, ele pode transar com ela. Existe uma ambiguidade no filme. Como sempre, Hawks parece ter querido falar de tudo, privilegiando a comicidade em detrimento da psicologia, ao aceitar todas as interpretações, apesar de suas contradições. Mas isso não é importante. O que conta é a criação de um ritmo, de uma mecânica fundada justamente no absurdo, que embala cada vez mais.

*O inventor da mocidade* é uma espécie de continuação de *Levada da breca*, rodado 15 anos depois. Em ambos, Grant encarna um homem de ciências absorto no trabalho e a ponto de fazer uma grande descoberta. São os únicos filmes em que ele usa, continuamente, óculos. Ao professor Huxley (referência a Aldous Huxley, que tinha problemas de visão) se sucede o senhor Oxley (Hawks-lay),

interpretado por Charles Coburn, sem falar do professor Oddy de *Bola de fogo* (*Ball of fire*, Hawks, 1941). Em *O inventor da mocidade*, existe uma referência à famosa cena de *Levada da breca* onde Grant faz de tudo para esconder o seio nu da sua parceira. Mas essa temática é menos grantiana que wayniana<sup>3</sup>. No entanto, há algo nela de grantiana. Em 30 anos, a aparência física praticamente não muda. É por isso que ele parece ter medo da cor, mais realista, que ameaça de envelhecê-lo. Ele só a aborda em 1954, enquanto que Cooper já tinha recorrido a ela em 1939, assim como James Stewart. Stewart e Grant mantêm-se jovens, ao contrário de Cooper e Wayne, que, a diferentes graus, não pararam de envelhecer. Podemos ver aí a oposição entre os dois caubóis do oeste (Cooper, Wayne), atores sem formação dramática, que precisam de maquiagem e composição para ter caráter e evitar o sem graça das pin-ups dos anos 30, e dois atores de teatro do leste (Grant, Stewart, Nova York e Inglaterra), que têm *métier* suficiente para evitar a monotonia sem renunciar ao rosto liso tradicional ou recorrer a artifícios. Estamos no direito de considerar que *O inventor da mocidade* faz graça com a vontade eterna de juventude de Grant (como, mais tarde, o “engordei” do início de *Intriga internacional*). Grant crê ter encontrado um elixir de juventude e o experimenta, fazendo-o agir da maneira mais bizarra. Ele se dá então conta de que a verdadeira juventude é a do coração e abandona sua busca.

*O inventor da mocidade* está ligado não somente a *Levada da breca*, mas a *O noivo era ele*, que termina com a chave da cabine dos dois esposos jogada pela janelinha. *O inventor* começa com Grant constatando que, ao sair de casa, “a chave não está lá”. No primeiro grau, isso significa que ele é distraído. Mas a simbologia aparece forte, ainda mais por esse casal não ter filhos e por Grant perder de novo a chave no meio do filme. E vai longe. Já havia uma fechadura que Grant não conseguia fazer funcionar em *Cupido é moleque teimoso*.

Podemos juntar a esse grupo *O esporte favorito dos homens* (*Man's favorite sport*, Hawks, 1964), que Grant recusou, sendo substituído pelo grande

---

<sup>3</sup> Refere-se a John Wayne, ator cuja carreira é analisada no capítulo anterior do livro [N.d.T]

homossexual de Hollywood, Rock Hudson, que tentaria aparecer como substituto à figura de Grant em outras comédias como *Confidências à meia-noite* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), *Quando setembro vier* (*Come september*, Robert Mulligan, 1961), *Não me mandem flores* (*Send me no flowers*, Norman Jewison, 1964) e *Um favor muito especial* (*A very special favor*, Gordon, 1965). No roteiro, o esporte preferido dos homens não é correr atrás das mulheres (mesmo que, no fundo, se trate disso), mas a pesca, que Hudson ainda não praticou e do qual é o melhor teórico. A cada gesto de Hudson, infiltra-se a sombra de Grant. Mas o desdobramento funciona menos bem que em Wayne-Hawkins. A arte de Wayne é uma arte do “quê”, relativamente fácil de reproduzir. A de Grant é a do “como”. Nesse terreno, Cary eclipsa Rock.

Depois da recusa de seu intérprete, Hawks renuncia definitivamente a fazer comédias. Suas tentativas precedentes sem Grant (*A canção prometida* e *O resgate do chefe vermelho*) comprovam isso.

O Grant visto por Cukor é ligeiramente diferente. Ele não é manipulado e segue sempre inquietante, sinistro. Ao longo de *Sylvia Scarlett*, sua posição ambígua, assim como o filme (comédia com suicídio, admirável contrassenso de todas as convenções narrativas hollywoodianas, totalmente inverossímil pois o travesti de Hepburn não engana ninguém, fracasso de público), é ressaltada pelas vestes negras, deslocadas numa comédia, que refletem o poder dos seus olhos escuros. Ele se mantém longamente numa posição insólita, que contrasta com a velocidade do seu jogo e de outros aspectos da sequência. Ele incomoda. Há uma cena em que ele é o anjo, em *The bishop's wife* (Koster, 1947), o que lhe dá, evidentemente, um estatuto particular paralelo ao seu. A misoginia aflora. Ele acha que Hepburn travestida tem ideias “idiotas, como uma garota”.

A misoginia é mais agressiva no início de *Núpcias de Escândalo*, em que ele ameaça dar um soco em Hepburn e joga suas malas no chão. Só encontraremos violência parecida mais tarde, em *Ladrão de casaca*, quando ele esbofeteia Brigitte Auber e cujo divórcio é pronunciado por “crueldade mental e

bebedeira”. Durante todo o filme, Cukor brinca com o olhar negro de Grant, que, às vezes, parece o de um agente funerário. Seu rosto é duro, murcho, sem expressão, quase gordo. Ele lança a fumaça de cigarro na cara de Hepburn. Ao final, seu sorriso de canto de lábio de manipulador aparece. Quando ele vence seu rival, ele parecerá bem mais magro, graças à sua roupa. Ele não será mais filmado de frente, com a câmera que o esmaga, ele parecerá simpático, visto de perfil.

No meio de Sylvia Scarlett, Grant deambula nas falésias de Albion, o cenário principal de *Suspeita*. O Grant hitchcockiano é bem mais centrado, educado, civilizado, mais British que o de Hawks ou Cukor. Ele está um tom acima. Nenhuma alusão à homossexualidade, que Hitchcock reserva a atores de físico mais marcado, a misoginia desaparece – ou se mantém discreta – à exceção de um diálogo de *Suspeita* (“as mulheres dizem não quando pensam sim”) e alguns momentos de *Ladrão de casaca*, quando surge o assunto da sogra.

Uma palavra resume a prestação hitchcockiana: dualidade. Mas não é mais a dualidade sexual entre o Grant público e o privado e sim uma dualidade análoga, que ele expressa maravilhosamente bem. Doutor Cary e Mister Grant. O entendimento era perfeito entre Grant e Hitchcock, que lhe construiu o essencial da sua carreira sobre o tema do duplo. A progressão era evidente. No lugar do duplo encarnado por dois personagens (Rebeca e a nova senhora De Winter, o falso culpado e o verdadeiro assassino), Hitchcock podia agora colocar o duplo no interior de um mesmo ator e do mesmo personagem.

Essa dualidade não é devida unicamente à bissexualidade de Grant. Ela é inerente ao seu físico. Ele é um homem bonito, charmoso e engraçado, que tem os cabelos escuros, olhos castanhos que parecem quase negros, sobretudo quando Grant mexe as pupilas de maneira visível. Dos quatro atores desse livro<sup>4</sup>, Grant é o único que não tem os olhos azuis. Isso é muito importante.

O protagonista de *Suspeita* quer matar sua mulher? Ou ele é totalmente apaixonado pela esposa e um pouco inconsequente? Os desenvolvimentos desse

---

<sup>4</sup> Além de Grant, Gary Cooper, John Wayne e James Stewart. [N.d.T]

enigma se fazem aos poucos. O jogo de Grant, doce, é alternado de maneira agressiva pela técnica de Hitchcock. Ele que começou sua carreira na Alemanha, nos tempos de *Metrópolis*, fará um filme quase expressionista. O plano mais sintomático de *Suspeita* é esse momento chave que prefigura outros, de *Interlúdio* e *Intriga internacional*, onde a câmera sai da bochecha esquerda de Grant, passa por detrás de Joan Fontaine e reenquadra o bochecha direita do ator que estava na obscuridade. É um pouco fácil, mas é apenas um dos elementos da trama estética e luminosa criada por Hitchcock. A ameaça aparece através da massa negra de Grant, no fundo do campo, e se aproxima de Joan Fontaine, em primeiro plano. Muitas vezes, são as costas de Grant, muito largas, em veste negra, que ocupam uma grande parte do quadro e que criam um sentimento de inquietude. Essa intromissão do negro (mais pungente por ser o personagem branco como neve) se dá passando por cima dos *raccords* de luz e de imagem. A dialética entre o minimalismo das ações (o drama se estabelece em torno de uma cadeira vendida e de um copo de leite) e a suntuosa expressividade da iluminação dá ao filme uma dualidade original.

Na grande cena final, durante a explicação dos dois cônjuges, Grant fica um bom momento imperturbável, costas voltadas para a câmera, o que pode parecer frustrante para o ator e ontologicamente discutível, mas não compromete o filme. Um close de Grant teria talvez criado um *happy end* nos moldes tradicionais. Podemos nos perguntar se um outro ator ou até um robô não teria dado no mesmo resultado (aliás, alguns planos foram mesmo realizados com um dublê), e se essas linhas não teriam mais lugar num livro sobre Hitchcock e não sobre Grant. Trata-se não somente de um bom filme e também de uma boa interpretação. Mais uma vez, o ator consegue um grande peso fazendo o mínimo possível. O espectador é levado a se perguntar sobre sua misteriosa impassibilidade.

E é preciso estabelecer uma diferença entre o caráter inabalável de Grant e o de Cooper. O de Cooper abre uma via multidirecional, segundo a escolha do diretor, que nem sempre escolhe um campo preciso para se posicionar (*Sargento*

York). O de Grant revela duas opções: uma coisa e seu inverso, o bem e o mal, entre os quais é preciso fazer sua escolha.

*Interlúdio* se situa no prolongamento de *Suspeita*. No início, Grant é visto de costas, grande massa negra, ou a iluminação não o ajuda. Talvez é porque Hitchcock estivesse mais apaixonado por Ingrid Bergman (ou Joan Fontaine) do que por Grant. Mas é também – e sobretudo – por que Devlin, personagem de Grant, é misterioso, cheio de duplicidade, difícil de se entender. Ele parece apaixonado pela bela Alicia, mas ele a contactou pois trabalhava como agente secreto americano e tinha a missão de convencê-la a espionar o nazista Sebastian, mesmo colocando sua vida em risco. O marido tentará matar a esposa quando descobrir que ela o espiona. Com a exceção do final, quando ele a salva, podemos a todo momento duvidar dos sentimentos de Devlin. Ele age por amor? Ou por sentido profissional? Grant tinha propriedade para interpretar esse papel, pois havia sido agente do Serviço Secreto inglês durante a guerra. Essa duplicidade é ainda mais evidente quando Ingrid Bergman o vê fora de foco, de cabeça pra baixo. Isso acontece, obviamente, pois a personagem está bêbada, cabeça virada pra baixo na cama e sem coragem pra se levantar. Mas Devlin é visto ao contrário sobretudo para nos dar a impressão de um personagem com duplo sentido. “O que é esse escuro no seu cérebro?”, pergunta ele a Bergman num dado momento. A verdade é que o amor vence, ao contrário dos filmes de Hawks, onde o trabalho sempre leva vantagem. Mas isso acontece depois de muita hesitação de Devlin, que aparece como um personagem atormentado e até mais perdido que Bergman, mostrada assim desde o início (órfã, desempregada, filha de criminoso, alcóolatra) mas que se revela mais inocente e mais forte que Devlin. O máximo da ambiguidade é atingido quando os dois apaixonados estão prestes a ser surpreendidos na sua investigação por Sebastian. Para sair dessa, Devlin beija Alicia – é melhor que Sebastian ache que sua mulher o trai do que saber que ela é espiã. Mas podemos nos perguntar se se trata de um beijo verdadeiro. Não estaria ele beijando-a por estratégia profissional? Pouco antes do final, ele lhe revela que vai embora para a Espanha. A ambiguidade é

ressaltada pelo jogo equilibrado<sup>5</sup> de Grant durante essas cenas cruciais. Ele parece impassível, murmura curtas frases de amor sem perder seu fleuma, contradizendo assim de maneira original os cânones dramáticos de Hollywood.

*Ladrão de casaca* vai ainda mais longe nessa direção. Estamos quase certos de que não é Grant que rouba, apesar das evidências, mas um imitador, um duplo. Um mistério ainda mais ontológico plana sobre Grant e sobre o filme, que se molda à personalidade de Grant, único protagonista do filme. Se deixarmos de lado o esquecido *A canção inesquecível* (*Night and Day*, Michael Curtiz, 1946), é o seu primeiro filme a cores. Aparece aqui a negritude dos seus cabelos, sobretudo quando confrontado ao garçom com mecha vermelha. Quando o vemos escondido atrás do vidro, em posição oblíqua, ele permanece inquietante. Seu olho negro sobressai-se estranhamente a partir do momento em que ele percebe o helicóptero que o ameaça. Seus famosos ternos listrados são substituídos por uma camiseta listrada que lhe parecia de um banhista. Seria possível identificar o vilão apenas através das roupas: é o único personagem do filme que usa roupas listradas, no caso, horizontais. Suas múltiplas roupas negras sobressaem-se frente aos tons alegres e festivos da Riviera em festa. O mistério grantiano é amplificado pela sonoridade grave e inquietante de Bernard Herrmann, que parece deslocada desse ambiente e mais propícia a uma comédia policial. Amplificado também por essas notas prolongadas não na ação principal, mas sobre os personagens secundários, como Roland Lesaffre e, finalmente, pela multiplicidade de fusões. Obviamente, foi Hitchcock e não Grant que pensou tudo isso, mas podemos novamente evocar o efeito de contágio, e dizer que o trabalho sobre a imagem é feito a partir da personalidade de Grant, do novo mito que ele está criando e que, se fosse um outro ator, a composição formal (plástica, luz e montagem) teria sido outra.

---

<sup>5</sup> Jogo equilibrado, ou a “meias-tintas”, estará também presente de maneira magnífica em *Tarde demais para esquecer* (*An affair to remember*, Leo McCarey, 1957), *Dizem que é pecado* (*People will talk*, Mankiewicz, 1952) e *Terra em fogo* (*Crisis*, Richard Brooks, 1950), que no entanto oferece menos material para análise do que a arte cômica.

Este é talvez o filme mais misterioso de Hitchcock – e por isso um dos mais apreciados pela crítica – e que cria esse mistério somente se fundando nos recursos da arte, embora repouse sobre uma intriga tão pobre em motivos de inquietude. É o mistério do nada. Nos perguntamos onde o filme quer chegar e ficamos sem resposta.

A ambiguidade do personagem é sublinhada e, às vezes, invertida. Sua parceira acha que ele não parece o americano que ele finge ser (Grant é inglês) e lhe pede para confessar sua verdadeira identidade. O ladrão que o copia é, na verdade, uma mulher (única alusão à bissexualidade na obra do Grant hitchcockiano). Ele parece calmo quando o carro está correndo, mas planos de detalhes de suas mãos revelam o medo. Muito curioso esse homem experimentado em situações-limite ter medo da velocidade do carro.

*Intriga internacional* inverte a situação de *Interlúdio*. É Eve Kendall que substitui Devlin-Grant de *Interlúdio*, Thornhill-Grant toma o lugar de Alicia-Bergman, e, talvez, de Sebastian-Claude Rains. O amor sincero é vítima do amor de armadilha de *Interlúdio* criado pelo espião. E o amor contido se revoltará violentamente contra a usurpação dos sentimentos. *Intriga internacional* é o único Hitchcock em que Grant não é manipulador nem algoz, mas manipulado, objeto, vítima, assim como em *Levada da breca*, *A noiva era ele*, *O inventor da mocidade*, *O mundo é um hospício*, *E a vida continua* (*The Talk of the Town*, George Stevens, 1942). Esse registro o faz ganhar em comicidade o que ele perde em ambiguidade. Ele encarna Thornhill, o publicitário confundido com um espião, completamente ultrapassado pelas catástrofes das quais ele é vítima. O cômico aparece no fato de que, em todas as provações que ele atravessa, ele guarda uma atitude calma, reservada, cheia de urbanidade e o terno em perfeito estado. Aqui, ele se debate com uma mulher traidora, encantado por sua beleza (no fundo, Eve justifica isso) e, mais uma vez, com duas mulheres mais velhas: a má empregada que atira nele e sua mãe dominadora, que o marcara profundamente e que o considera ainda como uma criança (“antes, eu pedia a minha mãe para tirar a minha roupa”, confessa o quinquagenário à sua amante). Ela emite, na verdade,



um murmúrio desaprovador quando o advogado do seu filho defende frente a polícia que seu cliente é um homem razoável.

Esse passeio pelos principais personagens interpretados por Grant e suas constantes mostra que se trata, definitivamente, de um autor, mais do que Feyder ou Coppola. Percebo, não sem remorso, que na filmografia que citei eu indiquei *A canção inesquecível* (*Night and Day*, Michael Curtiz, 1946). Mas é bom lembrar que esse veterano diretor (julgado incapaz por Wayne ou Grant) deixou nesse filme uma impressão muito menos perceptível do que a de Grant. Foi por isso que abri mão de um estudo cronológico, como no caso de Gary Cooper, que mudava constantemente de personagem e de estilo de filme em filme e de diretor para diretor. Com Grant, a principal variante provém da opção escolhida, personagem-objeto ou personagem-assunto. Senão, de *Sylvia Scarlett* (1935) a *Intriga internacional* (1958), ele evoluirá muito pouco. E quando ele se modifica fisicamente, ele prefere se retirar.

Mais ainda do que na escolha, no desenvolvimento e na composição, a qualidade de autor de Grant se expressa através do seu gestual.

É o que separa um Grant de um Wayne. Ambos são autores, no sentido primário da palavra: eles determinam um gênero particular de personagem e uma temática (até mesmo uma estética) ligada a ele. Pode-se dizer que, nesse sentido, Grant e Wayne se opõem a James Stewart e Gary Cooper, que são puros atores e não autores. Mas a aproximação entre Grant e Wayne para por aí. Wayne não inventou ou explorou formas particulares de jogo, enquanto que isso é o ponto forte de Grant.

*Esse mundo é um hospício* é, nesse sentido, o filme mais revelador, pois trata-se de uma perfeita mecânica teatral que roda no vazio. Ali não tem nenhum personagem, apenas marionetes definidas por uma característica única. A imensa importância de *Levada da breca* sobre *Esse mundo...*, dois filmes em que os personagens se comportam loucamente, está no fato de que, no primeiro, são pessoas como você e eu; e no segundo, são loucos, o que não leva a muito longe.

Podemos notar todas as amarras usadas pelo ator desnudadas, talvez não à primeira vista – ficamos submersos pelo movimento – mas à segunda, pois os truques de Grant são repetidos à exaustão ao longo do filme. Esse filme, que eu usarei, majoritariamente, para exemplificar minhas análises, é, ao mesmo tempo, o esplendor e a vaidade do jogo do ator. Talvez eu seja muito crítico. O fato de que funciona muito bem à primeira vista serve para justificar minha admiração. Quanto à repetição do efeito, é preciso não a condenar muito. Os truques de Grant se concentram em durações muito curtas – menos de três segundos – e procuramos a repetição para saborear mais o gênio de Grant e dissecar melhor seu estilo. É como uma compensação a essa brevidade, ao mesmo tempo admirável e frustrante. Existem, pelo menos, nove figuras ou orientações essenciais na obra de Grant.

### 1 – O canguru

Vejam a cena em que Grant descobre o cadáver colocado no baú colocado pelas suas velhas tias. Ele fala muito, mexe-se muito, abre repentinamente o baú – onde está o homem morto, o espectador sabe –, fecha-o e continua, sem mudar em nada sua atitude. E, ao final desses três segundos, ele manifesta de maneira violenta sua surpresa pela descoberta da morte. Certamente não é a primeira vez que encontramos esse efeito de *reação retardada* – existe muito na obra de Feydeau nos anos 1890. Ele existia talvez também na peça original e já havia também no início de *Levada da breca*, quando ele percebe que o animal está atrás dele. Mas ainda assim é um efeito raro no cinema de 1941 e, portanto, bastante rico.

Mas o mais importante não é isso. Veja a maneira pela qual a surpresa se concretiza: Grant para de andar, olha afobado e roda três vezes a cabeça, primeiro na nossa direção e depois à direita. Movimentos rápidos, seguidos por um tempo de espera, que corresponde a uma estupefação acentuada. O sprint e a pose. Encontramos um esboço dessa contradição em Cooper, em *Sócios no amor* (*Design for living*, Ernst Lubitsch, 1933). Mas aqui é exagerado, estilizado,

tornado maior, reivindicado. A contradição é recuperada alguns segundos depois, precedido de uma reprise do movimento normal, num plano quase idêntico (parece que Capra montou duas vezes o mesmo plano), com o bônus de um quarto movimento, rápido, e posição fixa. Essa contradição que evoca o comportamento do canguru corresponde a uma realidade psicológica: o personagem está tanto na situação de antes (ele conhece a existência do cadáver ou recusa sabê-lo, achando ser um sonho) ou de depois (assustado por essa inexplicável realidade mórbida).

A reação retardada levava a uma primeira explosão de riso do espectador – além disso, ele estava lisonjeado de ter descoberto tudo antes de Grant. Mas o poder cômico é amplificado por essa visualização original do dilema do herói: eu vi bem? Eu sonhei? E poderíamos defender que a contradição entre o sprint e a pose, entre o sentido do sonho e da realidade, constitui um eco da dualidade fundadora de Grant.

Não é a única cena em que Gary faz o canguru. Um pouco antes, ele corre e para, sempre em posição de corrida, frente a porta. Mais tarde, depois do episódio do copo envenenado, num espaço de alguns segundos, ele se volta umas cinco vezes seguidas. Aqui, o que interessa não é a repetição da contradição pose-movimento mas a própria contradição. Alguns minutos depois, temos outro exemplo mais puro da figura, sempre envolvendo o baú. Grant se abaixa, olha o conteúdo dele, se recompõe em quatro movimentos, interrompidos por três curtas poses. Mas dessa vez existem dois cadáveres. Quando havia somente um, ele se levantou de uma só vez. É, portanto, normal que frente a esse aumento de cadáveres, o número de movimentos também aumente e que ele reaja mais rapidamente.

## 2 – A ginástica

Trata-se de um uma extensão ou correlato da figura precedente, mas sem a contradição do sprint e da pose. Trata-se da qualidade do sprint e do movimento em geral.

Veja a cena de *Intriga internacional* em que Grant corre do avião. Ficamos impressionados de ver esse homem de 50 anos correr tão rapidamente. Encontrá-lo-emos ainda fazendo esse tipo de exercício aos 62 anos em seu último filme, *Devagar, não corra* (*Walk, don't run*, Charles Walter, 1962), em que ele se gaba da sua boa forma. Mas mesmo que não saibamos da sua idade, admiramos seu estilo e sua concentração na arte da ginástica. Ele somente faz uma coisa: correr. Ficamos sabendo que Grant, ao envelhecer, não podia mais fazer tantos exercícios num mesmo plano. Então Hitchcock lhe fazia exercitar uma proeza esportiva em planos bastante curtos. Um dos interesses principais de *Intriga internacional* (ou de *Era uma lua de mel*, quando os nazistas aparecem e as bombas começam a cair) reside na velocidade com a qual Grant sai do plano. É impressionante quando ele o faz saindo pela parte de baixo, vítima de um soco ou de um tiro, ou quando ele cai para escapar do voo rasante do avião. Nenhum ator sai do plano com tanta velocidade. Fala-se muito da presença de um ator. Aqui, é preciso admirar seu desaparecimento. É uma arte monista, ligada à idade, o oposto da arte polivalente do canguru de Bristol, mais ligado à juventude. A prova dessa dupla oposição encontraremos através de *O inventor da mocidade*, onde Cary somente faz o canguru quando ele engole a poção da juventude. E essa arte monista – um só efeito a cada plano – coincide bem com as técnicas favoritas de Hitchcock, a super-decupagem.

Mas o monismo é só uma das características possíveis da ginástica grantiana. Encontramos outras, sobretudo em sua juventude, a começar pelo judô (ou seria karatê?) numa cena de *Cupido é moleque teimoso*, quando ele força a passagem para entrar na casa do seu rival.

A rapidez de movimento no interior de um plano – sem monismo, portanto – encontra-se também em *Cupido é moleque teimoso* quando ele se abaixa rapidamente para evitar que o piano caia em cima dele ou em *Levada da breca*, quando ele tenta entrar no quarto se livrando do cão. Ele muda cinco ou seis vezes de intenção e acumula gags diversas em alguns segundos. Pura maravilha de composição dramática.

Ele experimenta também no mesmo filme estilos de caminhada diferentes e jubilatórios. Ele avança com passos pequenos quando ele veste a roupa de caça de um outro e que não lhe cabe direito. Alguns minutos depois, ele anda com as pernas arqueadas, ou de quatro quando ele enfrenta um cachorro.

Ele pula janelas (*Ladrão de casaca*, *O inventor da mocidade*, *Intriga internacional*). Nesses dois últimos, há até uma entrada esportiva e cursiva pela janela, em roupa íntima, no quarto de uma desconhecida. Interferência entre Hawks e Hitchcock, que não é, por sinal, a única (o copo na testa em *O inventor da mocidade* e três meses depois em *A tortura do silêncio – I confess*, Hitchcock, 1953).

Numa fita de fim de carreira como *Charada* (Stanley Donen, 1963), nota-se uma bela ideia de equilíbrio: como não deixar cair uma maçã presa ao seu pescoço. Mas funciona menos bem, pois Stanley Donen não procurou dar nem que fosse uma ideia de relação com o roteiro a essa cena, o que a tornou totalmente gratuita.

### 3 – O oblíquo

É uma das figuras mais importantes da obra de Grant. Podemos distinguir duas formas essenciais: o oblíquo em movimento (o do corpo) e o oblíquo do fixo (o do rosto). Simplificando, pois se o oblíquo fixo é principalmente ligado ao rosto, ele não é exclusivo. Podemos ter o oblíquo fixo entre dois movimentos do corpo. Um bom exemplo de oblíquo fixo acontece quando Grant fica sabendo do vinho envenenado preparado por suas tias. Ele está surpreso, assustado, incrédulo, estupefato e isso se expressa da seguinte maneira: ele vira a cabeça para o lado, como se o que acabou de acontecer o tivesse desequilibrado. Lá pelo fim do filme, amarrado, ele tenta colocar o rosto para o lado, em oblíquo, para prevenir o policial de que não é um jogo, que ele foi amordaçado por outra pessoa. O estranhamento da posição do rosto deveria atrair a atenção do policial, inquietá-lo.

Essa figura parece ter germinado em *Sylvia Scarlett*, onde, no início, o falso encarnado por Grant declara “eu nem sempre fui assim”, ao colocar sua cabeça de lado. Essa coincidência da posição e do diálogo mostra que não se trata de um efeito visual gratuito. A primeira vez que o vemos em *Levada da breca*, ele tem a mão no queixo, tal o *Pensador* de Rodin, a palma da mão virada para baixo, no lugar da tradicional palma da mão para cima e a cabeça muito inclinada. Se a mão não segurasse a cabeça, ela cairia. Ele tem o rosto em posição oblíqua quando Ginger Rogers lhe chama de zumbi e quando chega seu pseudo-rival Hank (*O inventor da mocidade*).

Mas é com Hitchcock que o oblíquo fixo impressiona. Hitchcock, de vez em quando, não detesta a prática do enquadramento oblíquo. Algumas rupturas com o horizontal, à qual a câmera nos habituou, dão muito efeito. Nos primeiros minutos de *Ladrão de casaca*, Grant tem uma posição oblíqua, na sua casa da Riviera, quando a polícia chega. Nós o encontramos no final do filme em posição parecida quando ele apronta uma armadilha para Brigitte Auber. Algumas vezes, é Grant que está torto, outras, a câmera – mais raro, os dois. Mas pouco importa quem se inclina. Se é a câmera, ela se iguala ao jogo grantiano, que teria inspirado o enquadramento – o contágio, sempre o contágio – e lhe oferece uma variante, evitando o clichê. Na obra de Hitchcock, Grant, em oblíquo, está raramente no centro do quadro e, mais frequentemente, no alto. A impressão de ruptura é dada não somente pela obliquidade, ela é também resultado do descentramento.

O oblíquo no movimento é ainda mais impressionante. Pensemos no mais banal. No início de *Intriga internacional*, quando ele está bêbado, Grant anda em diagonal, um pouco como o herói buñueliano de *O alucinado* (*El alucinado*, 1953), ao qual Hitchcock parece ter pegado emprestado o campanário de *Um corpo que cai*. Mas tem melhor. Cary chega saltitante em direção ao seu irmão Frankenstein e senta-se em cima do baú para não deixar ele descobrir os dois cadáveres no interior dele. Ele se desdobra. A posição ideal por Grant é com a tíbia inclinada para a esquerda, o fêmur à direita, o corpo à esquerda, a cabeça

em direção ao público, um braço levantado para trás, o outro abaixado na frente. Uma espécie de um super Z. Ele tem atitudes parecidas em outras cenas, principalmente depois da descoberta do outro cadáver. Esse Z é bem útil pois Cary tem que cuidar da noiva, que quer levá-lo para fora da casa; de Frankenstein, que ele quer mandar para bem longe; do primo, que acha ser Roosevelt; do diretor do manicômio; dos policiais que podem descobrir tudo; do tira, que quer que ele leia sua peça; do motorista de táxi que o espera... Cada uma dessas intrigas e desses personagens justifica uma direção diferente do personagem, que parece ter inveja dos polvos. Se, em alguns momentos, ele não tem como justificar esse Z, Cary adotará posições de corpo dobradas, na altura dos joelhos, ou simplesmente curvas. Cary Grant é um homem dobrado.

A dobra é justificada essencialmente com relação ao objeto (o baú está embaixo, o telefone também) e a atitude curvada para frente, com relação aos humanos (as tias assassinas são baixinhas, Peter Lorre também). Ao contrário de Cooper, Wayne e Stewart, que preferiam atores da mesma altura que eles ou faziam colocá-los em cima de cubos, Grant se interessa por intérpretes pequenos. O ideal é o animal (o cãozinho de *Cupido...*), o que ele encontra à profusão na obra de Hawks, grande cineasta apaixonado por animais (e que morrerá por culpa do seu cão), macacos em *O inventor da mocidade*, leopardos em *Levada da breca*, dinossauro e dragões em *Fig Leaves* (1926), tubarões em *O Tubarão* (1932), urubus em *Paraíso infernal*, perus em *Sargento York*, peixes em *Uma aventura na Martinica* (*To have and to have not*, 1944), vacas em *Rio Vermelho* (1948) e *El Dorado* (1966), serpentes e cobras em *Terra dos Faraós* (*Land of Pharaohs*, 1955), animais selvagens em *Hatari!* (1962), ursos em *O esporte preferido dos homens*, mosquitos em *Rio Lobo* (1970) e o macaco Muni em *Scarface* (1932), o que nos leva de volta ao canguru.

Note-se que, às vezes, não há objeto ou parceiro que motive a dobra. O primo Roosevelt é bastante grande, mas Grant se abaixa para falar com ele. No movimento delirante do filme, isso passa batido, embora seja totalmente inverossímil. Como quase tudo é justificado no filme, temos a impressão de que

alguma motivação nos escapou. Talvez Grant tenha tal hábito de falar com pequenos que ele se curve involuntariamente quando encontra um interlocutor. Da mesma maneira, ela se abaixa, sem razão lógica imediata, quando ele percebe seu horrível irmão, depois de 20 anos de separação. “O que é isso?”, ele berra, ao olhá-lo. O ator é grande, mas Cary se abaixa. Podemos achar isso gratuito ou ver nisso uma forma de recuo ou rebaixamento, moral e estético, pois, pelo menos pelo tamanho, o irmão Frankenstein se encontra por baixo.

Ele se desdobra em dois também para conseguir um táxi, como os primeiros sprinters. Às vezes, ele anda com a cabeça baixa para mostrar que ele reflete. Uma vez, de tanto andar curvado, ele quebra a cara. Ele se curva para assinar o ato de internamento, pernas para frente, sob a influência do primo, ele desce as escadas tocando clarinete. O primo, ao contrário, levanta o clarinete. Mais um contraste que dá ao filme uma grande variedade.

O oblíquo em movimento se fazia notar já antes de *Esse mundo...*, não em *Cupido...* mas em *Levada da breca*, filme capital para Grant, quando ele se curva para frente para telefonar (e cai) ou para assustar as mulheres. Essa posição insólita em meio pequeno burguês, numa reunião entre amigos e familiares, tem como consequência fazer medo, mais que uma atitude tradicional que causaria terror, como segurar uma arma.

Existem motivações originais para o oblíquo que são particularmente interessantes. Ele fica curvado em dois por causa de um jeito no corpo depois de passar a noite na banheira (*A noiva era ele*). Em *Era uma lua de mel*, ela adota uma posição de S pois acaba de roubar uma grande foto, sob um porta-retratos que ele esconde no bolso e que quebra quando ele se senta. No mesmo filme, sua posição torcida é confrontada pela presença vizinha do mais torcido dos instrumentos: o saxofone. O retorno do contágio. Mesmo *Charada*, 25 anos depois, contém duas figuras novas: além da curvatura justificada pela maçã no pescoço, tem aquela devida ao álcool e outra pelo fato de ele espiar.

Claro, não basta a um ator se curvar para se tornar genial, mas Grant é um dos poucos a trabalhar nesse princípio. Nem Bob Hope, nem Danny Kaye, Alberto



Sordi ou James Stewart o fizeram. E a cada filme, a cada cena, Grant tenta renovar as motivações de sua figura favorita. Existem variações. A mesma corrida, cortada em dois, em direção ao táxi, em *Esse mundo é um hospício* e *Charada*. Mas não tem problema, talvez eu seja o primeiro a notar. Podemos discutir sobre as reprises do efeito, dentro de um mesmo filme (o de Capra em particular), mas existe uma certa variedade na expressão dessa figura e uma grande noção de dosagem. Na obra de Grant, existe um trabalho próximo da *commedia dell'arte*, que faz com que tudo seja submetido à velocidade de execução.

Este livro é ousado em ser um pouco engraçado, como Cary; *Esse mundo...*, seguido de *Levada da breca* e *O inventor da mocidade* continuam sendo os filmes que mais me fizeram rir. Me parece necessário fazer uma autópsia do trabalho de Grant mesmo que isso seja arbitrário e enganador. Em dez segundos, podemos ter um efeito de dobra, depois um truque de canguru e depois um outro, que eu tento separar bem ou mal. Ele joga com o impacto de figuras surpreendentes, que se revelam, na sua maioria, próprias à reflexão, totalmente lógicas. Rimos, a princípio, da surpresa; depois da lógica reencontrada; e logo depois, da astúcia criadora de Grant. E rimos também graças à descoberta do segredo de fabricação e, depois, revendo o filme mentalmente. Em todo caso, existe um grande gozo em tentar dissecar o conjunto de linhagem cômica que o leitor, eu espero, entenderá.

A figura do oblíquo não me parece totalmente inocente. É extrapolar demais compreendê-la como uma tentativa de passarela, um pouco chamativa ou rústica, pronta a ruir, entre as duas faces de Cary Grant? Ou então dizer que Grant parece deslocado, formando um Z mais do que uma cruz, entre sua imagem oficial e a realidade? O exercício da arte dramática aparece, nesse caso, como uma forma de catarse. Grant tenta convencer suas angústias expressando-as sem parar, por cima do espectador, e, portanto, com toda tranquilidade.

O oblíquo encontra sua verdadeira razão de ser quando Grant se deita sobre sua companheira no fim do filme (*Levada da breca*, *Intriga internacional*), pois as diagonais precedentes expressam uma sexualidade deturpada,

compensadora, fraca. O oblíquo refere-se também ao estresse da vida moderna, ao qual são confrontados os heróis de *Jejum de amor*, *Esse mundo é um hospício* e *Intriga internacional*, um editor, um crítico teatral e um publicitário, todos os três ocupados e bastantes solicitados, confundindo sem parar suas identidades com as de outras pessoas, até de um interlocutor telefônico – velho refrão hawksiano. O oblíquo seria a resultante de suas múltiplas atividades, ainda mais desenvolvidas graças a uma estrutura dramática complexa.

#### 4 – O recuo do olhar

Quando nosso herói percebe a foto do seu irmão, já assustador apesar da tenra idade, ele recua um pouco para ver melhor, quando a foto está a apenas vinte centímetros dos seus olhos. Reação normal para um hipermetrope. Não sei se Grant era hipermetrope – eu não encontrei o endereço do seu oculista, a chatice do meu editor não permitiu que eu gastasse dinheiro com isso. Mas tudo leva a crer que ele era – ou que ele quis parecer hipermetrope.

A gag é sistemática e se aplica a diversas situações. Grant se aproxima do documento permitindo o internamento do seu primo e recua antes de assinar. Quando ele encontra o banal Duffy, que ele acha ser o noivo da sua ex-esposa (*Jejum de amor*), mesmo tipo de cena. É ainda mais engraçado pois, se é normal para um hipermetrope recuar um pouco para ler um pedaço de papel, é inverossímil recuar para se ver um homem de 1m60 ao seu lado. O que faz rir é a inserção de uma reação natural numa situação onde ele nada tem de natural. Podemos até pensar que Grant considera o falso marido como um objeto, um pequeno objeto, desprezível. “Você se casou com isso? Essa coisa pequena?”. Fora erro de apreciação, é a primeira vez que se vê na obra de Grant esse tipo de recuo – brechtiano ou não, eu ignoro.

Esse gag é o irmão mais novo daquele em que Cary se aproxima para melhor ouvir o clarinete de Roosevelt, que toca a alguns centímetros dele. Normalmente, ele deveria recuar pois é um barulho que incomoda os ouvidos, e não se aproximar.

Uma hipótese. Esse olhar de hipermetrope, aparentemente inaugurado em *Jejum de amor*, provém de uma cena cortada ou de uma ideia abortada em *Levada da breca*, rodado um ano antes, onde Cary, pela primeira vez, usava óculos muito inspirados em outro binocular, Harold Lloyd. Seria preciso estudar toda a gênese dos personagens e do jogo da comédia americana (e não somente da comédia) em função da herança do burlesco da era muda. É uma gag que vai durar muito tempo. No início de *Intriga internacional*, bêbado dentro de um carro em alta velocidade à beira de uma falésia, ele tem sempre esse ligeiro recuo do olhar, para melhor ver o perigo (mas não é um leve recuo de alguns centímetros que o fará ver melhor a falésia abaixo, daí surge a comicidade) e, ao mesmo tempo, para se afastar da zona de perigo, retardar o choque ou melhor se proteger dele. Reação igualmente irrisória quando estamos num carro que avança 30 metros por segundo.

Tem ainda o contrário exato. Tornado de repente míope, ele se aproxima de um centímetro metálico para ler uma medida de Ginger Rogers (*Era um lua de mel*). Mais uma vez, uma mímica fundada na decalagem e na inversão.

### 5 – A íris no deserto

Eu não estaria sendo exato se eu não ligasse o recuo do olho à qualidade do olhar. Esse famoso olho cor de mel, quase negro, que surpreende e dá medo. Eu acho que se Grant veio muito tarde à cor, e não somente porque a avarice hollywoodiana – ainda maior do que a do meu editor – evitava a cor para filmes de superestrelas (todo mundo iria vê-los, de uma maneira ou de outra) e para os filmes que não eram considerados grande espetáculo. Era também por medo que a cor o fizesse perder a virulência do olhar negro. Efetivamente, é necessário uma grande composição da imagem a cores – esvaziar as cores muito vivas na profundidade do campo e no primeiro plano – para que a íris de Grant se sobressaia.

O sistema de Grant consiste em abrir um olho grande para que um deserto branco se abra em torno da íris, logo depois que o ator lançou um olhar

baixo ou fora de campo. É sobretudo um efeito de surpresa, com um pouco de terror também. O ponto forte de *Esse mundo é um hospício* é que o personagem que dá medo não é o assassino, mas sim Cary Grant, com seus jogos de olhar e seu gestual insólitos, enquanto que ele é o único da família a ser considerado como mentalmente sadio. Um colega, vindo de fora, seria tentado a achar que ele é tão louco quanto os demais.

É o que há de mais fácil e de mais discutível no jogo de Grant: os olhos sombrios e duros, que viram-se sobre eles mesmos nos piores atores, estilo os três Pierres (Blanchar, Richard-Willm e Fresnay), funcionam bem em Grant pois o efeito do olhar é entendido num conjunto que compreende também a gag do recuo do olhar, infinitamente mais inovador. E também porque esse efeito, bastante insuportável num drama, funciona melhor numa comédia; ele faz rir e rir do personagem, eventualidade intolerável numa tragédia.

Esse olho negro, repentinamente iluminado, abre a via para outros sentidos. Ele pode expressar a maldade do misógino (*Núpcias de escândalo*), a surpresa (quando as velhas senhoras de *Esse mundo...* lhe dizem que elas envenenaram doze homens), o terror ou, ao contrário, a vontade de parecer amedrontado ou ainda a prevenção de um perigo que ameaça outra pessoa (o vinho envenenado perto da boca do velho senhor), o ciúme (do rival Ralph Bellamy em *Cupido...*) ou a autocrítica exagerada (*Jejum de amor*, quando sua ex-esposa diz que ele foi um mau marido), ou ainda, a dificuldade de completar uma ação física (a maçã de *Charada*, presa ao pescoço).

O impacto do olho negro é, por vezes, aumentado por um golpe de cabelo, que o permite de ser inserido num vasto desenvolvimento cômico a diferentes camadas, ultrapassando a facilidade da gag única. Sua mecha negra ou mesmo duas mechas negras (na prisão, em *Levada...*) lhe caem na testa ao mesmo tempo em que ele lança seu golpe de íris mortal.

## 6 – O prestígio do oculto

Dos olhos, eu passo ao rosto, para constatar que ele importa sobretudo quando está escondido ou meio escondido. Na obra de Hitchcock principalmente. O herói de *Ladrão de casaca* espiona. Ele se esconde sempre atrás de um muro ou de um vidro, deixando aparecer somente a parte superior do rosto, até os olhos. Esse rosto meio escondido permite, de um lado, reforçar o famoso olhar, e de outro, criar uma inquietude em razão da falta que ele denota. É uma variação do princípio de *Suspeita*, mostra e esconde, sempre na dualidade.

É ainda mais evidente no final de *Intriga internacional*, em que Hitchcock abusa do lado inquietante e cômico desse semi-rosto que aparece e desaparece brutalmente. Grant vigia James Mason e seu bando do teto de uma casa. Vemos somente a parte superior do rosto. Ou então ele se esconde atrás de um elemento da arquitetura (tela ou muro) para evitar ser visto. Ao mesmo tempo que o perigo cresce para sua cúmplice Eve, presa dentro da casa, a cabeça de Grant também cresce e vemos, além dos seus olhos, sua boca. Ele queria falar com Eve, apesar da distância. Em seguida, o cabeça de Grant se abaixa novamente. Essas entradas e saídas parciais da cabeça, pela parte inferior do quadro, acontecem de maneira idêntica em *Esse mundo é um hospício* e *Intriga internacional*. Cary está atrás de um guichê, ele não quer ser reconhecido. Ele tentará se dissimular, não somente graças aos movimentos verticais, mas também por detrás dos óculos escuros.

Às vezes o rosto de Grant não tem que se movimentar para ser expressivo. Ao final de *Esse mundo...*, talvez pela escolha de uma objetiva em particular, ele parece ter a cabeça redonda quando olha para Whitterspoon. Noutro momento, sua cabeça parece alongada quando ele repete a palavra “doze”, em referência às vítimas do arsênico. Alguns planos de *Núpcias de escândalo* fazem-no parecer um agente funerário. Não se pode esquecer o aporte indispensável a essa transformação do rosto do aspecto dos acessórios.

## 7 – Chapéus e acessórios para a cabeça

São eles que têm um papel primordial, mais até do que os óculos, presentes em diversos filmes. O chapéu serve para tornar Grant ridículo: o chapéu emprestado do morto (*Esse mundo...*) ou do seu rival, muito grande para ele ou muito redondo (*Cupido...*). Ele vai ficar parecendo um espião russo mítico. Ou então, o alto da cabeça amassado e uma rede de borboletas (*Levada da breca*). Ele usa até um chapéu à la Gary Cooper (*This is the night*, Frank Tuttle, 1932) – como Cooper era um astro bem lucrativo e não podia fazer mais de quatro filmes por ano, a Paramount o substituíra por Grant em alguns filmes. Tem também o pitoresco chapéu branco com faixa preta (*Sylvia Scarlett*), um curioso lençoturbante (*Gunga Din*, Stevens, 1939), o chapéu sul-americano de abas largas (*Paraíso infernal*) e o kepi francês (*A noiva era ele*), boné de francês de classe média (*Era uma lua de mel*) e outro mais banal em *Sylvia Scarlett* e *Devagar não, corra*, o chapéu preto que incha o rosto e o torna antipático (*Levada da breca*). Bem ao contrário de Cooper e Wayne, que sempre têm um chapéu quase idêntico.

O elemento do vestuário de Grant mais típico continua sendo o terno listrado, vertical ou horizontal, que pode ser também um pulôver ou um pijama. Na maioria dos casos, essa particularidade dá uma impressão de busca e rigor. Isso pode desembocar na ideia de um possível condenado (*Ladrão de casaca*) ou então trazer um sentido hitchcockiano do homem marcado pela adversidade por elementos exteriores. É como uma lembrança das sombras paralelas das janelas e das persianas que fizeram a glória do cinema expressionista.

### 8 – O zoomorfismo

Já abordei a relação com o animal, tipicamente hawksiana. Acrescento que ela se expressa, principalmente, através do som. Isso começa com *Levada da breca*, onde ele ruge frente a um leão nos degraus de uma escada. Ele parece dançar com o cãozinho de *Era uma lua de mel*. Ele mostra os dentes à imprensa que o acua e uiva de prazer quando descobre que não é membro dessa família de

loucos (*Esse mundo...*); parece latir quando brinca de índio (*O inventor da mocidade*) e ruge no telefone somente para dizer “alô”.

Pra dizer a verdade, a semelhança com o animal é apenas um meio para conseguir chegar perto do selvagem e de um estado natural. O estresse da vida moderno faz o homem voltar ao estado primitivo, seja pela necessidade de compensação, seja por se tratar de uma conclusão difícil de escapar de um mundo comandado pela velocidade e que, por causa do artifício e da sofisticação, rejeita o humano. Não é necessariamente um animal, pode ser um ser em estado primitivo: o índio, como na famosa cena de *O inventor da mocidade*, copiada em *Esse mundo é um hospício*, onde ele se contorcia sempre num Z lançando seus olhares negros. Só que em *O inventor da mocidade* não é mais Cary que está amarrado esperando a tortura e sim seu rival. Sempre o contágio.

Em *Esse mundo é um hospício*, ele tentava falar apesar de uma mordança. Em várias outras, ele tentará em vão assobiar para preservar sua mulher como combinado ou simplesmente falar (*Levada da breca*). Essa impossibilidade de se expressar, em virtude de uma mordança, de uma surpresa ou de uma concorrência, coloca-o na categoria sub-humana e se revela engraçada, pois Grant, em suas comédias, é aquele que fala o tempo todo. É bem feito para ele se ele não pode mais falar, ele vai ficar no seu lugar, dirá o espectador que deve estar de saco cheio de sua falação. E as mímicas de Cary imitam, na falta do meio de comunicação mais usual que é a palavra.

Ou então ele consegue falar, mas para lançar onomatopeias que lhe são próprias, o “hou hou” ao telefone (*Esse mundo e Jejum de amor*), o “mmm” contínuo nesse último filme como em *Intriga internacional*, um “mmm” que, em geral, significa “sim”.

Uma variante: ele falou tanto ou está tão estupefato que – sempre brincando com fogo – ele somente consegue emitir sons femininos, principalmente quando ele tem medo que suas tias chamem a polícia. E tem, claro, *A noiva era ele*, onde o travestismo da voz é voluntário.

## 9 – O coro

Às vezes, Grant aparece como elemento de um conjunto. Ele faz parte do grupo dos três Pierrôs com Katharine Hepburn e Edmund Gwenn (*Sylvia Scarlett*). Nesse sentido, ele se opõe a Wayne e sobretudo a Cooper que, exceto em *Sócios no amor* (*Design for Living*, Lubitsch, 1933) interpreta sempre no modo individualista solitário, um pouco à margem dos seus parceiros. Mas quando há um bom entendimento com a atriz principal, suas composições dramáticas, opostas, não se fundem. Elas se completam, com uma ligeira vantagem para Wayne e Cooper. No caso de Grant, é sempre um conjunto de duas ou três cabeças, como integrantes de um balé.

O melhor exemplo dessa fusão é a famosa cena de *Levada da breca* (recopiada em *O inventor da mocidade*) em que, no restaurante, Grant dá dois passos pra frente, dois pra trás, se aproxima de Hepburn para que os convidados não vejam que seu vestido está rasgado. Momento sublime que toma emprestado posições da arte da dança e da tauromaquia. Ele tem todas as vantagens do balé e não tem seus inconvenientes, ou seja, o lado convencional, irrealista e previsível. Quando assistimos a um balé, esperamos ver isto. Mas quando vamos ver um filme como esse, estamos mergulhados numa reprodução da vida real e é uma surpresa agradável encontrar, numa volta da película, a quintessência da dança, do balé e da tourada, sem que seja nenhum desses três. Essa cena deve-se tanto a Hepburn quanto a Grant, e seríamos tentados a conceder todo o mérito ao diretor. Mas é besteira tentar separar as responsabilidades. Trata-se de um verdadeiro trabalho coletivo, onde a falha da atividade criadora de um integrante da equipe comprometeria o resultado do filme. Como em *Sylvia Scarlett*, trata-se de uma empreitada onde o ator não polariza para si todos os elogios e se funde num conjunto. Uma arte altruísta, da qual, contrariamente à sua reputação, Cary Grant se revelará um grande exemplo ao longo de sua carreira. Ele se fará pequeno frente ao outro parceiro masculino em *Núpcias de Escândalo* – algo nunca ocorrido – ou então deixará um macaco lhe roubar a cena (*O inventor da mocidade*).



É dessa arte que participa *O mundo é um hospício* (todo mundo agindo da mesma maneira louca que ele e também muito rápida) e *Cupido é moleque teimoso* (os dois esposos que se levantam de maneira simultânea do banco do tribunal).

Um prolongamento desse princípio está em *Jejum de amor*, onde a dupla se expressará no tempo – em um plano sequência de 1 minuto e 45 segundos. Os personagens do filme falam sem parar, com uma metralhadora. Nesse plano, nada menos do que 28 legendas para traduzir o diálogo de Grant. Rosalind Russell entra pela direita, e vai para a esquerda, seguida pelo seu ex, Cary, que tenta convencê-la de fazer uma reportagem para o seu jornal (ele tentará recuperar seu amor também). O discurso de Grant determina uma primeira parada de Rosalind, depois um segundo até que ela se volta para ele. Ela se afasta e se aproxima dele. Nesse tipo de cena, os dois atores são um só, estão sempre a poucos centímetros um do outro. Eles não podem conceber seu próprio jogo sem levar em consideração o que o outro está fazendo, mesmo que seja Grant que domine a cena (para ampliar seu discurso, Grant coloca a mão na roupa, estilo Napoleão, posição ideal para uma estátua, e aponta seu cigarro para cima, tudo isso de maneira muito rápida). O recurso ao plano sequência, que poucos atores teriam conseguido manter, se impõe, pois trata-se de uma cena que opera a reviravolta psicológica do personagem. Mesmo se essa duração é, em si, muito curta, ela é considerável para um filme normal. Ficamos impressionados pela continuidade, cheia de vida, do discurso de Grant e pela totalidade da cena, e aceita-se melhor essa mudança, inverossímil se mostrada em uma sequência banal de dez planos. Se levarmos em conta os padrões do cinema, o plano parece ainda maior. Sentimos esses dois minutos como uma meia hora ou uma hora, duração mais plausível para uma mudança psicológica. Esse jogo de equipe se vê confrontado a uma espécie de osmose, que é o ápice do contágio. Um ator nunca é tão grande como quando os seus parceiros de cena começam a interpretar como ele. O irmão Frankenstein senta-se no cofre exatamente como ele. Hugh Marlowe, seu rival em *O inventor da mocidade*, copia sua interpretação em *Esse*

*... mundo...* O triunfo de Grant passa pela perda de identidade. Nós somos todos Cary Grant.

### 10 – Miscelâneas

Percebo, um pouco tarde, que me esqueci de outras facetas da arte grantiana, tão ampla e difícil de ser estudada exaustivamente. No entanto, gostaria de chamar atenção para quatro figuras interessantes:

- o dedo em riste, presente em todos os filmes.

- o riso falso (*This is the night*, *Sylvia Scarlett*, *Esse mundo...*), do qual o melhor é aquele bastante forçado, dentes abertos, no cassino de *Ladrão de Casaca*.

- a imobilidade no movimento: ele se mantém ereto, fixo, num veículo (carro ou moto) que roda a toda velocidade, no fundo do campo, uma floresta. É um contraste engraçado, especificamente hawksiano (*Levada da breca*, *A noiva era ele*), em que a comicidade provém do fato de que somente se vê o alto do seu corpo: um homem tronco que passa a toda velocidade.

- o gesto deslocado, que aparece quando ele telefona: ele fala à sua mão esquerda, no lugar de falar no aparelho. Ou, em *Levada da breca*, o gesto do toureador, onde o grande Grant levanta o dedo para interromper seus parceiros, ou quando salta como uma criança para expressar sua vontade de se casar no dia seguinte.