

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

GUILHERME BAKUNIN ARAÚJO SÁ

IDA LUPINO: uma autora em Hollywood

**BELO HORIZONTE,
2024.**

GUILHERME BAKUNIN ARAÚJO SÁ

IDA LUPINO: uma autora em Hollywood

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Andrade

Linha de Pesquisa: Cinema

Área de Concentração: Artes

BELO HORIZONTE,

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.43015 Sá, Guilherme Bakunin Araújo, 1990-
S111i Ida Lupino [recurso eletrônico] : uma autora em Hollywood /
2024 Guilherme Bakunin Araújo Sá. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Lupino, Ida – Teses. 2. Crítica cinematográfica – Teses. 3.
Mulheres na indústria cinematográfica – Teses. 4. Mulheres no cinema
– Teses. 5. Cinema – Estados Unidos – Teses. I. Andrade, A. L. M.,
1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **GUILHERME BAKUNIN ARAUJO SÁ** -
Número de Registro **2022686220**.

Título: **“Ida Lupino: Uma autora em Hollywood”**

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares – Titular – UFMG

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 04/11/2024, às 11:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Roberto Pinto Nazario, Decano(a)**, em 04/11/2024, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Ribeiro da Silva Tavares, Usuário Externo**, em 05/11/2024, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 06/11/2024, às 13:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3693255** e o código CRC **D164B164**.

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais e minha família, pelo apoio incondicional por esta e por todas as outras caminhadas.

À Escola de Belas Artes da UFMG, por sempre ter deixado todas as portas abertas.

À Ana Paula Albuquerque, pela motivação na reta final da escrita deste texto.

Ao Anderson Paulista, amigo já há muitos anos, pelo ânimo fornecido na concepção deste projeto de pesquisa.

À professora Ana, pelos ensinamentos, pelo auxílio, pela disponibilidade, não apenas da orientação deste projeto, mas desde os primeiros anos de graduação na UFMG.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a filmografia da atriz e cineasta britânica Ida Lupino em relação ao contexto de produção de filmes de sua época, conhecida na literatura como “a era dos estúdios”, buscando problematizar, entre outras questões, a presença da mulher no cinema, em especial no cinema norte-americano. Lupino conseguiu, a partir de 1949, se tornar uma das únicas mulheres cineastas em Hollywood. Seus filmes manifestam esse isolamento e exibem um caráter autoral que a distinguem na produção hollywoodiana do período. Aqui, são estabelecidas conexões com a “política dos autores” e com o cinema clássico norte-americano, a partir da análise fílmica, a fim de demonstrar a originalidade e importância de Lupino como realizadora, com estratégias narrativas incorporando elementos de diferentes gêneros cinematográficos para contar histórias que desafiaram convenções sociais e culturais da época.

Palavras-chave: Ida Lupino; cinema clássico; Hollywood; representatividade feminina; análise fílmica.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the filmography of British actress and filmmaker Ida Lupino in relation to the context of film production of her time, known in literature as “the studio era”, seeking to problematize, among other issues, the presence of women in cinema, especially North American cinema. From 1949 onwards, Lupino managed to become one of the few women to direct films in Hollywood. Her films manifest this isolation and exhibit an authorial character that distinguishes her from Hollywood production of the period. Here, connections are established with the “politics of auteurs” and with classical North American cinema, based on film analysis, in order to demonstrate Lupino’s originality and importance as a filmmaker, with narrative strategies incorporating elements from different cinematographic genres to tell stories that challenged social and cultural conventions of the time.

Keywords: *Ida Lupino; classic cinema; Hollywood; female representation; film analysis.*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 IDA LUPINO – BIOGRAFIA	10
3 A ERA DOS ESTÚDIOS EM HOLLYWOOD	27
4 O CINEMA DE IDA LUPINO	47
4.1. Mãe Solteira	48
4.2. Quem Ama Não Teme	60
4.3. O Mundo É Culpado	64
4.4. Laços de Sangue	80
4.5. O Mundo Odeia-Me	85
4.6. O Bígamo	91
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

Ida Lupino (1918-1995) foi uma atriz, produtora, roteirista e diretora britânica que fez carreira em Hollywood entre as décadas de 1930 e 1970. Tendo sido incentivada na atuação pelos pais desde criança, assinou um contrato com a Paramount e mudou-se, aos 15 anos de idade, para Los Angeles, nos Estados Unidos. Em seus primeiros anos como atriz, eram-lhe oferecidos papéis pequenos de jovens sedutoras. Lupino sentia-se insultada por esses papéis e, após recusar-se a participar do filme *Cleopatra* (EUA, 1934, de Cecil B. DeMille), foi suspensa pelo estúdio, atuando apenas em filmes “insignificantes” (GRISHAM; GROSSMAN, 2017, p. 6).

A prática de suspender, ou colocar atores e atrizes “na geladeira”, era recorrente naquele momento, chamado de “era dos estúdios”. Existia em Hollywood um “oligopólio” (BALIO, 1985, p. 253) de cinco estúdios que controlavam a produção, distribuição e exibição dos filmes. Esse controle gerava grande poderio econômico às companhias que firmavam contratos de longa duração com atores e atrizes, tornando-os exclusivos. Como método punitivo, os estúdios podiam cessar em designar certos profissionais para suas produções, paralisando suas carreiras¹.

Após conquistar, com muito custo, um papel de destaque no filme *A Luz que se Apaga* (*The Light that Failed*, EUA, 1939, de William A. Wellman), Lupino chamou atenção dos críticos que elogiaram sua atuação. Findado seu contrato com a Paramount, foi-lhe oferecido um contrato de sete anos com a Warner. Temendo enfrentar os mesmos problemas que enfrentara em seu contrato anterior, Lupino inicialmente recusou, conseguindo um “contrato de um ano sem cláusula de exclusividade”² com a empresa (DONATI, 1996, p. 62). Depois de se destacar em *Dentro da Noite* (*They Drive by Night*, EUA, 1940) e *Seu Último Refúgio* (*High Sierra*, EUA, 1941), ambos de Raoul Walsh, sua carreira finalmente deslançou e ela passou a gozar de prestígio como nunca.

¹ Uma das maiores estrelas do período, por exemplo, era Bette Davis (1908-1989), que, possuindo contrato com a Warner, passou a recusar certos papéis e foi suspensa pela companhia. A atriz e o estúdio chegaram a litigar uma ação judicial, cujo resultado foi desfavorável para Davis (cf. SCHATZ, 1991, p. 228).

² Tradução livre do original: “one-year contract without exclusivity clause”.

No entanto, seu incômodo com os papéis que lhe eram oferecidos permanecia. Lupino ressentia-se do caráter espetacular de Hollywood cada vez mais. Ao rejeitar o longo contrato com a Warner, ela priorizou a liberdade de poder escolher seus trabalhos, tanto dentro quanto fora das telas. Durante seus anos de suspensão, buscou aprofundar seus conhecimentos técnicos em cinema, para além do campo da atuação. Após os anos áureos de sua carreira como atriz, finalmente, em 1949, ela criou sua própria companhia e começou a realizar filmes independentes. Assim, conseguiu levar para as salas de cinema, ainda que brevemente, algumas das histórias que sentia que Hollywood se recusava a contar.

Ida Lupino foi, durante a década de 1950, uma das poucas mulheres dentro do *Director's Guild of America* (BASINGER, 2011), o sindicato de diretores³. Dos sete filmes que dirigiu na carreira, seis foram realizados entre 1949 e 1953, com produção própria e independente. Grande parte de sua filmografia como diretora busca centralizar a narrativa na presença da protagonista feminina. Suas personagens são multifacetadas e complexas, exibindo fraquezas e virtudes em igual medida. Como produtora e diretora de seus filmes, Lupino tinha grande controle sobre a realização e, segundo relatos expostos em Grisham e Grossman (2017) e Donati (1996), ela era muito hábil na direção de atores e na realização dos *takes*. Pouca pós-produção era necessária para reparar erros ocorridos durante as gravações. Além disso, Lupino preconizava trabalhos de ficção com características documentais, filmados em locações reais, buscando referências em vários gêneros e estilos, sobretudo, no *film noir* e no Neorrealismo italiano.

Esse conjunto de fatores contribuiu para que sua obra se tornasse muito particular dentro do contexto de Hollywood. Em seus mais memoráveis filmes, como *Mãe Solteira* (*Not Wanted*, EUA, 1949 – creditado a Elmer Clifton e Ida Lupino) e *O Mundo É Culpado* (*Outrage*, EUA, 1950), Lupino lidou com temas controversos e urgentes no contexto sociocultural de seu país, enquanto dava um tratamento nuançado a personagens e se apropriava de elementos, estilos e gêneros cinematográficos para potencializar a força da narrativa. Essas características

³ Embora tenha sido praticamente a única mulher na sua época, Lupino não foi a primeira. Dorothy Arzner (1897-1979) fez parte do sindicato a partir de 1938, até 1943, quando decidiu se aposentar. Arzner teve uma carreira bastante proeminente trabalhando com os estúdios, tendo sido a responsável por dirigir o primeiro filme falado da Paramount, *Garotas na Farra* (*The Wild Party*, EUA, 1929).

aparecem em maior ou menor grau em todos os seus filmes, de forma que se pode chamá-la de uma cineasta autoral.

A noção de “cinema de autor” ganhou força na França, a partir do ensaio “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*” (*L'écran Français*, nº 144, 30 de março de 1948), do crítico e diretor francês Alexandre Astruc (1923-2016) e foi perpetuada por outros críticos franceses, em especial, aqueles que escreviam para o periódico *Cahiers du Cinéma*. Esse fenômeno, que ficou conhecido como “política dos autores” (STAM, 2003, p. 102), buscava analisar os filmes a partir do foco da presença de seu realizador na tela. O diretor seria, para um bom filme, o que o pintor seria para um quadro ou o escritor para um livro. Segundo Robert Stam (2003), a maior contribuição da política dos autores esteve em reconhecer, como tais, cineastas cujo trabalho estava imbricado com a indústria cinematográfica; em especial, a norte-americana.

O ponto verdadeiramente escandaloso da teoria do autor estava não tanto na glorificação do diretor como equivalente em prestígio ao autor literário, mas exatamente em quem era depositado este prestígio. Cineastas como [Sergei] Eisenstein, [Jean] Renoir e [Orson] Welles foram sempre considerados autores, porque se sabia que detinham o controle artístico sobre suas produções. A novidade da teoria do autor estava em sugerir que também cineastas de estúdio como [Howard] Hawks e [Vincente] Minnelli eram autores (STAM, 2003, p. 106).

Apesar de os exemplos citados diretamente por Stam não serem os mais adequados, visto que muitos diretores considerados autores tiveram problemas com cortes finais de suas obras (como aconteceu com Welles, em *Soberba – The Magnificent Ambersons*, EUA, 1942 –, por exemplo), a teoria ganhou grande projeção internacional. Embora parte da política dos autores tenha sido rejeitada posteriormente pelos seus próprios criadores (GILLAIN, 1988; HILLIER, 1985), ela é influente até os dias de hoje na literatura crítica sobre cinema; em especial, na noção de que, mesmo sob o controle industrial, a marca de cineastas habilidosos tende a aparecer (ANDRADE, 2004). Muitos diretores da chamada Hollywood Clássica⁴ passaram a ser mais prestigiados criticamente a partir do advento dessa política, como Samuel Fuller, Nicholas Ray e, até mesmo, Alfred Hitchcock (STAM, 2003).

⁴ Cf. NACACHE, 2012; BORWELL in RAMOS, 2005; MATTOS, 2006.

Portanto, busca-se, ao longo desta dissertação, demonstrar com clareza o caráter autoral do cinema de Ida Lupino, tanto em relação à sua própria época, no contexto da Hollywood Clássica da era dos grandes estúdios, quanto contemporaneamente. Com isso, espera-se formar uma contribuição para reafirmar a importância do seu cinema, não só por sua qualidade cinematográfica, como também pela importância simbólica – isto é, um cinema feito por uma mulher, cujo objetivo era representar a mulher⁵ em si mesma, e não como acessório ou dispositivo para personagens masculinas (HOLLINGER, 2012).

Assim, a pesquisa se estrutura primeiramente abordando de forma geral a carreira da diretora Ida Lupino e o contexto da Hollywood Clássica, para se ater em seus principais filmes, procurando desvelar e refletir sobre a proposta inicial deste estudo. O quarto capítulo se detém numa análise mais aprofundada dos filmes *Mãe Solteira* (*Not Wanted*, EUA, 1949), *O Mundo É Culpado* (*Outrage*, EUA, 1950) e *O Bígamo* (*The Bigamist*, EUA, 1953).

O trabalho de Lupino é ousado, pois as chagas sociais que seus filmes buscam dissipar permanecem até os dias de hoje, e sua filmografia conta com certo prestígio crítico e popular. Apesar disso, Lupino ainda é bem menos conhecida e citada do que mereceria. Praticamente, inexistem artigos, dissertações, teses e livros sobre a diretora em português. Em inglês, há, pelo menos, três livros publicados, ainda sem tradução para o nosso idioma, além de uma quantidade mais razoável de artigos.

Acredita-se, portanto, que visitar e analisar a filmografia de uma cineasta como Ida Lupino seja uma oportunidade de evidenciar seus temas, estratégias narrativas e métodos de trabalho que foram, por um período – e ainda hoje –, bem sucedidos crítica e comercialmente. Além disso, considera-se importante contribuir para que sua obra, tão única à sua época e tão relevante ainda atualmente, não seja esquecida, mas refletida pelas novas gerações de cinéfilos e artistas.

⁵ É importante esclarecer, no entanto, que, sob a perspectiva da interseccionalidade, as heroínas de Lupino eram mulheres brancas e de classe média. Nos anos 1950, havia grupos ainda mais marginalizados na sociedade estadunidense.

2 IDA LUPINO – BIOGRAFIA

Ida Lupino nasceu em Londres, no dia 4 de fevereiro de 1918. Segundo seu biógrafo William Donati (1996), a linhagem de sua família pode ser traçada desde o marionetista Giorgio Luppino, um nobre nascido em Bolonha, em 1612. Giorgio teria se radicado na Inglaterra, mudado seu nome para George e deslanchado sua carreira nas artes dramáticas. O bisavô de Ida, George Hook Lupino, foi um proeminente ator da era vitoriana que mantinha em seu círculo de convivência figuras como Charles Dickens (1812-1870). George teve 16 filhos, entre eles, George Junior, avô de Ida.

George Junior tinha uma parceria profissional com seus dois irmãos, Arthur e Harry, tios-avôs de Ida. Arthur foi um especialista na arte da pantomima e gostava de empregar perigosas armadilhas em seus atos de comédia. Era muito admirado por ninguém menos que o Rei Eduardo VII, que já lhe tecera elogios públicos. George Junior teve três filhos: Barry, Mark e Stanley – este último, pai de Ida. Os três seguiram carreira no teatro, mas Stanley foi o mais bem-sucedido (DONATI, 1996).

Apesar da linhagem antiga e repleta de profissionais com prestígio dentro da corte inglesa, a família, durante a infância de Stanley, passava por terríveis dificuldades financeiras. Assim, o pai de Ida teve uma juventude pobre, marcada por muita luta e dificuldade. No começo de sua vida adulta, ele não possuía endereço permanente, tampouco educação formal. Aos 20 anos, foi escalado para uma peça modesta, em que os ensaios aconteciam em um galpão insalubre. Em certa ocasião, envolveu-se numa acalorada discussão com uma das atrizes da peça, Connie O'Shea, e se demitiu. Mais tarde, encontrou Connie por coincidência em um restaurante e se desculpou. Os dois conversaram e trocaram suas lamúrias, desenvolvendo uma cumplicidade imediata. Segundo Donati (1996), os dois estavam noivos antes de o sol nascer.

Quando Ida nasceu, no apagar das luzes da Primeira Guerra Mundial, seu pai queria um filho. Ao segurá-la no colo, no entanto, ele não a rejeitou, mas profetizou que, embora mulher, Ida conquistaria tudo aquilo que um filho seu conquistaria: iria atuar, escrever e dirigir. A estreia de Lupino nas telas foi como figurante em um filme dirigido por seu primo, Lupino Lane: *The Love Race* (Reino Unido, 1931). Embora o

papel tenha sido minúsculo, mudou para sempre a trajetória de Ida que resolveu abandonar a escola e dedicar-se por completo a sua carreira como atriz.

Figura 1 – Stanley Lupino e sua pequena companhia teatral. Ida (no canto direito superior) está vestida de Arlequim.



Fonte: DONATI, 1996.

Seu primeiro papel de maior destaque foi em *Her First Affaire* (Reino Unido, 1932), de Allan Dwan. Na ocasião, Ida acreditava que não conseguiria ser escalada para o filme por ter sido recusada em outros papéis ao considerarem que ela era jovem e inocente demais. Ela tinha 14 anos. Segundo Donati (1996), o filme foi um sucesso tão grande na Inglaterra que acabou sendo lançado no mesmo ano nos Estados Unidos. Após o lançamento, Dwan teria feito outra predição para a vida de Ida: em menos de um ano, a jovem já não estaria mais morando na Inglaterra.

Após sua aparição no filme de Dwan, Ida emplacou outras obras lançadas em 1933: *Money for Speed* (Reino Unido, 1933, de Bernard Vorhaus), em um papel coadjuvante, com gravações tumultuadas que resultaram em Ida sofrendo um acidente de carro que, por pouco, não inviabilizou sua carreira como atriz; *Prince of*

Arcadia (Reino Unido, 1933, de Hanns Schwarz), uma comédia musical; e *The Ghost Camera* (Reino Unido, 1933, de Bernard Vorhaus), um *whodunit*⁶. Durante as filmagens, o caça-talento Donovan Pedelty trouxe dos Estados Unidos um lucrativo contrato da Paramount para Ida, que relutantemente aceitou, preocupada com uma possível obrigação atrelada ao mesmo em interpretar Alice em uma adaptação do livro de Lewis Carroll. Após cumprir suas obrigações com um último filme inglês, *I Lived with You* (Reino Unido, 1933, de Maurice Elvey), Ida embarcou, em agosto de 1933, para Hollywood, com apenas 15 anos de idade.

Em sua apresentação à Paramount, em Los Angeles, os executivos logo viram que Ida não combinava com o papel de Alice. Em vez disso, decidiram que sua carreira seria formatada nos moldes de Jean Harlow (1911-1937), a estrela de *Anjos do Inferno* (*Hell's Angels*, EUA, 1930, de Howard Hughes) e *sex symbol* da época. Ida estreou em Hollywood com *A Conquista da Beleza* (*Search for Beauty*, EUA, 1934, de Erle C. Kenton), uma comédia sobre um casal de atletas olímpicos trapaceiros, enquanto aguardava um roteiro que seria feito especialmente para ela, de acordo com uma promessa do alto escalão da Paramount. Ainda em 1934, Ida participou de *Fuzileiros da Fuzarca* (*Come on, Marines!*, EUA, 1934, de Henry Hathaway), um drama de guerra no qual novamente Ida interpretou uma garota ingênua cuja sexualidade era explorada em tela.

Apesar da pouca idade, Ida era uma jovem de personalidade forte, decidida, e que desejava papéis mais ambiciosos que proporcionassem uma demonstração do alcance dramático que ela era capaz. Após um descontentamento inicial, foi-lhe oferecido um papel em *Surpresas de Cupido* (*Ready for Love*, EUA, 1934, de Marion Gering), que agradava Ida, dando-lhe a oportunidade de demonstrar um pouco de malícia e astúcia em uma personagem menos unidimensional. Antes das filmagens, Ida ficou severamente doente ao contrair poliomielite, em um dos surtos da doença nos Estados Unidos. A *polio* é uma doença debilitante em muitos casos, especialmente em uma época quando ainda não havia vacina. Apesar dos temores, Ida conseguiu se recuperar completamente, mas a enfermidade ficou marcada na atriz, que explorou o tema em um de seus filmes posteriores.

Seguiram-se papéis em *Primavera em Paris* (*Paris in Spring*, EUA, 1934, de Lewis Milestone) e em *Bonita e Ladina* (*Smart Girl*, EUA, 1934, de Aubrey Scotto),

⁶ “*Who [has] done it*” (em português, “quem fez isso?”) – histórias de ficção que começam com um crime a ser desvendado.

até lhe ser oferecido um papel minúsculo em *Cleopatra*, que Ida recusou. A partir de então, ela entraria em suspensão pela Paramount. Conseguiu, ainda pelo estúdio, um papel de menor destaque, em *O Sonho Eterno* (*Peter Ibbertson*, EUA, 1935, de Henry Hathaway), até ser emprestada a uma subsidiária da produtora onde participou de *Fuzarca a Bordo* (*Anything Goes*, EUA, 1936, de Lewis Milestone). Retornando à Paramount, trabalhou em filmes modestos da companhia: *Aconteceu Numa Tarde Chuvosa* (*One Rainy Afternoon*, EUA, 1936, de Rowland V. Lee) e *Viva o Cassino* (*Yours for the Asking*, EUA, 1936, de Alexander Hall). De volta à subsidiária, destacou-se em *O Mundo é Meu* (*The Gay Desperado*, EUA, 1936), de Rouben Mamoulian, que teria declarado que Ida era “a maior estrela”⁷ com quem já havia trabalhado (DONATI, 1996, p. 45).

Apesar desse destaque, a Paramount continuou empenhada na suspensão, emprestando Ida à RKO Pictures e depois para a Columbia, onde participou de *Heróis do Mar* (*Sea Devils*, EUA, 1937, de Benjamin Stoloff), *Agora Convém Casar* (*Let's Get Married*, EUA, 1937, de Alfred E. Green), *Artistas e Modelos* (*Artists and Models*, EUA, 1937, de Raoul Walsh) e *Amor em Budapeste* (*Fight for Your Lady*, EUA, 1937, de Benjamin Stoloff). No final dos anos 1930, Ida colecionara, em seus primeiros anos de Hollywood, uma série de papéis bem-sucedidos, em filmes que considerava medíocres. Ida foi uma atriz ambiciosa e desejava entregar mais de si na tela. Ao final do seu contrato com a Paramount, ela recusou uma renovação que lhe renderia o salário semanal de 1.750 dólares para se disponibilizar a outro estúdio que quisesse contratá-la. Certamente, após constantes elogios da crítica às suas atuações, as propostas haveriam de chegar.

No entanto, com o passar do tempo, nada de concreto apareceu. Sua carreira estava no ponto mais baixo até então. Finalmente, após insistência de seu namorado na época, Louis Hayward (1909-1985), ela passou a ser agenciada por Arthur Lyons que imediatamente desembarçou um contrato de dois filmes com a Columbia: *Álibi Nupcial* (*The Lone Wolf Spy Hunt*, EUA, 1939, de Peter Godfrey) e *The Lady and the Mob* (EUA, 1939, de Benjamin Stoloff). Ambos os filmes não agradaram tanto a ávida atriz, e suas personagens pouco lhe entusiasmaram em termos de atuação. Entre os dois filmes, Ida se casou com Louis, aos 20 anos de idade.

⁷ Tradução livre do original: “the biggest star”.

Figura 2 – Lupino com Hayward, no Trocadero, badalada boate de Los Angeles, entre 1930 e 40.



Fonte: Bettmann Archive.

Encerrada sua curta passagem pela Columbia, Ida manteve-se ocupada com apresentações de rádio até atrair a atenção de executivos da 20th Century-Fox que lhe ofereceram um papel em *As Aventuras de Sherlock Holmes* (*Sherlock Holmes*, EUA, 1939, de Alfred L. Werker). O filme era ambicioso e o papel de Ida tinha grande destaque na história. Então, passou a circular a notícia de que William Wellman dirigiria a adaptação de *The Light that Failed* (1890), novela de Rudyard Kipling, cuja história ressoava com Ida desde criança. Ela jurou a si mesma que conseguiria estrelar o filme.

Ida retornou aos estúdios Paramount, entrou no escritório de Wellman e implorou por uma audição naquele instante. Wellman recusou, pois Ronald Coleman, já escalado para o filme, não estava presente no momento. Após insistência de Ida, Wellman leu com ela a cena mais difícil da história: o momento em que Bessie Broke sucumbe à histeria ao ser atormentada por Dick Helder, que seria interpretado por Coleman. O teste foi tão impressionante a ponto de Wellman escalar Ida no mesmo dia e lutado por sua permanência no elenco, sendo que Coleman teria forçado para que o papel de Bessie fosse para sua amiga Vivien Leigh. O filme foi um grande sucesso e a atuação de Ida deixou a todos embasbacados: “A Bessie de Ida Lupino é outra surpresa que recebemos quando uma pequena ingênua de repente irrompe como uma grande atriz” (NUGENT, 1939).

Com o sucesso de *A Luz que se Apaga* (*The Light that Failed*, EUA, 1939), as propostas voltaram a chegar. A Warner ofereceu um lucrativo contrato de sete anos, no qual o próprio Jack Warner teria lhe dito que ela seria “a nova Bette Davis”⁸ (DONATI, 1996, p. 61). Davis era a maior e mais disruptiva estrela da companhia; seus tempos de Warner foram repletos de grandes filmes e muito litígio. Ida percebeu que a ideia da produtora era poder contar com Ida sempre que Davis se recusasse a fazer determinado filme e, portanto, rejeitou o contrato. Temendo que seus tormentos com a Paramount (onde também havia assinado por sete anos) se repetissem, ela conseguiu junto a seu agente barganhar um contrato de um ano sem exclusividade, com um salário semanal de 2.000 dólares e o compromisso de protagonizar dois filmes.

Na Warner, Ida estrelou dois de seus maiores sucessos críticos como atriz: *Dentro da Noite* e *Seu Último Refúgio*. Os filmes, dirigidos pelo prolífico Raoul Walsh, se tornaram sucessos estrondosos e catapultaram tanto Ida quando seu companheiro de tela, Humphrey Bogart, ao *stardom* definitivamente. Em 1941, ela estrelou *O Lobo do Mar* (*The Sea Wolf*, EUA, 1941, de Michael Curtiz), novamente interpretando uma garota de moral questionável, como em seus dois últimos filmes.

Enquanto isso, seu casamento com Louis Hayward começava a estremecer. O casal havia se conhecido quando os dois ainda eram estrelas em ascensão. Os anos seguintes ao casamento foram bons com Louis, que emplacou 10 filmes, entre 1938 e 1941. No entanto, não seria possível compará-lo ao nível de estrelato de Ida após sua passagem pela Warner. Em declarações públicas, Ida afirmou, dentre outras coisas, que seu casamento era mais importante que sua carreira, que o homem era o senhor da casa e que a responsabilidade para deixar um casamento bom e tranquilo recaía mais sobre a mulher do que sobre o homem. Donati (1996, p. 73) teoriza que a devoção de Ida por seu pai era projetada sobre Louis e sua presença masculina. Tais comentários pareciam colocar a mulher em um lugar de submissão ante a figura do homem e chocavam-se com a força, intrepidez e independência com que Ida conduzia sua vida, tanto na dimensão pessoal quanto profissional; no entanto, revelam ainda a imensa complexidade de Lupino, que também era impulsiva, apaixonada, destemida e ambiciosa em iguais proporções. Esse caráter multidimensional de sua personalidade seria revelado e explorado em

⁸ Tradução livre do original: “the new Bette Davis”.

seus primeiros filmes como realizadora, em que suas personagens seriam multifacetadas e complexas.

Emocionalmente, Ida era uma confusão de contradições, impregnada da polaridade frequentemente presente em indivíduos intensamente criativos. Por um lado, ela desejava ser considerada uma pessoa com os pés no chão, simplesmente Ida, a boa esposa; mas ela também queria assustar, chocar e dominar. Sua inconsistência era um traço de personalidade que seu círculo íntimo passou a aceitar⁹ (DONATI, 1996, p. 73).

Em 1941, Ida recebeu o papel de Stella Goodwind, em *Quando a Noite Cai* (*Out of the Fog*, EUA, 1941, de Anatole Litvak). Os censores do Hays Office – código de censura interna que imperou em Hollywood de 1934 a 1966¹⁰ – tiveram profundas reservas quanto ao roteiro que foi, então, bastante alterado, para o desagrado de Ida. A atriz, gozando agora de grande prestígio, foi solicitada a fazer considerações sobre o roteiro, que foram prontamente aceitas. Assim, pela primeira vez, Lupino havia assumido um papel mais ativo na realização de um filme, antecipando o que viria no final dos anos 1940.

Mais algumas produções vieram até que, durante as filmagens de *É Difícil Ser Feliz* (*The Hard Way*, EUA, 1943, de Vincent Sherman), em 10 de junho de 1942, Stanley Lupino faleceu de câncer. O pai era uma figura extremamente venerada pela atriz, e sua morte causou nela um baque psicológico sem precedentes. Ainda assim, sua atuação em *É Difícil Ser Feliz* foi exaltada pela crítica e lhe rendeu o seu maior prêmio como atriz na carreira pela New York Film Critics. Durante seu luto, surgiu em Ida pela primeira vez a vontade de dirigir filmes, trabalhando com jovens atores com o objetivo de moldá-los à perfeição.

Em 1942, Louis Hayward se tornou cidadão americano e se alistou nos fuzileiros navais. Seu batalhão, uma companhia responsável por fotografar e filmar localidades para reconhecimento, inicialmente não passou por grandes tormentos, mas, na Batalha de Tawara, em 1943, enfrentaram um sangrento combate (Figura 3). Louis retornou logo em seguida. Ao reencontrar a esposa, Ida o percebeu calado

⁹ Tradução livre do original: “Emotionally, Ida was a jumble of contradictions, infused with the polarity often present in intensely creative individuals. On one hand, she wished to be regarded as down-to-earth, just plain Ida, the good wife; but she also wished to startle, to shock and to dominate. Her inconsistency was a personality trait that her intimate circle came to accept”.

¹⁰ Cf. MATTOS, A. C. Gomes de. “Hollywood Censurada”. In: *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006 (p. 80-109).

e distante; embora tenha saído fisicamente ileso da guerra, Louis retornava com estresse pós-traumático.

Figura 3 – Trecho do filme de Louis Hayward, *With the Marines at Tarawa*.



Fonte: Fotograma de *With the Marines at Tarawa* (1944).

Seu marido era um homem mudado. [...] Ida viu seu amado marido se desintegrando diante de seus olhos. Ele sofria de graves ataques de asma, agravados pela exaustão e noites sem dormir. Mas Louis sofria de algo pior do que asma – uma doença invisível. Ele havia retornado da guerra fisicamente ileso, mas no fundo carregava as cicatrizes emocionais de ter sobrevivido enquanto outros morriam. Ida não conseguiu falar com o marido. Ele foi tratado em três hospitais diferentes por depressão grave¹¹ (DONATI, 1996, p. 114).

O casamento não pôde continuar. Louis queria uma mudança dramática de vida e o casal se separou, em 21 de julho de 1944, divorciando-se no ano seguinte. Após a separação, Ida encontrou pretendentes que não lhe interessavam. Embora fosse uma mulher forte e cheia de opiniões, segundo Donati (1996), ela necessitava de uma forte presença masculina. Às vésperas do fim de 1944, Ida conheceu Helmut Dantine (1918-1982), um ator austríaco radicado nos Estados Unidos após o começo da Segunda Guerra. Dantine era um homem temperamental e raivoso. Foi preso no dia 1º de janeiro de 1945 por invadir a casa de Ida e agredir fisicamente sua assistente, Leslie Forrest. Inicialmente, o episódio não arrefeceu as afeições de

¹¹ Tradução livre do original: “Her husband was a changed man. [...] Ida saw her much-loved husband disintegrating before her eyes. He suffered from severe asthma attacks aggravated by exhaustion and sleepless nights. But Louis was suffering from something worse than asthma – an unseen malady. He had returned from the war physically unharmed, but deep within he carried the emotional scars of having survived while others died. Ida was unable to reach her husband. He was treated at three different hospitals for severe depression”.

Ida por seu conturbado pretendente, embora eles fossem se separar algum tempo depois. O episódio com Dantine mostra, mais uma vez, a ambiguidade de Lupino a respeito de seus relacionamentos com homens, possivelmente indicando uma subjugação a que mesmo as mulheres mais poderosas dos anos 1940 estavam sujeitas, devido a inúmeros fatores sociais.

Na verdade, ela ficou emocionada com esses fogos de artifício emocionais. Como ela disse à imprensa: "Ele é cheio de entusiasmo, o que eu gosto porque, como vocês sabem, é assim que eu sou. Ele é muito sensível, o que também gosto. Helmut é o único homem, exceto Louis, é claro, de quem gosto muito há mais de dez anos¹² (DONATI, 1996, p. 120).

Em 1947, Ida conheceu Collier Young (1908-1980) em uma festa. Logo, sentiram-se atraídos um pelo outro. Ida agora estava com quase 30 anos e se preocupava bastante em encontrar um companheiro com o qual pudesse se casar novamente. Collier vinha de uma família rica que perdera muito dinheiro com o *crash* de 1929, mas que conseguira se reerguer trabalhando como publicitário, primeiramente em Nova York e depois em Los Angeles. Na Califórnia, ele passou a trabalhar como assistente de produção de filmes.

Figura 4 – Young e Lupino em seu casamento.



Fonte: DONATI, 1996.

Ida naturalizou-se americana, em 28 de junho de 1948, e casou-se com Young, em agosto do mesmo ano. Pouco depois da lua de mel, o casal voltou a trabalhar. Ele, como executivo na Columbia, e ela, em *Escravos da Ambição* (*Lust*

¹² Tradução livre do original: "In fact, she was thrilled by such emotional fireworks. As she told the press: "He's full of enthusiasm, which I like because, as you know, that's the way I am. He's very sensitive, which I also like. Helmut is the only man, except for Louis, of course, of whom I have been really fond in more than ten years".

for Gold, EUA, 1949, de S. Sylvan Simon), um *western* produzido pela mesma Columbia Pictures e filmado no deserto do Arizona. Nos bastidores da produção, a ética de trabalho de Lupino era elogiada, pois “[...] em vez de voltar para a cidade depois de terminadas suas cenas, ela continuava, ela assistia ao diretor, ao fotógrafo, aos técnicos da equipe”¹³ (DONATI, 1996, p. 146). A “observância cuidadosa” de Lupino era, na verdade, seu treinamento final, pois, a partir dali ela e Collier tinham planos cada vez mais concretos de, finalmente, produzir seus próprios filmes.

Numa festa nessa época, Ida conheceu Roberto Rossellini, aclamado por seu deslumbrante *Roma Cidade Aberta* [*Roma Città Aperta*, Itália, 1945], um filme importante na história do cinema internacional. Rossellini tentou expressar a vida como ela realmente era, criando uma verdadeira janela para a vida das pessoas simples do dia-a-dia. Quando Lupino conversou com Rossellini, ele reclamou: “Nos filmes de Hollywood, o astro enlouquece, ou bebe demais, ou quer matar a esposa. Quando vocês vão fazer filmes sobre pessoas comuns, em situações comuns?”. A pergunta de Rossellini impressionou profundamente Lupino¹⁴ (DONATI, 1996, p. 146).

Ida estava, agora, à procura de uma história. Encontrou uma que a impactou: a de uma jovem garota que se torna mãe sem ter se casado. Collier levou a ideia até seu supervisor na Columbia, que não apenas recusou a ajudar na realização do projeto, como o proibiu de produzi-lo na Columbia. Ele, então, se demitiu. Collier e Lupino se juntaram à modesta e recém-criada Emerald Productions, até então pertencente apenas a um jovem produtor chamado Anson Bond, que buscava filmes de baixíssimos orçamentos. O primeiro filme da companhia foi *The Judge* (EUA, 1949, de Elmer Clifton), “escrito em dois dias e filmado em cinco”¹⁵ (DONATI, 1996, p. 148). A Emerald estava, então, pronta para produzir *Mãe Solteira*, com produção de Lupino e Bond, em que Collier seria produtor assistente.

Em tempos de Código Hays, em que a moral católica era fortemente imposta sobre os filmes, naturalmente uma história sobre uma gravidez não desejada antes do casamento seria recebida com reservas pelos censores. Lupino, como produtora,

¹³ Tradução livre do original: “[...] instead of returning to the city after finishing her scenes, she continued, she watched the director, the photographer, the crew technicians”.

¹⁴ Tradução livre do original: “At a party about this time, Ida met Roberto Rossellini, hailed for his stunning *Rome Open City*, a major film in the history of international cinema. Rossellini had attempted to express life as it really was, creating a true window into the lives of simple everyday people. When Lupino spoke with Rossellini, he complained, “In Hollywood movies, the star is going crazy, or drinks too much, or he wants to kill his wife. When are you going to make pictures about ordinary people, in ordinary situations?” Rossellini’s question made a profound impression on Lupino”.

¹⁵ Tradução livre do original: “written in two days and filmed in five”.

participou de inúmeras reuniões com os censores e debruçou-se sobre o roteiro, realizando reescritas e alterações, inclusive no título que, inicialmente, seria *Unwed Mother*¹⁶. Com a aprovação do código, as filmagens iriam começar; no entanto, alguns dias antes, Elmer Clifton (1890-1949), que já havia trabalhado no primeiro filme da Emerald, sofreu um ataque cardíaco. Os relatos de bastidores indicam que ele exerceu uma mera presença física no *set*, e que Lupino assumiu a direção, já que o orçamento era limitado e a produção não poderia aguardar sua plena recuperação.

Figura 5 – Lupino no *set* de filmagens de *Mãe Solteira*; atrás dela, Elmer Clifton.



Fonte: DONATI, 1996.

O filme foi um estrondoso sucesso. O tema controverso instigou os espectadores que correram para as salas de cinema a fim de observar a ficcionalização de uma realidade que, segundo Lupino, era concreta. De acordo com Donati (1996), Eleanor e Anna Roosevelt tinham, na época, um prestigiado programa de rádio, e convidaram Lupino para falar sobre o filme. Ida respondeu às perguntas de Anna de uma maneira passional e eloquente, o que sensibilizou os ouvintes. *Mãe Solteira* arrecadou dez vezes mais o que custara, colocando a companhia de Lupino em evidência.

Após o sucesso de *Mãe Solteira*, Ida e Collier deixaram Bond para formar de vez sua própria produtora, a Filmakers, na qual Collier seria o presidente, Ida seria a

¹⁶ Curiosamente, ao ser lançado no Brasil, o título original pretendido por Lupino foi usado em sua tradução literal.

vice-presidente e Malvin Wald, o escritor de *Mãe Solteira* (e outros sucessos de crítica dos anos 1940) seria o tesoureiro. Apesar dos títulos, os três regiam a companhia em pé de igualdade. Em ocasião de sua fundação, a produtora foi assim definida por Wald (*apud* DONATI, 1996, p. 156):

Estamos tentando fazer filmes de natureza sociológica para atrair os idosos que costumam ficar longe dos cinemas. Queremos abordar temas sérios e dramas problemáticos. Não planejamos fazer melodramas, musicais ou *westerns*¹⁷.

Seguindo a realização de *Mãe Solteira*, Lupino e Collier tinham algumas histórias e optaram por aquela que se tornaria *Quem Ama Não Teme* (*Never Fear*, EUA, 1950, de Ida Lupino), em que ele conseguira o financiamento de boa parte da produção com a condição, imposta pelos investidores, de que Lupino dirigisse. Ela prontamente aceitou. Na ocasião, Lupino teria declarado a pessoas próximas que sua vontade era de nunca mais voltar a atuar, pois a vida de uma atriz era por demais angustiante. Além dos investidores iniciais, o casal dedicou boa parte de suas economias pessoais para a realização do projeto: uma história sobre uma dançarina acometida por poliomielite, estrelada por Sally Forrest, a mesma atriz do filme anterior de Lupino.

Figura 6 – Lupino com Sally Forrest durante as gravações de *Quem Ama Não Teme*.



Fonte: DONATI, 1996.

¹⁷ Tradução livre do original: “We are trying to make pictures of a sociological nature to appeal to older people who usually stay away from theaters. We are out to tackle serious themes and problem dramas. We don't plan to make any melodramas, musicals or westerns”.

Ainda na pré-produção, identificou-se que o filme precisaria de mais dinheiro, e Wald foi chamado para reunir mais investidores. Quando entrou em contato com um grande proprietário de uma rede de cinemas, Wald ouviu dele que um filme sobre vítimas de *pólio* jamais seria exibido em suas salas, em razão do incômodo que o tema poderia trazer ao público – vale lembrar que a primeira vacina aprovada contra a poliomielite nos Estados Unidos viria apenas em 1955. Com tais notícias, Lupino começou a se preocupar, mas Collier convenceu-a a persistir no projeto. Sem dinheiro adicional para a produção, Lupino apostou todas as suas fichas. Mandou que seu agente lhe conseguisse um filme para atuar, cujo cachê seria inteiramente utilizado em *Quem Ama Não Teme*. Assim, Ida estrelou *Entre o Amor e a Morte* (*Woman in Hiding*, EUA, 1950, de Michael Gordon), por 75.000 dólares. No entanto, muito perto das filmagens de seu filme começar, os investimentos previamente captados por Collier não se concretizaram. Era tarde demais para recalcular a rota; então, Lupino fez um empréstimo de 65.000 dólares em seu próprio nome.

Segundo Donati (1996), Lupino conquistou a confiança de toda a equipe de *Quem Ama Não Teme*, incluindo os técnicos, veteranos em Hollywood. Ela havia aprendido com os melhores diretores de sua época, enquanto realizava filmes com eles. Lupino era exigente, mas empática; dava-se muito bem com os atores e conseguia, com sua organização e objetividade, fazer com que toda a equipe desse seu melhor. Embora fosse abrasiva na sua vida pessoal, no *set* de filmagem, Lupino sempre manteve a compostura. A filmagem durou apenas 15 dias. Na hora de distribuir o filme, no entanto, Collier enfrentou imensas dificuldades, pois, como Wald avisara, as salas de cinema se recusavam a exibi-lo. Ida ficou furiosa com o esposo, por sua insistência num projeto que, Wald alertara, tinha grandes chances de fracassar. Ela saiu de casa e foi morar com uma tia.

Por volta dessa época, um proeminente diretor e produtor havia acabado de concluir a compra de uma companhia. Howard Hughes se tornou dono da RKO Productions, em maio de 1948, e, como os valores da compra o assustaram, ele buscou a aquisição da Filmakers para produzir filmes de baixo orçamento que pudessem concretizar lucros tão robustos quanto *Mãe Solteira*. Após negociações, ficou acordado que a Filmakers atuaria como uma produtora subsidiária da RKO e teria o orçamento de 750.000 dólares para produção, filmagem e distribuição de três filmes. Hughes poderia vetar projetos, mas, para isto, teria apenas uma breve

sinopse da história como parâmetro. O trio da Filmakers aceitou os termos, mas, quando o contrato chegou até Ida, já assinado por Collier, ela percebeu que certas despesas, como as de publicidade, seriam deduzidas do dinheiro da Filmakers. Isso tornaria sua empresa pouco lucrativa, e o contrato favoreceria Hughes imensamente. Ida, mais uma vez, culpou o esposo e, a partir dali, eles passaram a viver separadamente, divorciando-se no ano seguinte.

O primeiro lançamento da parceria entre RKO e Filmakers foi *O Mundo é Culpado* (*Outrage*, EUA, 1950, de Ida Lupino), a história de uma garota que adquire severos tormentos psicológicos após ser vítima de estupro. Mais uma vez, Lupino tocava em um assunto tabu e o filme, hoje considerado por muitos como o apogeu na sua carreira como diretora, recebeu críticas mistas, apesar de ter conquistado bons números na bilheteria, sendo “um dos poucos lançamentos lucrativos da RKO nos anos 1950”¹⁸ (DONATI, 1996, p. 176) – já que a companhia enfrentou dificuldades financeiras durante toda a década, sendo dissolvida oficialmente, em 1959.

Figura 7 – A equipe de *O Mundo é Culpado*: Norman Cook (gerente de produção), Coolier Young (produtor), Ida Lupino (diretora), Todd Andrews e Mala Powers (elenco) e Malvin Wald (produtor associado).



Fonte: DONATI, 1996.

Seguindo *O Mundo é Culpado*, Hughes passou a vetar vários projetos da Filmakers, até finalmente aprovar *Laços de Sangue* (*Hard, Fast and Beautiful!*, EUA,

¹⁸ Tradução livre do original: “one of RKO's few profitable releases of the 1950's”.

1951, de Ida Lupino) apenas por, supostamente, ser um amante de tênis. O filme conta a história de uma jovem jogadora de tênis que sofre repetidos abusos de sua mãe controladora. As filmagens ocorreram dentro do prazo e Hughes ficou satisfeito com o filme, organizando grandiloquentes festas de lançamento em grandes cidades dos Estados Unidos. O custo dessas extravagantes celebrações, no entanto, atrelava-se aos custos do próprio filme, e Lupino, Collier e Wald continuavam sem ganhar muito dinheiro. Para liquidar o empréstimo de 65.000 dólares que fizera no ano anterior, Lupino estrelou *Cinzas que Queimam* (*On Dangerous Ground*, EUA, 1951, de Nicholas Ray), da RKO. Segundo constam os relatos de bastidores, Nicholas Ray ficara doente por vários dias e, para não atrasar as filmagens, Lupino teria assumido provisoriamente o posto de direção.

Para a próxima produção conjunta entre RKO e Filmakers, Lupino se interessou pela história real do assassino em série Billy Crook, que cruzou as linhas estaduais entre Missouri e Califórnia, cometendo sequestros e assassinatos. Previsivelmente, os censores do Código Hays não permitiram que Lupino transformasse a história real de Cook em filme, visto que ele estava vivo e seus crimes eram bem recentes. Então, Lupino *ficcionalizou* as personagens.

Assim, após dirigir quatro filmes protagonizados por mulheres, ela buscou um projeto diferenciado para si, tentando fazer com que sua carreira como realizadora não se tornasse monotemática. Segundo Dan Georkas (2000, p. 34), Hughes também teve participação nessa virada de mesa, ao “persuadi-la a pensar em um drama de ação, que apresentasse assassinatos, perseguição de carros e explosões”¹⁹. *O Mundo Odeia-Me* (*The Hitch-Hiker*, EUA, 1953, de Ida Lupino) estrelou em março de 1953 nos Estados Unidos. Em 2001, foi um dos 400 indicados para a lista “100 Filmes Americanos Mais Emocionantes”, do American Film Institute²⁰.

¹⁹ Tradução livre do original: “persuade her to think about action drama, which featured murders, car chases and explosions”.

²⁰ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0045877/trivia/?ref_=tt_dyk_trv> - Acesso em: 24 mar. 2024.

Figura 8 – Lupino no set de *O Mundo Odeia-Me*.

Fonte: DONATI, 1996.

Após as gravações de *O Mundo Odeia-Me*, Ida, já separada de Collier, engravidou de seu então namorado Howard Duff (1913-1990), e eles se casaram logo em seguida. O produtor associado Wald, naquela altura, se desentendeu por completo com Collier, após questões contratuais relativas ao filme chegarem a seu conhecimento. Com o desentendimento, Wald processou a Filmakers que realizou com ele um acordo financeiro. A partir daquele momento, Wald não fazia mais parte da companhia, levando consigo parte da originalidade e talento para a criação de histórias, que havia sido uma marca dos primeiros filmes daquela parceria. Era o começo do fim para a produtora.

O Mundo Odeia-Me foi um sucesso crítico, mas a RKO havia monopolizado os lucros, mais uma vez. Lupino e Collier decidiram se separar da produtora de Hughes e começaram a buscar investidores por Hollywood para algumas das histórias já guardadas no arsenal da Filmakers. A preferida dos investidores era *O Bígamo* (*The Bigamist*, EUA, 1953, de Ida Lupino), a história de um homem que divide suas atenções com duas esposas em estados diferentes do país, sem que uma saiba da outra. A atual esposa de Collier, Joan Fontaine, interpreta uma das mulheres, enquanto Ida, sua ex, interpreta a outra. Lupino teria declarado que dirigir a si mesma foi um dos maiores desafios de sua carreira. Naquele momento, ela era

uma das primeiras mulheres a fazê-lo em um filme. *O Bígamo*, assim como *O Mundo Odeia-Me*, não foca nos tormentos psicológicos de uma protagonista feminina; trata-se de um melodrama sólido. Collier convencera Lupino a realizarem a própria distribuição do filme, o que aumentava os custos do já limitado lançamento. Os críticos, mais uma vez, exaltaram o trabalho de Lupino na direção, mas os lucros foram pequenos.

Após o lançamento de *O Bígamo*, o casamento de Ida e Howard Duff enfrentava grandes percalços. Ela havia comprado uma casa em uma localidade mais afastada de Los Angeles, por 65.000 dólares, mas, por causa de brigas constantes entre os dois, Duff mal permanecia no lugar. Foi nessa época que Ida recebeu a proposta do diretor de fotografia de seu último filme, George Diskant, de estrelar um episódio do programa de televisão “*Four Star Playhouse*” (1952-1956). Inicialmente, Ida recusou, por se tratar de TV – naquela época, inimiga mortal das salas de cinema –, mas, eventualmente, aceitou. A produtora da série, Four Star Production, havia adquirido uma antiga propriedade da RKO, e a qualidade da produção havia agradado a atriz. Ela retornaria para a antológica série da Four Star em 19 episódios, colaborando também na escrita em dois episódios.

Após o fim da *Filmakers Productions*, Ida Lupino destinaria suas próximas décadas ao trabalho na televisão, tanto como atriz, especialmente na série “*Mr. Adams and Eve*” (1957-1958); como diretora, em séries como “*Paladino do Oeste*” (*Have Gun – Will Travel*, 1957-1963), “*Alfred Hitchcock Apresenta*” (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962), “*Thriller*” (1960-1962) e “*A Ilha dos Birutas*” (*Gilligan’s Island*, 1963-1967). Lupino voltaria a dirigir um longa-metragem uma última vez, com *Anjos Rebeldes* (*Trouble with Angels*, EUA, 1966, de Ida Lupino), aos 48 anos de idade. Dois anos depois, dirigiu seu último trabalho, o décimo segundo episódio da comédia “*Nós e o Fantasma*” (*The Ghost & Mrs. Muir*, 1968-1970). Continuou atuando até o final dos anos 1970, e depois se aposentou das telas. Faleceu em 3 de agosto de 1995, de câncer, deixando uma filha e uma profusa e influente carreira como atriz e diretora, especialmente em seu auge, entre as décadas de 1940 e 1950.

3 A ERA DOS ESTÚDIOS EM HOLLYWOOD

Neste capítulo, aborda-se a era dos estúdios de Hollywood, ocorrida entre as décadas de 1930 e 1960. O enfoque se dá em entender a cadeia de produção dos filmes, com argumentistas, roteiristas, atores, diretores e demais profissionais do cinema atuando como contratados dos estúdios que buscavam produtividade e lucro. O esquema era rígido, mas, ainda assim, foi capaz de revelar grandes artistas e inúmeros filmes celebrados. A divisão da produção em gêneros, destacando-se o *film noir*, evidencia-se, uma vez que a atuação de Lupino em muitos filmes deste estilo influenciou seu trabalho como diretora.

Após os primeiros anos desde a invenção do cinetoscópio de Thomas Edison (1847-1931) e o cinematógrafo dos Irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), a produção de filmes, no começo do século XX, começava a efervescer. Interessa aqui entender, de maneira geral, como a era dos grandes estúdios de Hollywood se configurou.

Com o passar dos anos da década de 1900, o oeste dos Estados Unidos foi sendo ocupado pelas produtoras de cinema, inicialmente apenas como locais de filmagem e, logo depois, como uma espécie de assentamento para empresas cinematográficas. De acordo com Sklar (1975), as primeiras a saírem da costa leste para a costa oeste americana foram companhias que faziam parte do Truste, nomenclatura que faz referência à Motion Pictures Patents Company de Edison. O inventor do cinetoscópio buscou, através do registro de patentes, controlar a recém-nascida indústria cinematográfica, judicializando, sempre que possível, qualquer companhia independente que não utilizasse seus filmes, máquinas e projetores. Eventualmente, congregou um grande número de companhias em um único consórcio, a Patents Company, em 1908. Já entre 1907 e 1909, várias produtoras do Truste realizaram filmagens em Los Angeles e no sul da Califórnia, incluindo D. W. Griffith (1875-1948), que realizou filmagens entre 1909 e 1910. Também em 1909, a New York Motion Picture Company se tornou a primeira independente a partir para o oeste. Eventualmente o Truste se dissolveu, após muitas disputas judiciais em torno das patentes de filmagem e exibição, quando, em 1915, a corte americana decidiu que a perseguição do consórcio constituía uma conduta abusiva de restrição à competição comercial.

Algumas razões contribuíram para a mudança em direção à costa oeste dos Estados Unidos. Ainda segundo Sklar (1975), a predominância de um tempo ensolarado favorecia, em muito, a filmagem ao longo de todo o ano. A diversidade geográfica da Califórnia também contribuía, pois havia praias, montanhas, desertos e uma zona urbana, facilitando o uso de diferentes tipos de locação para diversos filmes. Além disso, Los Angeles era conhecida na época por facilitar o emprego de funcionários especializados não sindicalizados, que se tornaram importantes componentes dentro da produção na medida em que os filmes se tornavam maiores e mais longos. A não sindicalização e a informalidade diminuía, assim, os crescentes custos de produção.

Ainda assim, as produtoras que montavam assentamento na Califórnia mantinham escritórios comerciais em Nova York, o que já antecipava a estrutura organizacional de concepção e produção de filmes durante a era dos estúdios: os homens do dinheiro permaneciam na costa leste, enquanto os homens responsáveis pela produção ficavam em Los Angeles. De fato, muitos chefes dos oito principais estúdios durante o período chamado de Hollywood Clássica chegaram ao posto pela facilidade que tinham de intermediar essa relação intercostal entre Nova York e Los Angeles. Como Balio (1985, p. 262) aponta: “o poder ia para aqueles mais próximos da principal fonte de renda”. Essa relação manifestava uma marca fundamental da era dos estúdios: a integração vertical.

Era através da integração vertical que os estúdios se organizavam. As aquisições de salas de exibição, o planejamento financeiro e a distribuição orçamentária eram realizados pelos executivos chefes em Nova York, que entregavam as demandas e o planejamento para os produtores de LA. Naturalmente, como descreve Schatz (1991, p. 25; 26), essas relações eram caracterizadas por uma disputa de forças e interesses que permeou todas as décadas da era dos estúdios, já que, apesar de a última palavra ser sempre do escritório de NY, ele “não podia fazer filmes nem determinar o interesse do público”; e, apesar de tentar por muitas vezes controlar a indústria, a “realização cinematográfica continuava sendo um empreendimento competitivo e criativo”.

Ao longo dos anos 1910, em especial após a decisão favorável do tribunal federal às companhias independentes de 1915, muitas produtoras abriram escritórios e estúdios em Los Angeles. Os grandes nomes da era dos estúdios começaram a surgir nesse período. Em 1912, foi fundada a Universal, seguida pela

Paramount, no mesmo ano. A Fox foi criada em 1915, por William Fox. Em 1918, foi fundada a Columbia, que se chamava Cohn-Brandt-Cohn Film Sales Corporation até 1924. Os irmãos Warner criaram a Warner Brothers Inc. em 1923. No ano seguinte, Marcus Loew fundiu três companhias, incluindo a Louis B. Meyer Pictures (fundada em 1918), na Metro-Goldwyn-Mayer. Em 1919, Charles Chaplin, D. W. Griffith, Mary Pickford e Douglas Fairbanks decidiram pela criação da United Artists, com o objetivo de financiar filmes independentes com ampla liberdade criativa para os realizadores. Por fim, a RKO Radio Pictures foi fundada em janeiro de 1929.

Naturalmente, cada uma dessas companhias possuía suas especificidades, tanto em relação a seu crescimento enquanto gigantes do entretenimento, quanto na própria estrutura organizacional que mantinha durante o período de ouro da era dos estúdios. Além disso, o tamanho das empresas era consideravelmente diferente entre si. Embora se tenha listado aqui aqueles que foram considerados os maiores estúdios durante a Hollywood Clássica, a United Artists e a Columbia eram companhias consideravelmente menores. Mesmo a Universal, hoje uma gigante, era menor que as “*big five*”, como eram conhecidas as cinco maiores produtoras: MGM, Warner, Fox, RKO e Paramount (SCHATZ, 2007, p. 15).

Segundo Sklar (1975), antes da Primeira Guerra Mundial, o financiamento para a indústria era quase exclusivamente interno, com os lucros obtidos da exibição e distribuição dos filmes. É o que Staiger (1985, p. 552) chama de “financiamento capitalista”. Isso mudaria a partir de 1917, quando a rápida expansão da indústria foi patrocinada por banqueiros e fundos de investimento, o que Staiger (1985, p. 552) chama de “capitalismo financeiro”.

A partir do advento do som, em meados dos anos 1920, grandes empresários das telecomunicações também entraram no jogo. Esse fator desequilibrou as forças da indústria, permitindo uma intromissão de setores fora do meio cinematográfico na produção dos filmes. Além disso, o governo federal também acirrava a disputa, buscando regulamentações no sentido de evitar a concentração do poder nas mãos de apenas uma companhia. Com o controle de produção fragmentado entre diversas companhias e agentes, havia um vácuo de poder que foi rapidamente ocupado pelos distribuidores. Como, através da intermediação entre a cadeia de produção de Hollywood e a extensa cadeia de exibição espalhada por todo o país, eles possuíam a informação sobre as demandas das salas, sabiam com certa segurança da quantidade de filmes necessários para realizar a ocupação dos horários. Assim,

passaram a financiar filmes das produtoras a fim de cumprir com os números que haviam estabelecido.

O primeiro controle do poder [...] veio das fileiras dos distribuidores, ou donos de distribuidoras. Afinal de contas, eles eram os intermediários sem os quais nem os fabricantes nem os retalhistas poderiam operar. [...] [Assim, financiavam] a produção do número exigido de filmes de longa-metragem, com o capital proveniente dos próprios lucros acumulados ou dos adiantamentos feitos por exibidores (SKLAR, 1975, p. 168, 169).

Na medida em que a demanda aumentou, as próprias empresas de distribuição puderam também produzir filmes por conta própria, assumindo uma centralização das operações na indústria. Foi o que fez Adolph Zukor (1873-1976) na Paramount (que nessa altura se chamava Famous Players Film Company) em 1916, quando passou para a produção, colocando famosos atores sob seu contrato e conseguindo, portanto, ótimos negócios com seus filmes. A Paramount também foi responsável pela criação daquilo que Sklar (1975, p. 171) chamou de “sistema de classes para os cinemas”, no qual as maiores e melhores salas poderiam exibir os filmes mais badalados antes das salas menores, desde que estivessem dispostas a pagar mais por isso. Zukor também é creditado como responsável pela instituição dos alugueis em blocos, prática caracterizada pelo aluguel de todos os filmes do ano de uma determinada produtora por parte da sala exibidora. Como Sklar (1975, p. 172) coloca, nessa altura, se um exibidor “desejasse um filme da Famous Players, teria de ficar com todos”.

Figura 9 – Os portões da Paramount Pictures durante os anos 1920.



Fonte: Bettmann Archive.

Na prática, os aluguéis em bloco supriam a demanda das grandes salas de exibição para o ano todo, apenas com os filmes da Paramount, afastando a necessidade de se adquirir filmes de outros produtores. Além disso, as salas menores ficavam à mercê de Zukor, que negociava com eles preços mais elevados e datas menos chamativas. Muitos exibidores se uniram, então, para formar a First National Exhibitor Circuit (Primeiro Circuito Nacional de Exibidores) com o objetivo de pressionar a Paramount nessas negociações. Como o número de salas afiliadas à First National era grande, eles poderiam cessar os contratos com a companhia de Zukor. Além disso, a aliança tinha planos de entrar na distribuição através do financiamento de grandes produtores da época – como Charles Chaplin, que assinou com eles em 1917.

A resposta de Zukor foi adquirir salas de exibição de primeira linha em pontos estratégicos do país, como Nova York e Los Angeles, e depois espalhar essas operações de aquisição em todo o território americano. Seu empreendimento foi financiado por Otto Kahn, um investidor da Kuhn, Loeb & Companhia, que concedeu mais de 10 milhões de dólares para a concretização do seu plano. Esse movimento é o que Staiger (1985) caracteriza como a concretização da “integração total” das operações industriais do cinema (isto é, produção, distribuição e exibição), e o início do capitalismo financeiro como modo de financiamento desse mercado. Sklar (1975) menciona que o movimento de Zukor não foi inédito. William Fox já havia assumido o controle das três etapas anos antes. No entanto, a escala da integração total do empreendimento da Paramount foi inédita (entre 1919 e 1921, foram cerca de 600 aquisições de salas de cinema) e impactou demasiadamente a indústria, a ponto de outras companhias virem-se obrigadas a fazerem o mesmo.

A First National completou a integração vertical na direção inversa, acrescentando estúdios de produção aos seus departamentos de exibição e distribuição. Fox, já integrado, reforçou seus três ramos. A companhia Universal de Carl Laemmle começou a adquirir teatros. Marcus Loew, o magnata do vaudeville, do qual Zukor já havia sido sócio, entrou no campo da exibição de filmes e logo adquiriu os estúdios da Metro. Samuel Goldwyn obteve financiamento da família Du Pont e comprou teatros. Inúmeras outras companhias com nomes há muito esquecidos seguiram-lhes o exemplo (SKLAR, 1975, p. 174).

Naturalmente, no começo dos anos 1920, não havia se estabelecido ainda o oligopólio dos grandes estúdios. Mas a integração total é uma marca definidora

daquilo que a literatura chama de era dos estúdios, porque foi justamente a partir do controle obtido com essa integração que os estúdios se organizaram entre os anos 1930 até 1960. Esse controle não apenas oferecia melhores oportunidades para as grandes produtoras, como arrojava o poder das menores, que não tinham condições para realizar a integração total. Staiger (1985, p. 556) comenta sobre as pequenas produtoras:

As companhias produtoras independentes viram seu acesso às mais lucrativas salas de exibição barrado, a não ser que tivessem contratos de distribuição com os maiores [estúdios] ou a United Artists [...]. Sem a possibilidade de uma distribuição de primeira, o financiamento de fontes externas de capital se tornou difícil²¹.

Mas existem outros pormenores que valem a pena ser discutidos; por exemplo, Sklar (1975, p. 176) relata que um executivo da Paramount confessou certa vez: “o filme comum não tinha poder de atração suficiente para encher os cinemas principais. E não havia bastantes filmes fora do comum para solucionar o problema”. Isto é, muito embora as companhias tivessem adquirido suas próprias salas de exibição, o custo operacional era excessivamente alto, especialmente para as salas maiores e luxuosas. Estas só se pagavam caso o filme realmente atraísse multidões, o que nem sempre era o caso; especialmente se o filme estivesse a ser exibido em salas menores, diminuindo o apelo do público no fator exclusividade. Para suprir a demanda de salas menores e ao mesmo tempo manter o público frequente nas salas maiores, as companhias passaram a produzir em massa filmes menores, mais baratos. Estes serviriam não apenas para serem exibidos nos cinemas de bairro, como também figurariam nos grandes palácios através de uma prática muito comum nas primeiras décadas do século XX: os programas duplos (*double-feature*)²².

²¹ Tradução livre do original: “The independent production company found it's access to the top-profit theaters cut off unless it had distribution contract with the majors or United Artist [...]. Without the possibility of first-run distribution, financing from outside capital sources became difficult”.

²² Prática de se exibir dois filmes, um após o outro. Passou a ser amplamente usada a partir dos anos 1930 como forma de estimular o público a frequentar as salas de cinema durante a Grande Depressão.

Figura 10 – Uma multidão se aglomera em frente a um cinema cujo letreiro indica a exibição de um programa duplo.



Fonte: Bettmann Archive.

Para que os orçamentos fossem menores, esses filmes de “segundo escalão” reaproveitavam cenários e figurinos, e eram produzidos em massa, pois se tornaram quantitativamente o principal ativo das produtoras. Tais características foram sendo consolidadas através das produções, instituindo uma espécie de nicho no qual cada tipo de filme menor se encaixava. Assim, constituíram-se os gêneros cinematográficos, em especial os filmes de “faroeste, romance, crime e comédia” (SKLAR, 1975, p. 177). Como afirma Antonio Costa (1989, p. 93), “a classificação dos filmes em função do gênero a que pertencem é um aspecto fundamental da instituição cinematográfica”. A produção de certa padronização de “modalidades dramáticas” (CAPUZZO, 1995, p. 22) apresentando uma série de elementos recorrentes seria uma espécie de referência para o consumo do grande público.

O advento dos gêneros cinematográficos na produção estadunidense se relaciona diretamente, portanto, com a crescente industrialização de Hollywood, vista aqui nessa necessidade de produção em massa de filmes de baixo orçamento. Nacache (2005, p. 21; 22) argumenta justamente nesse sentido, dizendo que o surgimento da industrialização “implica a reprodução mecânica dos mesmos modelos”, em que não apenas havia a reutilização constante do mesmo material para a realização de filmes, como também a dedicação exclusiva de “unidades de produção” que puderam “dedicar-se exclusivamente ao desenvolvimento de um

gênero”. Isso naturalmente inclui, além da infraestrutura previamente organizada, um gigantesco número de profissionais técnicos especialistas fundamentais, embora muitas vezes esquecidos, na produção de um longa-metragem.

Outra grande mudança aconteceu nos anos 1920: o estabelecimento do som. Apesar dos programas duplos e do plano de ação de produção em massa, a manutenção e operação das grandes salas de exibição eram encargos grandes nas principais companhias. Caso o público não comparecesse, as perdas eram imensas. O baixo comparecimento era frequente e, embora comentários da época tenham anunciado o fim do cinema de maneira exagerada, Sklar (1975) argumenta que de fato o público ansiava por alguma novidade. Esta veio através da Warner, em 1927, com o lançamento do primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, EUA, 1927, de Alan Crosland). O sucesso foi estrondoso. A Warner lançou o filme em sua única sala, na cidade de Nova York. Em 1930, a companhia já havia adquirido “mais de 700 novas salas” (SKLAR, 1975, p. 180). A Fox acompanhou o advento do som, a partir de outro processo técnico. Outras companhias vieram logo também. Em 1930, praticamente todos os filmes de Hollywood já eram falados.

O advento do som não veio sem custos para as companhias. O sistema de gravação e reprodução não era interno, mas foi contratado com empresas de telecomunicação que cobravam alto pela tecnologia. Além disso, a conversão de todas as salas de exibição para o sistema sonoro também ficou por conta dos estúdios, que viram estreitar mais ainda sua relação com os banqueiros e investidores de Wall Street. Se, por um lado, esse estreitamento criava uma dependência maior dos estúdios, por outro, ele propiciou a escalonação de suas operações, tornando-as as maiores companhias de cinema do começo dos anos 1930. Sua distância das produtoras menores foi ainda alargada, dado o fato de que grande parte do equipamento necessário para gravação e reprodução sonora se esgotou rapidamente nas mãos dos grandes estúdios, enquanto “as produtoras menores tiveram que esperar nova disponibilidade desses equipamentos”, que só chegaria ao final de 1929 (STAIGER, 1985, p. 556).

Com a ascensão dos grandes estúdios como companhias que controlavam todos os meios de produção da indústria, estavam estabelecidas as fundações da era dos estúdios de Hollywood. Isto é, havia se consolidado o “oligopólio maduro” (BALIO, 1985, p. 253). A estrutura organizacional dos estúdios, no entanto, vale ser comentada. Como demonstrado, os filmes de gênero surgiram, em grande parte, da

necessidade de se ocupar salas de exibição, especialmente as menores, durante a maior parte do ano, e também nas grandes salas, integrados aos programas duplos. Mas o desenvolvimento do filme de gênero está também associado à maneira pela qual os estúdios passaram a se organizar durante os anos 1920.

Segundo Staiger (1985, p. 559), desde os primórdios da indústria, os estúdios se organizaram em torno de um “sistema de produção centralizado”, no qual um único administrador supervisionava todos os filmes de uma companhia. O autor descreve assim a organização típica de um estúdio com um sistema de produção centralizado:

Um administrador geral supervisionava a produção de mais ou menos 50 filmes por ano. Debaixo dele estavam o gerente executivo (responsável pelos assuntos legais e financeiros e funções rotineiras dos estúdios), o gerente de produção (responsável pela pré-produção e pós-produção), o gerente de estúdio (responsável por vários departamentos de suporte) e um grande número de supervisores que auxiliavam no planejamento dos filmes²³ (HARCUS, 1931 *apud* STAIGER, 1985, p. 559).

Como se vê, essa forma de organização da produção centralizava em uma única pessoa a produção geral de um filme. Staiger (1985) ilustra esse modo de produção na figura de Irving Thalberg (1899-1936), executivo da MGM, que, embora tivesse em 1931 cerca de 10 supervisores associados sob seu comando, cada um deles era responsável pela supervisão específica de um tipo de filme (não necessariamente gêneros, mas uma divisão de acordo com os temas das histórias), ainda concentrava os poderes de planejamento e execução sob sua responsabilidade.

Isso começaria a mudar a partir de 1926, quando a frequência do público passou a declinar nas salas, e após o *crash* da bolsa de 1929, quando a Grande Depressão fez a bilheteria cair ainda mais. Um dos diagnósticos da época foi de que esse modo de produção centralizado na figura de um único sujeito padronizava os filmes, diminuindo sua originalidade. A partir da década de 1930 a organização dos estúdios começou a mudar para uma organização chamada de “produção unitária” (STAIGER, 1975, p. 560). Nesse modelo, um produtor associado ficaria responsável por um número pequeno de filmes por ano, reportando em aspectos gerais o

²³ Tradução livre do original: "A general manager supervised the production of fifty or so films per year. Under him were the executive manager (in charge of financial and legal affairs and routine studio functions), the production manager (in charge of pre-shooting and post shooting work), the studio manager (in charge of various support departments), and a set of supervisors to help plan the films".

desenvolvimento de cada projeto ao presidente do estúdio. Isso tornaria os custos de produção mais eficientes, já que cada produtor associado poderia supervisionar diariamente o avanço de cada filme. Além disso, se tornou prática comum entre os estúdios que, especialmente em se tratando de filmes com orçamentos mais baixos, cada produtor associado se especializaria em um tipo de filme diferente – desta vez, com uma ideia mais ligada ao gênero do filme. De acordo com Selznick, citado por Staiger (1985), isso proporcionaria um equilíbrio em uma indústria que, por natureza, tinha demandas econômicas e, ao mesmo tempo, criativas. O sistema de produção unitária daria, portanto, mais liberdade aos artistas do cinema, que não precisariam estar a todo o tempo reportando a um produtor que nem sempre poderia estar disponível.

A esse respeito chama a atenção que o modo de produção de Hollywood no período tenha se consolidado a partir de diagnósticos da padronização dos filmes, que estariam a ser vistos pelo público de forma negativa. A mudança entre o sistema de organização dos estúdios para um sistema de produção unitária, que caracterizou a maior parte da era dos estúdios, foi feita, dentre outros motivos, com base nesse diagnóstico. No entanto, não só a produção unitária se tornou praticamente padrão, como o próprio produto dos estúdios se tornava, em certo sentido, mais padronizado, na medida em que a produção unitária previa valores como eficiência e redução dos custos. Mas, ao mesmo tempo, o sistema previa mais liberdade criativa dos diretores, por exemplo. Nesse sentido, Staiger (1985, p. 98) reconhece a aparente contradição entre essas forças, consolidando a ideia de “padronização e diferenciação” no centro do cinema clássico hollywoodiano.

Ainda de acordo com Staiger, a padronização do produto se impôs enquanto uma necessidade econômica aos grandes estúdios, que precisavam, entre outras coisas, produzir em série para suprir as demandas de exibição mantendo os custos baixos. Por outro lado, a diferenciação do produto também se impunha como motivação econômica, pois um filme que tivesse marcas distintas e originais poderia usar isso como vantagem para render maiores lucros de bilheteria. Por esse motivo, Staiger (1985, p. 112) afirma que, “a produção cinematográfica não chegou a ter uniformidade de uma linha de montagem, prevalente em outras indústrias”²⁴.

²⁴ Tradução livre do original: “For this reason filmmaking did not achieve the assembly-line uniformity prevalent in other industries”.

De fato, uma ideia que perpassa toda a era dos estúdios de Hollywood é a de forças distintas agindo cada uma em seu interesse. Os filmes eram, portanto, produtos dessa relação de forças que, como descreve Schatz (1991, p. 22), eram:

[...] várias forças sociais, industriais, tecnológicas, econômicas e estéticas [que] compunham um delicado equilíbrio. Esse equilíbrio mostrava-se cheio de conflitos e deslocava-se de um lado para outro, mas também era suficientemente estável para, durante quatro décadas, manter um consistente sistema de produção e consumo – e, com isso, um corpo de trabalho de estilo uniforme.

Porém, não foram todas as companhias que fizeram a transição para o modelo de produção unitária. De fato, apesar de muito parecidas, as organizações internas dos estúdios tinham especificidades entre si, o que, inclusive, influenciava nos tipos de filmes que alguns deles produziam. Como observa Nacache (2005, p. 23), muito embora nenhum estúdio tenha realizado apenas um tipo de filme, todos os grandes tinham uma marca, como "o filme de gângster e o filme social na Warner, a comédia musical e o drama psicológico na MGM, o filme de terror na Universal". A seguir, uma tabela construída com base na descrição de Staiger (1985) de cada um dos grandes estúdios da Hollywood clássica, em ordem decrescente de acordo com o nível de controle do produtor sobre os filmes.

Tabela 1 – Organização e informações gerais dos oito maiores estúdios entre 1930-1960.

<p>20th Century-Fox Film Corporation</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Em 1930, o estúdio dava liberdade criativa aos diretores. Sheenan, o produtor central, participava do roteiro e do <i>casting</i>, conhecia a situação orçamentária geral de cada filme e checava os <i>dailies</i>. Cada produção tinha um produtor associado. • Em 1931, a Fox muda sua organização para um sistema de produção centralizado, com 2 produtores e 4 associados. • Em 1934, a empresa se funde com a 20th Century Corporation e Zanuck se torna o produtor central. • Zanuck recebia informações de cerca de metade das produções de seu produtor subordinado, Wurtzel, e supervisionava pessoalmente todo o resto. • Zanuck exercia controle firme sobre todas as etapas de produção até a hora das filmagens. Terminadas, ele retornava e participava ativamente da edição. Nenhum diretor tinha direito ao corte final, exceto John Ford.
<p>Warner Bros. Pictures, Inc.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sistema de produção centralizado, sob o comando de Zanuck. • Com a saída de Zanuck, Jack Warner colocou Hal B. Wallis como produtor geral, que organizou a empresa em um sistema de produção unitária.

	<ul style="list-style-type: none"> • Em 1937 Wallis tinha 10 produtores associados, cada um cuidando de um tipo específico de filme (filmes B, filmes biográficos mais prestigiados, especiais etc.). • Wallis aprovava todos os roteiros. Os diretores deviam seguir o roteiro à risca, mas participavam da edição, sob a supervisão de Wallis e Warner. • A partir dos anos 1940, a companhia passou a também distribuir filmes de produtoras independentes.
Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.	<ul style="list-style-type: none"> • Sistema de produção centralizado, sob o comando de Irving Thalberg. • Thalberg precisou se afastar por motivos de saúde. Louis B. Meyer colocou, em seu lugar, David O. Selznick. • Pouco a pouco, Selznick fez a transição para um sistema de produção unitária. No retorno de Thalberg, ele viu seu poder diluído. • Thalberg, Selznick e outros eram produtores associados e todos reportavam a Meyer. • O estúdio produzia sem parar e constantemente Meyer e os associados requeriam refilmagens de cenas durante a pós-produção. Se o diretor já estivesse alocado em outro projeto, a refilmagem era feita por outro diretor da casa.
Universal Studios	<ul style="list-style-type: none"> • Produção unitária desde o início dos anos 1930. • O foco da companhia eram filmes de baixo orçamento para serem exibidos em programas duplos. • Quando o controle da companhia mudou em 1936, passou a produzir filmes com orçamentos maiores e adicionou filmes de produtoras independentes a seu arsenal de distribuição.
Paramount Pictures Corporation	<ul style="list-style-type: none"> • Diferentemente dos outros grandes estúdios, a Paramount se organizava em um sistema mais centralizado na figura do diretor. • Muitas vezes um diretor era escolhido para uma produção antes mesmo de um produtor associado. • Produtor associado aconselhava o diretor sobre cada cena. O diretor tinha grande poder de decisão e participava ativamente do corte final. • Em 1931, passou a se organizar em um sistema de produção unitária, com 7 produtores associados. • Metade das produções eram filmes B, designados a um único produtor. • A outra metade (26 filmes em 1937, por exemplo) era organizada em dois sistemas diferentes: metade em um sistema parcialmente centralizado na figura do diretor, com o produtor tendo liberdade criativa (o diretor chegava com a ideia até o produtor executivo, que aprovava a ideia e um orçamento). A outra metade era organizada em um sistema de produção unitária. • A Paramount já distribuía filmes independentes desde 1930.
RKO Pictures	<ul style="list-style-type: none"> • Durante os anos 1930, a política da empresa era realizar filmes de grande orçamento. • Alugava seus estúdios para produções independentes, que forneciam filmes suficientes para a distribuição. Havia um programa menor que incentivava a produção de filmes B.

	<ul style="list-style-type: none"> • Quando a empresa passou a uma nova direção, a RKO se estruturou com metade dos filmes organizados em um sistema mais centralizado na figura do diretor, e a outra metade em um sistema de produção unitária. • Entre 1938 e 1942, George Schaefer eliminou os aluguéis a estúdios independentes. • Havia um departamento de efeitos especiais, responsável, por exemplo, pelas imagens em <i>Cidadão Kane</i> (<i>Citizen Kane</i>, EUA, 1941, de Orson Welles). • Em 1942, Charles Koerner se tornou o chefe executivo e a RKO retornou à política de ceder seus estúdios para produtores independentes. • Howard Hughes adquiriu a companhia, no final dos anos 1940, e ela entrou em bancarrota 9 anos depois.
Columbia Pictures Industries, Inc.	<ul style="list-style-type: none"> • O primeiro dos grandes estúdios a se organizar em produção unitária. • Concentrava-se em filmes de baixo orçamento, até 1934, quando lançou alguns filmes de sucesso. • Buscava talento independente em contratos curtos, especialmente de diretores, como Frank Capra.
United Artists²⁵	<ul style="list-style-type: none"> • Produtora criada por Charles Chaplin, D. W. Griffith, Mary Pickford e Douglas Fairbanks com o objetivo de apoiar a liberdade criativa na indústria. • Sistema de organização centralizado na figura do diretor e sistema de organização de produção unitária. • Dona da maior rentabilidade dentre os grandes estúdios durante os anos 1940.

Fonte: Elaborada pelo autor, a partir de Staiger (1985).

Outra face da disputa que merece atenção é a atuação governamental e de sociedades civis no sentido de regulamentar a indústria. Como comentado, desde a consolidação do Truste de Edison, o poder judiciário esteve presente na imposição de medidas econômicas de garantia de respeito às patentes, até que estas foram derrubadas, em 1915, pela Suprema Corte (SKLAR, 1975). No entanto, a atuação governamental não se restringiu a práticas econômicas, tendo também imposto controle sobre a moral dos filmes. Desde pelo menos 1907, governos locais já atuavam no sentido de censurar fitas cinematográficas. Um desses exemplos foi a criação do Comitê Nacional de Censura (National Board of Censorship), em Nova York, que nos próximos anos seria expandido para todo o país, cujo objetivo era

²⁵ A United Artists não esteve incluída Staiger (1985), mas foi adicionada aqui, por ser uma das companhias produtoras arroladas nesta dissertação.

“examinar os filmes” e sugerir, por assim dizer, “possíveis mudanças” (MATTOS, 2006, p. 86).

Como forma de aliviar as pressões exercidas especialmente dos setores mais conservadores da sociedade, a própria indústria buscou indicar nomes para presidir os comitês e organizações de censura espalhados pelo país. Assim, esperavam chegar a algum meio termo nas negociações. Mas o controle sobre a moral dos filmes não pararia por aí. Quando o Truste foi dissolvido em 1915, a Suprema Corte também decidiu que os filmes não estavam cobertos pela liberdade de imprensa, permitindo a imposição de medidas governamentais para censurar a atividade cinematográfica.

A vida pessoal da gente do cinema também contribuiu para a imposição de uma moral reacionária. Tanto Sklar (1975) quanto Mattos (2006) citam o caso do comediante Roscoe “Fatty” Arbuckle, acusado da morte de uma jovem atriz durante uma suposta orgia, no ano de 1921. O comediante eventualmente foi absolvido do crime, mas não conseguiu limpar sua reputação junto ao público. Outros escândalos foram muito explorados pela imprensa sensacionalista da época, resultando na consolidação de uma noção, para o público, de que Hollywood era um lugar de depravação moral. Setores conservadores e religiosos da sociedade passaram a desmotivar a ida aos cinemas, o que era obviamente mau negócio para os estúdios.

Assim, os produtores buscaram a criação de uma agência autorregulatória chamada Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), em 1922. Will H. Hays foi convidado para chefiar a agência. Como Hays era um “republicano ultraconservador, maçom, rotariano e líder presbiteriano” (MATTOS, 2006, p. 88), os produtores esperavam frear os avanços do público conservador e do governo contra a indústria. O MPPDA exercia atividades de *lobby* dentro da política, com o objetivo de cessar atuações judiciais em níveis municipal, estadual e federal, além da autorregulação dos filmes para evitar a censura. Somente em 1927 essa autorregulamentação seria estruturada a partir da concepção de um documento chamado Código de Pureza que arrolava itens que não poderiam aparecer nos filmes ou que deveriam aparecer com cautela. A regulamentação se dava através do envio dos roteiros previamente, antes que a produção começasse, para que a agência pudesse dar seu parecer e aconselhar eventuais mudanças.

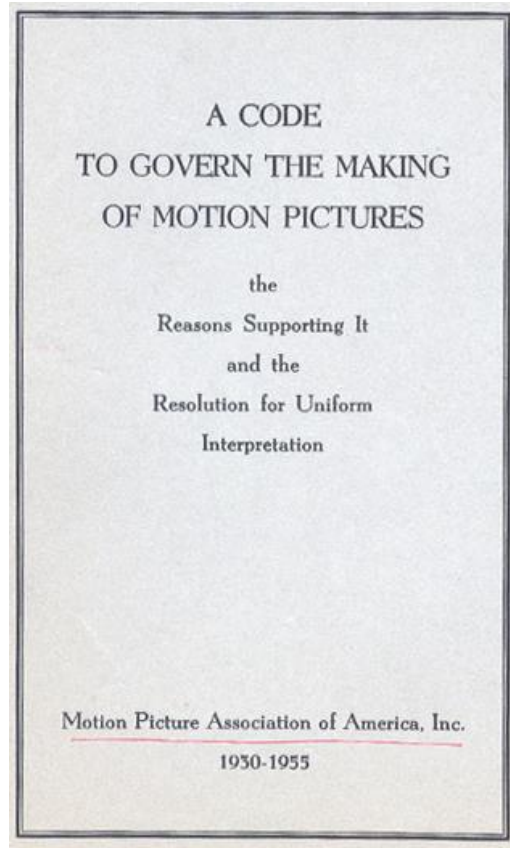
Figura 11 – William H. Hays discursando na Universidade de Harvard, por volta de 1927.



Fonte: Will H. Hays collection, Rare Books and Manuscripts, Indiana State Library.

Embora o Código de Pureza já tivesse uma indicação objetiva de temas e situações a serem evitadas, sua imposição nos filmes não era tão severa. De acordo com Mattos (2006, p. 89), situações descritas nesse código “podiam ser mostradas durante seis rolos, desde que a virtude triunfasse no sétimo”. A imposição definitiva veio a partir dos anos 1930, quando o Código de Pureza foi substituído oficialmente pelo Código de Produção (popularmente chamado de Código Hays), e a recém-criada Liga da Decência, por agentes da comunidade católica, que impuseram, através de pressão social, boicotes a filmes considerados indecentes – em especial, no que se referia a sexo e violência. O Código não era a instituição da autocensura em si, mas organizava uma série de diretrizes a respeito do que não poderia ser representado nos filmes. Foi a organização da indústria em torno do Código que instituiu essa autorregulação definitiva. Ficou acordado entre os estúdios que o MPPDA daria um certificado para cada produção que tivesse recebido o ‘OK’ de acordo com os parâmetros do novo Código e que os filmes distribuídos deveriam ter esta certificação; do contrário, haveria a cobrança de uma multa de 25.000 dólares.

Figura 12 – O Código de Produção do escritório de Hays.



Fonte: Autor desconhecido – Domínio Público (Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29507708>> - Acesso em 24 mar. 2024).

Embora o Código de Produção cerceasse a liberdade criativa de agentes da indústria, foi bem-visto pelos produtores à época, pois os valores defendidos pela regulamentação do MPPDA estavam de acordo com o espírito nacional, em face do momento político e social dos Estados Unidos – em especial, a recuperação econômica proporcionada pelo *New Deal* e o nacionalismo decorrente desse contexto. Além disso, as proibições do Código obrigavam os estúdios e os profissionais do cinema a buscarem soluções criativas para tangenciar a representação óbvia de algo vedado.

Se, por um lado, o Código tornou o produto de Hollywood menos capaz de lidar francamente com temas controversos, por outro, obrigou os estúdios a desenvolver técnicas de ambigüidade nas suas representações, especialmente de assuntos sexuais. Os espectadores "sofisticados", familiarizados com as convenções de representação, aprenderam a imaginar os atos de conduta imprópria, cuja exposição o Código proibira explicitamente (MATTOS, 2006, p. 92).

São inúmeros os relatos de dificuldades na realização de um filme por imposição dos censores do MPPDA. Como mencionado no capítulo anterior,

enquanto a Emerald Productions de Ida Lupino produzia o filme *Mãe Solteira* (1949), diversas revisões e reescritas foram efetuadas no roteiro com o objetivo de se obter a aprovação dos censores. Kozloff (2017) descreve, por exemplo, quais as indicações apontadas pelo MPPDA em ocasião do primeiro tratamento do roteiro de *Mãe Solteira* (quando a história era ligeiramente diferente):

1. Os jovens envolvidos devem ter idade acima do nível escolar [...]. 2. Os pais não devem ser representados como idiotas ineptos; assim, evitando lograr simpatia tanto com o pecado quanto com o pecador. 3. [O produtor] deve ter certeza, na preparação dessa história, que o pecado será mostrado como algo errado. Nós dissemos a ele que este era o item mais importante de todos. 4. Ele deverá observar com muito cuidado os detalhes das relações ilícitas²⁶ [Memorando do MPPDA, datado de 6 de dezembro de 1948] (*apud* KOZLOFF, 2017, p. 81).

Ainda assim, Lupino descreve a experiência como positiva, pois o processo de negociações e reescritas do roteiro de *Mãe Solteira* foi, embora restritivo, colaborativo. Kozloff (2017, p. 83) também relata como Nicholas Ray sofreu com os censores em ocasião da produção de seu filme *Cinzas que Queimam* (*On Dangerous Ground*, EUA, 1950); no primeiro tratamento do roteiro, o MPPDA considerou a história “inaceitável”.

O motivo específico dessa inaceitabilidade reside no retrato excessivo e sádico da crueldade e brutalidade na pessoa do nosso protagonista [...]. Não apenas isso constitui uma violação do Código, mas você vai perceber, é claro, que essa será uma questão problemática no conselho censor que, sem dúvidas, sujeitará o filme a cortes extensos ou até a uma possível rejeição, especialmente nos locais onde o controle da censura é exercido pelo departamento de polícia²⁷ [Carta-resposta do MPPDA à RKO Pictures, datada de 1950] (*apud* KOZLOFF, 2017, p. 83).

Eventualmente, Ray realizou diversas concessões na representação da brutalidade policial, que era “um de seus objetivos” (KOZLOFF, 2017, p. 84). No entanto, o filme só conseguiu a certificação do escritório de censura em 1951, e só

²⁶ Tradução livre do original: “1. The youngsters involved should be raised above the high school level [...] 2. The parents should not be depicted as inept nincompoops; this to avoid throwing the sympathy with the sin as well as the sinner. 3. [The producer] should be sure that in the preparation of his screen story, the sin is shown to be wrong. We told him that this was the most important item of the mall. 4. He would have to watch very carefully the details of the illicit relationships”.

²⁷ Tradução livre do original: “The specific reason for this unacceptability lies in the excessive and sadistic portrayal of cruelty and brutality in the person of our lead [...]. Not only would this constitute a Code violation, but you will realize, of course, that it would be a serious censor board problem which would unquestionably subject the picture to extensive cutting and possibly even rejection, especially in the many municipalities where censor control is exercised by the police department”.

foi exibido em 1952. Situações como essas ilustram a complexidade na preparação de um projeto. Muito embora os casos de Lupino e Ray expostos aqui sejam sobre filmes realmente polêmicos tematicamente, a certificação do Código se impunha como uma régua moral a ser seguida por todos os estúdios e todos os realizadores. No começo dos anos 1950, a importância do Código Hays já estava enfraquecida, em comparação com os anos 1930 e começo dos anos 1940. Em 1948, já não havia a imposição de multa pela exibição de filmes sem certificação. Um filme de Otto Preminger, *Ingênua até Certo Ponto* (*The Moon is Blue*, EUA, 1953), foi exibido em mais de 8.000 cinemas em 1953, sem ter obtido a certificação. Nos anos 1950, com a entrada cada vez maior de filmes europeus no mercado, a produção americana empalidecia em termos de comportamento sexual. Mudanças sociais e comportamentais da sociedade estadunidense enfraqueciam a lógica que havia fundamentado a criação e a existência do Código Hays durante todos esses anos. O advento da televisão também foi um golpe duro aos estúdios, que viam seu público familiar tradicional desaparecer, como conta Sklar (1975, p. 343):

Durante quase dois decênios desde 1930, a Administração do Código de Produção [MPPDA] mantivera um controle rígido sobre as produções de Hollywood, e as cifras cada vez mais altas de bilheteria até 1946 pareciam confirmar que o entretenimento familiar limpo era o caminho da prosperidade. Mas como as famílias encontravam um entretenimento limpo na tela de TV, a indústria cinematográfica, por um impulso natural, tendia a reverter ao chocante e ao excitante.

O MPPDA continuou a existir até os primeiros anos da década de 1960, mas seu poder havia diminuído consideravelmente. A pressão de boicotes de agentes religiosos, seja de igrejas protestantes ou católicas, deixou de ser uma preocupação tão séria para os estúdios. Em alguns casos, a polêmica com essas e outras instituições tradicionais fazia com que a procura pelo filme aumentasse. Eventualmente, depois de algumas trocas de liderança no MPPDA, Jack Valentini foi escolhido para chefiar o escritório. Em 1966, o Código de Produção foi definitivamente abolido e, em seu lugar, foi colocado o sistema de classificação etária indicativa que temos hoje.

A era dos estúdios foi, portanto, esse período da História do Cinema americano em que havia o controle total por parte dos estúdios, através da integração vertical, de todos os meios de produção da indústria cinematográfica. Esse poder irrestrito exercido pelos maiores estúdios (e pelos outros três menores,

mas ainda assim substancialmente grandes para ter o controle de sua distribuição e exibição) foi obtido com financiamento do capital financeiro, de bancos e fundos de investimento. Esses agentes financeiros também detinham certo controle das produções, já que eram os donos do dinheiro. O equilíbrio entre a cadeia produtiva criativa e os agentes financeiros era exercido pelos grandes líderes dos estúdios, com mais ou menos sucesso através dos anos de dominação do oligopólio. Eram esses homens que controlavam a grande produção do cinema americano entre os anos 1930 e 1960. O diretor Frank Capra declarou, numa carta aberta no *The New York Times*, que “cerca de seis produtores julgam, hoje, cerca de 90% dos roteiros, e são os mesmos que montam 90% dos filmes” (*apud* SCHATZ, 1991, p. 22).

Essa produção foi caracterizada pela massificação industrial que consolidou a ideia de gêneros cinematográficos, pelo processo descrito por Staiger (1985) como “padronização e diferenciação”. O objetivo, independente do gênero, era ser eficiente em termos de produção e de fazer muito dinheiro com a distribuição e exibição. Naturalmente, isso se refere à perspectiva econômica desse modelo de negócios da Hollywood Clássica. A outra face desse modelo composta por uma multidão de artistas e técnicos das mais variadas especialidades compunham a perspectiva criativa desse sistema – um sistema que foi profundamente marcado pela disputa e pelo equilíbrio entre essas duas forças (SCHATZ, 1991, p. 22), a econômica e a criativa, e que foi responsável pela consolidação de uma das grandes cinematografias do planeta.

Produtoras independentes existiam, é claro, mas tinham que negociar a distribuição com algum dos estúdios do oligopólio. É nesse contexto que entram as produtoras de Lupino (em parceria com Coolier Young), primeiramente Emerald Productions e depois a Filmakers. Como Lupino e seus parceiros produziam de maneira independente, precisavam ter condições de distribuição e exibição facilitadas pelos grandes estúdios; do contrário, uma produção jamais poderia gerar lucro. Como Lambuza (2021, p. 49) descreve, em ocasião da segunda produção de Lupino (*Quem Ama não Teme*), cujo financiamento foi feito por conta própria e o dinheiro de bilheteria foi insuficiente, Lupino “e Young perceberam que eles precisavam do apoio dos estúdios”²⁸. Embora tenha obtido um sucesso considerável com seu primeiro filme independente (*Mãe Solteira*), Lupino veria a

²⁸ Tradução livre do original: “and Young realized they needed Studio support”.

renda de seus próximos trabalhos despencar, em razão de contratos mal costurados com alguma grande produtora. Foi o que aconteceu em ocasião do contrato firmado pela Filmakers com a RKO Productions (cf. LAMBUZA, 2021; DONATI, 1996), que colocava grande parte dos custos de distribuição na responsabilidade da produtora de Lupino. A curta trajetória da Filmakers mostra que, mesmo sob o comando de nomes consolidados dentro da indústria, a ascensão de produtoras e realizações independentes eram extremamente complicadas dentro do oligopólio. O sistema dos estúdios foi, no final das contas, uma máquina intrincada com incontáveis engrenagens que se moviam em todas as direções, igualmente eficiente e implacável.

4 O CINEMA DE IDA LUPINO

Neste capítulo são feitas análises de alguns filmes específicos de Ida Lupino como diretora. Conforme já comentado a respeito de sua biografia pessoal, relatando o caminho pelo qual Ida saiu da Inglaterra para trabalhar como atriz em Hollywood durante quase duas décadas até realizar a transição para a produção de filmes em 1949, espera-se expor e comprovar aqui alguns pontos, a saber:

- Antes de tudo, analisar especificamente alguns dos filmes considerados mais relevantes dentro de sua curta filmografia entre 1949 e 1953, estimulando, assim, o desenvolvimento de um corpo teórico mais consolidado no idioma português sobre a obra de Lupino enquanto cineasta;
- Mostrar como a representatividade feminina foi um aspecto extremamente relevante em seus filmes, especialmente aqueles considerados mais importantes. Ao longo de sua trajetória como atriz, Ida reclamou constantemente sobre os papéis oferecidos a ela, mesmo no período em que ela já havia se tornado uma atriz consideravelmente famosa. Em sua biografia, há relatos numerosos de que a maior motivação para sua transição como produtora independente era a criação de histórias que proporcionassem a oportunidade para jovens atrizes de serem escaladas em papéis que Lupino considerava mais interessantes. Papéis femininos que não fossem arquétipos que ela julgava serem os preferidos dos grandes estúdios (personagens ingênuas ou sexualizadas). Isso fica claro quando se observa que o início de sua carreira como cineasta se deu através de uma circunstância fortuita – o adoecimento do diretor contratado para dirigir seu primeiro filme como produtora. Não era, a princípio, objetivo de Lupino tornar-se necessariamente uma cineasta. Sua incorporação à Emerald Productions tinha por objetivo lhe proporcionar a chance de trabalhar nas etapas de concepção, roteiro e produção de filmes. A experiência e o sucesso de *Mãe Solteira* (1949) convenceram-na a continuar dirigindo filmes, sem retirar-se do papel de produtora;
- Expor, através das análises, que a representatividade feminina não é a única grande marca de Lupino na direção. Acima disso, espera-se comprovar que sua abordagem inventiva de diversos gêneros e estilos cinematográficos se impôs ao longo do período em que ela dirigiu para a Filmakers. Lupino se apropriou, pelo menos, do terror psicológico, do filme *noir*, do melodrama e do Neorealismo

italiano para desenvolver seu estilo como cineasta. E, apesar das restrições do Código Hays e das diversas concessões que haviam de ser feitas em nível mercadológico, ela exibiu de maneira consistente essa característica multigênero ao longo de todos os seus trabalhos durante a Emerald Productions e a Filmmakers, em especial nos filmes aqui analisados. Como afirmam Aumont e Marie (2009b, p. 122) acerca da imbricação entre elementos de gêneros distintos:

Para além da sua definição pelo referente, o gênero pode incluir cenas obrigatórias [...], que, até certo ponto, regem a sua economia formal e simbólica [...]. Como é evidente, um filme pode sempre jogar, a contrario, com essas 'obrigações' ou combiná-las; algumas alianças entre gêneros foram férteis [...].

No que poderia ser verificado no cinema feito por Ida Lupino, Capuzzo (1995, p. 24) complementa que alguns autores, mesmo dentro dos limites impostos pela estrutura de produção dos estúdios, “experimentaram variações importantes a partir do inventário proposto pelas modalidades dramáticas do esquema” industrial.

Cabe ainda apontar que as análises são feitas aqui a partir de trechos dos filmes, procurando verificar aspectos relevantes de utilização de elementos da linguagem cinematográfica e de estratégias narrativas empregadas, relacionando-os ao conteúdo temático das tramas das obras. Intenta-se assim chegar a um entendimento do todo, examinando a forma como as histórias são desenvolvidas pela realizadora. Como afirmam Aumont e Marie (2009a, p. 72, 73), em *A Análise do Filme*, em que abarcam inúmeras possibilidades de abordagem fílmica:

A decisão de analisar um fragmento tem a ver primeiramente com uma preocupação de precisão no pormenor. [...]

[...] o fragmento de filme rapidamente foi visto como um sucedâneo proveitoso, do ponto de vista analítico, do filme inteiro: uma espécie de amostra, de antecipação, a partir da qual (um pouco como na química) poderíamos analisar o todo do qual ele é retirado.

4.1. Mãe Solteira

Oficialmente tido como o último filme de Elmer Clifton, *Mãe Solteira* (1949)²⁹ é, na verdade, a estreia de Ida Lupino na direção (além de estreitar também como roteirista e produtora), pois, como mencionado, logo antes do início das filmagens, Clifton teve uma série de infartos e foi obrigado a afastar-se. *Mãe Solteira* é um filme independente, o primeiro da recém-criada Emerald Productions (que mais tarde seria desmembrada, passando-se a chamar The Filmmakers), produtora de Ida Lupino, Ansel Bond e seu então marido Collier Young. Como o orçamento era extremamente baixo (estimado em 150 mil dólares), a produção não podia parar e Lupino assumiu o comando da produção.

À primeira vista, salta aos olhos o fato de o filme abordar um tema considerado tabu até pouco tempo atrás: o sexo antes do casamento. Embora muitas sinopses indiquem que o filme acompanha uma jovem que engravida após um caso com um pianista, sendo obrigada a doar o bebê, o parto só acontece – de forma sugerida – a partir dos últimos 20 minutos de metragem; a entrega do bebê para adoção, a partir dos 15 minutos finais; e a descoberta da gravidez, apenas com quase uma hora de filme. Mais do que um filme que se debruça sobre um tema controverso, *Mãe Solteira* busca, antes de tudo, observar uma jovem a tomar decisões precipitadas que culminam em sua ruína moral e psicológica.

Isso não quer dizer que não seja um filme provocante, pelo contrário. Sally Kelton, assim como grande parte das personagens de Lupino, é inquietantemente indecifrável. Ela é ao mesmo tempo distraída e profundamente perspicaz, bastante ingênua, mas eloquente, inconsequente em muitas escolhas, mas ponderada em tantas outras. Ela trabalha num restaurante/casa noturna para ajudar os pais a pagar as contas, mas parece profundamente desajustada do convívio familiar. Apaixona-se por Steve, um pianista errante, como se, através dessa relação, pudesse escapar momentaneamente da sua comunidade, tão prosaica, recatada e interiorana. Mas Sally sente a paixão real de qualquer maneira, e se entrega de corpo e alma ao pianista, sem pesar as consequências.

Porém, o que mais estimula os sentidos em *Mãe Solteira* é seu conjunto cinematográfico, inventivo e profundamente eficaz. Ida Lupino nunca foi dada à prolixidade e por isso seus filmes são dinâmicos, sem prejuízos à história. A

²⁹ Oficialmente o crédito de direção pertence a Elmer Clifton. No entanto, o filme é, de forma não oficial, creditado à Lupino, inclusive em sua página no Internet Movie Data Base. Segundo Grisham e Grossman (2017), Lupino dirigiu o filme, embora tenha renunciado ao crédito oficial (p. 12). Para todos os fins, nessa dissertação, *Mãe Solteira* será referido como uma obra de Lupino, sua estreia como realizadora.

bagagem imagética da cineasta é riquíssima, desde a composição dos enquadramentos nos planos e contraplanos mais básicos, até as cenas potentes em termos poéticos, por assim dizer. Quando, por exemplo, Sally pergunta a Steve se ele sentirá sua falta, há uma longa pausa, enquanto ele passeia a mão sobre o rosto dela. Embora simples, o afago que precede o hesitante “sim” de Steve entrega que o homem sempre esteve superficialmente interessado em Sally, muito em razão de sua beleza.

A história começa em algum futuro próximo, em que Sally Kelton, (Sally Forrest) caminha, atônita, em algum centro urbano até se deparar com um bebê em um carrinho próximo à entrada de um armazém. A garota, em um estado de letargia, pega a criança e a leva consigo, até ser parada pela mãe, que presta queixa à polícia, fazendo com que Sally seja presa. Deve-se destacar, a princípio, que a cena que abre o filme demonstra a economia visual de Lupino em disparar a história. Sabemos que eram comuns, em filmes dos anos 1940 e 1950, aberturas cuja estrutura partia de um grande plano geral até chegar, progressivamente, a um plano próximo enquadrando o protagonista ou, ao menos, alguma personagem de grande importância para a história. Tal estratégia visual era utilizada como tradução de “era uma vez, neste lugar, neste momento, esta personagem”, como forma de síntese dramática (CAPUZZO, 1995). Lupino resolve essa sucessão de planos em apenas um *take*, em que a câmera permanece estática no topo de uma subida, e o deslocamento da personagem cria, diante dos nossos olhos, essa progressão. Inicialmente, há um grande plano geral que enquadra uma movimentada rua de alguma grande cidade. Na medida em que Sally avança morro acima, o enquadramento vai se tornando um plano conjunto, depois um plano americano, até finalizar com um *close-up* que enquadra frontalmente o rosto da personagem logo antes de ela raptar o bebê (Figuras 13 a 15).

Figuras 13, 14 e 15 – Plano de abertura de *Mãe Solteira*.



Fonte: Fotogramas do filme *Mãe Solteira*.

A objetividade feroz de Lupino leva rapidamente a história adiante. Não se perde muito tempo nessa abertura antes de cerca de quatro minutos e, através de uma transição em *fade* com algum efeito de luz indicando uma memória, a ação volta ao passado, quando a história de fato começa. A protagonista é rapidamente apresentada em suas condições básicas e mais definidoras: uma garota comum, moça de família, desinteressada da rotina monótona da pequena cidade onde vive e do destino pré-definido pela sociedade – encontrar um bom homem para se casar e provê-la de todas as suas necessidades.

Na realidade, Sally está atraída pelo pianista Steve (Leon Penn) do café onde trabalha. Essa atração fica indicada logo na primeira cena em que os dois aparecem juntos, mas é realçada em uma sequência posterior, em que Lupino usa a visualidade como expressão para a relação entre ambos. Em algum momento antes de o café abrir para os clientes, Sally e o pianista estão praticamente sozinhos no lugar. Três planos estabelecem a sequência: um plano próximo que enquadra o dono do estabelecimento; um plano próximo do pianista tocando uma canção; e um terceiro, enquadrando Sally de costas em outro cômodo, olhando o pianista pela abertura circular de vidro. A profundidade de campo neste plano une a economia com a beleza visual, tão características dos filmes de Lupino. Quando Sally se vira, em vez de empregar um corte, o foco é ajustado para mostrar em detalhes o seu rosto quando ela toma a decisão de ir até o pianista (Figuras 16 e 17). O *take* só é interrompido quando Sally entra no salão, justo quando a canção tocada pelo pianista atinge um ponto de maior intensidade.

Figuras 16 e 17 – Sally vê o pianista pela abertura da porta e se vira, planejando uma desculpa para se aproximar: profundidade de campo e síntese visual.



Fonte: fotogramas do filme *Mãe Solteira*.

Há aqui uma maior sucessão de planos, que variam entre Sally e o pianista. Também é interessante a iluminação, intensa e repleta de altos contrastes. Parte do rosto de Sally é iluminado por um forte ponto de luz, e a região superior, onde estão os seus olhos, é coberta pelas sombras. A expressividade dessa iluminação, que enche o salão de pontos de luz e de grandes regiões de sombra, junto da canção que agora ecoa na trilha do filme em um volume cada vez maior, ajuda a elevar a cena. Não se trata apenas de uma garota olhando um pianista tocar. Trata-se de um flerte intenso, uma sedução hipnótica, que tira Sally de si, deixando-a em um estado de deslumbramento (Figuras 18 a 21). O diálogo que se segue, no qual o pianista fala sobre suas viagens, sugere que não são apenas a beleza do homem e o seu talento como músico que fascinam a garota. Existe um componente simbólico bem amarrado pela história. O pianista torna-se a projeção do desejo de Sally por alguma vida menos conformada, preferencialmente distante da cidade pacata e desinteressante em que vive.

Figuras 18 a 21 – A sedução hipnótica do pianista.



Fonte: Fotogramas do filme *Mãe Solteira*.

Essa dimensão psicológica da personagem é retratada pelo filme em pequenos gestos e olhares de Sally, que Lupino enfatiza em planos e cenas específicos. Por exemplo, na curta cena em que a personagem se prepara para seu primeiro encontro com o pianista, em que, após se maquiar e se perfumar, ela se apruma e, ao fitar-se decididamente no espelho, abaixa as ombreiras de seu vestido para criar um decote ousado para a época (Figura 22). Ou, ainda, em uma cena seguinte, na qual ela levanta o rosto deixando seus lábios extremamente próximos ao do parceiro (Figura 23). Essas ações manifestam uma qualidade psicológica importante para as protagonistas de Lupino, que possuem desejos próprios, propositalmente multidimensionais.

Figuras 22 e 23 – Sally exerce agência própria e também busca a sedução.



Fonte: Fotogramas do filme *Mãe Solteira*.

Não interessa à cineasta criar personagens femininas ingênuas e indefesas que se deixam levar vulneravelmente pela força da história. De certo, suas protagonistas são vítimas de circunstâncias sociais específicas do universo da narrativa. Ao mesmo tempo, porém, elas expressam suas vontades e agem de maneira destemida em um mundo hostil à sua condição. Não é possível dizer, ao assistir a *Mãe Solteira*, que Sally foi seduzida pelo pianista. No mínimo, houve sedução de ambas as partes, havendo ainda como argumentar que em momentos-chaves da curta relação entre ambos, a garota foi quem tomou mais a iniciativa. Para o bem ou para o mal, esse tipo de arco remete a muitos momentos da biografia de Lupino, que, embora tenha sofrido injustamente diversas punições como atriz, também tomou atitudes que podem tê-la prejudicado em sua carreira.

Até esse ponto do filme, seria possível enxergar *Mãe Solteira* como um típico melodrama em que aspectos narrativos e visuais expressivos característicos do *film noir* fazem-se presentes, como a “atmosfera de fatalidade trágica, sublinhada pelo argumento em *flash-back*”, mostrando “o encaminhamento das personagens para a sua perdição” (NACACHE, 2012, p. 78), além da iluminação em contrastes de luz e sombras. No entanto, começam a ocorrer incursões visuais que deslocam o filme de um melodrama tradicional. O encontro de Sally e o pianista, por exemplo, é resolvido em um único plano, em que ambos dançam abraçados cercados de outros casais. A cena pode ser lida como romântica, mas, pela rapidez com que acontece, parece transmitir uma atmosfera onírica misteriosa.

Numa cena seguinte, Sally está dormindo e seu rosto é enquadrado em *close-up*, enquanto a imagem das mãos do pianista aparece na tela, em dois planos simultâneos que perpetuam até a curta cena terminar (Figuras 24 e 25). Naturalmente, trata-se da manifestação do sonho da garota. Mas a escolha pela

imagem específica das mãos dedilhando o piano acentua o caráter de alusão surrealista que permeia, assim, a relação entre as personagens. Essas incursões visuais de Lupino não se tratam de imagens óbvias e literais, mas de imagens expressivas e oníricas que buscam sugerir o desejo e o inconsciente psicológico de sua personagem, revelando sentidos narrativos mais profundos.

Figuras 24 e 25 – Sally sonha acordada com o pianista ao seu lado; e sonha adormecida com o dedilhar das mãos do pianista ao piano.



Fonte: Fotogramas do filme *Mãe Solteira*.

Em uma sequência seguinte, o pianista está prestes a partir da cidade, e Sally nitidamente sofre com esta despedida. Subitamente, a garota agarra o braço do parceiro, enquanto lança-lhe um olhar apaixonado. Diante deste avanço, o pianista volta-se para Sally e a beija. Nesse momento acontece a conjunção carnal entre Sally e o pianista cujo fruto será a gravidez indesejada que dará mote à narrativa. Naturalmente, devido ao Código Hays, uma cena de sexo não poderia ser exibida naquele tempo, pior ainda uma cena de sexo entre dois personagens que não são casados. Logo após eles se beijarem, a câmera se movimenta para a direita, ocultando o casal, enquadrando apenas a mão do pianista segurando um cigarro. Para a correta leitura da cena, isso bastaria para que o espectador entendesse que ambos tiveram relações carnavais ali. A sequência, no entanto, continua quando o pianista atira o cigarro no rio. Há um corte para um plano do cigarro apagado descendo pela correnteza da água até ocorrer a transição em *fade* para o plano de um relógio marcando 4h45 da manhã, e ainda outro plano do rosto da mãe de Sally chorando enquanto olha as horas (Figuras 26 a 30). Por óbvio, todas essas imagens são diegéticas, mas a escolha por justapô-las, mesmo quando sua ausência não prejudicaria o entendimento da trama revela certa criatividade visual, uma intenção

de criar planos pouco convencionais em busca de explorar potencialidades cinematográficas além do entendimento básico da história. Essa potencialidade pode manifestar uma profundidade psicológica maior dos sentimentos e motivações das personagens ou, ainda, dos significados mais ocultos da história, ajudando na criação de uma obra mais humana e séria, fora da espetacularização tradicional dos filmes hollywoodianos. Como afirma Nacache (2012, p. 46), “o reinado do subentendido e da alusão instalou-se definitivamente em Hollywood com a instauração do Código de Produção. [...] A elipse torna-se então uma forma de subentender o proibido e, nomeadamente, a sexualidade”.

Figuras 26 a 30 – Uma cena de amor, com planos justapostos para além da necessidade de compreensão do fato: Lupino e a carga poética de seus planos expressivos.



Fonte: Fotogramas do filme *Mão Solteira*.

A sequência mencionada não é a única, em *Mão Solteira*, a se utilizar de estratégias inventivas para enriquecer a narrativa escapando ainda da censura³⁰. Próximo ao fim do filme, Lupino opta por iniciar a sequência do parto de Sally com uma espécie de plano americano em que a câmera está em um ângulo elevado, enquadrando a garota do joelho para cima, deitada na cama em uma inclinação de cerca de 30°. Há uma intensa luz no canto superior esquerdo da cena iluminando

³⁰ Como afirma Andrade (2004, p. 185; 186), referindo-se a cineastas como Billy Wilder e Ernst Lubitsch: “a censura acabou colaborando para o aprimoramento do estilo de Wilder que conseguia criar as soluções mais sutis e elaborar metáforas maliciosas e bem-humoradas para suas narrativas. [...] A sutileza e a duplicidade de sentidos foram constantemente trabalhadas [...], revelando-se a importância da narrativa por omissão”.

em alto contraste o corpo e o rosto sonolento de Sally, enquanto uma enfermeira, à contraluz, se aproxima e move o seu corpo, da cama para uma maca. Há ainda uma trilha musical sombria, distorcida. A partir de então, o rosto de Sally em contraplano é intercalado com planos subjetivos das paredes de um corredor indefinido que entram e saem de foco aleatoriamente, com sombras que se destacam. O último desses planos subjetivos se revela, ao fim dele, como uma câmera descritiva que enquadra, em um movimento inicialmente panorâmico e depois em um *travelling* que se afasta, uma porta que é fechada aos olhos do espectador. Em seguida, o plano em *close-up* de Sally passa a ser intercalado novamente com planos subjetivos de enfermeiros anônimos, em *contra-plongée*, ocultados pelo foco de uma luz cirúrgica gigantesca atrás deles (Figuras 31 a 36). Os planos passam a sair de foco até finalmente ocorrer o *fade to black*. A sequência sugere o parto de Sally, mas é notável o esforço de Lupino em encontrar imagens que possam reverberar, para o espectador, os sentimentos internos da personagem no momento. Ainda, a justaposição de imagens, os ângulos e a iluminação escolhidos para cada plano passam a impressão de terem saído de um filme de terror, em que Sally estaria vivendo uma espécie de “abdução alienígena”. Após incursões imbricando o melodrama e o *noir*, há uma possível alusão multigênero, desta vez, ao horror.

Figuras 31 a 36 – A cena do parto e o flerte com o horror.



Fonte: Fotogramas do filme *Mão Solteira*.

De acordo com Donati (1996, p. 146), Roberto Rossellini teria exercido considerável influência temática nos primeiros filmes de Lupino ao se encontrarem

em uma festa e ele ter-lhe perguntado se os Estados Unidos não fariam nunca filmes sobre “pessoas reais”³¹. Pode-se argumentar, de certa forma, que o movimento do Neorealismo italiano esteve presente, portanto, nos filmes da diretora dentro desse caldeirão multigênero que era sua marca registrada, a partir deste breve contato de Lupino com Rossellini. Essa afirmação, no entanto, requer cuidado, pois o Neorealismo não é um gênero cinematográfico, como o *western* ou o melodrama, e não é tão facilmente decodificado estilisticamente, como o filme *noir*. Segundo Fabris (1996), não há acordo na literatura nem ao menos sobre o que caracterizaria um filme neorrealista.

Se existe unanimidade em torno de [*Roma, Cidade Aberta*] como marco inicial do neo-realismo e, conseqüentemente, de 1945 como ano de eclosão do movimento, não encontramos essa mesma unanimidade quando se trata de determinar a duração da temporada neo-realista, quais os diretores ou, mais especificamente, os filmes que podem ser considerados neo-realistas, e, sobretudo, o que foi o neo-realismo cinematográfico italiano (FABRIS, 1996, p.115).

A literatura, no entanto, encontra certa coesão em explorar os aspectos sociais que levaram ao surgimento do Neorealismo, dentre eles a maneira pela qual a Itália foi encerrando sua participação na Segunda Guerra (cf. FABRIS, 1996, p. 34-37; HENNEBELLE, 1978, p. 65-67). Assim, o Neorealismo apareceria como uma necessidade de certos diretores em registrar o Itália no pós-Guerra, retratando as diferentes classes sociais e indivíduos que estruturariam uma possível reconstrução de país. Interessa aqui, porém, para argumentar a favor da inspiração de Lupino no movimento de origem italiana, entender quais os aspectos temáticos e formais se revelam nos filmes considerados neorrealistas, para que essa suposta influência pudesse se concretizar.

Hennebelle (1978, p. 66, 67), ciente do conflito entre o Neorealismo ser algo temático ou político, ou ainda estilístico, expõe tanto um quanto outro:

³¹ Segundo Donati (1996) e outros autores, esse encontro de Lupino com Rossellini aconteceu em algum momento da segunda metade dos anos 1940. Optou-se por manter a afirmativa no texto, como forma de estabelecer a influência que o cineasta teria tido em Lupino. No entanto, deve-se ressaltar que não há, nesta dissertação, uma concordância em relação a essa fala de Rossellini, uma vez que várias cinematografias ao redor do mundo tenderam ao realismo após a Segunda Guerra, inclusive a americana, na qual os filmes sociais de Stanley Kramer e Robert Rossen também foram influentes em Lupino e na Filmmakers (GRISHAM; GROSSMAN, 2017, p. 49). O próprio cinema americano já tinha certa tradição com um cinema menos espetacular e próximo a questões mais realistas, como se pode verificar em *A Cruz dos Anos* (*Make Way for Tomorrow*, EUA, 1937, de Leo McCarey) ou *As Vinhas de Ira* (*The Grapes of Warth*, EUA, 1940, de John Ford).

A denúncia do fascismo e a exaltação da ação dos Partigiani; o subdesenvolvimento do Mezzogiorno; o desemprego nas cidades; os problemas sociais do campo; o abandono da velhice; a condição da mulher; outros temas: a religião, os delinqüentes das cidades, as análises históricas.

Tematicamente, os filmes de Lupino exploram a condição da mulher na sociedade americana dos anos 1950. Mesmo que essa aproximação exista, não parece suficiente, por si só, para argumentar uma possível correlação entre a filmografia de Lupino e o Neorealismo italiano. Mas Hennebelle (1978, p. 67), parafraseando Borde e Bouissy (1959), expõe ainda os elementos estilísticos que definiriam o movimento:

1) A utilização freqüente dos planos de conjunto e planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades. 2) A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o Neo-realismo retoma o cinema lá, onde os irmãos Lumière o tinham deixado. 3) Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário. 4) Uma montagem sem efeitos particulares. 5) A filmagem em cenários reais. 6) Uma certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso freqüente à improvisação. 7) A utilização de atores eventualmente não-profissionais. 8) A simplicidade dos diálogos. 9) A filmagem de cenas sem gravação [sonora], sendo a sincronização realizada posteriormente. 10) Utilização de orçamentos módicos.

Fazem-se presentes interseções entre algumas dessas marcas com as realizações de Lupino. Em alguns de seus filmes, as locações são reais, os orçamentos são módicos e ocorre a utilização de atores não-profissionais em momentos específicos da história, principalmente aqueles que buscam retratar pessoas e lugares a lidar com as questões que afligem a protagonista. Em *Quem Ama Não Teme*, essa inclinação atinge o maior patamar dentro da curta filmografia de Lupino como realizadora, mas aqui, em *Mãe Solteira*, a diretora explora, ainda que brevemente, a casa de acolhimento que recebe Sally. Segundo Donati (1996), a intenção de Lupino era apresentar a realidade dessas instituições que acolhiam mulheres indiscriminadamente. Um dos investidores, porém, ameaçou retirar o financiamento do projeto, caso garotas de outras etnias continuassem, no filme, dividindo quarto com a protagonista branca. No final, Lupino conseguiu que, ao menos, uma garota oriental estivesse presente na cena.

De qualquer forma, interessa, acima de tudo, observar como Lupino orienta as ferramentas à sua disposição para retratar a luta e o sofrimento de uma classe de

indivíduos em um contexto social específico. De igual maneira o Neorealismo utilizava algumas ferramentas para realizar esse registro da Itália no pós-Guerra. Segundo Fabris (1996, p. 120), ao citar as opiniões de alguns críticos italianos, como Castello e Chiarini, a questão moral e social se impunha como nenhuma outra no Neorealismo, tornando o objetivo deste a “busca por um retrato social cru que orientasse um processo reflexivo de mudança da realidade”. Chiarini, ainda de acordo com Fabris (1996, p. 120), vai mais longe, ao dizer que “o Neo-realismo não se poderia definir pelo estilo [...], mas por sua orientação no sentido da atualidade social e do estudo do povo italiano no curso do imediato após-guerra”.

Lupino declarou mais de uma vez a influência dos filmes neorealistas em seu trabalho, não apenas ao relatar seu já citado encontro com Rossellini, mas, em um comunicado à imprensa, em 1949, quando declarou que:

Estamos atrás de filmes que se parecem com produções de US\$500,000, mas custem muito menos. Afinal de contas, *Vitimas da Tormenta* [*Sciuscià*, Itália, 1946, de Vittorio De Sica] e *Roma, Cidade Aberta*, duas grandes produções italianas, possuem o mesmo orçamento que o nosso (*apud* GRISHAM; GROSSMAN, 2017, p. 50 e 51).

Grisham e Grossman (2017) vão, por fim, argumentar no mesmo sentido, buscando localizar os filmes de Lupino dentro de um tipo de experiência pós-Guerra estadunidense e, neste sentido, como seus principais trabalhos retratam jovens mulheres comuns dentro desse universo, a partir de dramas inspirados na realidade (a questão do estupro, a questão da gravidez indesejada), a concretização dessa influência neorrealista estaria, além do que já foi citado, aí. Assim como o Neorealismo busca personagens que possam representar algo maior dentro da sociedade italiana (o operário, o padre, o soldado, a mãe lutadora), as protagonistas de Lupino representam essa condição geral da juventude feminina dentro desse cenário americano dos anos 1950, de crescente urbanização e transformações culturais e sociais. Segundo as autoras, enquanto boa parte do cinema norte-americano perpetuava a ideia de um herói masculino³², as jovens mulheres que Lupino escolhia para protagonizar suas histórias “representam aqueles privados de direitos, sem nenhum heroísmo” (GRISHAM; GROSSMAN, 2017, p. 52).

³² Podendo-se citar como exemplos *A Felicidade Não se Compra* (*It's a Wonderful Life*, EUA, 1946, de Frank Capra) ou *O Sol É para Todos* (*To Kill a Mockingbird*, EUA, 1962, de Robert Mulligan), entre outros.

4.2. *Quem Ama Não Teme*

Lupino escreveu, produziu e dirigiu *Quem Ama Não Teme* (1950), narrando a história de uma dançarina que contrai poliomielite. Mantendo sua coesão *filmográfica*, a cineasta cria aqui um melodrama pautado por uma questão social urgente, já que a vacina contra a doença só seria criada em 1955. De maneira semelhante ao que fizera em seu filme de estreia, Lupino filma o cotidiano de uma instituição médica. Aqui, na verdade, há um tempo muito maior dedicado ao dia-a-dia da instituição, com a atriz Sally Forrest interagindo com diversos pacientes, alguns dos quais eram realmente enfermos na vida real.

A história começa com Guy Richards (Keefe Brasselle) e Carol Williams (Sally Forrest) conversando e ensaiando um número de dança que apresentarão durante a noite. O casal está apreensivo por causa do esforço com que trabalharam durante semanas antes dessa estreia. Ambos estão ansiosos para vencerem como artistas. Dividir a rotina de preparação e ensaios do *show business* com uma vida proletária simples causa grande estresse físico e mental ao casal, que não vê a hora de poderem se dedicar por completo a suas carreiras artísticas. Apesar disso, se trata de um casal apaixonado. Logo na cena de abertura, o espectador vê Guy olhando sonhador para um extravagante buquê de gardêneas que, como o tilintar das poucas moedas em seu bolso sugere, ele não pode pagar. Por uma coincidência, um grande carregamento da mesma flor é realizado em seguida, e ele consegue furtar duas para presentear sua namorada. O filme registra durante um longo período (cerca de 3 minutos) o casal enquanto conversam sobre amenidades, sobre sonhos e sobre a expectativa pelo número de estreia que será apresentado naquela noite (Figuras 37 e 38).

Figuras 37 e 38 – Carol e Guy conversam no início do filme.

Fonte: Fotogramas do filme *Quem Ama Não Teme*.

O número, que também perdura em tela durante um período relativamente longo (quase 4 minutos) é, além de belíssimo, um sucesso. A sorte parece sorrir para o casal, já que no restaurante onde a apresentação aconteceu, havia um grande empresário disposto a financiar os artistas em uma turnê pelo país. No dia seguinte, Guy e Carol celebram em uma praia deserta onde, ao pôr do sol, ele a pede em casamento. O futuro parece promissor para a dupla, mas, alguns dias depois, enquanto ensaiam, Carol é acometida por uma forte febre. Ao consultar um médico, Carol já está com muitas dores no corpo e a suspeita é logo confirmada: a garota contraíra poliomielite.

Durante a próxima 1 hora, o filme segue a relação da personagem com a doença. Carol sabe que sua situação é grave e, embora esteja desesperada, busca de maneira altruísta terminar seu relacionamento com Guy e se isolar do pai, para libertá-los da prisão e do sofrimento de acompanhar uma pessoa debilitada. Ao se relacionar com os doentes da clínica de reabilitação onde fica hospedada, ela por vezes se enche de otimismo na recuperação, mas eventualmente sempre retorna para essa situação inicial de solidão *autoinfligida*. A poliomielite certamente causa imensas dores e dificuldades à personagem, mas o filme busca estabelecer a noção de que as maiores perturbações para Carol são a perspectiva de nunca mais poder se realizar como dançarina e a possibilidade de prejudicar a vida e carreira de Guy pelo fato de ter contraído a doença. O sentimento é retratado como uma abnegação legítima, mas é desconstruído ao longo da narrativa, mostrando que, embora possa ser em parte justificado como uma atitude de grande estima de Carol para com Guy, é também uma maneira de inferiorizar as pessoas que convivem com a doença.

Após passar por um processo de autoaceitação, Carol resolve se desarmar nos estágios finais de sua recuperação. Durante seu aniversário de 21 anos, recebe esperançosa a visita de Guy, após uma grande briga que tiveram. O homem, porém, conta que resolveu escutar os conselhos que recebera dela e, no dia seguinte, parte para uma série de apresentações ao lado de outra dançarina que conhecera.

Desamparada, Carol sofre imensamente e sua dor continua no dia seguinte, quando recebe finalmente alta da clínica. Após se despedir das pessoas que conhecera ao longo desse período de reabilitação, ela encontra-se na rua amedrontada e perdida. É claro, pela maneira como a cena é construída, que ela se vê ainda incapaz de lidar com o mundo sozinha e, portanto, vira-se de volta para a entrada da clínica, como se implorasse para o pórtico que a aceitasse de volta. No entanto, ela se vira mais uma vez e lá está Guy, de gardênia na mão, indo em direção ao seu encontro (Figuras 39 a 42). Os dois se abraçam e Carol larga a sua bengala no chão, como se agora já pudesse se manter de pé sozinha.

Figuras 39 a 42 – Carol, amedrontada ao sair da clínica de reabilitação, até perceber que Guy estava a sua espera.



Fonte: Fotogramas do filme *Quem Ama Não Teme*.

Quem Ama Não Teme é um melodrama muito mais direto do que outros trabalhos de Lupino, e por isso não será tão extensamente analisado nesta dissertação. Apesar dessa objetividade narrativa ser uma característica que permeia todos os trabalhos de Lupino como diretora entre 1949 e 1953, em seus filmes mais marcantes a objetividade é sempre interrompida por momentos significativos de expressão audiovisual que aprofundam a consciência e os sentidos das personagens e da história. Aqui, há uma Lupino menos sutil, que utiliza recursos narrativos mais rasos, como voz em *off* para explicitar alguns sentimentos de Carol. Entretanto, vale destacar que a natureza da produção é profundamente ligada ao filme de problemática social, que, quando se trata de Lupino e da *Filmakers* é, como demonstrado anteriormente, permeado por uma forte inspiração neorrealista, o que pode, de certa forma, justificar e até mesmo engrandecer essa escolha por um estilo mais direto.

Como constatado, no capítulo anterior, o Neorrealismo italiano prezava pela crueza das imagens, buscando se afastar de ângulos de câmeras intrincados ou iluminações expressivas, por exemplo. O que Lupino geralmente realiza com sua inspiração neorrealista é uma subversão dentro desse estilo. Aqui, a subversão é muito menor (embora haja elementos que naturalmente fabricam uma distorção de parâmetros estilísticos do Neorrealismo, como a música excessiva ou a voz em *off*, já mencionada). Pode-se confabular, por exemplo, que a história do filme tenha sido especialmente significativa para a diretora, pois, como comentado no Capítulo 2, Lupino também contraiu poliomielite enquanto trabalhava na realização de uma apresentação. Há um paralelo claro entre Carol e Ida, já que ambas são artistas que tiveram de enfrentar a dura possibilidade de nunca mais poderem exercer sua arte profissionalmente. Segundo Donati (1996), desde sua doença, Lupino se tornou muito engajada com o tema da poliomielite³³ e, portanto, o filme expressa este respeito e cuidado pelo tema, inclusive no sentido de conscientização da doença.

A conscientização é tão cara para Lupino nesta obra que Carol não chega a fazer uma recuperação completa antes do final. Pode-se perfeitamente interpretar que o filme sugere que a personagem voltará aos palcos de dança, mas isso não é explicitamente mostrado na história, uma vez que, na época, como ainda não existia

³³ “Desde o seu ataque assustador de poliomielite em 1934, Ida doou dinheiro e assistência para a luta contra a debilitante doença”. Tradução livre de: “Since her terrifying bout with polio in 1934, Ida had donated money and assistance to fight the crippling disease” (DONATI, 1996, p. 157).

uma prevenção contra o poliovírus na forma de vacina, havia um sentimento muito intenso de que era necessário conviver de forma saudável com a doença, buscando, além de cuidados paliativos, aceitação. Além disso, uma hora inteira de filme tem como cenário uma clínica de reabilitação real em Santa Mônica, Califórnia, chamada Centro de Reabilitação Kabat-Kaiser (Figuras 43 a 45). Grande parte das personagens do filme, com exceção dos protagonistas da história, são pessoas reais. Como relatado no capítulo anterior, o uso de não-atores é uma das marcas mais fundantes do Neorealismo italiano, que possuía uma forte inclinação para a conscientização (mais ligada à política) por natureza.

Figuras 43 a 45 – Imagens do cotidiano do instituto Kabat-Kaiser, com pacientes reais usados no filme.



Fonte: Fotogramas do filme *Quem Ama Não Teme*.

Assim, embora *Quem Ama Não Teme* possa não ser o melhor e mais expressivo trabalho de Lupino na direção, certamente é muito significativo em se impor como um filme de cunho social e profundamente pessoal para a diretora. É formatado como um drama romântico, em última instância, mas se preocupa muito mais em retratar a doença e a relação das pessoas que convivem com ela, o que o torna ao menos mais interessante, especialmente no contexto da Hollywood dos anos 1950.

4.3. O Mundo É Culpado

O filme de Lupino que mais impacte audiências contemporâneas talvez seja *O Mundo É Culpado* (1950), uma obra concentrada no retrato de uma jovem antes e depois de um estupro. Martin Scorsese (2004, p. 136) o define como “o supremo pesadelo feminino não como um melodrama, mas como um contido estudo de

comportamento que capta a banalidade do mal numa pequena cidadezinha comum”. O comentário de Scorsese sugere a ideia de que, nos filmes de Lupino, as sociedades baseiam-se em noções profundamente frágeis e efêmeras, podendo ruir num piscar de olhos. Assim foi com a própria diretora. Depois de sucessos consideráveis atrás das câmeras, bastou um fracasso de bilheteria (com *O Bígamo*) para que sua vida profissional e pessoal descarrilhasse.

Em uma das cenas, após ser violada, Ann Walton (Mala Powers) é questionada sobre a fisicalidade do seu agressor e entra em desespero. A lembrança a fere como facadas, enquanto ela se agarra à cabeceira da cama, de grades negras, como as de uma prisão (Figura 46). O tormento mental é o seu castigo, e a lembrança perpétua do estupro é sua danação. A garota de classe média, bem-educada, que estava prestes a se casar, vê seu mundo despencar quando a mais abominável das maldades lhe aflige.

Para além do horror do crime, Lupino ilumina as mudanças na psique da vítima. A jovem violentada não consegue mais lidar com um relacionamento, muito menos com o casamento que planejou. Passará o resto do filme aprendendo a superar a dor e o desespero (SCORSESE; WILSON, 2004, p. 136).

Figura 46 – Agarrada à cabeceira, Ann, a partir do abuso, se torna prisioneira dentro de si mesma.



Fonte: Fotograma do filme *O Mundo é Culpado*.

Como em *Mãe Solteira*, o filme se descortina em algum ponto do futuro em que a desgraça já acometeu sua protagonista. A partir de uma visão alta, vemos

uma moça cambaleante percorrer uma encruzilhada mal iluminada, enquanto dá olhares furtivos para trás, como se estivesse a ser perseguida (Figura 47). Após se agarrar a um poste de luz, como quem busca suporte, o título da produção cresce sobre a tela: “*Ultraje*”, em tradução literal, insinuando que a ofensa gravíssima a que o título original da obra faz referência pode ter acabado de acontecer. Os créditos iniciais aparecem na tela, enquanto a garota continua cambaleando em direção a algum lugar, até que um *fade to black* seguido de uma transição para uma mesa de um quiosque retorna a história para algum ponto do passado, antes da cena dos créditos acontecer.

Esse quiosque, localizado bem em frente a uma fábrica, é enquadrado nesta cena inicial por uma câmera localizada dentro do estabelecimento, mostrando a fábrica em terceiro plano, com uma longa escadaria que leva até o segundo andar dela, onde funcionam os escritórios. De lá, pela profundidade de campo, desce Ann Walton que caminha em direção à venda para comprar dois chocolates – rotina que o inoportuno vendedor do quiosque faz questão de observar (o ângulo, inclusive, já sugere seu ponto de vista), antes de ser ignorado pela garota (Figura 48). Esse despretenso enquadramento inicial será retomado outras vezes, especialmente alguns minutos à frente na cena em que Ann será atacada (Figura 49). Assim, torna-se uma espécie de imagem-símbolo, como que um mau presságio da desgraça sugerida na cena dos créditos e da desgraça futura cuja aquela paisagem se tornaria palco.

Figura 47 – Ann, cambaleante, na cena dos créditos / Figuras 48 e 49: a escadaria do escritório, registrada do mesmo lugar em dois momentos diferentes.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Lupino resgata a síntese narrativa que marca diversos momentos de *Mãe Solteira* para estabelecer as personagens e o mundo ao redor delas nas sequências seguintes de *O Mundo é Culpado*. Em menos de 7 minutos, o espectador conhece o

namorado de Ann (que, nesses minutos torna-se noivo), seus pais e um pouco de como essas relações se dão naquele universo particular de uma cidade pequena dos Estados Unidos nos anos 1950. Se a protagonista de *Mãe Solteira* encarava suas perspectivas na cidadezinha com certo desespero, demonstrando (como já descrito) uma enorme vontade de sair dali, Ann Walton é uma garota um pouco mais conformada. Embora demonstre ter fibra, como na maneira com que guia e encoraja o amedrontado namorado a pedir sua mão a seus pais, ela encara com entusiasmo a perspectiva de se casar, de construir sua família e de estar ao lado do futuro esposo enquanto ele ascende profissionalmente.

Essa distinção entre as duas protagonistas é essencial para acentuar a tragédia iminente. Ann é propositalmente construída para que o espectador possa admirá-la, tanto pelo seu caráter de uma mulher decidida, quanto em sua devoção pelos valores americanos tradicionais, como o casamento e a família. Nem mesmo a recatada senhorinha sentada ao lado do casal enquanto almoçam, que, a princípio, lança olhares de desaprovação ante a troca de afagos públicos, consegue resistir ao charme e amabilidade de dois jovens inocentes e apaixonados (Figuras 50 a 52).

Figuras 50 a 52 – A senhorinha recatada cede ao charme do casal.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Pouco mais de 8 minutos decorridos do filme, após o estabelecimento do universo e das personagens, tem início a longa e tortuosa sequência em que Ann é atacada. Se, em sequências que introduzem ou disparam a história, Lupino exibe grande economia narrativa, em outras, a cineasta faz questão de prolongar um pouco mais os acontecimentos. Frequentemente, ela emprega justamente nestas sequências chaves uma expressão visual singular que não apenas chama a atenção pela beleza imagética dos planos, da iluminação etc., como também aprofundam o entendimento da história e de suas personagens, revelando ainda questões de cunho social e psicológico.

A sequência do ataque tem início com um plano de um relógio que marca 21h45, ressaltando certa virtude de Ann no que se refere a sua ética profissional. Ao perceber as horas, Ann junta as suas coisas e sai em direção à saída. Esses curtos planos são intercalados com outros do assediador, que retira seu uniforme de atendente do quiosque, revelando uma enorme cicatriz diagonal que se estende desde a lateral esquerda do pescoço até a parte superior do tórax (Figuras 53 e 54). Aqui, o abusador é enquadrado de frente, olhando um pouco mais acima da câmera que o registra. Como já havia se estabelecido a personalidade grosseira dessa personagem nas cenas iniciais, o espectador pode presumir corretamente que o homem retarda a sua saída à espera de Ann – o que torna seu crime iminente um ato premeditado.

Figuras 53 e 54 – O vilão retira seu uniforme de trabalho e aguarda por Ann: ataque premeditado.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Quando Ann sai do escritório, Lupino enquadra a ação repetindo o mesmo enquadramento da cena inicial, com a câmera colocada na parte interior do quiosque (Figura 49). Desta vez, porém, está escuro. Alguns postes de luz clareiam em alto contraste a paisagem, e o agressor está de costas para a porta, desfocado no primeiro plano da ação. A sequência segue sem cortes, enquanto Ann desce as escadas assobiando uma melodia inocente, alheia ao perigo latente que corre. A profundidade do campo que registra Ann como uma figura minúscula dentro do enquadramento, enquanto registra o homem como essa figura opulenta e desfocada (Figuras 55 a 57), acentua a sensação de perigo e integra mais uma incursão de Lupino a outros gêneros: aqui, há uma cena com características *noir*, com seus

planos intrincados e sua iluminação expressiva, mas também uma cena de horror, em que um “monstro” persegue uma pessoa inocente.

Neste momento é claramente inevitável [...] apenas pelo que vimos na sequência dos créditos, além do que vimos deste homem até desde então. [...] De início nós basicamente vemos, em vários momentos, os eventos da sua perspectiva [do homem], o que de fato marca os planos da “perspectiva do monstro” em filmes *slashers* posteriores. [...] *O Mundo é Culpado* é possivelmente mais um melodrama de maneira geral, mas eu creio que essa sequência está tão próxima do horror quanto do *noir*, se não mais próxima³⁴ (HELLER-NICHOLAS, 2021).

Em um movimento lateral para a direita, a câmera segue a caminhada de Ann, sem se desfazer da figura desfocada no primeiro plano que, ao perceber a presença da moça, se levanta e a persegue com o olhar. Mesmo após o corte na ação para enquadrar o agressor enquanto ele resolve apagar as luzes do quiosque, a ação segue basicamente ininterrupta, pois, em um movimento lateral para a esquerda a câmera volta a registrar Ann no fundo do quadro, caminhando alheia ao olhar do homem até desaparecer virando à esquerda no fundo do quadro. O bandido vai atrás e há um corte seco. Agora, o espectador vê Ann de frente, caminhando lateralmente até a esquerda do quadro, até desaparecer novamente. Pouco tempo depois o agressor reaparece, percorrendo o mesmo trajeto. Em vez de desaparecer pela esquerda do quadro, porém, a câmera acompanha o agressor novamente em um movimento lateral, enquanto ele continua sua calma perseguição à vítima (Figuras 57 a 60). Essas imagens reafirmam o que Heller-Nicholas (2021) menciona sobre a atmosfera do horror nesta sequência do estupro. O espectador é colocado primeiramente a acompanhar apenas o algoz antes da ação passar a ser intercalada entre ele e a garota. Antes que Ann perceba o perigo, o espectador já esteve ciente do mesmo, pois o acompanhou sob o olhar desse monstro.

³⁴ Tradução livre do original: “And at this point is clearly inevitable [...] by what we saw in the pre-credits sequence alone, let alone what we've seen of this man since. [...] At the start we would very much see, at various times, the events from his perspective, which really flags the ‘monstrous point of view shots’ of latter slasher film. [...] *Outrage* is perhaps more of a melodrama more generally, but I think this sequence is as close to horror as it is to noir. If not closer”.

Figuras 55 a 60 – Antes do ataque, o espectador acompanha a ação pela perspectiva do monstro.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

O plano seguinte apresenta o agressor em um plano médio, com a câmera ligeiramente angulada para cima, o que alonga sua figura sobre o quadro. A iluminação em contraste na cena oculta seus olhos e boa parte do seu rosto, enquanto destaca sua assustadora cicatriz, ressaltando novamente a aura de monstruosidade dessa personagem (Figura 61). O homem berra buscando chamar a atenção de Ann.

Figura 61 – O agressor deflagra o ataque: seus olhos encobertos pelas sombras.



Fonte: Fotograma do filme *O Mundo é Culpado*.

Ocorre mais um corte e agora, finalmente, o espectador vê Ann de frente, caminhando no terceiro plano em direção à câmera, no primeiro. A garota percebe que pode estar sendo perseguida e seus assobios dão lugar a um silêncio atemorizante. A câmera, inicialmente estática, passa a acompanhar Ann de frente

enquanto caminha desconfiada. O homem chama a atenção de Ann mais uma vez até aparecer no fundo do quadro, desfocado, evocando cada vez mais uma atmosfera de horror à cena. Ann se detém abruptamente e olha para trás. Há um corte e, desta vez, enquadra-se o rosto de Ann em *close-up* (Figuras 62 a 64). Pela primeira vez, o espectador é dado a sentir a cena sob o ponto de vista da vítima que, definitivamente, está ciente do que está em jogo naquele momento. O terror de Ann é deflagrado. Ela corre, e seus passos ecoam na paisagem, acentuados pela ausência de trilha sonora da cena, o que aflige e causa angústia no espectador.

Figuras 62 a 64 – Pela primeira vez, Ann percebe o perigo.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Há outro corte e Ann corre horizontalmente no quadro. Ao fundo, colados no muro, enormes cartazes de palhaços macabros com um sorriso doentio. Isso sublinha a sensação de horror e desespero, ao mesmo tempo em que indica uma indiferença do cenário para com a situação da personagem. É como se o mundo estivesse a rir no momento de maior desespero da vida de Ann. A perseguição continua. Ela está agora em um beco escuro, com as sombras das persianas de algumas casas projetadas sobre si, enquanto ela bate às portas implorando por ajuda (Figuras 65 e 66). O agressor está em seu encaixo, mas caminha lentamente com as mãos no bolso, e sua sombra é projetada aterrorizantemente sobre o muro. Na cena seguinte, a câmera enquadra Ann de cima, em *contra-pronglée*, com seu corpo achatado e diminuído pela paisagem escura, numa imagem que espelha aquela inicial da cena dos créditos. Sem auxílio, Ann sai pelo lado direito do enquadramento, entrando no estacionamento de caminhões (Figura 67). Como Heller-Nicholas (2021) aponta³⁵, o local simbolicamente se impõe como um território de masculinidade, dominado até hoje, mas em especial nos anos 1950, por homens. Portanto, neste momento final de seu ataque, logo antes do estupro ocorrer, há uma

³⁵ Em faixa de comentários disponível no DVD do filme.

importância representativa do cenário, que retira simbolicamente ainda mais a agência dessa personagem prestes a ser violentada, pois a insere num lugar que lhe é figurativamente inacessível e incontrolável.

Figuras 65 a 67 – Os cenários que Ann percorre na fuga do monstro.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Ao buscar se esconder atrás dos caminhões, Ann é enquadrada parcialmente oculta por eles. A câmera muitas vezes, aqui e em outros momentos da sequência, é posicionada atrás de outros objetos do cenário, passando a sensação de estar a observar ameaçadoramente a garota (Figuras 68 a 70). A câmera de Lupino assume assim essa perspectiva de uma criatura, mesmo em momentos em que não se trata de uma subjetividade do agressor. É uma escolha visual que promove o desconforto no espectador, sem dúvidas, mas que também manifesta mais uma vez essa sensação simbólica de indiferença daquele universo, assim como os cartazes de palhaços que sorriem de maneira macabra e, ainda, com os sons ecoantes dos passos apressados da garota que substituem o assobio tilintante. Essas imagens e ações cumprem o propósito, de uma maneira ou de outra, de estabelecer que Ann era uma garota inocente que foi corrompida por um mundo hostil.

Figuras 68 a 70 – Obstáculos na frente do quadro, enquanto Ann é registrada pela câmera.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Se estes sinais já não fossem suficientes, Lupino mais uma vez manifesta essa indiferença no momento do ataque. Ann cai exausta ao chão, chorando e aterrorizada. Ao levantar a cabeça, olha para seu algoz, que é registrado pela câmera em um *close-up* sob a perspectiva de Ann, que observa sua face parcialmente oculta pelo corrimão da escada, apenas a cicatriz do pescoço servindo como traço identificável (Figuras 71 e 72). A buzina de um caminhão havia disparado momentos antes e agora ressoa estrondosamente na cena, no que Lupino (*apud* HELLER-NICHOLAS, 2021) uma vez descreveu como “facadas na audiência”. Enquanto o agressor caminha em direção da garota para concretizar o estupro, a câmera se afasta num movimento aéreo, ocultando a ação (que jamais poderia ser exposta literalmente em razão do Código Hays), revelando uma janela aberta. Um senhor vai até a janela para fechá-la (Figura 73). Assim, a única possível testemunha do crime resolve, consciente disto ou não, se abster de presenciá-lo e, portanto, de oferecer auxílio à garota. Lupino reafirma desse modo a indiferença social relegada à Ann e, por extensão, às mulheres, já que nem sequer o crime que estava a ser cometido poderia ser citado, o que certamente dificultava que o assunto pudesse ser exposto e discutido nos cinemas sob uma perspectiva social.

Figura 71 a 73 – Planos sugerindo a violência sexual que será omitida visualmente.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Após apenas 15 minutos de filme, já tendo ocorrido o estupro, a hora restante de *O Mundo é Culpado* se debruça em investigar as consequências traumáticas do ataque à personagem. Grande parte do filme está mais inserida em um melodrama do que no *filme noir* ou no horror que caracterizam, de forma funcional, as sequências iniciais. Essa é, como comentado anteriormente, uma característica que atravessa os filmes dirigidos por Lupino entre 1949 e 1953. Isto é, se impõe como uma marca da sua autoria enquanto realizadora, o que esta dissertação procura

demonstrar. No entanto, assim como acontece no Neorealismo italiano, o melodrama não é um estilo ou gênero de simples definição.

Alguns pensadores o inserem numa perspectiva histórica para referir-se a trabalhos modernos que rompem com a lógica clássica dos gêneros literários (tragédia e comédia de situações), enquanto outros o definem como um gênero de excessos cujas personagens “representam as tragédias da humanidade” (GLEDHILL; WILLIAMS, 2018). Heller-Nicholas (2021), referindo-se ao trabalho de Williams, comenta sobre o melodrama no cinema enquanto uma “combinação de ação e páthos”, em oposição a uma ideia difundida no senso comum sobre o melodrama como uma versão cinematográfica das operetas. Em uma categorização histórica do gênero exclusivamente voltada ao cinema, o melodrama esteve nas primeiras décadas do século XX muito ligado a uma ideia de filmes “endereçados a mulheres em seu status sob o patriarcado – enquanto esposas, mães, amantes abandonadas” ³⁶ (WILLIAMS, 1991, p. 4), embora uma definição mais ampla também seja reconhecida, conectada a uma noção de filmes caracterizados pelo “excesso de emoção e de estilo que se contrasta a modos mais dominantes de narrativas objetivas e realistas” ³⁷ (WILLIAMS, 1991, p. 3). De acordo com Bordwell (1985, p. 70), o melodrama, de maneira geral, pode significar praticamente qualquer coisa cujo objetivo seja o “amplo impacto dramático”. O autor, no entanto, elenca algumas estratégias narrativas comuns aos filmes considerados melodramáticos, como o papel central que a coincidência exerce na história, certa volatilidade nas personagens, o uso de dispositivos visuais, como cenários, figurinos, iluminação e gestos, para comunicar sentimentos internos e, principalmente, o uso da música para denotar e enfatizar o sentido dramático das cenas.

De fato, essas características estão em acordo com a definição que Capuzzo (1999) faz de drama romântico, cujas estratégias o autor traça desde o uso intrincado de planos justapostos para sensibilizar e emocionar o espectador, como em *Intolerância* (*Intolerance*, EUA, 1916), de Griffith. Só que, conforme aponta Capuzzo, a definição de drama romântico está inserida dentro de um conjunto maior que seria o melodrama, pois naquele se inserem filmes cujo escopo narrativo está

³⁶ Tradução livre do original: “addressed to women in their traditional status under patriarchy – as wives, mothers, abandoned lovers”.

³⁷ Tradução livre do original: “stylistic and/or emotional excess that stands in contrast to more “dominant” modes of realistic, goal-oriented narrative”.

principalmente (mas não somente) na relação entre um par amoroso central – o que pode ser verificado no início do filme, após o prólogo, quando a promessa de uma vida tranquila do casal apaixonado será interrompida pelo terrível acontecimento.

Entretanto, o interesse em uma história romântica está um pouco afastado do que pretende Lupino, uma vez que o drama se concentra na trajetória da protagonista, e não do casal, daí o comentário de Heller-Nicholas (2021) sobre como definir seus filmes como melodramas seria reducionista. O melodrama, para a realizadora, tem como objetivo expressar de maneira carregada, utilizando principalmente a encenação e a música, os sentimentos internos de suas heroínas. Não há dúvidas, portanto, que os filmes de Lupino se encaixam nessa definição de melodrama enquanto filmes dotados de emoção e estilo excessivos. Boa parte da hora final de *O Mundo é Culpado* realiza o registro de Ann em situações melodramáticas: ela sofre reiteradamente pelo trauma e pela vergonha causados pelo ataque. Ela se retrai e se fecha para as pessoas a sua volta, sejam familiares ou não. Seus sentimentos internos podem apenas ser concebidos através da linguagem cinematográfica, em articulação de planos diversos que, ora enquadrando a garota em *close-up*, ora enquadrando-a em planos gerais, retratam a ideia de que ela se vê sozinha, perdida e desamparada.

Sua redenção acontece a partir do encontro com um pastor de uma cidadezinha do interior. A relação com Bruce (Tod Andrews) oferece uma oportunidade superar seu trauma através da retomada de confiança nas pessoas, em especial neste estranho gentil que faz de tudo para poder ajudá-la. Em um diálogo especialmente importante no desenvolvimento da história, Bruce confessa a Ann que chegou a duvidar de sua fé depois da guerra, dizendo “todos passamos por tempos sombrios”³⁸. Essa conversa acontece justamente em uma das cenas mais melodramáticas do filme, quando o pastor e Ann vão passear em um campo para conversar, enquanto uma trilha musical melosa toca ao fundo. É um momento chave para o processo de cura da garota, embora não seja o momento da cura em si. Mas perceber que o bondoso reverendo, que tão diligentemente cuidou dela, também chegou a duvidar de sua fé lida aqui no filme como uma concepção pessoal de mundo, tendo efeito marcante em Ann, que se afasta para refletir (Figuras 74 a 76),

³⁸ Tradução livre do original: “We all go through dark times”.

como se, pela primeira vez desde o ataque, passasse a considerar a perspectiva de superação do abuso.

Figuras 74 a 76 – No campo, Ann inicia o processo de superação do trauma.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Vale notar que, no filme, Lupino, além de articular diferentes gêneros para criar sensações em momentos específicos da história, subverte a própria lógica interna deste que é o gênero predominante: o melodrama. Segundo Capuzzo (1999, p. 71), o melodrama, ou o drama romântico, é desenvolvido a partir de um “par amoroso central”. No entanto, a relação entre Bruce e Ann é consideravelmente mais paternalista do que romântica, embora em pelo menos um momento um interesse romântico seja sugerido, ainda que nunca concretizado (Figuras 77 e 78). Não por acaso, as pessoas da pequena cidade supõem que os dois estejam se relacionando; pelo menos, é o que imagina um homem inconveniente que, durante uma festa, tenta avançar para beijar Ann.

Figuras 77 e 78 – Bruce fica desconfortável ao tocar Ann: sugestão de uma relação que poderia se tornar outra coisa, caso Ann continuasse na cidade.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

Há aqui outra cena chave do filme, a que mais se aproxima em termos estilísticos à sequência do ataque. O jovem inoportuno que avança sobre Ann primeiramente toca seus cabelos, depois seu rosto, tenta forçá-la a dançar com ele e, por fim, a agarra, pedindo por um beijo (Figuras 79 e 80). Apesar dos constantes pedidos de Ann, claramente assustada, para que ele a deixe em paz, o sujeito chega a dizer: “Qual o problema? Eu não quero machucá-la. Eu só quero beijá-la. Isso é tão ruim?”³⁹. Lupino procura também evidenciar duas formas de violência sofrida por mulheres, ainda que, diante da anterior, esta pareça mais “amena” do que a outra (na lógica machista) – ocorrida, inclusive, num local público, repleto de gente e à luz do dia –, sendo ambas, em igual medida, invasivas, inadmissíveis e criminosas. Na trama, no entanto, a cena decorre como se, através dessa investida “inocente”, Ann projetasse no jovem a imagem do seu estuprador e, através de uma catarse psicológica, o ferisse quase ao ponto de matá-lo. Essa projeção é explicitada através da fusão do rosto do rapaz em *close-up* para o rosto do seu agressor, também em *close-up* (Figuras 81 a 84). Após atacá-lo, Ann corre pela estrada até chegar ao campo onde tivera a conversa com Bruce. Neste momento, esse cenário mais do que nunca se estabelece como um símbolo para essa busca de superação e pela retomada do controle da própria vida, que foram perdidos após a experiência traumática da violência sexual, reiterada novamente com a investida indevida do rapaz.

Figuras 79 a 84 – A importunação de um sujeito numa festa da cidade causa gatilhos em Ann que, então, o ataca.



Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

³⁹ Tradução livre do original: “What’s a matter? I don’t wanna to hurt you. I just want to kiss you. Is it that bad?”.

A violência arruína as estruturas sociais convencionais outrora tão firmes para Ann. As ideias de família, trabalho, casamento e comunidade deixam de fazer sentido a partir da vergonha do estupro, como mostrado na longa sequência em que a garota tenta retomar sua rotina alguns dias depois de ser atacada (Figuras 85 a 90). Além do sentimento de vergonha, há uma noção implícita de uma comunidade ou sociedade ou qualquer conceito de força maior que falha em evitar que o estupro aconteça, demonstrado pela perversa aleatoriedade do crime, o que, de maneira psicológica e simbólica justifica a fuga da personagem em primeiro lugar (HELLER-NICHOLAS, 2021). Portanto, interessa a Lupino explorar como a violência sexual é, além de um crime perpetrado por uma personagem específica (ou até duas) aleatoriamente contra uma jovem garota, uma chaga social de responsabilidade coletiva por ser capaz de erodir os valores sobre os quais aquela própria sociedade (no caso, a América) estão fundados.

Por esse motivo a cena melodramática no campo e a posterior sequência em que, após o ataque, Ann corre desesperada para abraçar a árvore são tão importantes no ciclo narrativo do filme. Elas relacionam a violência sexual da experiência traumática de Bruce durante a guerra a partir da descrição do reverendo de como tal experiência o fizera duvidar de valores basilares para si: “Demorou 25 anos para que eu voltasse para cá. Eu estava à procura de algo. É difícil colocar em palavras. Dá para chamar isso de ‘fé’. Às vezes, fica difícil mantê-la”.⁴⁰ Aquele campo e, mais especificamente, a árvore sob a qual os dois estão sentados tornam-se símbolos dessa busca pela retomada desses valores que a experiência traumática foi responsável por aniquilar.

⁴⁰ Tradução literal do original: "It took me 25 to get back here. You see, I was looking for something. It's hard to put into words. You might call it Faith. Sometimes, it's difficult to hold onto".

Figuras 85 a 90 – Ann tenta retornar à vida normal logo depois do ataque.

Fonte: Fotogramas do filme *O Mundo é Culpado*.

O Mundo é Culpado concentra-se na sua [Ann] necessidade de escapar tanto da experiência como das consequências ligadas ao estupro e de criar um modo novo ou diferente de subjetividade e agência [...]. A saída de Ann da sua vida e ordem existentes após o ataque também faz referência a uma reação social ao estupro: uma reação que a sociedade contemporânea agora chama de cultura do estupro. No filme de Lupino, a mera existência de Ann força a sociedade de sua pequena cidade não apenas a reagir, mas a definir o estupro: um ato e uma série de reações que Ann não pode controlar nem aceitar. [...] Portanto, ela deve escapar para criar uma definição que não lhe seja posta ou imposta; de certa forma, ela deve escapar do duplo estupro que ocorreu com sua experiência e a ciência do ato pela sociedade⁴¹ (ROBINSON, 2021, p. 183, 184).

Dessa forma, é possível também aproximar *O Mundo é Culpado* do Neorrealismo italiano. Assim como em *Mãe Solteira*, essa aproximação não é completa, mas circunstancial, revelando marcas da influência de Roberto Rossellini no trabalho de Lupino como autora, especialmente no que diz respeito à produção e realização de filmes. Como já demonstrado, ainda que a definição de Neorrealismo seja difusa, encontra unanimidade em retratar personagens que simbolizam diversos papéis sociais e pela atualidade social dos assuntos tratados em tela. Além disso, alguns autores defendem a perspectiva de uma definição de Neorrealismo que

⁴¹ Tradução livre do original: "*Outrage* centers on her need to escape both the experience and aftermath connected to the rape and to create a new or different mode of subjectivity and agency [...]. Ann's departure from her existing life and order following the attack also references a societal reaction to rape: a reaction that contemporary society has now deemed rape culture. In Lupino's film, Ann's mere existence forces her small-town Society to not only react but to define rape: an act and series of reactions that Ann can neither control nor accept. [...] Therefore, she must escape in order to craft a definition that is not placed or forced upon her; in a sense she must escape the double rape that has occurred with her experience and society's awareness of the act".

passa pela orientação de um processo reflexivo de transformações sociais, e outros defendem ainda que é característica temática fundamental do movimento neorrealista retratar a condição social da mulher (HENNEBELLE, 1986; FABRIS, 1996). O filme de Lupino opera todas essas variáveis concomitantemente e é especialmente bem-sucedido em se concentrar no estabelecimento de uma ideia (a cultura do estupro ou a noção de responsabilidade coletiva da violência sexual e do cuidado com a vítima) antes que elas fossem difundidas socialmente. Como Brody (2014) coloca:

Ela [Lupino] revela um entendimento profundo da inquestionada e difundida agressão masculina que as mulheres enfrentam em paqueras ordinárias e ostensivamente não-violentas. Seu filme é sobre a experiência de uma jovem mulher e, sim, sobre a experiência de todas as mulheres⁴².

E Lupino realiza esses procedimentos narrativos utilizando com inventividade recursos cinematográficos como a montagem e composição de planos, a fusão de imagens e o uso expressivo do som e da luz. Ao mesmo tempo em que ajudou a escrever e produzir o filme que, como demonstrado, revela marcas autorais em comum com seus filmes anteriores. Se, em sua estreia na direção com *Mãe Solteira*, Lupino realiza um trabalho expressivo, repleto de imagens poéticas e funcionais, articulando diversos gêneros cinematográficos para revelar o estado psicológico de suas personagens, é possível dizer que, em *O Mundo é Culpado*, encontra-se uma realizadora que, embora também faça a articulação de diferentes estilos para criar e revelar sensações, alcança uma maturidade temática sem precedentes. Não por acaso, este filme tem se tornado o mais comentado dentro de sua curta filmografia. Além de suas evidentes qualidades na elaboração de estratégias narrativas, expostas em especial nos momentos chaves da história, a sensibilidade com que Lupino trata de um tema tão feroz e horripilante como o estupro – numa época em que nem sequer a palavra estupro poderia ser pronunciada em um filme americano – deve ser refletida e exaltada.

4.4. Laços de Sangue

⁴² Tradução livre do original: “She reveals a profound understanding of the wide spread and unquestioned male aggression that women face in ordinary and ostensibly non-violent and consensual courtship. Her movie is about the experiences of one young woman and, yes, about the experience of all women”.

Laços de Sangue (Hard, Fast and Beautiful!, EUA, 1951, de Ida Lupino), seu quarto longa-metragem, é estrelado por Sally Forrest, a mesma de *Mãe Solteira* e de *Quem Ama Não Teme*. O filme conta a história da prodígio do tênis, Florence Farley, progressivamente oprimida pelas ambições projetadas da mãe, que busca afastá-la do convívio das outras pessoas, fazendo-a focar apenas no esporte. Talvez, o menos inventivo de seus primeiros longas, mas, ainda assim, repleto de cenas marcantes, o tema orquestrado por Lupino aqui (com roteiro escrito por Martha Wilkerson) é a relação tóxica e abusiva da mãe com a filha.

O filme inicia com Florence (Sally Forrest) treinando tênis no portão da garagem de sua casa durante o verão. Fortuitamente, ela é interrompida por Gordon McKay (Robert Clarke), funcionário de um executivo dono um clube privado (*country club*), da cidade de Santa Mônica, na Califórnia. O filme deixa implícito que Gordon tem parentes bem relacionados na região, embora ele mesmo seja um jovem modesto e trabalhador. A conexão entre ele e Florence é imediata. Ele, impressionado com sua habilidade, convida-a para jogar algumas partidas de tênis no clube. Rapidamente, o talento da garota é descoberto pelo dono do estabelecimento e ela é chamada para disputar um torneio na Filadélfia. O pai de Florence, Will (Kenneth Patterson), demonstra preocupação com a filha e com os custos financeiros da viagem, que a família não poderia arcar, o que seria esperado de qualquer responsável. A mãe, Millie (interpretada por Claire Trevor), no entanto, de maneira dissimulada, rejeita o convite para a filha disputar o torneio, deixando subentendido que mudaria de ideia se pudesse ir junto. A partir, principalmente, desse momento o conflito do filme é descortinado, pois, enquanto Florence busca disputar seus jogos de maneira destemida, a mãe passa a planejar de maneira ambiciosa e questionável a carreira da filha, priorizando o dinheiro – inclusive, de maneira ilegal – em detrimento do esporte.

Em dado momento da história, Millie faz um acordo com Fletcher Locke (Carleton G. Young), um grande empresário, para uma turnê na Europa, onde Florence seria contratada para jogar algumas partidas em uma espécie de campanha publicitária para grandes redes de hotéis do continente. Em troca, receberia pagamentos em cheques nominais, com o objetivo de maquiar a prática ilegal de remunerar jogadores amadores⁴³. De acordo com Fletcher, se Florence vencesse o

⁴³ Das regras de tênis, de acordo com a Associação de Tênis dos Estados Unidos, leia-se, no Capítulo VIII A. 1.: “Um amador não deverá receber vantagem pecuniária por suas habilidades como

torneio no dia seguinte, as propostas seriam ainda mais vantajosas. A garota eventualmente vence a partida e, embora tivesse planos de se aposentar para casar-se com Gordon, é convencida pela mãe a realizar a cerimônia de casamento na Europa enquanto disputa as partidas. Gordon se nega a fazê-lo e põe fim ao relacionamento.

Na Europa, Florence faz as vontades da mãe, até descobrir a trama armada por ela. Após um confronto direto entre as duas, ela resolve voltar para os Estados Unidos com o objetivo de disputar o mesmo torneio que vencera no ano anterior, defendendo seu título. Ao chegar às finais, Florence e Millie são surpreendidas com a notícia de que Will, o pai da garota, está gravemente doente. Ao visitá-lo, Florence é convencida pelo pai a disputar a partida e vencê-la, em sua homenagem. Millie, por sua vez, ao se aproximar do esposo, é tratada com indiferença. Sem dizer abertamente, ele anuncia naquele momento sua separação da esposa, acrescentando que ela havia se perdido no caminho de casa há muito tempo.

Após uma aflitiva partida, Florence vence o torneio. Sufocada pelas incessantes perguntas dos repórteres, a garota quase passa mal até ser socorrida por Gordon que, em segredo, foi assistir à final. Os dois vão embora juntos, agora com a certeza de que a carreira de tênis de Florence terminou e o que virá em seguida é uma vida satisfeita de casados. Fletcher conversa sorrateiramente com a competidora perdedora, a fim de agenciar uma nova estrela. Em direção à saída, ele é interpelado por Millie que pergunta se eles poderiam conversar a sós. Então, ele a deixa para trás, dizendo que não há nada para ser conversado. Millie é largada sozinha na arquibancada, onde fica até o anoitecer, quando todo o aparato do jogo está desmontado e o que resta é apenas a solidão aterradora de um espaço vazio, cujo único ruído produzido é o de uma ventania forte que se aproxima (Figuras 91 a 93).

jogador de tênis". E em B.: "A aceitação de despesas ou prêmios [...] podem prejudicar a elegibilidade de um amador pelas regras e regulamentos [...] da organização amadora na qual o amador está interessado" (Disponível em: <https://assets.usta.com/assets/1/USTA_Import/USTA/dps/doc_13_4200.pdf> - Acesso em: 24 mar. 24).

Figuras 91 a 93 – Cena final em que Millie está abandonada no estádio.

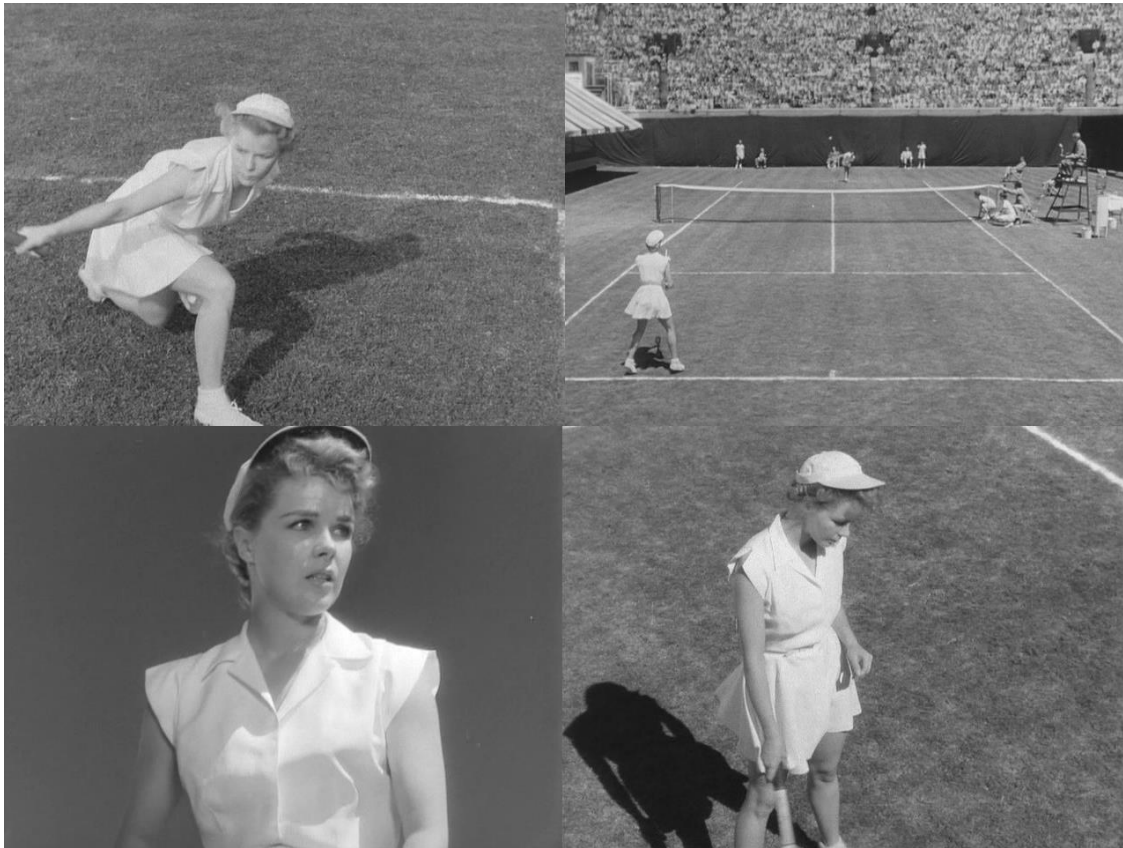
Fonte: Fotogramas do filme *Laços de Sangue*.

É possível argumentar que *Laços de Sangue* seja talvez o filme mais tradicional de Lupino. A narrativa não é tão direta quanto em seus trabalhos anteriores, tampouco há uso de expressividade visual multigênero quanto nos seus melhores filmes. Por esse motivo, a obra não será profundamente analisada nesta dissertação. Sabe-se, como já comentado, que naquela altura a produtora de Lupino já havia entrado em acordo de distribuição com a RKO Pictures, comandada por Howard Hughes, e que este seria o responsável por aprovar ou não projetos. O espírito de independência que a Filmakers buscou na data de sua fundação já estava consideravelmente minado e isso provavelmente teve grande influência no filme, desde a concepção da história que seria contada até o seu tratamento final.

Entretanto, cabe mencionar alguns aspectos interessantes. Apesar de um tanto maniqueísta, o filme narra uma história envolvente de abuso maternal motivado por razões financeiras. As sequências das partidas de tênis são filmadas de maneira atrativa, com ângulos de câmera incomuns e uma ausência de música na trilha sonora que, além de potencializar a tensão dramática dos jogos, emula uma partida de tênis real (Figuras 94 a 97). Há ainda movimentos de câmeras interessantes, geralmente no começo de algumas cenas, que carregam certo frescor. Em especial, há um plano-sequência, durante um momento em que Gordon e Florence discutem, registrado por uma câmera dentro de um automóvel, retratando as personagens enquanto entram em cena até o momento em que o carro dá a partida (Figuras 98 a 100). Fora isso, há alguma difusão narrativa que, de maneira indecisa, muda o foco do filme entre Millie e Florence durante a história. De fato, a personagem mais particularmente empolgante é Millie, a força motriz da narrativa. Embora seja retratada como uma “vilã”, ela assume protagonismo durante a maior parte do filme, dando ares de tragédia ao mesmo. Florence, apesar de ser a heroína,

tem comportamento extremamente passivo, com exceção de quando confronta a mãe na Europa.

Figuras 94 a 97 – Diferentes planos e ângulos usados para registrar a partida final de tênis.



Fonte: Fotogramas do filme *Laços de Sangue*.

Figuras 98 a 100 – Plano-sequência em que a câmera registra as personagens de dentro do carro.



Fonte: Fotogramas do filme *Laços de Sangue*.

Além disso, é altamente sugerido, embora nunca explicitado, que Millie teria cometido adultério ao trair o esposo com um grande treinador de tênis que passa a agenciar a filha. A traição não ocorre, no entanto, apenas para que a filha possa ter o melhor treinamento e oportunidades no esporte. O filme faz questão de estabelecer previamente que Millie já estava amargurada com o próprio casamento, por considerar o esposo um homem acomodado que foi incapaz de dar à família uma

condição financeira abastada. Ao final, quando Millie é largada para trás por Fletcher, ela grita, em vão: “Você não vai se esquecer... Vai?”.⁴⁴ Essa última frase do roteiro torna clara a traição e estabelece o ar trágico na história, que castiga a personagem tanto por sua contravenção moral, quanto por sua avareza.

O filme, por fim, manifesta, de certa forma, um aspecto complicado da vida pessoal de Lupino nas relações de gênero – como se verifica em sua biografia, com uma figura paterna inspiradora e uma mãe severa (cf. DONATI, 1996) –; mesmo com grande importância pela representatividade que simbolizava e ainda simboliza como uma das únicas cineastas do período clássico de Hollywood. Este aspecto pessoal, no entanto, reafirma a condição de autora de Lupino, conforme afirmam De Baecque e Toubiana (1998, p. 141): “O autor, poder-se-ia resumir, é o diretor que, servindo-se de múltiplas máscaras, como Hitchcock, ou entregando-se com total franqueza, como Nicholas Ray, exhibe na tela a intimidade de sua pessoa”.

4.5. O Mundo Odeia-Me

Em *O Mundo Odeia-Me* (*The Hitch-Hiker*, EUA, 1953), Lupino realiza uma espécie de transição. Seus filmes anteriores eram dramas intimistas protagonizados por uma protagonista feminina. Aqui, não há personagens femininas e o drama dá espaço a um *noir* de estrada eletrizante, de apenas 70 minutos de duração. Baseado em um caso real, *O Mundo Odeia-Me* tem aquelas histórias fáceis de se introjetar no imaginário popular: um *serial killer* caroneiro. Filmado em locações reais, na divisa com o México, o filme é extremamente sombrio durante as noites, com pontos intensos de luz iluminando apenas partes do quadro, e bastante sórdido durante o dia. Lupino consegue imprimir uma textura imunda e forte ao filme, adequada para uma história que se passa num deserto, fazendo-o uma espécie de *proto-versão-macabra* de *Frenesi* (*Frenzy*, Reino Unido, 1972), de Alfred Hitchcock. Sua objetividade, demonstrada em *O Mundo Odeia-Me*, seria comparada com seu posterior trabalho na televisão, onde Lupino permaneceria durante as décadas de 1950 e 1960, até sua aposentadoria.

⁴⁴ Tradução literal do original: “You won’t forget... Will you?”.

Nas primeiras cenas do filme, o espectador acompanha a figura oculta de uma pessoa que comete uma série de crimes, nomeadamente, sequestrar passageiros de um veículo e, posteriormente, assassiná-los. A princípio, o sujeito é registrado em planos-detalhes de seus pés e mãos enquanto comete os delitos. Essa ação é intercalada com imagens de páginas de jornais que, ao aparecerem em tela, revelam o nome do assassino, seu rosto e a natureza dos crimes (Figuras 101 a 104). Após cerca de 3 minutos, uma transição horizontal de tela inicia a sequência que apresenta as personagens principais: dois amigos que iniciam uma viagem para sair de suas rotinas. Roy Collins (Edmond O'Brien, que protagonizaria o próximo filme da diretora, *O Bígamo*) é quem guia o carro na maior parte do tempo, ao lado de seu companheiro Gilbert Bowen (Frank Lovejoy). Eles dirigem durante a noite, e a conversa sugere que o destino da viagem ainda não está inteiramente decidido. Após algumas sugestões, resolvem beber na cidade de Mexicali, uma cidade fronteiriça do México com os Estados Unidos, localizada a duas horas de distância de San Diego, California.

Figuras 101 a 104 – Cenas iniciais do filme mostrando Meyers cometendo crimes.



Fonte: Fotogramas de *O Mundo Odeia-Me*.

Chegando à cidade, Collins olha entusiasmado para a efervescente vida noturna do local, com seus letreiros luminosos e seus sons vibrantes. Ele busca recordar a localização específica de um lugar que ele e Gilbert visitaram anos antes. A câmera registra-o dentro do carro, em um plano próximo, intercalado por sua visão subjetiva, num (belíssimo, diga-se de passagem) plano dinâmico que mostra uma

multidão de pessoas e vários letreiros de bares e cabarés em uma sobreposição que preenche toda a tela (Figuras 105 e 106). Após chegar de frente ao local onde estiveram no passado, chamado Alhambra, é convidado por um anfitrião para entrar, mas desiste, ao perceber que Gilbert está dormindo. Então, os dois partem em direção a San Felipe, que era o plano original, onde pretendem pescar.

Figuras 105 e 106 – Collins e Gilbert em Mexicali.



Fonte: Fotogramas de *O Mundo Odeia-Me*.

Após saírem de Mexicali, eles encontram, na estrada, um homem ao lado de um carro parado, supostamente sem gasolina. O homem é registrado pela câmera em um plano-detache de seus pés, remetendo às imagens de minutos antes do sujeito que cometera diversos crimes. O veículo de Collins e Gilbert estaciona ao lado do homem. Collins oferece carona e o sujeito, ainda sem rosto, entra no banco de trás do carro. Há um corte para o interior do automóvel, um plano próximo que mostra os dois amigos no banco da frente e o caroneiro no banco de trás, completamente oculto pelas sombras (Figura 107). Quando Gilbert se vira para oferecer um cigarro ao estranho, um corte abrupto para um plano-detache mostra que o homem está apontando um revólver (Figura 108). Há um novo corte para o plano anterior. Desta vez, na medida em que o homem leva seu corpo para próximo dos protagonistas, a câmera se aproxima, revelando que o estranho de fato é Emmett Myers (William Talman), o autor dos crimes que iniciam a narrativa (Figura 109). Myers anuncia o sequestro e ordena que Collins continue dirigindo, disparando a trama do filme.

Figuras 107 a 109 – Meyers anuncia o sequestro.

Fonte: Fotogramas de *O Mundo Odeia-Me*.

Mais uma vez, como em filmes anteriores – e no posterior *O Bígamo*, que seria lançado no mesmo ano –, Lupino se apropria de diversos gêneros e estilos cinematográficos. Definitivamente, o *film noir* se destaca mais preponderantemente em *O Mundo Odeia-Me*. Em especial, o *chiaroscuro* das cenas noturnas manifestam uma visualidade muito associada ao *noir*, mas também o elemento do crime e a tensão pela luta *kafkiana* contra circunstâncias que se tornam progressivamente mais desfavoráveis. No entanto, há elementos suficientes que, embora não se afastem do estilo *noir* por completo, ao menos causam certa fissura – nomeadamente, a completa ausência de personagens femininas e o pano de fundo da história, majoritariamente o deserto. É verdade que há filmes dentro do cânone *noir* que exibem tais características (ou, ao menos, algumas delas); mas, sem dúvida, o cenário urbano, a presença de uma personagem feminina (geralmente, uma *femme fatale*⁴⁵) e a figura de um (anti-)herói solitário são muito mais canônicas ao *film noir* do que uma história de rapto no deserto mexicano.

Como comentado no Capítulo 2, partiu de Lupino a ideia de adaptar para os cinemas a história real de um assassino chamado Billy Cook, que cometeu seis assassinatos, entre dezembro de 1950 e janeiro de 1951. O roteiro final, embora tenha sido ficcionalizado com nomes falsos e tramas próprias, é muito próximo da história real, em especial nos últimos momentos dessa série de crimes, quando Cook sequestrara dois amigos caçadores com o objetivo de ser levado até a cidade de Santa Rosalia – exatamente como no filme. Mas Lupino introjeta nessa história real diversos elementos que potencializam sua significância, inclusive para torná-la mais próxima daquilo que também poderia ser considerado essencialmente *noir*.

⁴⁵ “Mulheres perigosas e sedutoras” (AUMONT; MARIE, 2009b, p. 179) – curiosamente, o tipo de personagem que Lupino costumava encarnar em seu trabalho como atriz, nos anos de 1940.

Há que se lembrar, antes de tudo, que o *noir* é primeiramente identificado por críticos franceses referindo-se a uma noção que passou a permear alguns filmes hollywoodianos após a Segunda Guerra. Trata-se de uma noção fundada na desilusão com o sonho americano, proporcionada por diversas questões associadas ao pós-Guerra, como transtornos pós-traumáticos dos combatentes, a reorganização dos papéis de gênero tradicionais, a intensa industrialização das cidades, entre outros. Todos os arquétipos, *motifs* e aparatos visuais do cinema *noir* florescem a partir dessa noção para reverberá-la. Portanto, as questões relacionadas ao casamento, à família e à vida domesticada – ou a ausência destas – se impõem de maneira relevante em diversos filmes do estilo. Em *O Mundo Odeia-Me*, a escapada dos dois amigos de suas vidas tradicionais e domésticas é o gatilho (narrativo e moral) para o encontro com o psicopata. Assim, a lógica do estilo *noir* continua presente, no sentido de se investigar ou retratar os sujeitos masculinos (típico do *noir*) que existem nesse contexto social.

Também, não é desprezível que o filme se passe em uma região de fronteira. Smith (2019) comenta, por exemplo, como uma região fronteira é uma locação essencialmente *noir* por ser, ao mesmo tempo, um local de “transição” e “transação”. A fronteira mexicana simboliza ainda, para o imaginário americano, a mudança (temporária ou não) para um lugar onde as regras não se aplicam necessariamente. Por esse motivo os dois amigos protagonistas buscam a região para suas desventuras longe do lar. Lupino oferece aos “heróis” aqui o mesmo tratamento de complexidade enigmática que deu às suas protagonistas femininas em filmes anteriores. Não fica exatamente claro a raiz do descontentamento dos homens com a vida domesticada. Sabe-se que o descontentamento existe, pois, do contrário, eles não mentiriam para suas mulheres sobre o destino da viagem. É possível, porém, que o incômodo com a vida tradicional não seja exatamente claro para os próprios protagonistas e por isso a questão não é verbalizada explicitamente em momento algum. Seja como for, essa frustração com uma vida pacata, tradicional e doméstica exercendo força sobre essas personagens a ponto de planejarem uma escapada, ainda que temporária, é um sintoma cabal da atmosfera *noir* que, ao longo do período do cinema clássico hollywoodiano, buscou retratar as trevas interiores de personagens no contexto americano do pós-Guerra.

Meyers é, por sua vez, uma presença disruptiva nesse contexto. Sua natureza não é domesticada e por isso mesmo ele pode representar essas trevas da

consciência americana no contexto social dos anos 1950. Até o momento em que ele é registrado em *close-up* sequestrando os dois companheiros, Meyers se impõe como essa figura quase invisível, nas sombras, extremamente desastrosa e implacável, como uma espécie de antecessor de Anton Chigurh (interpretado por Javier Barden), o vilão de *Onde os Fracos Não Têm Vez* (*No Country for Old Men*, EUA, 2007, de Joel e Ethan Coen). Ele é um psicopata “boca suja” e truculento, sem filtros sociais, além de marginalizado socialmente. Sua presença constitui uma ameaça literal na vida dos protagonistas, mas também simbólica, por representar a ideia de alguém que está além da sociedade. Há autores que, além disso, defendem a ideia de que Meyers é um homossexual latente e que seus jogos de poder com os protagonistas seriam uma maneira psicótica de expressar e satisfazer essa orientação enrustida, especialmente a partir do simbolismo fálico do revólver como garantidor desse controle.

Apesar de muitas vezes parecer uma atmosfera tensa, é uma atmosfera homosocial, e provavelmente isso agrada a Meyers mais do que pode parecer. Ele ri e sorri quando os homens falam com ele, e sorri de maneira sedutora quando ele ordena sua obediência com a ameaça de seu revólver fálico. Meyers diz, em vários momentos, que ele não quer saber de mulheres. Ele se gaba de odiar mulheres e não vê propósito no casamento e na sociedade. Meyers claramente prefere a companhia de homens, e ele demonstra um prazer doentio em torturar os dois homens que mantém como reféns (FOSTER, 2014).⁴⁶

A partir desse “triângulo” de relações, o filme avança pelas paisagens áridas do deserto mexicano, enquanto Meyers pressiona Collins e Gilbert para chegarem rápido ao destino, ao passo que a polícia busca localizar o bandido antes que ele consiga escapar definitivamente. *O Mundo Odeia-Me* não parece fazer incursões a outros estilos além do filme de crime, embora exiba algumas marcas que são características ao cinema de Lupino, como a tendência neorrealista de registrar paisagens reais e almejar alguma noção mais realista, especialmente no que concerne ao registro de personagens mexicanas que, como Smith (2019) comenta, além de falar espanhol – o que era incomum nos filmes da época –, não são retratadas de uma maneira estereotipada. Além disso, *O Mundo Odeia-Me* se

⁴⁶ Tradução livre do original: “Though it may often be a tense atmosphere, it is a homo social atmosphere, and perhaps this pleases Myers more than at surface value. He laughs and smiles when the men speak to him and he smiles flirtatiously when he commands their obedience with his threatening phallic gun. Myers says at several points that he wants little to do with women. He brags that he hates woman and has no use for marriage or society. Myers clearly prefers the company of men, and he gets his sick kicks out of torturing the two men he holds hostage”.

apresenta como um filme de problemática social, o que circunvizinha de certa maneira as pretensões neorrealistas da Filmakers, produtora de Lupino.

Mais do que exibir as tendências temáticas e estilísticas da diretora, no entanto, o filme é testemunho da ambição que Lupino demonstrava durante o período. Embora tenha se especializado, até então, em construir histórias sobre personagens femininas lidando com problemas sociais, Lupino não estava satisfeita em desenvolver uma carreira monotemática. É verdade que a adaptação do crime real de Billy Cook em um filme *noir* eletrizante apeteceu Howard Hughes que, naquela altura, tinha grande poder de decisão sobre o que seria ou não seria produzido pela Filmakers em razão do contrato firmado com a RKO, mas Lupino teria unido o útil ao agradável, ao se aproveitar da oportunidade de financiamento para experimentar outros temas e estilos. Assim, embora seja um filme tematicamente dissonante daquilo que esta dissertação considera os seus trabalhos mais relevantes em termos de autoria, *O Mundo Odeia-Me* é considerado por muitos como o seu melhor trabalho.

4.6. O Bígamo

A sexta direção de Lupino em quatro anos possui uma curiosa ironia. Collier Young, então ex-marido de Ida, é creditado como co-roteirista desta obra sobre um bígamo que possui um casamento na cidade de São Francisco e outro em Los Angeles. Protagonizando o filme ao lado de Edmund O'Brien (que interpreta o protagonista Harry Graham) estão Joan Fontaine (Eve Graham), esposa de Young à época, e a própria Lupino (Phyllis Martin), ex-esposa do roteirista, e que naquele ano se tornou a “primeira realizadora a estrelar o próprio longa-metragem na história de Hollywood” (GEORGAKAS, 2000, p. 34)⁴⁷, ou ao menos uma das primeiras. Essa espécie de triângulo amoroso transposto para as telas marca o início do fim para a

⁴⁷ Segundo o *síte* IMDB, Lupino teria sido a primeira realizadora a se dirigir em um filme na era do som. São listados os nomes de Grace Cunard (1893-1967) e Mabel Normand (1892-1930) como outras diretoras a terem estrelado seus próprios filmes. A afirmação encontrada em Georgakas e outras fontes (cf. SPICER, 2010; DONNENLLY, 2021) poderia estar tecnicamente correta, desde que usada na terminologia “longa-metragem”. Nos casos de Cunard e Normand, todas as realizações estreladas por elas próprias são curtas-metragens ou filmes seriados. De qualquer forma, dada a imensa quantidade de filmes já produzidos até então, tanto nos Estados Unidos quanto em outros mercados mundiais, a informação, na verdade, não pode ser completamente verificável. Há filmes como *Salomé* (EUA, 1922, de Charles Bryant) que também foi dirigido, embora sem créditos oficiais, por Alla Nazimova, protagonista da história.

produtora independente de Lupino e Young. O filme, que a princípio seria distribuído pela RKO Productions, teve de ser distribuído pela Filmakers, o que aumentava o custo de produção; segundo o *site* IMDB, a atriz Jane Greer originalmente interpretaria o papel de Fontaine; o filme é recheado de *product placements*, como os de Coca-Cola ou United Airlines (Figuras 110 a 112). Não seria de todo absurdo supor que Lupino e Fontaine, sendo “de casa”, aceitaram estrelar o longa para diminuir os custos de produção.

Apesar disso, percebe-se, em *O Bígamo*, uma coesão temática e narrativa que demonstra grande maturidade de Lupino como cineasta. Se, em seus filmes anteriores, ela dedicou-se a avançar a história com enorme objetividade, concentrando-se em sequências-chave específicas para exibir modos de expressão cinematográfica a fim de aprofundar a psicologia de suas personagens, neste trabalho, as sequências encontram-se uniformes, no sentido de organizar cinematograficamente os elementos formais e narrativos rumo a uma mistura bem-sucedida de melodrama e *noir*.

Figuras 110 a 112 – Alguns *product placements* do filme.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bígamo*.

Uma sequência inicial de 5 minutos mostra o casal de empresários Harry e Eve em um escritório, assinando papéis de uma possível adoção com o diretor do Centro de Adoção de Crianças de São Francisco, Sr. Jordan (Edmund Gwenn). O casal está excitado, mas a expressão facial de Harry se transforma, quando Sr. Jordan lhes entrega um documento que permite ao Centro de Adoção investigar detalhes da vida pessoal dos requerentes. Ao reparar nessa súbita mudança de postura de Harry, Sr. Jordan fica em uma grande dúvida sobre conceder ou não a criança para o casal. É a diligência do diretor que dispara a narrativa quando, aos 20 minutos, ele descobre o segredo de Harry, enquanto conduzia a sua investigação sobre a vida pessoal do homem em Los Angeles.

Nos 20 minutos iniciais da trama, Lupino se apropria de certa atmosfera *noir* para que o espectador compartilhe da desconfiança do Sr. Jordan em relação a Harry. Há um clima de suspeita sobre a índole do protagonista no ar. O pequeno monólogo do diretor do Centro de Adoção externaliza o sentimento, mas é nas cenas seguintes, em que Harry interage com a mulher e com o próprio diretor, que os olhares distantes do protagonista estabelecem de maneira mais definitiva a sensação de que ele guarda um segredo terrível (Figuras 113 e 114).

Figuras 113 e 114 – Harry, o homem com um passado.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bígamo*.

Aqui, vale à pena comentar sobre essa que, pelo demonstrado, possivelmente seja a maior influência de gênero ou estilo cinematográfico exercida sobre a filmografia de Lupino. Comentou-se, em capítulos anteriores, sobre como o *film noir* foi apropriado visualmente pela realizadora em cenas-chaves de seus filmes, em especial *Mãe Solteira* e *O Mundo é Culpado*. Na realidade, a orquestração de Lupino a partir do *noir* vai além. Antes, contudo, é preciso entender precisamente aqui o que significa o *film noir* – embora já tenham sido abordadas algumas de suas características ao longo desta dissertação.

A literatura não é unânime em como classificar o *noir*. Neale (2003, p. 144) explica que há autores que consideram o *noir* como um gênero; outros, como um movimento particular dentro do cinema estadunidense; outros, como uma espécie de atmosfera. De qualquer maneira, o termo foi cunhado por alguns críticos franceses durante os anos 1940. Findada a Segunda Guerra Mundial, filmes americanos produzidos no começo daquela década finalmente foram exibidos em território europeu. O crítico francês Nino Frank (*apud* NEALE, 2003, p. 145), em 1946, escreveu sobre como alguns filmes policiais do período exibiam características temáticas particulares, como a ênfase na "psicologia criminal",

violência, misoginia, e realismo cotidiano", além de dispositivos narrativos como "narração em primeira-pessoa e múltiplos *flashbacks*".

Outros críticos desenvolvem a ideia de Nino Frank, adicionando outras características, como "pessimismo, desgosto, atração sexual fatal" e "ansiedade". Em 1948, o crítico Henri-François Rey (*apud* NEALE, 2003, p. 146) ressalta que esses filmes "proporcionam um retrato pouco lisonjeiro da América contemporânea". De acordo com Neale, em geral, os críticos franceses detectaram que o *noir* americano revelava as "trevas interiores" que assolavam os Estados Unidos no pós-Segunda Guerra: a alienação, a paranoia, os traumas físicos e psicológicos causados, direta ou indiretamente pelo conflito ocorrido na Europa.

Para Neale, a questão da masculinidade é central ao *film noir*; conseqüentemente, a presença da mulher também representa grande importância nestes filmes, seja para validar ou oprimir esta masculinidade. Krutnik (1991) chega a empregar conceitos freudianos (como o "Complexo de Édipo") na análise sobre o *noir*. A literatura sugere a existência de dois arquétipos femininos básicos no cinema *noir* clássico: a mulher "redentora" ou "doméstica" (NEALE, 2003, p. 151), e a *femme fatale*. Ambas cumpririam o papel de oprimir, de um jeito ou de outro, a masculinidade do protagonista:

Enquanto [a *femme fatale*] representa as tentações e perigos da transgressão sexual, [a mulher redentora] representa as tentações e perigos da domesticação do 'herói'. 'As mulheres podem [portanto] representar não apenas os perigos [...] de rejeição da "normalidade", mas também a opressão em "abraçá-la". Geralmente, as duas funções são designadas para duas mulheres diferentes, mas há casos em que a *femme fatale* termina por ser uma candidata a esposa'⁴⁸ (THOMAS, 1992 *apud* NEALE, 2000, p. 151).

Janey Place e Lowell Peterson (1974, p. 66; 67; 68), no artigo "*Some Visual Motifs of Film Noir*", buscam organizar e estabelecer os elementos visuais comuns ao gênero, citando, por exemplo, "a iluminação de alto-contraste que cria áreas de sombra nos rostos e corpos de personagens e, principalmente, no cenário"; a profundidade de campo, "que enfoca igualmente figuras no primeiro, segundo e terceiro planos do quadro"; e "composições assimétricas e distorcidas que

⁴⁸ Tradução livre do original: "Where the latter represents the temptations and dangers of sexual transgression, the former represents the temptations and dangers of 'the hero's domestication' (ibid.), 'women... may [thus] represent not only the projected dangers of rejecting "normality" but the oppressiveness of embracing it as well. Generally, the two functions are assigned to separate women, but more than one *femme fatale* turns out to be a would-be wife".

representam um mundo instável e inseguro”.

Neale (2003), por sua vez, problematiza essa tese, dizendo que, em muitos casos, esses elementos estavam presentes em uma gama variada de filmes dos anos 1940 e 1950, não sendo exclusivos do *film noir*. Porém, Schrader (1972, p. 10) observa que o fluxo migratório de cineastas e profissionais técnicos alemães para Hollywood viu crescer a influência de elementos visuais característicos do cinema expressionista alemão em filmes hollywoodianos, mas, “no *film noir*, essa influência foi mais potente do que nunca”.

Além disso, Schrader enfatiza a já mencionada relação do realismo pós-Guerra, ressaltando a predileção do cinema *noir* em realizar tomadas externas, e reconhece a habilidade fora do comum de diversos técnicos alemães que trabalhavam em Hollywood na época, dizendo que parte desta habilidade era demonstrada na capacidade de iluminar de maneira expressiva locações reais⁴⁹.

O *film noir* oferece vantagens para o modelo de produção de Lupino e sua produtora, especialmente no que se refere aos custos: filmar em locações reais geralmente custa menos do que filmar em estúdios, por exemplo. No entanto, o movimento de Lupino em direção ao *noir* é deliberadamente artístico; não apenas por se apropriar da visualidade marcante do gênero, mas também das questões temáticas, como as abordadas anteriormente.

No entanto, mais do que buscar uma abordagem sociocultural estadunidense do pós-Guerra, caráter temático essencial do cinema *noir*, Lupino o faz a partir de uma ressignificação do papel da mulher dentro desses filmes. Os *noirs* de Lupino não possuem a masculinidade como questão central. Seu enfoque está justamente na presença feminina dentro desse contexto, e por isso ela se afasta do cânone *noir* ao rejeitar os arquétipos descritos por Neale. Essa ressignificação é tão preponderante no cinema da diretora, que alguns críticos buscaram identificar seus filmes como “Lupino *noir*” (GEORGAKAS, 2000, p. 36). Entretanto, cabe destacar que, em *O Bígamo*, essa apropriação subversiva do estilo se dá, mas em termos do protagonista masculino.

⁴⁹ Schrader (1972, p. 10) rasga um elogio especial ao fotógrafo húngaro John Alton (1901-1996), do filme *Moeda Falsa (T-Men)*, EUA, 1947, de Anthony Mann), dizendo que ele “poderia re-iluminar a Times Square ao meio-dia, se necessário”.

Após os 20 minutos introdutórios, quando Sr. Jordan descobre ao acaso o segredo de Harry, o filme assume majoritariamente uma estrutura de *flashbacks*, em que o protagonista dará seu relato através de uma narração em *off* tanto ao diretor do Centro de Adoção quanto aos espectadores. No relato, vamos conhecendo a história por trás da vida dupla do protagonista. Pouco após de se casarem, Harry e Eve descobriram que a mulher era infértil. Deprimida e orgulhosa, ela nega a possibilidade de uma adoção. Então, Eve, como se para ocupar seu tempo, passa a trabalhar na empresa do esposo. Harry relata que, a partir daí, o casamento entre os dois “se tornou um negócio”.

Caminhando melancólico pelas ruas de Los Angeles em uma de suas muitas viagens de negócio, ele entra em um ônibus de turismo e lá conhece Phyllis. Os dois começam a conversar e Harry a chama para jantar. Ela inicialmente recusa, mas depois acaba convidando-o para irem a um restaurante chinês. Lá, Harry descobre que Phyllis trabalha naquele restaurante. A espontaneidade da mulher atrai Harry, mesmo que ele ainda se sinta apaixonado pela esposa. À noite, conversando com Eve ao telefone, Harry tenta confessar o que se passou através de uma brincadeira que é logo ignorada pela mulher, antes que ela volte a falar de negócios.

Na cena seguinte, já de volta a São Francisco, Harry relata que gostaria apenas de “um fim de semana com Eve”⁵⁰, mas a esposa o obrigara a participar de um jantar de negócios no qual o espectador vê a mulher fazer negócio com um cliente que Harry tentara por diversas vezes captar, sem nunca conseguir. Antes de dormir, o homem suplica à esposa que eles fujam para algum lugar, antes de ser ignorado novamente. Então, Harry retorna a Los Angeles e, após se encontrar com Phyllis no restaurante chinês, chama-a para um encontro de verdade. Na hora do encontro, ele inventa uma desculpa para cancelá-lo, mas Phyllis o surpreende com uma visita ao hotel e, então, Harry muda de ideia mais uma vez e leva a garota para jantar fora.

Após uma breve passagem de tempo, Harry está de volta a São Francisco. Ao entrar repentinamente no quarto, vê a esposa arrumando as malas apressadamente. Isso deixa Harry em alerta, numa clara indicação de culpa. No entanto, o pai de Eve teve seu estado de saúde agravado e, portanto, ela deve ir para Miami, onde vive sua família. Antes de embarcar, Eve muda de ideia quanto à adoção. O prospecto de

⁵⁰ Tradução livre do original: “a weekend with Eve”.

perder o pai a fez valorizar ainda mais a família. Ela pede que Harry entre em contato com centros de adoção para dar início ao processo.

Durante a ausência de Eve, Harry, em seu relato, se vangloria de ter permanecido fiel e de ter evitado visitar Los Angeles. Três meses depois, os negócios de sua empresa o levam de volta e, no último dia desta visita, ele busca visitar Phyllis. Para sua surpresa, ela pedira demissão, encontrando-se enferma em casa. Ao encontrá-la, Harry descobre que a tinha engravidado. No final das contas, resolve assumir a criança e pede Phyllis em casamento. De acordo com o protagonista, seu plano era confessar o ocorrido a Eve. No entanto, ele diz: “Como um homem poderia chamar sua mulher, sua esposa por oito anos [...] e dizer-lhe que quer o divórcio? Pior que isso: dizer que foi infiel; que será pai. Como poderia machucar tanto alguém?”.⁵¹

Convém apontar, primeiramente, a pouca confiabilidade que o relato em *off* de Harry carrega. Shuman (2021) descreve como, por exemplo, na cena em que ele encontra Phyllis pela primeira vez, suas ações em tela são consideravelmente mais incisivas do que sua narração sugere. Para Shuman (2021, p. 98), naquela altura a “audiência já sabe que a credibilidade dos narradores *noir* é extraordinariamente suspeita”.

Essa desconexão entre narração e ação pode ser observada em outras instâncias do filme, como na cena em que Harry caminha por Los Angeles e olha para um manequim vestindo roupas de uma executiva – seu olhar desgostoso projeta sobre o boneco, registrado em *contra-plongée* e com uma sombra atrás, a figura da esposa (Figuras 115 e 116). Aqui, o espectador começa a perceber que o descontentamento de Harry com o próprio casamento está na descontextualização da presença feminina da esposa fora dos papéis tradicionais de um casamento, isto é, de mãe e cuidadora do lar. Não é exatamente a infertilidade de Eve que o incomoda necessariamente, mas a disrupção da balança de poder dentro da relação homem/mulher que o apequena, de acordo com seu próprio olhar machista. Quando, logo em seguida, ele conhece Phyllis e avança sobre ela, acredita ter

⁵¹ Tradução livre do original: “How can a man call a woman, his wife for eight years [...] and tell her that you must have a divorce? Worse than that, you've been unfaithful. You're going to be a father. How can you hurt someone so much?”.

reconquistado parte desse poder, apesar da culpa que aparentemente o atormenta. “Eu me senti bem novamente”⁵², o narrador diz, ao final do dia.

Figuras 115 e 116 – Harry é registrado através de sombras e reflexos até a câmera enquadrar um manequim.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bígamo*.

Sendo assim, levanta-se a hipótese de que *O Bígamo* se descortina como uma farsa. Fosse dirigido por um homem, poderia se aventar sobre o retrato condescendente que o filme faz a respeito de seu protagonista, ou até mesmo sobre a inocência deste que, sendo levado por circunstâncias, se encontra ao final diante de uma situação da qual não consegue escapar. Certamente é uma sugestão válida. Mas, sendo um filme de Lupino, que já havia naquela altura demonstrado uma sensibilidade ímpar no retrato de mulheres que desempenhavam papéis menos conformados do ponto de vista social, é bem possível que o retrato de Harry Graham seja, aqui no filme, sutilmente pouco lisonjeiro.

É bem possível que, a partir da cena do ônibus, quando o espectador vê claramente Harry instigar uma conversa e um contato que, a princípio, lhe foi negado por Phyllis (Figuras 117 a 119), possa-se enxergar o filme sob a perspectiva de um homem que, por suas próprias ações e motivado por questões individuais, caiu em desgraça. Kaplan (1995, p. 54), citando Horney, argumenta, por exemplo, que “a glorificação da mulher pelo homem tem sua origem não só em sua ânsia de amar, mas também no seu desejo de dissimular seu pavor”. Além disso, defende, ao empregar conceitos da psicanálise na análise cinematográfica, que as bases do pavor da mulher estão no “medo da castração” ou na “tentativa de negar a existência do sinistro genital feminino”, mas que, independente de qual das duas, os homens

⁵² Tradução livre do original: “I felt good again”.

estariam “empenhados a encontrar o pênis da mulher”. Esse fenômeno, de acordo com Kaplan (1995, p. 55), é chamado pela psicanálise de *fetichismo*⁵³ e é enxergado pela crítica feminista na maneira pela qual:

[...] a câmera (inconscientemente) fetichiza a forma feminina, atribuindo-lhe uma semelhança ao falo a fim de mitigar a ameaça que a mulher constitui. Quer dizer, os homens transformam a própria figura representada num fetiche para torná-la tranquilizadora e não assustadora.

Figuras 117 a 119 – Harry avança sobre uma desinteressada Phyllis em um ônibus de turismo: avanços que são, inicialmente, refutados.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bígamo*.

Além da fetichização, ocorre o que a crítica feminista frequentemente descreve como “o olhar masculino”, conceito cunhado na análise cinematográfica por Laura Mulvey (*in* XAVIER, 1983). A autora defende que, no cinema, o desequilíbrio entre os gêneros sexuais faz com que o prazer no olhar seja dividido entre um olhar ativo e masculino e outro passivo e feminino, e que:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (MULVEY *in* XAVIER, 1983, p. 444).

Caso se concorde, portanto, que a câmera de Lupino não realize a fetichização dos corpos femininos em *O Bígamo*, tampouco exerça sobre estes corpos o chamado “olhar masculino”, pode-se encontrar aí uma chave para desvendar o teatro de farsas neste filme. Pois os processos pelos quais o protagonista se afasta da esposa e se aproxima de Phyllis estão perfeitamente

⁵³ De acordo com Kaplan (1995, p. 33), o fetichismo é a busca por parte do homem pela satisfação erótica com o pênis da mulher, substituindo-o por acessórios, como brincos, colares, ou pelo cabelo comprido etc.: “O fetichismo seria motivado pelo ‘medo da castração’, que impede que o homem possa se excitar sexualmente com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua”.

encaixados na argumentação de Kaplan (1995) – isto é, o medo da castração que o afasta da mulher e a fetichização pela figura e presença de Phyllis que a atrai para si. Só que não é a câmera (ou seja, o olhar de Lupino) que realiza inconscientemente esse processo. São as estratégias visuais e narrativas que o filme emprega em revelar como esses processos se dão nas ações do seu protagonista na história (o plano do manequim e a desassociação entre narração e ação deste protagonista).

Figuras 120 a 123 – A dialética entre ação e narração: em breves planos e gestos, o filme explicita a torpeza moral do protagonista.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bigamo*.

São também as estratégias narrativas da linguagem cinematográfica empregadas no filme que revelam a torpeza moral desse anti-herói (Figuras 120 a 123). Ele, de posse da narração, tenta convencer o espectador que chegou aonde chegou por amar demais as duas mulheres. Seu advogado, na argumentação final diante do juiz, defende-o nessa linha. Porém, pode-se argumentar em um sentido contrário. Fora a própria covardia que o impedira de contar a verdade para a esposa em todas as diversas oportunidades que tivera. Fora a própria covardia, portanto, que o impedira de ter um matrimônio legal com Phyllis. Quando a descoberta do segredo se torna inevitável, Harry se entrega à polícia. Mas permanece covarde diante de Eve (Figuras 124 a 126), sendo “incapaz sequer de confessar seu crime a Eve, [...] delegando ao advogado da família, Tom Morgan, a incumbência de revelar

tudo em uma ligação telefônica devastadora”⁵⁴ (SHUMAN, 2021, p. 104). Lupino expõe, assim, a baixez moral e a fraqueza retumbante exibidos por este protagonista à luz de sua relação com duas personagens femininas que fogem aos arquétipos das mulheres do *noir* expostos por Neale. Portanto, subverte o estilo, em especial no sentido da latente masculinidade que o filme *noir* costuma exibir.

Figuras 124 a 126 – Chamada telefônica que revela a Eve toda a verdade.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bígamo*.

Como de costume, Lupino realiza também, em *O Bígamo*, um híbrido de gêneros cinematográficos ao articular o melodrama dentro dessa atmosfera *noir* que permeia toda a história. O aspecto intrusivo da trilha sonora musical para comunicar sentimentos dramáticos é uma característica evidente, especialmente em sequências nas quais a abordagem romântica assume o tom principal: como quando Harry resolve se divorciar de Phyllis para, logo em seguida, mudar de ideia; no primeiro encontro romântico entre eles, em uma noite que selaria o destino do casal; quando Eve recebe o telefonema do advogado e uma música melosa toma o protagonismo da cena, enquanto a personagem sai do quadro para chorar; e principalmente no final, quando termina o julgamento de Harry e as duas mulheres encontram-se sozinhas com ele no tribunal (Figuras 127 a 129).

Figuras 127 a 129 – A coreografada cena final no tribunal.



Fonte: Fotogramas do filme *O Bígamo*.

⁵⁴ Tradução livre do original: “incapable even of confessing his crime [...] relying instead upon the family attorney, Tom Morgan, to reveal all in a devastating phone call.

Além disso, há outras características temáticas recorrentes no melodrama, como exposto por Bordwell (1985) e Capuzzo (1999) que aparecem em *O Bígamo* de um jeito preponderante na estrutura narrativa. De acordo com Capuzzo (1999, p. 72, 73):

Entre as reiteraões temáticas mais frequentes do drama romântico, destacam-se os erros de informação; as coincidências; a “lua-de-mel” no meio da narrativa; a gravidez repentina; a separação entre pais e filhos; a experiência da morte; a utilização de cartas; os conflitos entre o par romântico e o meio social; o tratamento de exceção dado ao par romântico.

Incrivelmente, apesar de *O Bígamo* não ser precisamente um drama romântico, mas sim um melodrama, mais próximo daquilo que Capuzzo chama de “melodrama familiar”, praticamente todos os fatos elencados pelo autor encontram-se, de uma forma ou de outra, no filme. São as coincidências, comuns ao melodrama como um todo, de acordo com Bordwell (1985, p. 72), que disparam e mudam os rumos da história (o encontro de Harry com Phyllis, no início do filme, e a descoberta de Phyllis que Harry estaria em um encontro com outra mulher, no final). Tanto a gravidez repentina como a ausência da possibilidade da gravidez são, da mesma forma, essenciais para a premissa. A experiência da morte e a separação dos pais (de Eve) também contribuem de forma importante para a acentuação da situação labiríntica na qual Harry se encontra. É através de uma carta que Harry comunica a verdade a Phyllis, e é através de um telefonema, de certa forma uma versão modernizada de uma carta, que a verdade é transmitida a Eve. Os conflitos entre o par romântico e o meio social são evidentes, dada a ilegalidade do romance entre Harry e Phyllis, mas também se encontra no matrimônio original do protagonista e sua relação com uma esposa cada vez mais independente em nível profissional e, conseqüentemente, financeiro.

Naturalmente, esses fatos narrativos encontram-se no filme de Lupino de maneira subvertida, pois não há um interesse flagrantemente romântico na história, embora o filme tenha momentos de romance. O interesse está evidentemente no crime. Mas o melodrama, com suas características, é apropriado por Lupino para potencializar os efeitos dramáticos da trama no espectador, sem se limitar a ele. Os gêneros, em sua filmografia, não encerram a narrativa, mas são modulados de forma a cumprirem o propósito subjetivo da realizadora em cada uma das histórias, em momentos diferentes. Assim ocorre principalmente em *Mãe Solteira*, *O Mundo é*

Culpado e em *O Bígamo*. Essa imbricação e relativização dos gêneros clássicos é, no final das contas, uma das marcas autorais mais evidentes no cinema de Ida Lupino.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, exploraram-se alguns dos mais representativos filmes da carreira de Ida Lupino como realizadora, em especial *Mãe Solteira* (1949), *O Mundo é Culpado* (1950) e *O Bigamo* (1953). Estes filmes foram selecionados não apenas por sua importância na filmografia de Lupino, mas também por evidenciar sua autorialidade, especialmente em relação à representação feminina e ao uso de estratégias narrativas incorporando diferentes gêneros cinematográficos para contar histórias que desafiaram convenções sociais e culturais da época. Além disso, há uma coesão temática em seus principais trabalhos como realizadora; seus filmes são caracterizados pela presença de situações violentas: gravidez indesejada, violência sexual, o abuso parental, doenças debilitantes, assassinatos, traições – temas fortes, ainda mais para os padrões da Hollywood Clássica cerceada pelo Código Hays.

Lupino é lembrada como uma das poucas mulheres a dirigir filmes em Hollywood durante a era dos estúdios, um período em que a indústria era dominada por homens tanto na frente quanto por trás das câmeras. No entanto, reduzir a importância de Lupino apenas ao fato de ser uma mulher em um ambiente majoritariamente masculino seria trivial por demais. Ao desbravar as diversas etapas processuais no desenvolvimento do cinema industrial (isto é, a atuação, a escrita, a produção e, finalmente, a direção), Lupino pôde demonstrar suas marcas pessoais, sobretudo no interesse por histórias que exploram uma condição psicológica e social aprofundada de personagens complexas e multidimensionais. Foi, afinal de contas, a partir do descontentamento com a escassez desses papéis que ela tomou os primeiros passos na fundação de sua produtora independente.

Lupino abordou temas que eram frequentemente ignorados ou tratados de forma superficial pelos grandes estúdios de Hollywood, além de indesejados devido ao moralismo do Código Hays. Ela se concentrou em questões sociais que afetam diretamente a vida de pessoas (em especial, mulheres) comuns, como a gravidez indesejada, a violência sexual e as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em um mundo patriarcal. Além disso, seus filmes independentes trazem frescor para histórias, especialmente dentro do melodrama e do estilo *noir*, ao abordarem a maneira como conflitos socioculturais afetam outros arquétipos de personagem, para

além das figuras masculinas e sombrias que dominavam os filmes de crime e dos conflitos em parte reducionistas dos filmes de romance.

O conceito de “cinema de autor”, popularizado pela crítica francesa nos anos 1950, é frequentemente associado a diretores que imprimem uma visão pessoal e inconfundível em seus filmes. Embora o termo seja, na literatura referente ao período da Hollywood Clássica, mais frequentemente aplicado a cineastas como Alfred Hitchcock, Orson Welles e John Ford, Lupino conseguiu, ao longo de sua curta carreira como realizadora, revelar um estilo próprio e consistente em “apenas” cinco obras, entre 1949 e 1953. Seus filmes exploram a condição da juventude feminina no contexto social americano do pós-Guerra através de um tratamento de personagens intrincado, constantemente utilizando a linguagem cinematográfica para buscar meios de retratar essa condição. O uso de diversas estéticas visuais, como evidenciado nesta dissertação, é testemunho desse trabalho cinematográfico consciente em direção a um estilo visual e narrativo que marca incontestavelmente uma visão de mundo e de cinema própria da autora, interrompida prematuramente em razão da lógica de produção industrial do cinema americano da época, organizado em torno de um oligopólio de grandes estúdios. Lucros pequenos e contratos mal costurados colocaram fim a uma promissora carreira independente dentro da Hollywood dos anos 1950, obrigando a migração de Lupino para trabalhos na televisão, em uma época em que este veículo não gozava do mesmo prestígio dos tempos de hoje. Lupino faria, mais tarde, um retorno às telas de cinema, em um filme que, embora eficiente, não traz o mesmo frescor e a mesma identidade dos seus trabalhos nos anos 1950: *Anjos Rebeldes* (*The Trouble with Angels*, EUA, 1966) – coincidindo com a extinção do Código Hays e com o fim da era dos grandes estúdios.

Mãe Solteira foi o primeiro filme dirigido por Lupino, embora, a princípio, ela estivesse envolvida apenas como produtora e roteirista. Ela assumiu, de maneira destemida, a direção durante as filmagens, iniciando uma transição profissional de frente para atrás das telas, abordando, em pleno Código Hays, o tema tabu da gravidez fora do casamento, assunto extremamente sensível na sociedade americana dos anos 1940. A escolha de Lupino em adotar um estilo quase documental em várias sequências, utilizando locações reais e um enfoque naturalista, contribui para uma narrativa autêntica, típica dos filmes de problemática social. A inspiração neorrealista revela-se de forma direta e foi verbalizada por

Lupino e pela produtora em mais de uma ocasião. Mas, como demonstrado, o filme não se limita a emular o estilo italiano; em vez disso, buscando agregar diferentes estilos de expressão cinematográfica, criando justaposições de imagens complexas, significativas ou até mesmo poéticas, e com claras tendências ao cinema *noir*.

O impacto de *Mãe Solteira* não se deve apenas a suas qualidades cinematográficas, mas também é significativo pelo imenso sucesso alcançado à época. Foi produzido com um modesto orçamento de 150.000 dólares e arrecadou em todo o país mais de dez vezes o seu custo de produção. O sucesso de *Mãe Solteira* ajudou a consolidar o nome de Lupino como realizadora independente, ao menos dentro da Filmakers, onde dirigiria pelos próximos anos mais quatro filmes.

Lupino também buscou, com *Mãe Solteira*, desafiar as representações tradicionais da mulher no cinema de Hollywood. Em vez de retratar a protagonista como uma vítima passiva das circunstâncias, ela a apresenta como uma personagem complexa que luta para encontrar seu caminho em meio a um cenário difícil. Essa abordagem reflete a preocupação de Lupino com a autenticidade na representação feminina no cinema, algo que, como falado, se tornaria uma de suas marcas registradas em seu trabalho como realizadora.

O Mundo é Culpado possivelmente é o filme mais ousado de Lupino, tanto em termos temáticos quanto estilísticos. Ao abordar o estupro e suas consequências psicológicas, Lupino tocou em outro tema tabu raramente explorado de forma direta no cinema americano até então. A sociedade americana dos anos 1950 era profundamente marcada pelo puritanismo e pelas normas patriarcais, e o Código Hays, embora estivesse no meio de um processo lento e gradual de enfraquecimento que só seria concluído em meados dos anos 1960, ainda era muito rígido e presente. Não seria absurdo pensar que vítimas de violência sexual nesse contexto social poderiam ser culpabilizadas e silenciadas, visto que essas práticas, infelizmente, ainda permanecem no presente, mesmo após diversas ondas feministas que ajudaram a avançar a pauta dos direitos das mulheres imensamente. Portanto, a decisão de Lupino de focar seu filme em uma vítima completamente inocente da violência sexual é significativa também do ponto de vista social, pois aponta a responsabilidade coletiva e social desses crimes. Essa responsabilidade coletiva a que o filme de Lupino parece mencionar lembra o conceito de “cultura do estupro”, cunhado e popularizado a partir dos anos 1960 e 1970, durante a segunda onda feminista, em especial nos Estados Unidos e na Europa.

Lupino não registra o ato diretamente, mas sugere o ataque através de uma sequência aterrorizante que combina sombras, sons e *close-ups* fragmentados. Essa escolha não apenas respeita a dignidade da personagem, como também intensifica o impacto psicológico do acontecimento, permitindo que o público experimente o trauma de Ann de forma direta e visceral. Há, aqui, mais um exemplo de como a linguagem cinematográfica é utilizada por Lupino de diferentes maneiras com o objetivo de se atingir uma profundidade psicológica significativa em suas personagens.

Após o ataque, o filme segue Ann enquanto ela tenta reconstruir sua vida, mas é continuamente assombrada pelo trauma e pela incapacidade da sociedade de entender ou apoiar sua recuperação. Lupino faz um uso magistral do espaço e da encenação para refletir o isolamento de Ann. Os ambientes em que ela se encontra, desde sua casa, passando pelas ruas da cidade e pelo escritório onde trabalha, são frequentemente filmados de maneira a parecerem opressivos e alienantes, refletindo sua sensação de desconexão com o mundo ao seu redor. Pelas lentes de Lupino, a cidade – isto é, a sociedade – junto à qual Ann havia crescido se torna hostil e insuportável. Incapaz de lidar com o trauma, ela foge sem destino e, durante o restante do filme, o espectador acompanha a jornada de Ann nesse desespero de lidar com o acontecido para tentar superá-lo, algo que o filme sugere não ser completamente possível, embora Ann termine a história com algum sentimento de reconforto e acomodação.

A recepção de *O Mundo é Culpado* foi mista, possivelmente em parte devido à natureza controversa do tema da violência sexual. No entanto, com o passar do tempo, o filme passou a ser reconhecido como uma obra seminal de Lupino enquanto realizadora. Sua escolha corajosa pelo tema interdito, além da abordagem empática e complexa do trauma, bem como sua disposição em enfrentar questões sociais difíceis de maneira honesta e com estratégias narrativas funcionais, fizeram deste filme um precursor cinematográfico sobre violência sexual. Além disso, a obra destaca, mais uma vez, a habilidade de Lupino em trabalhar com diferentes fórmulas e estilos cinematográficos em uma mesma história, sempre com o objetivo de criar camadas de complexidade para suas personagens.

Além do mérito temático, *O Mundo é Culpado* é notável por sua contribuição ao gênero do *thriller* psicológico. Lupino utiliza as convenções de gênero para criar uma atmosfera de tensão constante, que reflete a ansiedade e o medo da

protagonista, em especial durante as duas sequências mais violentas da trama: a do estupro e a em que Ann é novamente importunada e reage de maneira agressiva. Lupino também subverte as expectativas do público ao evitar uma solução romântica para sua protagonista, enfatizando a continuidade de um processo diário de recuperação do trauma.

O *Bígamo* representa uma mudança de direção na filmografia de Lupino, tanto na forma de imbricação de gêneros quanto de temática. Enquanto seus filmes anteriores focavam principalmente em protagonistas femininas e questões sociais urgentes, *O Bígamo* explora o dilema moral de um homem dividido entre duas mulheres. Lupino, que também atua no filme, buscando uma abordagem complexa para o melodrama, evitando julgamentos morais fáceis e humanizando as personagens envolvidas.

Apesar da grossa camada de melodrama que reveste a história, Lupino investe o filme com sua inconfundível marca multigênero, permeando a trama com o estilo *noir* que, por sua vez, sendo comumente associado a histórias de crime, se encaixa perfeitamente na narrativa (já que, no sentido estritamente legal, a bigamia é considerada um crime). Assim, Lupino evita o tratamento maniqueísta, muitas vezes associado aos melodramas, optando por uma narrativa que explora complexidades emocionais e morais das personagens. Harry não é necessariamente retratado como um vilão, mas como um homem pequeno, preso em uma situação que ele mesmo criou e que não consegue controlar. Da mesma forma, as duas mulheres nunca são retratadas como rivais ou passivas, mas como indivíduos particulares que, a partir de diferentes motivações, emaranham-se sem saber em um triângulo amoroso perverso.

Lupino utiliza *O Bígamo* como um veículo para contar uma história que, além de ser envolvente, explora questões sobre a moralidade, o casamento e a identidade. Através de sua direção e do roteiro (escrito a três mãos por Collier Young, Lawrence B. Marcus e Lou Schor), o filme é dotado de uma sensibilidade que torna os dilemas das personagens profundamente humanos e universais. Além disso, sua decisão de se colocar em frente às telas em uma realização própria adiciona uma camada extra de complexidade à narrativa, especialmente considerando que o principal roteirista, Young, foi seu marido durante muitos anos e uma das mulheres do bígamo no filme (Joan Fontaine) era sua atual esposa no momento das gravações.

O sucesso de *O Bígamo* é mais um testemunho da versatilidade de Lupino como diretora. Embora o filme não tenha alcançado o mesmo nível de reconhecimento crítico que algumas de suas outras obras, demonstra a habilidade de Lupino em transitar confortavelmente entre diferentes gêneros cinematográficos, adaptando seu estilo e enfoque não apenas para cada projeto, mas para cada sequência dentro de uma mesma produção. Ao explorar temas de moralidade e identidade dentro dessa estrutura mista de melodrama com *film noir*, Lupino desafia normas de gênero cinematográfico tradicionais. *O Bígamo* evita simplificações e estereótipos, oferecendo uma narrativa rica em nuances e complexidade emocional. Harry Graham é um homem dividido, não apenas entre duas mulheres, mas entre duas versões de si mesmo. Através dessa dualidade, Lupino examina a natureza das escolhas morais e suas consequências inevitáveis, que surgem quando alguém tenta levar uma vida dupla.

Pode-se perceber, portanto, usando como exemplos os três filmes analisados nesta dissertação, além da abordagem a outras obras relevantes, a visão autoral e a habilidade técnica de Ida Lupino como realizadora em navegar entre diferentes estilos e gêneros cinematográficos, relativizando-os, enquanto mantém um foco constante em temas sociais e psicológicos profundos, em especial no tratamento dado a personagens mulheres. Sua obra é marcada por essa sensibilidade particular para a experiência feminina, algo raro no cinema da Hollywood Clássica. Lupino se impôs como uma portadora da voz de mulheres comuns, colocando-as no centro de suas histórias, ao mesmo tempo em que desafiou as convenções de gênero da época, buscando criar personalidades independentes, diversas e complexas em suas protagonistas, o que de alguma forma as torna consideravelmente semelhantes à própria Lupino, também dotada de uma personalidade forte, impulsiva e, muitas vezes, contraditória.

Além dessa contribuição temática, Lupino foi uma relevante desbravadora no cinema clássico hollywoodiano dos anos 1950, tanto em termos de estilo quanto em termos de técnica cinematográfica. Incorporou elementos do Neorealismo italiano, do *film noir*, do melodrama e do terror psicológico, criando uma estética pessoal e inovadora. Usou locações reais, iluminação natural e expressiva, além de abordagem minimalista, exibindo um estilo que contrastava com aquele glamoroso e controlado dos grandes estúdios de Hollywood. Ofereceu, através desse “pastiche” americano neorrealista, uma visão crua e autêntica da vida comum americana. Ao

mesmo tempo, se apropriou de estilos mais expressivos para oferecer um aprofundamento psicológico, já que suas histórias eram fortemente ligadas ao desenvolvimento de personagens.

A trajetória de Lupino também é notável pelo modo como ela conseguiu manter seu senso de autonomia em um ambiente notoriamente restritivo para as mulheres. Ao fundar sua própria produtora, primeiramente a Emerald e depois a Filmakers, e assumir o controle de suas produções, Lupino garantiu que sua visão fosse realizada sem as grandes concessões típicas exigidas dos grandes estúdios, embora muito trabalho burocrático e criativo tivesse de ser feito para se conseguir financiamento e autorização dentro de um contexto industrial de oligopólio de grandes produtoras e de autocensura do Código Hays. Esse espírito independente, que também marcou sua trajetória como atriz, é uma das marcas mais significativas de seu trabalho e um testemunho de determinação, ousadia e talento. Sendo uma mulher em um ambiente industrial patriarcal torna seus feitos ainda mais extraordinários. É difícil não confabular o quanto sua carreira como cineasta, depois de feita a transição a partir de 1949, poderia ter sido ainda mais bem sucedida, fossem as condições industriais e de gênero mais igualitárias à época.

A análise desses filmes mostra que, embora Lupino tenha trabalhado em um período em que o cinema era amplamente dominado por homens, ela conseguiu criar um corpo de trabalho que não só resistiu ao teste do tempo, visto que sua obra tem sido redescoberta e discutida cada vez mais nos últimos tempos, mas também segue relevante e influente. Seu trabalho continua a ser estudado e comentado, não apenas por seu valor histórico, como também por sua relevância contemporânea. Em um mundo onde questões de gênero e representatividade permanecem centrais nas discussões culturais, os filmes de Lupino oferecem um exemplo poderoso de como o cinema pode retratar e até mesmo avançar nestas questões, sem perder de vista o aspecto criativo dos filmes, que é essencial acima de tudo.

À medida que avança a exploração da História do Cinema e a reflexão sobre o papel das mulheres na indústria cinematográfica, a obra de Lupino se destaca como um exemplo vital de resistência, inovação, talento e paixão. Seus filmes fazem lembrar o poder que o cinema possui como uma ferramenta de mudança e da importância de vozes diversas e inclusivas na criação de filmes, pois daí surgem a pluralidade de vozes, a complexidade de assuntos e a diversidade da experiência humana.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: British Film Institute, 1999.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento Inteligente: O Cinema de Billy Wilder**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG / Coleção Midia@rte, 2004.
- ASTRUC, Alexandre. “Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo”. *In: L'écran Français*, n° 144, 30 mar. 1948. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>> - Acesso em: 30 mar. 2022.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009a.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009b.
- BALIO, Tino. **The American Film Industry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BASINGER, Jeanine. “Giving Credit”. *In: Director’s Guild Association Quarterly*, Winter, 2011. Disponível em: <<https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/1004-winter-2010-11/features-giving-credit.aspx>> - Acesso em: 28 dez. 2023.
- BORDWELL, David. **Narration in Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. *In: RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema, volume II – Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac SP, 2005, p. 277-301.
- BRODY, Richard. Ida Lupino’s Prescient *Outrage*. **The New Yorker**, Nova York, 14 jun. 2014. Disponível em: <<https://archive.ph/pkNoU#selection-2307.0-2307.32>>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock: o cinema em construção**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz - o drama romântico no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG / Coleção Midia@rte, 1999.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- DE BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge. **François Truffaut – Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.
- DONATI, William. **Ida Lupino: A Biography**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1996.

DONNELLY, Ashley M. "Ida Lupino's Moral Filmmaking: *The Bigamist* and *The Trouble with Angels*". In: SIPIORA, Phillip. **Ida Lupino, Filmmaker**. Nova York: Bloomsbury Publishing Inc, 2021, p. 113-126.

FOSTER, Gwendolyn Audrey. The Narcissistic Sociopathology of Gender: *Craig's Wife* and *The Hitch-Hiker*, Part 2. **Film International**, 09 mar. 2014. Disponível em: <<https://filmint.nu/the-narcissistic-sociopathology-of-gender-craigs-wife-and-the-hitch-hiker-part-2/>> - Acesso em: 11 set. 2024.

GEORKAS, Dan. Ida Lupino: Doing It Her Way. **Cinéaste**, vol. 25, nº. 3, 2000, p. 32-36.

GILLIAIN, Anne. **O Cinema Segundo François Truffaut**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GRISHAM, Therese; GROSSMAN, Julie. **Ida Lupino, Director: Her Art and Resilience in Times of Transition**. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

HELLER-NICHOLAS, Alexander. Faixa de áudio comentada de *O Mundo é o Culpado*. Direção de Ida Lupino. **EUA: The Filmmakers**, 1950. DVD: Imprint Collection, 2021.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **Rape-Revenge Films - a critical study**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2021.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HILLIER, Jim. **Cahiers du Cinéma: The 1950s**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1985.

HURD, Mary G. **Women Directors and Their Films**. Connecticut: Preager, 2006.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1995.

KOZLOFF, Sarah. "On Dangerous Ground". In: WEXMAN, Virginia Wright (org.). **Directing**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017, p. 68-91.

LAMBUZA, Peter. "Hard, Fast and Brokerage: Irving H. Levin, the Filmmakers and the Birth of Conglomerate Hollywood". **Film History**, v. 33, nº. 1, mar./jun. 2021, p. 46-47.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MULVEY, LAURA. "Prazer Visual e Cinema Narrativo." In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, p. 437-453.

NACACHE, Jacqueline. **O Cinema Clássico de Hollywood**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

NUGENT, Frank S.. "The Screen in Review". **The New York Times**, Nova York, 25 dez. 1939. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1939/12/25/archives/the-screen-in-review-the-light-that-failed-with-ronald-colman-is.html>> - Acesso em: 28 dez. 2023.

ROBINSON, Kathleen "Kat". "*Outrage and Trauma: a reconsideration and reevaluation*". In: SIPIORA, Phillip (org.). **Ida Lupino, Filmmaker**. Nova York: Bloomsbury Publishing Inc, 2021, p. 181-192.

SCHRADER, Paul. "Notes on Film Noir". **Film Comment**, vol. 8, nº. 1, spring, 1972, p. 8-13.

SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema - a era de estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHATZ, Thomas. "The Studio System and Conglomerate Hollywood". In: McDONALD, Paul; WASKO, Janet (orgs.). **The Contemporary Hollywood Film Industry**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2007, p. 29-42.

SHUMAN, Michael L.. "Accidental Outlaw: agency and genre in *The Bigamist*". In: SIPIORA, Phillip (org.). **Ida Lupino, Filmmaker**. Nova York: Bloomsbury Publishing Inc, 2021, p. 77-95.

SKLAR, Robert. **A história social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SPICER, Andrew. **Historical Dictionary of Film Noir**. Plymouth: Scarecrow Press, 2010.

STAIGER, Janet. "The Hollywood mode of production, 1930-60". In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960**. Londres: 1985, p. 548-579.

STAIGER, Janet. "The Hollywood mode of production to 1930". In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960**. Londres: 1985, p. 88-244.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

VEILLON, Olivier-René. **O cinema americano dos anos cinqüenta**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.