

Marcela Silva Rocha

**O CINEMA EXCECIONAL: IDA
LUPINO E SEU LOCAL NA
REPRESENTATIVIDADE
FEMININA**

**Dissertação
Mestrado em Realização – Cinema e TV**

JUNHO, 2024

Marcela Silva Rocha

**O CINEMA EXCECIONAL: IDA
LUPINO E SEU LOCAL NA
REPRESENTATIVIDADE
FEMININA**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização – Cinema e TV, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nelson Araújo.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato, Marcela Silva Rocha

Marcela Silva Rocha

Porto, 15 de Junho..... de 2024.....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador, Professor Doutor Nelson Araújo

Nelson Araújo

Porto, 15 de Junho..... de 2024.....

*"You may call Ida a star, a starlet, or anything else you like.
All I know is she's got something and knows how to deliver it."*

Stanley Lupino.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Lêda, por sempre ter sido parte importante na força e dedicação em me fazer seguir em frente a todo momento. Ao meu irmão Rafael, por se manter tão companheiro a mim. A distância entre nós só fez crescer a saudade, mas nunca mudou em nada meu amor e gratidão a vocês.

Ao Guilherme, por ter compartilhado comigo não apenas as dúvidas e percalços do caminho, mas também as incansáveis belezas e descobertas que nos cercaram durante todo esse tempo.

Ao meu tio e padrinho Celso, por também se mostrar tão cuidadoso quanto ao meu bem-estar. E aos outros familiares e amigos do Brasil que, mesmo com a minha distância, ainda assim se mantiveram presentes e ativamente positivos com a minha jornada.

Ao Grupo MedAula, que me deu mais do que colegas de trabalho, mas também amigos que foram parte essencial na força para estar aqui. E um especial agradecimento ao Dr. Sérgio Canabrava, por continuar a confiar em mim e no meu trabalho durante todo esse período.

Aos colegas, agora amigos, da ESAP, Beatriz, Catarina, Emanuel, Filipe, Lia, Manuel, Nuno e Sofia, por tanto se preocuparem em fazer-me sentir integrada ao meio. Tenham a certeza que o carinho de vocês fez total diferença na minha adaptação ao país.

Aos mestres da ESAP, por compartilharem os seus conhecimentos e também me fazerem sentir parte deles. Em especial ao Dr. Nelson Araújo, por aceitar o convite para esse projeto e por expandir a minha visão de mundo sob tantas outras vertentes do cinema.

Por fim, um agradecimento especial à minha avó, Mirtes, que mesmo ausente se fez constantemente presente em mim. Espero que tenha conseguido perceber pelos meus olhos um pouco da beleza que o Porto e Portugal têm a oferecer, e que uma parcela do seu sonho em conhecer a sua origem tenha sido realizado através deles.

Obrigada por tanto, foi uma honra te ter comigo. Muito do que sou hoje é graças a você.

O CINEMA EXCECIONAL: IDA LUPINO E SEU LOCAL NA REPRESENTATIVIDADE FEMININA

MARCELA SILVA ROCHA

PALAVRAS-CHAVE: Ida Lupino, Cinema clássico, Realização cinematográfica, Realização feminina, Representatividade feminina.

RESUMO

O presente trabalho desenvolve um caminho frente às questões que envolvem a realidade da realização de Ida Lupino em função de seu tempo, espaço e vivência no período clássico do cinema. A intenção principal parte em perceber quais nuances dentro do contexto da realizadora foram decisivos para a sua carreira e para o modo de representação feminina que ela passa a desenvolver.

Para isso, a investigação parte de um princípio que norteia ao máximo o ambiente físico, social e normativo no qual o cinema toma forma. Como momento introdutório, a retomada parte aos primeiros anos da sua presença a partir da ótica sobre as formas de criação e a relação frente aos agentes de atuação desse meio, especialmente dedicado aos pontos que se viram como ativos para a seguinte construção da linguagem.

Depois, de forma a também perceber as mudanças ocorridas no período transicional para a indústria cinematográfica, são apresentados alguns dos principais fatores que submeteram a inversão do domínio sobre quem passa a criar e quem passa a atuar frente às câmaras, e especialmente como os resultados sobre o desenvolvimento de tais narrativas passa a ser percebido na sociedade.

Em seguida, como forma de efetivamente inserir a presença da figura protagonista deste projeto, um levantamento sobre a sua biografia em distintas fases e expressões de sua vida serve como conexão ao que ambienta todo o do cenário que a cerca, e que passa assim a se interligar aos métodos de trabalho que se desenvolvem em seus anos de realização

Na fase final do trabalho, as análises sobre os filmes de Ida Lupino, mantendo sempre como perspectiva de conhecimento as diversas construções da figura feminina em cena, passam a ser apresentadas. Toda essa visão é trabalhada de forma a manter ativa e presente todas as questões que se relacionam ao gênero também nas abordagens e construções críticas de cada uma das personagens desenvolvidas por Ida Lupino em suas obras cinematográficas.

THE EXCEPTIONAL CINEMA: IDA LUPINO AND HER STANCE IN FEMALE REPRESENTATION

MARCELA SILVA ROCHA

KEY-WORDS: Ida Lupino, Classic cinema, Film direction, Female directors, Female representation.

ABSTRACT

This work develops an approach to the issues involving the reality of Ida Lupino's filmmaking in relation to her time, space, and experiences during the classical time of cinema. The main intention is to understand which nuances within the context of the filmmaker were decisive for her career and through the mode of female representation that she developed.

To achieve this, the investigation starts from a principle that maximizes the understanding of the physical, social, and normative environment in which cinema begins. As an introductory moment, the discussion starts with the early years of its presence, focusing on the creative forms and its relationship with the agents operating in this field, especially dedicated to the points that were active for the subsequent construction of its language.

Next, to understand the changes that occurred during the transitional period of the film industry, some of the main factors that led to the inversion of dominance over who creates and who acts in front of the cameras are presented, especially showing how the results of these narrative developments became perceived in society.

Subsequently, to effectively incorporate the presence of the protagonist of this project, a survey of her biography during different phases and expressions of her life lead as a connection to this entire environment that surrounded her, linking this to the work methods she developed during her filmmaking years.

In the final stage of the work, the analyses of Ida Lupino's films, always maintaining the development of the female figure on screen perspective, are presented. This entire circumstance is developed in a way as to keep gender-related issues present and operative in the critical approaches and constructions of each of the characters developed by Ida Lupino in her cinematic works.

OBJECTIVO DA DISSERTAÇÃO

A seguinte dissertação tem o objetivo de reafirmar a importância de Ida Lupino como realizadora do cinema clássico norte-americano. As técnicas, aplicações e execuções nos seus filmes servem não apenas como documentos que atestam como ela foi uma das poucas do período a executar tais funções, mas também como sua forma de trabalho seguiu a ser singular em tantos outros aspetos.

Para tanto, será preciso retomar alguns passos. Inicialmente, essa busca seguirá uma linha conjuntural, de maneira a entendermos tanto os contextos que antecederam a sua integração ao cinema, quanto aqueles que estiveram presentes durante os anos de seu envolvimento. A primeira dentre estas se dará a partir de materiais específicos que exploram as primeiras décadas do cinema dentro de um recorte crítico, que associe especificamente os sentimentos plurais que tais ambientações pioneiras permitiam explorar com as próprias expressões artísticas resultantes.

Em um segundo momento, agora a caminhar de encontro ao contexto da figura protagonista deste estudo, as abordagens serão guiadas pelos pontos de quebra que relacionam o encerramento desse período percebido como inicial frente ao domínio massivo da narrativa clássica. Para tanto, será feita uma recapitulação de tais especificidades contextualizadas a essa transição de linguagem, direcionada aos detalhes que influenciaram decisões e as consequências económicas e sociais geradas por tais.

Com os panoramas históricos bem-apresentados, a próxima parte será dedicada a conhecer Ida Lupino como pessoa e agente do meio em que transforma. A intenção firmada em tal ato está também na investigação sobre quais fatores podem ser percebidos como fundamentais para tão único caminho em relação a tantos outros não tão plurais cenários. Para isso, será apresentada a sua biografia, com destaques aos mais notáveis acontecimentos da sua trajetória, nas perspetivas familiar, pessoal e profissional, de forma a circundar com maior precisão possível o panorama em que cada um de seus inovadores trabalhos assomam-se.

Por fim, e de forma a sintetizar todo esse percurso, terão dedicados espaços para destacar a efetiva realização de Ida Lupino. Em uma primeira abordagem, de maneira mais técnica, a discorrer sobre como os seus meios de trabalho eram

percebidos por sua equipe e as conclusões de tais métodos na sua solidificação como realizadora. A seguir, e de maneira a concretizar toda a análise depreendida até então, veremos como os seus filmes se portam dentro do contexto clássico de Hollywood com o uso de linearidades investigativas trazidas por investigadoras próprias da área. Afinal, quais os pontos comuns e divergentes que tais métodos relacionados à caracterização e construção de protagonistas clássicas, quando percebido dentro do ambiente de uma realização tão excepcional, Ida Lupino entrega em suas narrativas.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O PRINCÍPIO	15
CAPÍTULO 2: O NASCIMENTO DE UM CINEMA NARRATIVO	20
2.1 O <i>star system</i> & Hollywood	24
2.2 A narrativa que se vê clássica	28
CAPÍTULO 3: IDA	35
3.1 Uma entrada triunfal	37
3.2 Os primeiros anos de atuação	40
3.3 As alternâncias.....	43
3.4 Os tempos de ouro	46
3.5 Novos caminhos	51
3.6 Os amores de Ida	61
3.7 Os anos de TV.....	68
3.8 Os últimos anos.....	72
CAPÍTULO 4: AS REALIZAÇÕES.....	77
4.1 Técnicas e métodos	78
4.2 O caso único	82
CAPÍTULO 5: AS IMAGENS FEMININAS EM TELAS	89
5.1 <i>Not Wanted</i> (1949).....	93
5.2 <i>Never Fear</i> (1949)	100
5.3 <i>Outrage</i> (1950)	107
5.4 <i>Hard, Fast and Beautiful</i> (1951).....	114
5.5 <i>The Bigamist</i> (1953)	125
CONCLUSÃO.....	135
BIBLIOGRAFIA	139
FILMOGRAFIA	144
LISTA DE FIGURA.....	145

INTRODUÇÃO

Nos tempos atuais, há uma idealização comum de que urge a criação de espaços dedicados às mulheres dentro do cinema a partir de projetos pensados e desenvolvidos ativamente por elas. De modo geral, a intencionalidade é de se construir elementos criativos que indiquem paridade entre as relações de gênero e as novas narrativas, de forma a fomentar ainda mais a pluralidade da indústria cinematográfica. Felizmente, na atualidade, não se esbarra mais em tantas barreiras frente a pensamentos como esse e, mesmo que porventura, alguns desses desacordos venham a surgir, acabam por não passar de uma ínfima minoria frente à qualidade progressista do universo audiovisual. Tornam-se consensos, a certo ponto.

Contudo, quando se começa a pensar em tais conceitos de forma um pouco mais crítica, é inevitável não cair em certa ambiguidade quanto à idealização de um cenário como esse: afinal, que tipo de espaço seria esse que tanto demandaria de criação?

E tal questionamento torna-se extremamente válido por um único e específico motivo: uma extensão que já pertence às mulheres desde a sua origem não deveria nunca ser percebido como algo cedido ou concebido para tanto. Reavisto, restaurado, ou algo similar, serviria como uma melhor denominação. Afinal, as realizadoras, argumentistas e produtoras das primeiras décadas do cinema não apenas contribuíram com a construção da linguagem audiovisual, como também se consolidaram como referências históricas na inventividade e criatividade artística do meio.

O local que as cabe, assim, é o de total resistência frente a qualquer tentativa em renegar o espaço que pertence, e sempre pertenceu, a tantas. E se no passado houve um consciente movimento em direção ao apagamento de suas partes, ecoar os seus nomes na atualidade torna-se o caminho inverso mais coeso para seguir com a reafirmação de suas partes no contexto mundial do cinema.

Afinal, o fluxo em função dessa omissão histórica foi um ato muito bem tencionado, e com objetivos totalmente práticos. De forma a romper o caráter experimental em função da linearidade racional, uma verdadeira revolução narrativa foi imposta e redefinindo todos os espaços e seus ocupantes a partir do poder detido a aqueles que conseguiram delimitar por completo a sua execução. E com tais intenções, durante o tão lucrativo período clássico, tornou-se ainda mais difícil às mulheres manterem-se nas funções direcionais, sendo pouquíssimas as que conseguiram se dispor e recompor em direção a uma reconquista de seus espaços.

E sendo parte dessa exceção, como referência e figura central desse estudo, temos a realizadora, como também produtora, roteirista, atriz e empresária, Ida Lupino. Nascida em Londres, no ano de 1918, e inserida em um contexto totalmente envolto pelo amor à arte, ao núcleo familiar e ao entretenimento, Ida é uma daquelas que vieram ao mundo destinadas ao sucesso, e não medindo esforços para conquistá-lo. Não é que sua ambição veio de berço, é algo que foi mesmo além. Carregada por gerações que antecederam a sua existência e que sabiam da missão de vida envolta a cada detentor de tal apelido, Ida acaba por se tornar a maior e mais reconhecida Lupino de todos os tempos.

E é a partir da consciência sobre os domínios bravamente conquistados durante o mais restritivo e limitado período da indústria cinematográfica, e percebendo aqueles nos quais as suas próprias vivências e persistências influenciaram na construção de inovadoras perspectivas femininas percebidas nas telas, torna-se possível preencher com um pouco mais de causa e conhecimento parte de tal lacuna do gênero dentro do cinema mundial.

Mais do que isso, começa-se a elaborar respostas, hipóteses e cenários frente a um dos mais recorrentes questionamentos florescidos em estudos feministas, tão bem sintetizado pela autora Marilyn Fabe quando instiga o questionamento: "qual a diferença percebida – no estilo de um filme, conteúdo, ou representação das mulheres – quando a mulher realiza?" (tradução da autora)¹. E ao final, com a simples persistência dentro de um espaço que tanto tentou a limitar e cercear, Lupino carrega em sua figura o começo de uma solução frente a tal cenário da cinematográfica mundial. E, já por tanto, é merecedora de todo o reconhecimento.

¹ "what difference might it make - in a film's style, content, or representation of women - when a woman directs?" - Fabe, Marilyn, 2004 - *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, p. 207.

Dessa maneira, a análise aqui apresentada seguirá a partir de um retorno aos fundamentos relacionáveis ao contexto da origem do cinema inserido na ótica da criação e realização feminina. O primeiro capítulo apresenta um panorama objetivo sobre como o caráter inovador desse período se relaciona com as pluralidades e inventividade do vídeo. E seguindo um pouco além, a abordagem trabalhará a associação dessas mulheres e suas lideranças artísticas dentro do pioneirismo de tantas abordagens, linguagens e técnicas cinematográficas recorrentes na solidificação desse meio.

No segundo capítulo a investigação parte efetivamente para o período histórico no qual Ida Lupino esteve inserida, a partir da retoma de aspetos que simbolizam a quebra com o modo representativo do cinema pioneiro e os impactos na posição feminina dentro dessa nova realidade. Para tanto, serão desbravados pontos relevantes que partem desde o impulsionamento do modelo *star system* de fortalecimento da figura apresentada até a algumas das mais reconhecidas características narrativas do período clássico norte-americano, sempre mantendo como plano de fundo o viés histórico e representativo ao gênero feminino e suas consequências práticas. Afinal, a intenção em tal busca não se limita apenas à uma contextualização na qual a realizadora se insere, mas também na conceção de padrões que poderiam ser percebidos como obstáculos concretos e diretamente direcionados à particularidade de sua carreira.

Para tanto, já agora no terceiro capítulo, uma retomada junto ao seu caminho pessoal, familiar e profissional entrelaçados ao mercado do entretenimento tornam-se parte do estudo. Com isso, e entendendo um pouco mais sobre os detalhes particulares aos seus anos de vida, busca-se perceber como a sua perspectiva própria pôde ser, futuramente, potência na construção de suas personagens e nas trajetórias dramáticas que protagonizaram.

O quarto capítulo traz, ainda que de uma forma bastante sintetizada, alguns dos meios e técnicas de trabalho na realização de Ida Lupino. Com tal caminho pretende-se destacar as técnicas e métodos mais notáveis de sua carreira atrás das câmaras, especialmente tendo em consideração os desafios recorrentes encontrados e desdobrados na execução de seus filmes. Além disso, abre-se em tal espaço a oportunidade de analisar sob um viés analítico o único filme de sua carreira que foge do protagonismo exclusivamente feminino, sendo possível ter a noção de como sua visão artística e simbólica ainda assim se manteve recorrente em vários elementos presentes nessa narrativa.

Por fim, no último capítulo, a partir da análise de seus filmes protagonizados exclusivamente por atrizes durante os anos de ouro em Hollywood, serão inseridas perspectivas de pesquisadoras como Ana Maria Veiga, Amy Lawrence, Michelle Salles, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Molly Haskell, Giselle Gubernikoff, dentre outras importantes figuras do campo de estudo da cinematografia mundial. Autoras essas que produziram seus trabalhos diretamente relacionados à representação feminina durante tal período, e que carregam em suas visões e estudos as nuances que servirão de base para compreender os diferenciais que os trabalhos de Lupino carregam para a imagem da mulher em suas telas.

Dessa forma, de maneira geral, o rumo em direção a essa análise sobre o trabalho de Ida Lupino se faz relevante quando passa a ser possível conhecer os valiosos aspectos de sua perspectiva como mulher autora. Como possível proposta de resultado, tal período narrativo do cinema pode começar a ser conhecido por um novo viés, um tanto mais amplo daqueles já recorrentemente difundidos. Uma vitória, assim, para tantas que merecem se reencontrar nos períodos passados em figuras como a de Ida, para seguirem fortes e ativas no presente.

E é em tal encontro de exaltação às exceções, e entre as curvas que se distanciam de caminhos comuns, que a presença feminina passa a reafirmar seus espaços. Estes que não limitam ou excluem simplesmente, mas que marcam presença e fortalecem a persistência de um passado que em hipótese alguma deve ser esquecido ou omitido da força que detém.

CAPÍTULO 1: O PRINCÍPIO

O reconhecimento histórico de mulheres ativas dentro da prática cinematográfica tornou-se um objeto de estudo recente, a partir do interesse investigativo iniciado na década de 80-90 em que procurou-se perceber caminhos para o cinema moderno a partir do redescobrimento de seu passado. Entretanto, tais entendimentos baseiam-se apenas nos poucos documentos de que se dispõe à mão e que resistiram às condições do tempo e ao descaso desse recorte histórico, sendo tal configuração em si muito simbólica do cenário de total abandono em que esses elementos seguem inseridos.

Ainda assim, são materiais que revogam a percepção tida como senso comum de que inexistia de participação feminina durante os anos de construção do cinema. Constatações estas que acabaram não por depender de um achado revolucionário ou de algo sucumbido por uma força maior que até então omitia por completo qualquer possibilidade de sua descoberta, mas sim a partir do simples ímpeto e interesse em se buscar registros que sempre ali estiveram presentes, mas que pouco ou nada interessavam até então. Tal como reforçam Monica Dall'asta e Jane M. Gaines, "a narrativa na qual as mulheres 'controlavam' a indústria começa a ser colocada em contradição àquela em que a indústria as controlava" (tradução da autora)², de forma a reposicionar por certo a imagem feminina dentro do espaço histórico de ativa liderança em que efetivamente fizera parte.

De facto, a presença das mulheres no considerado o cinema dos pioneiros em muito se relaciona ao *status* de total pluralidade no qual o próprio se construiu. Não havia rigidez nos processos, visto que a sua linguagem ainda estava em um originário processo de descobertas, especialmente quanto às possibilidades que a imagem carregava, e as produções fílmicas misturavam-se dentro de um universo

² "the narrative in which women "controlled" the industry begins to be posed against the narrative that it controlled them" - Dall'asta, Monica; Gaines, Jane M., 2015 - "Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History" in *Doing Women's Film History*. Edição de Gledhill, Christine; Knight, Julia. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, p. 14.

de truques visuais e replicações de espetáculos teatrais em um ambiente de puro exibicionismo do objeto-câmara como o grande aparato tecnológico comercialmente envolvente. Tal como afirma Flávia Cesarino Costa, é mesmo um momento de transformações constantes, em que “a falta de controle institucional e também a ausência de regras rígidas, tanto formais quanto morais, dão aos primeiros cineastas uma certa liberdade de criação.”³

Tal contexto, inclusive, expõe o aspeto autocentrado em que o fazer cinema se construía, visto que o movimento do espetador em se propor a assistir algo acabava por ser mais relacionado ao dinamismo e encantamento apresentado do que a uma intensa imersão narrativa em si⁴, perspectiva essa que acabou por constituir o mais favorável cenário às mulheres e suas criatividades nas etapas produtivas dos filmes.

Era um campo vazio e desprezado de grandes expectativas financeiras ou sociais, em que as implicações de género ainda não ditavam posições ou subjugações, fazendo-se possível expressar as suas visões artísticas sem muitos impasses. A própria delimitação de funções técnicas se fazia diversa, podendo variar em um mesmo filme entre a realização, a escrita de argumentos, produção e montagem⁵ – um ambiente inédito, afinal, livre e informal, desprezado de convenções e prolífero para o desenvolvimento de abordagens criativas infinitas.

Tamanha pluralidade, assim, acabou por entregar um desenvolvimento que partia para além de uma linguagem, esbarrando propriamente na construção técnica por detrás dela. E as direções do que e como se filmar passam a refletir o que a realização cinematográfica se constitui, desenhando um panorama de possibilidades e movimentos que transitam na forma, no sentido e nos sentimentos das imagens construídas.

Assim, acaba por ser impossível desvincular todo o entrelace entre o que a linguagem e as figuras por detrás das câmaras produziram para o período e para a posteridade. E quando a referência dessas são mulheres, afinal, o destaque aos seus feitos merece ser ainda mais evidenciado.

³ Costa, Flávia Cesarino, 2005 – *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro, RJ: Azouge, p. 35.

⁴ Costa, Flávia Cesarino, 2006 – “Primeiro Cinema” in *História do cinema mundial*. Organização de Mascarello, Fernando. São Paulo, SP: Papirus, p. 26.

⁵ Apud Saccone, Costa, Flávia Cesarino, 2019 – “As ruidosas mulheres do cinema silencioso” in *Mulheres de Cinema*. Organização de Holanda, Karla. Rio de Janeiro, RJ: Numa Editora, p. 31.

A francesas Germaine Dulac e Alice Guy-Blaché e a estadunidense Lois Weber são alguns desses nomes que conquistaram seus espaços no cinema mundial como exímias e notáveis realizadoras. Entretanto, mesmo carregando considerável sucesso em cada uma de suas carreiras, ainda assim presenciaram em vida tais protagonismos serem retirados por completo de suas mãos.

Tal efeito ocorre durante a reformulação comercial das produções e sequentes exhibições fílmicas, com o cinema a se intensificar a um processo mais industrializado e que renega qualquer similaridade ao contexto criativo das primeiras décadas. Afinal, visando a fidelização de um público pagante, as formas de entretenimento passam a demandar também uma maior complexidade narrativa, elaborada o bastante para agradar e fidelizar essa nova audiência. E com a incidência dessa classe-média a ditar interesses, inevitavelmente uma maior pressão econômica é colocada em função da rodagem de novos filmes, o que implicava diretamente em cadeias produtivas mais dinâmicas e hierarquizadas na sua construção. E todas as obras que fossem relacionadas a aquele visto como simples entretenimento teatral e experimental - temas estes que acabavam por se associar diretamente aos proletariados - passam a ser substituídas por adaptações de romances, poemas e peças teatrais com maior dramaticidade e envolvimento emocional.⁶

Dessa forma, o cinema acaba por se tornar algo rapidamente rentável. A partir do momento em que a aquisição comercial das mais importantes ferramentas de produção passa a estar sob o domínio de empresários, sedentos pela expectativa do lucro da recorrência e crescimento da audiência, o poder de delimitar os exatos caminhos do meio cinematográfico passava a se centralizar nas mãos de poucos, mas influentes homens de negócios. Tamanho efeito acaba por alterar toda a cadeia produtiva conhecida até então, visto que, tal como afirma Flávia Cesarino,

[...] junto com a estabilização da indústria do cinema inicia-se a criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno-burguês. O período dos *nickelodeons* é a verdadeira transição entre o primeiro cinema e o cinema inconstitucional, transição na qual se apagam as

⁶ Costa, Flávia Cesarino, 2005 – *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro, RJ: Azouge, p. 62-64.

evidências visuais, estéticas e ambientais das diferenças de classe, diferenças de sexo, diferenças técnicas.⁷

Consequentemente a isso, os interesses em ordenar tal cenário com foco direto no lucro acabam progressivamente afastando a atuação dessas pioneiras mulheres por trás das câmaras. Não que implique em alguma surpresa tais movimentações, visto que há outros fatos na história mundial que ilustram a clara tendência comum à exclusão de espaços ocupados por minorias sociais quando a perspectiva comercial diretamente relacionada ao capital começa a prevalecer. A questão a ser levantada passa a ser de como é percebida a relação entre todo o impulsionamento narrativo desse novo cinema narrativo diretamente a uma rutura bruta e articulada a tudo e todos que se confinavam às produções das primeiras décadas.

E como consequência de tamanha negação ao próprio legado? O apagamento desses importantes nomes da realização feminina, que foram privadas de espaços, oportunidades e reconhecimentos em função de interesses delimitados a partir unicamente de um lado comercialmente envolvido. Como bem sintetiza Flávia Cesarino, “quando o cinema se transformou em uma atividade extremamente lucrativa, a janela de oportunidade foi fechada para as mulheres”.⁸

E com tal caminho de florescimento da indústria, associado aos custos produtivos cada vez mais elevados, a necessidade em se criar um movimento favorável ao deleite à imagem percebida nas telas passa a ser um dos únicos caminhos acessíveis às mulheres no audiovisual.⁹ As suas figuras passam a ser fortalecidas pela fama e reconhecimento, mesmo que limitados apenas frente às câmaras, tornando-as assim mais um potente recurso narrativo na conquista de uma audiência avidamente interessada em todo o encantamento possível de novas e irreverentes produções.

Como resultado, com um ambiente de trabalho cada vez mais masculino, padronizado, excludente e ditador de todas as normas, associado a uma distribuição ínfima dos poucos filmes realizados por mulheres, - e um ainda menor interesse em preservar aqueles que poderiam, por ventura, vir a resistir ao tempo - seguiram a ecoar durante décadas a falácia desse espaço figurativamente vazio de autoria feminina dentro da história do cinema.

⁷ Costa, Flávia Cesarino, 2005 – *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro, RJ: Azouge, p. 67.

⁸ Costa, Flávia Cesarino, 2019 – “As ruidosas mulheres do cinema silencioso” in *Mulheres de Cinema*. Organização de Holanda, Karla. Rio de Janeiro, RJ: Numa Editora, p. 31.

⁹ Mahar, Karen Ward, 2006 - *Women filmmakers in early Hollywood*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, p. 55.

E foi em tão inicial terreno, no qual começava-se a se construir formas e estruturas próprias de um meio tão potente como o cinema, que tantas realizadoras findaram suas carreiras sufocadas por frustrações e descrenças quanto à continuidade de seus trabalhos. Algo como uma previsão de um futuro - ou de certo uma evocação de um familiar passado - acabou por se mostrar como decisivo para que muitas outras não houvessem nem ao menos expectativas de uma reconquista de espaços próprios.

Poucas foram as que, nos anos seguintes, se mostraram resilientes o suficiente para superar não apenas as condições impostas pelo ambiente, mas também para fugir dos padrões de representação feminina estabelecidos pelo cinema clássico hollywoodiano. Especialmente quando, para tanto, acaba por ser essencial contar com certo acervo de filmes que possam servir como base de análise e percepção individualizada, sendo capaz de contextualizar para além do recorte temporal e levando também em consideração todas as particularidades individuais que aquela figura por trás da realização carrega.

A realizadora Ida Lupino, nesse cenário, simboliza por completo esse desvio. Mesmo que sejam limitadas as produções cinematográficas que carregam seu nome, ainda assim constituem obras de importante valor investigativo na percepção de um trabalho feminino dentro da indústria. E em tal contexto elas passam a simbolizar algo ainda mais valioso, e que segue além, refletindo não exclusivamente narrativas ou construções ficcionais do período clássico, mas também a visão de uma mulher frente aos desafios relacionados ao seu gênero e à sua posição, enriquecendo qualquer interpretação sobre seus trabalhos.

Sendo assim, a retomada pelos detalhes e especificidades desse novo momento dentro do contexto cinematográfico mundial torna-se essencial para vislumbrar precisamente o espaço sociocultural da época. Em mais, passa a servir também como cenário frente aos factos pessoais e únicos em que Lupino se fez presente, temas estes que serão abordados em um capítulo posterior dedicado a tanto.

Uma forma sucinta de apresentar e representar não apenas o que a indústria foi para Ida, mas também o que Ida foi para a indústria: a exceção, o recorte e um efetivo legado.

CAPÍTULO 2: O NASCIMENTO DE UM CINEMA NARRATIVO

Tal como abordado anteriormente, o espaço transicional em que o cinema experienciava a partir de 1910 em muito veio a ser construído a partir dos poucos que detinham e se asseguravam do grande poder da produção cinematográfica. De forma a rentabilizar ainda mais tais exhibições, as decisões tomadas passavam a ser endossadas apenas pelo crescente cenário comercial, sendo favorável apropriar-se das experiências artísticas anteriores e renová-las em direção a novos métodos de registro e representação fílmica. Do uso de planos mais fechados, a transitar por movimentos de câmara, até as centenas de construções cadenciais possíveis graças ao poder da montagem, o caminho que estava a ser moldado inegavelmente em muito se aproveitava das movimentações em que o cinema dos Pioneiros se permitiu embasar.¹⁰ Mas manter tal legado nunca foi de interesse comum.

Muito pelo contrário, mesmo com tamanha relação técnica e funcional da imagem, o trajeto estabelecido nos anos a se seguir passa a buscar a máxima distância de quaisquer aspetos percebidos como minimamente abstratos e que se relacionassem às primeiras décadas do cinema. Era preciso caminhar frente a uma realidade inédita e em nome da recorrência lucrativa, visto que, como reforça Thomas Schatz, "no desenvolvimento gradual do mercado da produção cinematográfica, a experimentação deu espaço à padronização como uma questão de sustentação econômica".¹¹

Dessa maneira, era preciso direcionar os filmes a um formato de narrativa que combinasse com todas as ambições que os rodeavam, de maneira sólida e estável. E com a consciência de que se tornara necessário pensar na constância de novas produções para agradar a crescente demanda popular, especialmente dentro do

¹⁰ Cordero-Hoyo, Elena, 2023 – "Os primórdios do cinema (1895-1920)" in *História do Cinema – Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Coordenação de Araújo, Nelson. Coimbra, Portugal: Edições 70, p. 33.

¹¹ "in the gradual development of the business of movie production, experimentation steadily gave way to standardization as a matter of fundamental economics" - Schatz, Thomas, 1981 – *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York, NY: Random House, p. 04.

espaço norte-americano, produtoras começam a rapidamente se desenvolver e buscar meios de garantir suas notoriedades em tão promissor contexto.

Foi graças aos conflitos direto entre tais empresas, associados à busca por alternativas frente à limitação imposta por patentes que impediam o uso de certas tecnologias, que a realocação para o outro extremo daquele país fez-se presente. Em um local ensolarado, distante do fervor controlador de Nova Iorque, e próximo a agradável Los Angeles, surgia Hollywood. Caminho esse tão decisivo e impactante nos caminhos da história, visto que não apenas resultou em favorecimento da indústria e popularização da mesma, mas também firmou Hollywood como local socialmente influente, dotado de completa independência comercial e força economicamente presente até os dias atuais.¹²

João Mário Grilo, inclusive, reforça como a nomenclatura desse espaço acaba por absorver uma potência simbólica extremamente forte, no qual percebe-se "o termo "Hollywood" como a primeira - e talvez a mais totalitária - de uma série de palavras de ordem (de ordem técnica, narrativa, financeira e política)."¹³ Assim sendo, o teor passa a transpassar a simples representação de uma delimitação geográfica para incluir em si a figura quase mistificada de um conjunto de valores, qualidades estéticas e impressões cinematográficas e que assim devem ser acatadas.

Inicia-se a partir de então um período de nova ordenação, em que os filmes começam a ser pensados tanto numa escala industrial como cultural, e que possam envolver novas formas não limitadas apenas à produção, mas também na percepção total do cinema. O espectador passa a conviver com a abundância de convenções linguísticas que reconfiguram as ideias sob a imagem assistida, dissociando-os gradativamente de tudo que pudesse se relacionar aos preceitos de atrações percebidos nas décadas anteriores e passando a focar mais na construção de novos códigos de linguagem e desenvolvimentos narrativos complexos.¹⁴

E tal como em qualquer processo em que se dedica um tempo a mais de análise em aspectos da história mundial, torna-se perceptível como a escolha por certos caminhos, conseqüentemente, induzem recusas conscientes por tantos outros

¹² Cordero-Hoyo, Elena, 2023 - "Os primórdios do cinema (1895-1920)" in *História do Cinema - Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Coordenação de Araújo, Nelson. Coimbra, Portugal: Edições 70, p. 36.

¹³ Grilo, João Mário, 1993 - *A Ordem no Cinema - Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood* (Tese de Doutorado). Universidade Nova de Lisboa, p. 07.

¹⁴ Costa, Flávia Cesarino, 2006 - "Primeiro Cinema" in *História do cinema mundial*. Organização de Mascarello, Fernando. São Paulo, SP: Papyrus, p. 27-28.

possíveis. E o precoce fim da participação de de muitas, em tais cenários, acabou por ser um desses efeitos.

A escolha por não trabalhar a história das reconhecidas realizadoras dos iniciais anos do cinema em tal projeto ocorre unicamente pelo caráter de objetividade que envolve o estudo. Para ressaltar a importante parte destas mulheres no processo de desenvolvimento da linguagem seria preciso despende de um outro viés de análise, ainda mais extenso. Porém, quando se fala de locais construídos e esquecidos, inevitavelmente abre-se uma margem espacial em que cabe uma sucinta análise sobre o fim da trajetória artística e pessoal dessas personalidades, com efeito de causa. Todas essas que, sem quaisquer oportunidades para seguirem ativas nesse fluxo de renovação, acabaram por encarar o inevitável encerramento de suas carreiras.

Alice Guy-Blaché, francesa, nascida em 1873, é tida como a primeira realizadora da história, e carrega obras rodeadas por aspectos de ficção, narração e inovação técnica. Durante toda sua carreira realizou e/ou produziu mais de seiscentos filmes, fundando sua própria produtora nos Estados Unidos e trabalhando na produção de filmes reconhecidos pelo caráter extremamente progressista e feminista para a época. Os seus últimos anos de atuação se relacionam também aos conflitos matrimoniais que interferiram diretamente nas particularidades de seu negócio e que, assim, acabam a obrigando a cessar sua empresa absorvida de dívidas e limitações financeiras.

Ainda assim, muito do que se sabe de sua história vem exclusivamente de seu ímpeto em registrar ainda em vida suas próprias memórias. Na tentativa de nomear cada uma de suas obras e manter presente a parte contributiva ao cinema que lhe cabia, Guy-Blaché buscou preencher os lapsos de sua contribuição narrativa a partir do seu autorreconhecimento e trazendo a perspectiva da invisibilidade sofrida dentro desse espaço que, durante toda vida, muito pouco lhe foi legitimado.¹⁵

Lois Weber, estadunidense, nascida em 1879, teve sua trajetória como realizadora valorizada durante os primeiros anos pelo reconhecimento de um cinema de caráter intelectual, inteligente e muito socialmente contextualizado. Seus filmes trabalhavam conceitos relacionados à injustiça social, feminismo e tinham claros objetivos em serem parte de um meio educacional e acessível a todos.

Entretanto, o mesmo viés que tanto lhe impulsionou na construção de um legado valoroso, acabou por ser aquilo que lhe findou a carreira, assim que os poderosos

¹⁵ Costa, Flávia Cesarino, 2019 – “As ruidosas mulheres do cinema silencioso” in *Mulheres de Cinema*. Organização de Holanda, Karla. Rio de Janeiro, RJ: Numa Editora, p. 22-25.

da indústria tomaram frente. Suas escolhas de temas, antes tão elogiados e bem vistos para o mercado, tornaram-se problemáticos. Além disso, a sua posição de autoridade passou a provocar incômodo às equipes masculinas com as quais trabalhava, e suas pautas progressistas tornaram-se totalmente desinteressantes dentro desse novo contexto social. Findou sua carreira poucos anos antes de sua morte, sendo apagada da própria história que ajudou a construir. Seu trabalho, tão igualmente relevante quanto o de tantos outros famosos realizadores homens da época, nunca obteve o mesmo reconhecimento.¹⁶

Ainda assim, e de uma forma muito simbólica, cabe também destacar a um ponto intimamente coincidente na vida de Alice e Lois, que transpassa a própria relação de proximidade pessoal e profissional que existia entre essas duas mulheres: na vida de ambas, muitas das conquistas foram compartilhadas com a presença direta de seus maridos. Por outro lado, e não tão ironicamente, as derrotas e perdas vivenciadas nos anos a se seguir se correlacionam com as fugas e rompimentos com essas figuras em suas vidas.

Alice Guy-Blaché vivenciou a concorrência direta de seu estúdio com o de seu ex-marido, que, ao optar por reiniciar a vida em Hollywood com uma nova companheira, acabou levando seu negócio à falência. Lois Weber, por outro lado, viveu muitos anos uma parceria em que era a parte criativa e dominante, mas que, por questões de imagem, precisou se diminuir e mostrar-se em igualdade ao seu companheiro. Por fim, com o divórcio, todo o viés narrativo antes visto como de grande potência inventiva, agora associado à imagem de uma mulher divorciada, passa a ser combustível para o crítico encerramento de sua carreira.

Tendo tais figuras como exemplo e percebendo suas similaridades, não há como desassociar o distanciamento das mulheres do sistema de produção cinematográfica da mercantilização do cinema e do perfil de dominância masculina centralizadora dessa nova jornada. A busca por um caminho padronizado e pela criação em alto volume já não demandava tanto do aspecto criativo e inventivo em que as mulheres eram de enorme valia nas décadas anteriores. Aos olhos da indústria, eram novos tempos, e a elas eram direcionados a ocupação de restritos espaços.

Dessa forma, é possível perceber como o caminho até a definição do cinema clássico conta com deliberações que esbarram em inúmeras linearidades e convenções formadas. Foram tomadas ações que não se restringem apenas aos

¹⁶ Costa, Flávia Cesarino, 2019 – “As ruidosas mulheres do cinema silencioso” in *Mulheres de Cinema*. Organização de Holanda, Karla. Rio de Janeiro, RJ: Numa Editora, p. 27-30.

novos aspetos narrativos propostos, mas também ao próprio modelo fechado de consumo e perceção fílmica, tão potentes em sua forma que definem sua ainda recorrência na atualidade, afinal, como afirma Elena Cordero-Hoyo,

Foi em Hollywood que se criou o sistema industrial de cinema tal como o conhecemos hoje, uma engrenagem perfeita de produção, distribuição e exibição.¹⁷

Assim, para contextualizar os pontos relacionáveis a esse dominante contexto da época, torna-se pertinente dar luz a duas importantes características que se relacionam diretamente com as impostas barreiras de participação feminina em cargos de liderança criativa. Ainda que seja possível ressaltar tantas outras nuances que contribuem para tal cenário, a opção por restringir o trabalho a tais aspetos deve-se pelo forte impacto popular que tais propostas do cinema clássico exerceram e continuam a exercer no campo da indústria.

De certa forma, são influências tão perceptíveis que não há como se negar as suas causas, efeitos e resultados. E o entendimento de um contexto universal, afinal, é composto pela junção de suas várias particularidades. E essas têm origem, meio e fim, e manter vivas tais análises é evitar que, erroneamente, as protagonistas dessas histórias permaneçam no espaço subjetivo da história que fizeram parte.

2.1 O star system & Hollywood

A partir do momento em que o cinema se consolida como uma indústria de entretenimento, torna-se iminente seguir para um sistema de cadeias produtivas organizadas e o mais gerenciáveis possível. Tal como afirma Mark Cousins, “o meio do cinema havia se tornado adulto e intensamente ambicioso”¹⁸ e, como resultado, o caminho em direção a uma trajetória em que fosse possível desenhar novas

¹⁶ Cordero-Hoyo, Elena, 2023 – “Os primórdios do cinema (1895-1920)” in *História do Cinema – Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Coordenação de Araújo, Nelson. Coimbra, Portugal: Edições 70, p. 36.

¹⁸ Cousins, Mark, 2013 – *História do Cinema Mundial*. São Paulo, SP: Martins Fontes, p. 57.

formas de poder tornou-se um meio de ampliar ainda mais limites de dominância e presença social.

A organização estrutural do sistema passa a se moldar por uma forma bem segmentada, visando atender à larga escala de produção. Houve a separação de profissionais, afastando-se da ideia de múltiplas pessoas associadas a diferentes funções para uma categorização específica de cada etapa. Operadores de câmara, argumentistas, produtores e realizadores, cada um com sua função bem definida e isolada dentro da cadeia. E não diferente se seguiu para as grandes estrelas da época, que também se encontravam sujeitas aos mesmos fatores de hierarquização de poder, devendo seguir suas funções dentro dessa nova perspectiva.¹⁹

Assim, o *star system* impõe uma rede em que prestigiados atores e atrizes tornam-se associados aos seus respectivos estúdios, como estratégia de direcionamento popular ao lançamento dos filmes em que protagonizavam. Visto que a pluralidade narrativa e técnicas cinematográficas rapidamente se difundiram entre as produtoras, e tais pontos já não eram mais suficientemente seguros o bastante para resguardar a audiência, o diferencial passa a estar também presente na exclusividade dos rostos que figuram nas grandes telas.

O fortalecimento desses atores e atrizes é tão bem eficaz que, ao final, a imagem deles adquire uma força capaz de complexificar toda a percepção fílmica. Ultrapassando o indivíduo e simbolizando um negócio para além da simples narrativa, eles se tornam os reflexos claros e valiosos do estúdio que os representa perante a sociedade, assumindo todas as virtudes e valores associados a ele.

Dessa forma, todo o trabalho relacionado aos meios de comunicação e fortalecimento das personalidades artísticas combinavam fortes estratégias de construção de imagem. Tal exploração, inclusive, desenvolvia questões múltiplas de atuação, visto que, a fim de desenvolver uma conexão popular da audiência a aquela figura, a vida daquele ator acabava por se tornar algo para além do vídeo. Tal como afirmam Ana Paula Spini e Carla Barros,

[...] se por um lado, as imagens das estrelas corporificavam o glamoroso e o inatingível, por outro, fora das telas, a publicização de suas vidas

¹⁹ McDonald, Paul, 2000 – *The Star System – Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Publishing Limited, p. 9.

privadas, veiculadas nas *fan magazines*, facilitava o processo de identificação com o público.²⁰

Novamente é preciso reforçar a potência do cenário percebido à época, de um mercado que não apenas se encontra em total expansão, mas que se assegura por completo de toda sua potencialidade pelo próprio cenário em que se instaura. O caminho para que Hollywood se tornasse a maior representação mundial do cinema foi relativamente breve, e muito se deve às circunstâncias socioeconômicas que a Europa vivenciava, impossibilitando que o seu desenvolvimento cinematográfico acompanhasse a mesma progressão norte-americana. E assim, guiados por cenários tão favoráveis, nada mais natural que esse domínio fosse algo capaz de delimitar todas as definições nas etapas de produção e veiculação que viriam a seguir.

Os estúdios impunham contratos totalmente restritivos, nos quais as estrelas tinham pouca ou nenhuma opção de escolha em seus caminhos artísticos e sendo submetidas apenas aos próprios desejos dos executivos chefes. Interesses esses que permeavam também pelo “empréstimo” ou “troca” entre outros estúdios como resultado de punição por comportamentos subversivos dos artistas, além de penalidades como rebaixamentos salariais, suspensões, agressões psicológicas e encerramentos unilaterais de contratos a qualquer tempo ou critério.²¹

Ou seja, ao analisar sob a perspectiva das restrições envolvem todo esse cenário, percebe-se como o poder hierarquizado da produção cinematográfica também passa a se relacionar aos caminhos de carreira de cada ator e atriz, com seu sucesso ou fracasso muitas vezes condicionados diretamente à sua postura e submissão. Amarrados. Não somente aos papéis que deveriam executar nos filmes, mas também na esfera pessoal e particular de cada um, as grandes estrelas tonam-se a materialização física do que o controle total que cerceava a época simbolizava.

Para além disso, quando se coloca em vista as pressões relacionadas à busca incansável por reconhecimento dentre tantos outros artistas, adiciona-se ainda outra camada de poder, ainda que mais subjetivo. Afinal, se a figura construída, seja ela pública ou privada, passa a ser pertencente também ao imaginário popular

²⁰ Spini, Ana Paula; Barros, Carla Miucci Ferraresi, 2015 – *Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)*. ArtCultura, Uberlândia, MG, v. 17, n.30, p. 14.

²¹ McDonald, Paul, 2000 – *The Star System – Hollywood’s Production of Popular Identities*. London: Wallflower Publishing Limited, p. 62-63.

e as suas expectativas, a única forma de se manter relevante em tão concorrido espaço é seguir a agradá-los, a qualquer custo, pelo maior tempo possível.

A imagem refletida, ao final, passava a ser mais posse do outro do que deles mesmos. Quando se examina mais especificamente a realidade das atrizes, as questões que cerceiam tais pontos de representatividade acabam por adquirir mais complexidades na sua existência. Um dos grandes temores que afligiam grandes artistas era a necessidade de repetir continuamente as mesmas personas que lhe eram designadas por toda a carreira. Seja para agradar o público, manter a adoração por parte dos produtores, ou visando não perder oportunidades de trabalho durante os tempos áureos que lhe restavam²², acabavam por se tornar escravas de um ciclo interminável que as prendia por completo naquilo que eram ordenadas.

Entretanto, tal controle não se restringia apenas ao campo das estrelas dentro das telas. André Bazin expressa como a potencialidade da "ideia cinematográfica como uma representação total e integral da realidade"²³ acaba por ser utilizada em muitos dos campos que definem os direcionamentos sociais desejados, especialmente ao que constitui o espaço da mulher dentro da sociedade. Se o período transicional do pós-guerra havia permitido a elas uma maior liberdade quanto à presença no mercado de trabalho e consumo, tornava-se mais interessante, agora, buscar meios de provocar uma retomada à moralidade do lar. Assim, ocorre em paralelo um movimento pelo reforço ao "[...] domínio de uma feminilidade idealizada, definida pela domesticidade, pela maternidade, pureza e tutela da moralidade"²⁴ nas figuras que as simbolizavam nas telas. um limite imposto, afinal, de até onde a elas era permitido seguir.

O cinema passa a se reconhecer como uma importante ferramenta na implantação de tais valores. Como consequência, tanto para as ativas espectadoras presentes nas salas de exibição quanto para as atrizes também vinculadas a tais preceitos, as virtudes femininas passam a ser cada vez mais e mais conduzidas pelo controle da indústria em todos os âmbitos de suas vidas.

Nota-se, então, como esse período é também marcado pela recorrente construção e difusão de identidades. Sejam elas as que definem os estúdios, as figuras que os representam, ou as imagens que traduzem a moralidade humana, é na intenção em

²² Haskell, Molly, 2016 - *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, p. 39.

²³ Bazin, André, 2018 - *O que é o Cinema*. São Paulo, SP: Ubu Editora, p. 39.

²⁴ Spini, Ana Paula; Barros, Carla Miucci Ferraresi, 2015 - *Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)*. ArtCultura, Uberlândia, MG, v. 17, n.30, p. 15.

finçar segmentos de manejo na presença e recorrência social, que o cinema acaba por definir o seu estilo de atuação territorial. Os grandes poderosos, familiarizados com o poder de permear em tantas importantes esferas e satisfeitos com os retornos positivos gerados, seguiam cada vez mais confiantes na condução de suas linearidades.

A partir disso, agrega-se mais um importante ponto nessa realidade de poderio: a do controle total sobre a narrativa. Parte destas características descritas anteriormente só poderiam ser conduzidas a partir de um meio que garantisse a replicação dessas ideias de maneira bem direcionada e regrada, podendo ser facilmente reproduzida em grandes escalas sem riscos ou comprometimentos futuros.

E é dentro deste ponto que, reiteradamente, muitas mulheres se viram reduzidas dentro da indústria. Não apenas frente aos cargos decisivos e de importante valor artístico, como também ausentes em enredos próprios, realistas ou relacionáveis ao seu gênero.

Afinal, o caminho da indústria seguia a usar de suas imagens para sua moldagem, construção e crescimento, mas dificilmente seria cedido espaço para serem realizadas por quem saberia efetivamente representar as nuances do que o ser mulher significaria.

2.2 A narrativa que se vê clássica

Ao retomar a ideia apresentada anteriormente sobre a infinita constituição de identidades, é possível ressaltar outra estimada característica levada em consideração na construção da forma do cinema apresentado: a de se manter clássica. Em sua forma básica, recorre ao desenvolvimento de histórias em que os princípios de narração se baseiem na causalidade e nos movimentos em função de

efeitos e consequências resultadas dos mesmos²⁵ e que, para tanto, contava com a aspiração de total sofisticação narrativa, elaboradas o bastante para envolver o público por completo aos arcos dramáticos desenhados à sua frente.

Entretanto, quando percebido numa visão analítica sobre o que a grande maioria destes filmes acabam por se moldar, é possível conceber que o resultado final acaba por se distanciar daquilo que o termo clássico carrega na sua conceituação.

Segundo Mark Cousins,

[...] o classicismo na arte refere-se ao equilíbrio entre a forma e conteúdo, um estado de ordem em que valores intelectuais e emocionais estão em harmonia, mas os filmes de estúdio de Hollywood quase nunca alcançavam esse equilíbrio, essa harmonia. [...] A maioria dos filmes tem uma amplitude emocional maior do que a vida cotidiana.²⁶

Ou seja, se havia como ponto de interesse dos estúdios o vínculo a partir da percepção de imagens que se aproximassem cada vez mais da sociedade, acaba por resultar dessa própria excessividade hiper-real um dos maiores pontos de controle da abstração que poderia se transpor ao mundo fora das salas de cinema.

Em outros termos, acaba por ser possível criar dentro das telas a ilusão de uma transparência total do cotidiano. O conjunto de imagens, técnicas, expressões e delimitações narrativas, ainda endossadas por tão admiradas figuras, invocam uma nova verdade - única, espetacular e natural. Experiências essas que o público, até então, nunca tivera a oportunidade de sentir de maneira tão emocionalmente presente, afinal, como afirmam Valdir e Nelson Junior, "o cinema trazia para o campo do imaginário a possibilidade de diferentes leituras de um novo mundo que se configurava diante dos olhos".²⁷

E com tal controle dramático-narrativo, o cinema clássico seguia a criar uma relação extremamente afetiva com o mundo ficcional e sendo capaz de dissolver qualquer interferência que impossibilitasse a imersão a aquela história. A imagem percebida passa a ser nada mais, nada menos, que a própria ilusão da realidade impressa à tela²⁸, e a noção do que é real, produzido ou hipervalorizado torna-se fluida dentro de tamanho universo. Por fim, consolida-se toda a estratégia de

Bordwell, David, 2005 - "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos" *in Teoria contemporânea do cinema, volume II*. Organização de Ramos, Fernão Pessoa. São Paulo, SP: Senac, p. 280.

²⁶ Cousins, Mark, 2013 - *História do Cinema Mundial*. São Paulo, SP: Martins Fontes, p. 67.

²⁷ Melo Junior, Valdir Heitkoeter; Silva Junior, Nelson, 2018 - *Percepção e recepção da imagem no cinema clássico hollywoodiano*. Em Aberto, Brasília, v. 31, n. 103, p. 163.

²⁸ Geada, Eduardo, 1998 - *Os mundos do cinema*. Lisboa, Portugal: Editorial Notícias, p. 12.

afastamento de qualquer referência àquela linguagem figurativa do cinema de atrações, concretizando o rompimento do que o ainda curto distanciamento temporal entre esses movimentos poderia ser preservado.

Em sua própria regularização é possível perceber a aversão ao seu passado espetaculoso e o desejo em se desvincular por completo de qualquer remota semelhança a ele: o contraste da objetividade clássica frente ao espaço fluido, o padrão frente à liberdade. Mas é dessa forma, e apenas dessa forma, que o pensar e produzir cinema em escala industrial passa a ser possível. O controle se torna mais que o guia, é o objetivo final.

Inclusive, é na formatação dos argumentos que essa aura da gestão total sob a história se releva em toda sua potência. Estando esta presente na linearidade e objetividade narrativa, na jornada dos indivíduos baseada na relação causa-efeito de suas ações, ou na imensa maioria de finais excessivamente positivos e aspiracionais, o domínio é presença. Afinal, na ponta da cadeia produtiva, tudo se resume para o objetivo único: que a história recebida pelos espectadores fosse percebida com a maior coerência e clareza possível²⁹, sem provocar segundas ou terceiras interpretações, e sem fugir daquilo que se propôs transmitir desde o começo.

Todos esses são aspetos que emanam um padrão estilístico, e que fincam o fazer cinema como algo que, quase magicamente, descobre a fortunosa fórmula do sucesso contínuo. E que assim deve seguir. Mais do que nunca não há espaço para experimentos, e o que se passa a experimentar é a consciência de que uma narrativa dotada de tamanha dramaticidade emocional é capaz de muito mais.

O envolvimento íntimo entre essa linguagem e seus protagonistas seguiam a permear todo o caminho da indústria. Ítalo Calvino, inclusive, cita a força de tais vínculos quando reforça em suas memórias que o cinema seguia a ser um “mostruário sem igual de caras de atores como jamais houve antes ou depois [...], e os enredos não passavam de mecanismos simples para juntar esses rostos”³⁰. Um exemplo claro de que, quando a associação entre a forma e as faces começa a prevalecer, passam a não existirem quaisquer lacunas a serem preenchidas.

Tamanho controle é ainda mais percebido quando retomamos ao recorte específico entendido durante esse projeto: a mulher, como agente participante do mercado

²⁹ Johnson, Jeb E., 2016 - *Exploring Hollywood Cinema: A Look at Cinematic Techniques and the Classical Hollywood Ideology*. East Tennessee State University Digital Commons @ East Tennessee State University, p. 05.

³⁰ Calvino, Ítalo, 1995 - *A estrada de San Giovanni*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, p. 19.

cinematográfico. Com essa realocação quase que exclusiva para a frente das câmaras, intuitivamente passa-se a se criar uma relação direta dessas figuras com os ideais morais que a mulher real, aquela que está na situação de espectadora, passava a reconhecer nas telas assistidas.

O conceito de *woman's films* surge como mais uma ferramenta dentro dessa perspectiva, associando uma densa audiência feminina a produções que dialogassem diretamente com elas. Um diálogo dirigido às mulheres, de facto, mas ditado por outros, opostos, dotados por linearidades de seu próprio interesse. Em tais filmes há a recorrência da figura protagonista, que é uma mulher, a percorrer uma trajetória relacionada apenas a problemas e vivências especificamente femininos³¹, colocada em total destaque para explorar, durante todos os minutos de exibição, todas as suas descabidas ações inadequadas e as terríveis consequências diretamente sofridas por intermédio delas. Entretanto, diferente da construção heroica dos personagens masculinos em sua jornada pela conquista, a imagem da mulher possui uma construção totalmente oposta, refletindo os conceitos patriarcais frente a retomada da postura feminina como parte do lar, da família e da manutenção da moral.

Para tanto, tal como uma educação pelo exemplo, as narrativas eram disfarçadas como entretenimento simples³², visando uma absorção subjetiva de mensagens que guiassem as mulheres para caminhos opostos aos apresentados no final dos filmes. Os modelos dessas construções não eram de forma alguma simplistas; pelo contrário, os movimentos para gerar tais percepções na audiência usavam de provocações e incômodos ao inserir as personagens em duelo moral com sua própria realidade ao apresentar os riscos de se desvincular dela. Isso acabava por provocar uma dualidade moral imediata a quem assistia pois, tal como afirma Jeanine Basinger,

Para convencer as mulheres de que o casamento e a maternidade eram o caminho certo a ser seguido, os filmes tinham que mostrar mulheres errando ao fazer decisões diferentes [...]. Ao levantar o questionamento, 'o que a mulher deveria fazer com a sua vida?' eles

³¹ Butler, Alison, 2002 - *Women's Cinema - The contested screen*. London, England: Wallflower Publishing Limited, p. 27.

³² Dall'asta, Monica; Gaines, Jane M., 2015 - "Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History" in *Doing Women's Film History*. Edição de Gledhill, Chistine; Knight, Julia. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, p. 27-28.

criaram a possibilidade de uma resposta diferente daquela que pretendiam fornecer ao final do filme (tradução da autora)³³.

Ainda assim, quando se categoriza a percepção do que propriamente constitui-se o cinema clássico, não são os *woman's films* as primeiras impressões do que ilustram o imaginário de tal período. De modo geral, o espaço para a imagem feminina seguia a ser aquele cerceado e excludente de qualquer protagonismo junto aos importantes filmes de gênero, sendo submetidas apenas aos que contemplassem dramas melódicos e familiares sem qualquer profundidade narrativa própria.³⁴

Em resumo, no padrão narrativo clássico, quando se concebe a imagem tradicional dessa cinematografia, vislumbra-se a imagem de um protagonista homem, branco e heterossexual, envolto em uma dupla via emocional: a primeira, que o envolve romanticamente a uma bela mulher, e uma outra que engloba alguma esfera problemática de cunho pessoal, tal como a sua carreira, a convocação para uma guerra, obstáculos a serem excedidos, dentre outras.³⁵ E por mais que tais jornadas possam parecer, em um primeiro momento, conflituosamente distintas, David Orwell reforça que são na realidade complementares, no qual "a trama pode finalizar uma das linhas antes da outra, mas é comum as duas coincidirem no clímax: a resolução de uma deflagra a resolução da outra".³⁶

Assim, a mulher torna-se apenas mais um dos objetos que colabora exclusivamente para a conquista do mérito final do protagonista, não importando em nada a sua representação, a sua visão de mundo ou o seu caminho percorrido isolado ao contexto dele. A imagem dessa personagem segmentada por normas clássicas do cinema torna-se, por fim, só mais um dos múltiplos elementos de narrativa.

Andrew M. Butler, inclusive, reforça como "os filmes parecem representar a mais ampla noção cultural de que as mulheres somente têm sua existência em relação aos homens" (tradução da autora)³⁷ e que, para tanto, não era preciso se

³³ "To convince women that marriage and motherhood were the right path, movies had to show women making the mistake of doing something else [...] In asking the question, 'what should a woman do with her life?' they created the possibility of an answer different from the one they intended to provide at the end of the movie" - Basinger, Jeanine, 1993 - *A Woman's View - How Hollywood Spoke to Women, 1930 - 1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p. 6-7.

³⁴ Kaplan, E. Ann, 1983 - *Women and film: both sides of the camera*. New York, NY: Methuen, Inc., p. 25.

³⁵ Bordwell, David, 2005 - "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos" in *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. Organização de Ramos, Fernão Pessoa. São Paulo, SP: Senac, p. 280.

³⁶ Idem, p. 281.

³⁷ "films seem to represent the wider notion of culture that women only really have an existence in relation to men" - Butler, Andrew M., 2005 - *Film Studies*. North Pomfret, Vermont: Pocket Essentials, p. 86.

preocupar com construções que não fossem aquelas suficientemente ativas para reforço à moralidade social ou desenvolvimento do herói. Dessa maneira, o controle que o cinema descobriu possuir transpassava a sua própria existência, sendo agora parte ativa em normas, costumes e rotinas sociais importantes.

E por mais incontestável que seja a contribuição do período clássico para o desenvolvimento artístico do meio a partir da entrega de tantos enquadramentos, movimentos e linearidades narrativas, desconsiderar os impactos negativos consequentes desse movimento seria também renegar uma parcela da história e seus resultados. Indo além, a resposta dada pelas vanguardas que vieram como contraposição a muitos destes elementos acabaram por se tornar verdadeiras materializações daquilo que se opõe ao controle dessa imagem tão excessivamente produzida, cerceada e limitada.

Olhar este que, inclusive, retorna às primeiras décadas com muito mais curiosidade e apreço do que temor. Que entende que de lá é possível absorver tantas nuances capazes de expressar mais do que simples palavras. E que dali novos talentos surgem, alterando novamente o contexto do cinema.

No entanto, ainda que se retome sobre as realizadoras daqueles primeiros anos do cinema, pouco sobra. Até mesmo o re-conhecimento de suas histórias, como descrito anteriormente, tardou muito a ser feito e gerou consequências de apagamentos sentidos até os tempos atuais.

O sistema percebeu e aproveitou de todo o poder que a imagem feminina potencializada pelo estrelato mediático para seguir seu caminho de difusão social, tornando qualquer possibilidade de retomada de espaços algo quase inimaginável, fora de qualquer questão.

Poucas foram as que superaram essas barreiras e retornaram à traseira das câmaras. Menos ainda foram aquelas que, nos marcos históricos, conseguiram definir suas carreiras pela realização de filmes. Mesmo assim, nenhuma delas alcançou tal posto sem enfrentar obstinação, desavenças, desagradados, ruturas e duras consequências.

Ida Lupino foi, felizmente, uma dessas corajosas que ousou seguir além. Vivendo e construindo toda a sua carreira nesse período, é mais uma que sofreu diretamente com os impactos em todos os contextos apresentados até aqui, enfrentando dezenas de percalços como parte de sua jornada.

E tão importante história merece seu próprio espaço. Por isso, a seguir, será apresentado o panorama a partir de pontos específicos que marcaram as partes pessoais e profissionais de Ida, de forma a melhor contextualizar a percepção de seu trabalho. De forma a favorecer a didática, e também a alinhar com interesses pessoais, as fases de sua vida foram separadas em tópicos agrupados por acontecimentos relacionáveis. Entretanto, ao final, a impressão esperada é que tais divisões resultem numa potencialidade mais fortalecida do que suas partes isoladas, como uma unidade coesa, ainda que complexa, tal como sua própria existência marca a história do cinema mundial.

Ser mulher, e ainda conseguir realizar filmes protagonizados por mulheres, é fugir do lugar-comum, é refletir e reconstruir, é quebrar e pensar novas regras. É se ver e representar tantas outras.

É também, afinal, ser uma Lupino.

CAPÍTULO 3: IDA

Um importante questionamento que direcionou a minha atenção à figura de Ida Lupino passou pela curiosidade em identificar por onde seus caminhos seguiram durante a sua vida. O que foi possível a ela, e em quais circunstâncias as suas ações a fizeram exceção? E qual parte de mim, como mulher, inserida no mercado cinematográfico, e com plena consciência das barreiras passadas e presentes existentes em tal cenário, consegue se relacionar ao seu legado?

O recorte temporal trabalhado até aqui em muito se mostrou relevante por todo o contexto que se apresenta, não se limitando apenas à contextualização temporal dos acontecimentos na vida de Ida. É evidente o quanto a ambiência de tal período impactou diretamente nos projetos profissionais de toda a sua carreira, seja como atriz ou realizadora. Isso é uma relação incontestável.

De certa forma, o benefício maior apreendido quando se dedica espaços a tal exploração do tempo serviu mais como um clarão, uma verdadeira expansão de ideias que floresceu questionamentos e conclusões sobre como o aprofundamento nesse passado é capaz de tanto perpetuar quanto quebrar expressões do que hoje se entende como fazer cinema.

A percepção final é de que esse recorte traduz perfeitamente o distanciamento da presença feminina no cinema a partir do vazio que compõe sua própria representatividade. Quando há o apagamento daquelas primeiras realizadoras, e o desinteresse em manter-se bem arquivados os seus trabalhos, o resultado acaba sendo o inevitável esquecimento. Ao fim, torna-se mais um fragmento de como a toda a história feminina se constrói: refletida em sua própria configuração de enormes lacunas, espaços e nada.³⁸

Dessa maneira, e de forma a tentar fugir de padrões recorrentes, é preciso pensar em formas de preencher as omissões do passado com aquilo que se tem acesso, e conceber a imagem de Ida Lupino dentro de sua vertente nos caminhos do cinema proporciona um desses positivos efeitos para o cenário da realização feminina. Isso

³⁸ Dall'asta, Monica; Gaines, Jane M., 2015 - "Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History" in *Doing Women's Film History*. Edição de Gledhill, Chistine; Knight, Julia. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, p. 21.

embasado não apenas em um sentimento emocional ou esperançoso de um desejo para o futuro; é algo que vai realmente além. A referência de uma mulher como exemplo firma-se como algo ainda maior, que existe, é sólido e tangível.

Algo possível. Que sobrevive ao tempo. Vira registro.

Durante o período de mais consciente exclusão feminina nas direções artísticas e controle de suas narrativas, em que tão pouco ou quase nada pode ser feito contra a indústria, encontramos a representatividade na qual realizadoras da atualidade podem se ver refletidas. Mesmo que tão pouco, ainda assim há presença.

Conhecer e reconhecer Ida Lupino dentro desse espaço é, então, tornar possível a esperança feminina em existir dentro do cinema. O seu legado é fruto de um sistema excludente, inóspito e desafiador, e seus filmes acabam por adquirir um aspecto quase-documental ao simbolizar um dos mais turbulentos caminhos que uma mulher precisou enfrentar para ter os seus pontos de vista eternizados na história.

Sendo assim, a opção em retomar uma parte de sua biografia se dá também pelo impacto dessa pluralidade própria que Ida carrega em seus filmes. A sua trajetória pessoal, familiar e artística são pontos referenciais em todos os seus trabalhos e ilustram com total propriedade como a perspectiva feminina, desde sempre, segue a se mostrar como potente construção narrativa.

Ida Lupino pode ser a regra tanto quanto a exceção. Um intrínseco em si que envolve cultura, valores sociais, gênero, escolhas, caminhos e consequências, mas que ainda assim não a define por completo.

Afinal, todo que envolve a sua vida acaba por adquirir a complexidade em ser tanto parte de um passado, como também fomento para uma esperança futura. E se a história feminina do cinema mundial carrega em si toda a ausência em ser - e já bem se acomodou a trabalhar tais caminhos a partir deste local - torna-se importante também encontrar o local para o que efetivamente se fez presente passe também a ser reconhecido, espelhado, e receba todos os méritos por existir e resistir, apesar de tudo e apesar de tantos.

3.1 Uma entrada triunfal

No final da Primeira Guerra Mundial, em Londres, nasceu em 4 de fevereiro de 1918 Ida Lupino, primogênita de Connie e Stanley Lupino. De facto, a única hesitação quanto ao futuro de Ida ocorreu nesse exato dia, quando sua mãe enfrentou complicações durante o trabalho de parto. Porém, quando a situação se estabilizou, não havia mais como se evitar: surgia ali aquela que viria a ser a mais reconhecida figura da família e a responsável por carregar o apelido para além de qualquer fronteira, tornando-se a mais famosa Lupino de todos os tempos.

Ser um Lupino era nascer a serviço do entretenimento, da arte e do seu público. Não havia outro local para essa criança se não nesse espaço, visto que seu pai, Stanley, naquela altura já era, naquele tempo, um importante nome no ramo da comédia musical inglesa. Como se não bastasse, o legado familiar de “centenária dinastia teatral dos Lupinos” (tradução da autora)³⁹ que os cercava há tantas gerações acabava por se tornar mais um importante reforço à sua derradeira missão de vida.

Stanley era um cantor, dançarino e comediante que conseguira sucesso graças à sua eterna paixão pela arte, sem nunca se abater com os percalços que sua juventude lhe trouxe. Connie, da mesma forma, vinha de uma realidade familiar relacionada ao teatro, embora não tão reconhecida como a de seu marido. A atriz e dançarina compartilhava com o companheiro não apenas toda a paixão vibrante pelo entretenimento e pela perpetuação do legado familiar na área, mas o desejo em comum em logo ter um filho para criar. Um filho, homem.

Os pais de Ida nunca esconderam que ambos oravam por um menino durante a sua gestação. As suas intenções eram que esse novo Lupino pudesse ser a extensão da família, uma esperança em alcançar espaços ainda maiores daqueles que ambos conseguiram. Para eles, apenas um homem poderia ter essa força inerente e ser genuinamente livre para explorar as possibilidades que a arte se permitia experimentar.

Porém, com o passar dos anos, Stanley começa a perceber que a sua pequena garota carregava todo o potencial do que o seu hipotético filho poderia ter vindo a ser. Não havia barreiras para Ida, exatamente por sua criação familiar ocorrer

³⁹ “centuries-old Lupino theatrical dynasty” - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino - A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 2.

dentro de um contexto totalmente plural, livre e permissivo, em que seu gênero em nenhum momento configurou a sua relação com a arte, com o mundo do entretenimento, ou com as pessoas que a cercavam.

A realidade dentro de sua casa era sempre teatral, com apresentações musicais de dança e comédia encenados por Connie e Stanley, e compartilhando momentos de total pluralidade artística também com Rita, sua irmã mais nova. O pequeno núcleo Lupino, afinal, simbolizava tudo aquilo que o futuro lhe reservara.

Para além dos limites dentro de casa, a rotina de Ida seguia também relacionada aos seus demais familiares. Seja acompanhando apresentações de comédia do pai, ou aprendendo a compor, cantar e desenhar com o avô, a sua vivência era totalmente ligada a estas talentosas figuras que nunca se saciavam em consumir e produzir arte. Eram onze gerações de artistas, múltiplos em suas atuações, e um importante legado a se propagar.

Essa ativa convivência foi parte importante na formação dessa jovem de personalidade forte, excessivamente dramática e impulsionada a obter toda a atenção possível. Ser extraordinária era a fuga de um lugar comum que deveria ser ocupado apenas pelo espectador, e o caminho em direção à sua própria personalidade artística. Aspeto esse que desde nova já muito esbarrava com a realização, visto que Ida comandava filmes amadores de aventura com a participação de seus primos e desenvolvia enredos e personagens dotados de simbolismo narrativo.

A arte, que era aquilo que tanto a conectava a seus pais, na mesma proporção foi também o que forçou o distanciamento familiar. Com apenas oito anos, Ida, acompanhada de Rita, foi inscrita na *Clarence House*, um internato feminino especializado no desenvolvimento de jovens talentos para o universo do entretenimento. Era parte do processo de crescimento romper esse vínculo tão próximo em nome da profissionalização e da busca por individualidade artística de ambas, mantendo sempre o respeito ao legado e exímio cuidado com o ramo familiar que as cercavam.

Durante os dois anos seguintes Connie e Stanley tornaram-se parte do cenário artístico dos Estados Unidos. Com esforço em fazerem-se figuras conhecidas fora de seu país natal, o casal chegou até a conquistar um crescente sucesso na Broadway, mas acaba por optar pelo retorno ao Reino Unido para acompanhar o crescimento de suas filhas. As duas, tão mais envolvidas nas personalidades artísticas desenvolvidas durante a escola, surpreendem o pai com a naturalidade que seus talentos haviam aflorado.

Na noite de natal, quando finalmente se reencontraram com os pais após tantos anos, Ida e Rita fizeram um pedido especial a Stanley. Elas queriam que ele construísse um verdadeiro palco de teatro em casa, não como um brinquedo, mas algo real, capaz de suportar a presença de um público. Assim, finalmente poderiam direcionar todas as suas experiências apreendidas ao entretenimento popular.

E assim se seguiu, durante os próximos três anos. Com apresentações que contavam com a presença do público, da imprensa e de amigos e personalidades da área, Ida seguiu a se aperfeiçoar nos seus talentos com o constante treinamento do pai. Stanley ensinava as filhas sobre dança, literatura e técnicas de atuação de buscando distancia-las de representações infantilizadas e focado na construção de personagens maduros e altamente dramáticos.

Ida, com apenas treze anos, já conseguia perceber e interpretar sentimentos intensos como o luto e a dor sem muitos esforços. Sentia-se pronta. Após a sua estreia frente às câmaras, com uma pequena participação em um filme estrelado por seu pai, definiu que não voltaria para a escola e passaria a buscar caminhos de exercer sua arte profissionalmente. Mesmo temeroso e acreditando que a filha ainda era demasiadamente jovem para tanto, Stanley acabou por permitir que ela seguisse em busca de sua própria carreira. Afinal, Ida era uma Lupino, e a teimosia e persistência estavam no sangue da família tanto quanto a arte e o desejo em superar desafios.

Desafios esses que em pouco tempo começaram a surgir no caminho de Ida, nas mais variadas formas. Sua aparência física rapidamente se tornou uma barreira na possibilidade em mostrar seu real talento como atriz, sendo preterida em várias produções por receio dos produtores de que sua beleza pudesse sobressair à imagem das protagonistas dos filmes. Sua fama? "A garota que era demasiada bonita" (tradução da autora)⁴⁰. Para além disso, sua pouca idade e aspeto jovial dificultavam a sua seleção para personagens com maior dramaticidade, sendo também rejeitada por transmitir um ar muito inocente para os papéis principais.

Aqueles primeiros anos foram apenas um prelúdio do que ainda estaria por vir. A atmosfera de um espaço que crescera destinada a pertencer e que era parte integrante de seu ser, floreada pelo entusiasmo de tantos que a cercavam, se mostraria mais hostil do que jamais poderia ter imaginado.

Stanley havia conquistado o seu lugar na arte. Ida, de certa maneira, reconhecia aquele que poderia vir a ser o impulso para se consolidar como figura popular no Reino Unido e, assim, legitimar-se como parte integrante na manutenção do legado

⁴⁰ "The girl who was too good-looking" - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino - A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 18.

familiar. Seria o suficiente, se ela não fosse uma Lupino, e se ela não fosse Ida Lupino, a mais ambiciosa de todos.

Os acontecimentos seguintes foram os mais marcantes dessa transição entre os primeiros anos de juventude e a entrada na indústria do entretenimento, sendo essenciais para expandir ainda mais os seus horizontes, cruzar fronteiras, superar barreiras e alcançar o que parecia intransponível.

E isso era apenas o começo.

3.2 Os primeiros anos de atuação

Durante os primeiros anos como atriz profissional, Ida seguia a tentar audições para personagens híper feminilizadas que correspondessem ao seu aspeto físico. Ainda assim, o retorno seguia a ser negativo, e tão inicial carreira parecia enfrentar desafios mais complexos do que o esperado, afinal, não parecia haver qualquer disponibilidade para que seu talento se destacasse sobre a sua imagem.

A efetiva mudança ocorre em 1932, quando a atriz consegue impressionar um realizador que nota o seu potencial para além daquela jovialidade figurada. Ida interpretou Ann em *Her First Affaire* (1932), uma personagem que dosava com maestria a delicadeza de uma inocente jovem com a aventura em viver um romance com um autor comprometido. Um filme que foi muito bem recebido não apenas em seu país, mas também nos Estados Unidos, o que fez Ida receber o primeiro convite para se associar a um estúdio em Hollywood com promessas de longos contratos e salários ainda maiores.

Ida recusou, num primeiro momento. Partilhava com Stanley o sentimento de que os seus anos na Inglaterra ainda não tinham terminado e de que precisava de mais experiência para de cruzar o oceano em direção a um cenário tão amplo. Assim seguiu durante os meses seguintes, com novas oportunidades no cinema, desenvolvendo-se artisticamente e interpretando personagens que começavam a exigir novas nuances e visões de mundo. Em um curto período de tempo, Ida Lupino tornou-se a mais jovem estrela da Inglaterra.

Ainda assim, pouco durou a sua permanência no país. Com apenas quinze anos, Ida, em companhia de Connie, partiu em direção a Hollywood com uma sólida promessa contratual com a Paramount. A intenção era de que a atriz estrelasse uma versão de *Alice in Wonderland*/Alice no País das Maravilhas (1933), mas, intimamente, sentia que esse papel não se encaixaria ao seu perfil. Sua postura sofisticada, maturidade e voz imponente em nada se assemelhavam com a delicadeza que Alice demandava, porém, levando em consideração as oportunidades que o universo lhe esperava nesse outro continente, tornou-se impossível recusar o convite.

Após uma semana de viagem, Ida e Connie chegavam aos Estados Unidos, rapidamente experienciando o impacto total do que estar associada a tal sistema se apresentava em toda sua plenitude. Limousines, buquês, suítes luxosas, agentes, coletivas de imprensa, artigos e capas de jornais: a jovem foi recebida como a grande promessa do estrelato, e uma aura de novidade seguia recobrir tão “loira e inocente” (tradução da autora)⁴¹ presença na indústria.

Os executivos da Paramount logo percebem que o aspeto de Ida em nada se relacionava com Alice e decidiram moldá-la a uma potencial referência de Jean Harlow, a famosa atriz da década de 30 que personificava uma persona de *bad girl*. Além disso, logo prometeram à atriz o desenvolvimento de uma história que fosse moldada perfeitamente ao seu perfil e que permitisse explorar todo seu protagonismo. Enquanto isso, outras participações menores aguardavam-na nas frequentes produções do estúdio.

Seu debut em terras norte-americanas ocorre ao começo do ano seguinte em *Search for Beauty*/As Conquistas da Beleza (1934), com uma personagem secundária que conquistou destaque devido a uma sequência em que dança em cima de uma mesa, vestindo apenas um justo pijama de cetim, no meio de uma dezena de homens embriagados. Um mês depois seu segundo filme estreia, em que novamente interpretou uma figura de reduzido destaque narrativo. Não foi preciso muito tempo para Ida perceber que o grande projeto prometido não parecia ter planos de se concretizar tão cedo.

Sua primeira entrevista à imprensa, inclusive, tornou-se um espaço em que a atriz contestava todas as decisões tomadas a respeito de sua carreira pelo estúdio, afirmando que sua trajetória na Inglaterra era importante o bastante para não a deixar presa ao ostracismo ou participações insignificantes. Em pouco tempo sua personalidade já exalava confiança, segurança e grande certeza de seu potencial.

⁴¹ “*blonde and innocent*” - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino – A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 25.

Mesmo assim seu descontentamento não surgiu efeito, e a Paramount seguia a não entregar nenhum projeto que desse destaque a sua atuação, e sendo ainda parte coadjuvante de vários filmes que, atada ao contrato, era obrigada a participar.

Entretanto, durante o segundo semestre de 1934, algo muito mais poderoso e fora de controle surgiu: um grave surto de poliomielite afetou centenas de pessoas em todo o mundo, e a jovem Lupino acabou por ser uma das vítimas. A doença, ainda sem cura na época, comprometeu a capacidade motora da atriz tornando-a confinada a uma cadeira de rodas. Não havia expectativas claras de se ou quando a sua paralisação corporal teria fim, e seu medo em desapontar a família, juntamente com a incerteza do futuro, seguiram a assombrar Ida e Connie durante aqueles dias difíceis.

No entanto, tal como uma troca de energia, conforto e amor, o carinho e as palavras de esperança de sua mãe restituíram a sensação de toque ao corpo de Ida. Após surpreendente recuperação, e apesar de algumas sequelas remanescentes, Ida completou um filme havia deixado em aberto e decidiu retornar ao seu país de origem como forma de recarregar-se emocionalmente de toda a intensidade das experiências vividas.

Contudo, o seu retorno serviu de pretexto para que a crítica inglesa se mostrasse insatisfeita com Ida, destacando que não estavam impressionados com a sua presença nos Estados Unidos e rotulando-a de forma pejorativa como mais uma "loira de Hollywood" (tradução da autora)⁴². Stanley a defendeu, afirmando que a carreira da filha não estava encerrada e que a pausa apenas representava uma oportunidade para Ida se recuperar dos recentes acontecimentos. Segundo ele, o retorno ao país natal não simbolizava o fim, mas sim o início de um longo caminho.

Ida Lupino regressa rapidamente a Hollywood, agora de forma definitiva. A passagem por Londres serviu para restabelecer sua autoestima, encerrar caminhos em aberto e fortalecer a sua expressão artística. Após enfrentar tantas provações, tinha ainda mais clreza do que desejava, e aquele era o momento perfeito para conquistar, a qualquer custo, o seu espaço na indústria.

⁴² "Hollywood blonde" - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino - A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 30.

3.3 As alternâncias

Foram apenas quatro meses de permanência em Londres, mas tempo suficiente para fazer com que Ida sentisse falta do clima ensolarado da Califórnia e da potencialidade que aquele estado provocava. Ela renovou o seu contrato com a Paramount, sendo-lhe oferecido um salário relativamente alto para o patamar de uma jovem estreante. No entanto, os recursos financeiros não definiam as suas ambições, e a infelicidade em continuar a interpretar papéis secundários levou-a contestar várias das escolhas feitas pelos representantes do estúdio. Esse comportamento culminou em sua primeira suspensão após ter recusado uma pequena participação em *Cleopatra/Cleópatra* (1934), uma das grandes promessas de lançamento da produtora.

A sua imagem fora das telas não era muito positiva, e a imprensa era excessivamente crítica ao seu modo de se portar. Mesmo com toda a cautela de Connie em tentar proteger a vida pessoal da filha, Ida não se importava em reforçar em entrevistas o quanto era percebida como alguém de comportamento excêntrico e peculiar, e como sentia-se como uma das figuras mais detestadas de Hollywood.

Dizem que sou louca. Que sou temperamental, confusa e desagradável. Bom, deixe-os falar. Eu aguento. Somente uma pessoa pode me ferir. Seu nome é Ida Lupino (tradução da autora).⁴³

A potencialidade de Ida era fruto de toda a confiança depositada em sua vida por sua família, especialmente por Stanley. Mesmo assim, externa à frutífera e criativa realidade que existia dentro do lar dos grandiosos Lupino, havia uma indústria em que estava submetida com o controle a qualquer custo que definia seus passos, sem espaço para se destacar. Um sistema cheio de atores e atrizes induzidas a encarar todas as demandas tornava-se uma potência sem precedentes nas mãos dos produtores. Apenas esses eram capazes de negociar, reconfigurar contratos ou emprestar suas estrelas a outros estúdios sem qualquer empecilho.

Em tal cenário que os anos seguintes de atuação de Ida no mercado cinematográfico fizeram parte. Ela seguia a ser emprestada a várias produtoras e,

⁴³ "I'm mad, they say. I am temperamental and dizzy and disagreeable. Well, let them talk. I can take it. Only one person can hurt me. Her name is Ida Lupino" - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino – A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 37-38.

assim que se davam conta dos conflitos envolvidos com o comportamento da atriz, renegociavam sua presença. A atriz, já agora com seus dezoito anos, seguia cada vez mais inconformada com a forma que a Paramount definia os caminhos de sua carreira, sem a menor valorização de seus feitos ou reconhecimento de sua participação em importantes produções que chegavam a ser premiadas. O seu objetivo seguia a ser o de ser considerada para papéis normalmente atribuídos apenas a atrizes veteranas, as verdadeiras estrelas de Hollywood, procurando evitar qualquer remota possibilidade de cair no esquecimento, como começava a notar ocorrer com tantas outras jovens atrizes ao seu redor.

Além disso, outra forte preocupação que começava a lhe rondar. A fama possuía um preço alto que parecia ser pago com sua própria tranquilidade, visto que constantemente era assediada por fãs inconvenientes, passando a receber cartas e telefonemas com propostas de casamento, reivindicações de paternidade e ameaças, além de perceber *stalkers* cercando a sua casa. Logo, foi preciso que Ida se fortalecesse ainda mais para enfrentar tamanhas importunações, fazendo com que passasse a ser uma pessoa constantemente desconfiada e alerta para todas as situações que a rodeavam.

Tamanha popularidade, entretanto, não se mostrava como sinal de sucesso. A atriz seguia presente em várias salas de cinema, mas ainda assim se via cada vez próxima do temeroso local de esquecimento. A maioria dos filmes em que atuava eram os tidos como B, de pouco investimento e, conseqüentemente, pouco retorno popular, com personagens secundárias e pouco desafiadoras. Ainda que se mostrassem trabalhos que rendiam bom retorno financeiro, não supriam toda a necessidade que sentia em se provar merecedora de um espaço efetivamente seu dentro da indústria. Assim, com apenas três anos de atuação em terras norte-americanas, Ida toma a corajosa decisão de não renovar o seu contrato com a Paramount e parte em busca de uma produtora que se interessasse pela potência artística que carregava.

Nesse meio tempo a atriz decidiu reformular sua autoimagem, de forma a deixar para trás o loiro artificial e a maquiagem carregada e dando lugar a uma Ida mais próxima a sua não-tão-distante origem inglesa. Inclusive, durante esse processo de novas conexões, Lupino busca até mesmo uma oportunidade de retorno à Inglaterra diretamente com os produtores locais, o que acaba por não se concretizar.

Para além de toda a frustração em não ser considerada nem nos Estados Unidos e nem em sua terra natal, Ida carregava um temor ainda mais denso e que não

poderia nunca se desvincular: o de seu próprio nome. Afinal, ela era uma Lupino, e desde o berço o peso em ter sua carreira definida pelo legado de gerações passadas era algo que guiava todos os seus passos. Ela não poderia nunca os decepcionar.

Eventualmente, e com um novo agenciamento, a atriz volta a atuar em alguns filmes de baixo orçamento pela Columbia Pictures. Ainda experienciando similaridades aos fatores que a fizeram romper com o antigo estúdio, estar associada a uma produtora tornou-se um importante ponto para reacender a sua autoconfiança e coloca-la novamente em atividade.

Afinal, agora aos vinte e um anos, Ida Lupino havia amadurecido ainda mais. O difícil período de pouco reconhecimento artístico por parte de Hollywood deixou marcas permanentes em sua personalidade, que passaram a ser parte integrada de seu crescimento e reflexo direto nas entregas dramáticas. Ela havia-se tornado uma mulher consciente das nuances da indústria e dos percalços que deveria enfrentar para conseguir ser notada, e tais mudanças, tanto emocionais quanto psicológicas, foram essenciais para que sua carreira pudesse, enfim, seguir em direção ao reconhecimento.

A sua autoconfiança foi o que a guiou num dos mais arriscados movimentos da carreira até então. Consciente de que não teria mais oportunidades dentro da Columbia, Ida retorna à Paramount com um único e decidido objetivo: fazer a audição para a promissora promessa de sucesso de *The Light That Failed/A Luz Que se Apaga* (1939), visando o protagonismo da audaciosa prostituta Bessie.

A atriz tinha estava plenamente consciente de que essa seria a grande oportunidade para se fazer reconhecida. Mais do que isso, era a efetivação de toda potência que confiava plenamente de ter para, enfim, se consagrar como figura essencial na cinematografia. Tamanha paixão acabou por impressionar o realizador no primeiro instante de sua audição. O papel era seu, não havia como ser de outra pessoa.

E de um dia para o outro, tudo mudou.

Seu camarim, antes um espaço distanciado do set de filmagem e do tamanho de um pequeno armário, passou a ser um dos alocados lado a lado das grandes estrelas do estúdio e com direito a banheira, chuveiro e outras comodidades. Eram mesmo outros tempos, visto que ali também se encontrava uma outra Ida. A maturidade e os anos de intensa insistência a fizeram crescer. A sua elogiada performance deixou esse amadurecimento transparecer não apenas para o público

que a aclamava, mas também para toda a indústria. Tal como o *The New York Times* confirmou em uma crítica direcionada ao lançamento do filme, “uma jovem ingênua, de repente, se revela como uma grande atriz” (tradução da autora).⁴⁴

3.4 Os tempos de ouro

Os próximos anos seriam diferentes de tudo que a atriz havia experienciado até então. Após o sucesso como Bessie, Ida Lupino se consolidou como uma estrela e passou a desfrutar de todos os sabores e percalços condizentes com tamanho *status*. Ainda assim, cabe o reforço de antemão de que, ainda assim, não foram tempos fáceis em que naturalmente as oportunidades se mostraram totalmente acessíveis.

Afinal, a atriz seguia presa a um sistema maior do que a si própria, e que permeava pontos particulares de sua vida. Entretanto, ser vista como uma peça economicamente valiosa para um estúdio modificava, e muito, as experiências e diálogos com os empresários e produtores, visto que sua imagem agora passava a servir como simbolismo dos valores daquele espaço para o mundo. Especialmente se tratando de uma personalidade tão intensa como Ida, as atenções ao que ela expressava deveriam ser constantes.

A sua presença atraiu atenções, levando a Warner Bros. a propor um contrato extenso de sete anos fundamentado em promessas por grandes produções e destaque máximo como estrela maior da produtora. Propostas essas que encantariam qualquer jovem e aspirante atriz, mas que, para Ida, colidiam com as adversidades que havia experienciado nas mãos da Paramount. Experiências estas que não desejava nunca mais experimentar.

Ela decide por negociar diretamente com seus novos patrões a seus próprios termos: deseja um contrato de menor duração e que fosse flexível o bastante para

⁴⁴ “a little ingenue suddenly bursts forth as a great actress” - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino – A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 59.

que pudesse atuar em outras produções externas. E prontamente foi atendida. A atriz passa a adquirir o poder em definir alguns dos passos na sua carreira, visto que carregava com a sua presença a garantia de sucesso a qualquer obra que estrelasse.

Ainda assim, O longo do período que se seguiu até finalmente encontrar mais uma vertente dentro da realização cinematográfica, altos e baixos seguiram a acontecer. Seja dentro ou fora das telas, carregaram situações desafiadoras que fizeram Ida reconsiderar várias de suas escolhas e direções, mas que, ainda assim, se tornaram parte integrante da sua trajetória em nome de sua maior paixão: a arte.

De tal forma a condensar alguns desses feitos por questões puramente didáticas, a intencionalidade aqui se fixa à elaboração de uma linha do tempo mais otimizada, que ainda assim abranja os mais impactantes feitos e acontecimentos em sua vida. Importa ter em mente que, desde 1932 até 1978 - registro de seu último trabalho como atriz -, mais de setenta personagens foram desenvolvidos por Ida no cinema e televisão e, por essa razão, torna-se impossível destacar todos os detalhes relevantes em cada uma dessas produções sem desviar da linearidade do percurso proposto para esta pesquisa.

O ponto que é importante ser percebido em tal espaço temporal é de como Ida Lupino rapidamente havia se tornado uma peça de valor inestimável para Hollywood. O seu talento nos projetos que desenvolvia era admirado por todos a sua volta, uma vez que seu processo de caracterização envolvia uma imersão literal na vida da personagem, carregando para si não apenas técnicas de atuação, mas também uma profunda intensidade de emoções. Tamanha dedicação não só conferia grande valor às personagens fortes e complexas que desenvolvia, mas também passa a chamar a atenção das revistas de moda e comportamento da época, passando a refletir na imprensa uma imagem pessoal *fashion*, espontânea e fortemente admirada por uma legião de fãs.

Por outro lado, enquanto seu lado profissional passava por tamanhas crescentes, sua realidade privada estava totalmente desalinhada. Era 1940 e os alemães seguiam a dominar a Europa, chegando em setembro desse mesmo ano ao espaço aéreo de Londres e obrigando Stanley, que sempre permaneceu em seu país de origem, a servir ao exército inglês. Assim, acaba por se estabelecer um enorme contraste na vida de Ida: enquanto seus dias eram cercados de admiradores, conquistas e novidades, a pessoa que mais estimava seguia dentro de um cenário perigoso e de extrema violência, distante de qualquer possível contato. Por fim, a tristeza que sentia mostrava como nada daquilo que a rodeava, e nem todo o

sucesso que enfim começava a vivenciar, seria capaz de realizar o maior desejo de Ida naquele momento.

Tamanha pressão carregou trouxe a ela um nível de ansiedade que nunca antes havia vivenciado. Ainda assim, sua vontade em continuar a ter uma carreira perfeita seguia a ser sua maior vontade, especialmente agora que o nome de gerações havia se tornado referência para além da sua terra natal. Carregar esse legado era uma questão de honra, especialmente num período em que seu país seguia a enfrentar tão tenebroso contexto.

Prosseguir continuava a ser o único caminho possível, e em 1947, com apenas um ano de trabalho na Warner Bros., Ida foi considerada a atriz mais desejada de Hollywood. Contudo, se por um lado a sua imagem como atriz se relacionava diretamente ao talento e à dedicação, a imagem pública transmitia uma pessoa com temperamento difícil, ríspida e com personalidade que muitos consideravam como masculinizada. Era uma mulher complexa, visto que, ao mesmo tempo em que podia mostrar-se calorosa e atenciosa a aqueles que a rodeavam, rapidamente se tornava mais reclusa ou impositiva se algo a desagradasse, especialmente se tratando de trabalhos. A preocupação com sua trajetória artística, afinal, era a constante que a permeava todos os passos de sua vida.

Além de conquistar espaço em muitas das construções de suas personagens, Ida passou a ter mais presença também nas negociações burocráticas dentro do estúdio. Mais do que definir as condições e flexibilizações de seus próprios contratos, ela definia quais personagens gostaria ou não de interpretar. Ao final, mesmo a custo de suspensões e penalizações pela Warner Bros., sempre conseguia persuadir e chegar a lugares de consenso nos projetos que considerava de valor para sua imagem perante o público.

O nome de Ida havia consolidou-se como sinónimo de qualidade cinematográfica, gerando bons facturamentos para os cofres da produtora e tornando-se um completo chamariz de audiência. Ida seguia a ascender profissionalmente, de uma maneira tão especial quanto ela e o seu pai tanto sonharam.

Entretanto, em Londres, Stanley enfrentava uma batalha diferente e profundamente pessoal: a descoberta de um cancro. Ainda assim, o artista esforçava-se para não deixar a doença interferir em sua vocação de vida, continuando a realizar as suas apresentações teatrais sempre que possível, tentando suprimir as dores que sua condição lhe causava ao final de cada espetáculo.

A força seguia ao lado dos Lupinos. Ainda assim Ida sofria a cada piora do seu pai, inevitavelmente carregando muito do estresse da vida pessoal para seu cotidiano profissional. Sem conseguir memorizar as suas falas, tendo dificuldade em se manter concentrada nas gravações e com a saúde fragilizada, foi receitado um afastamento médico de seis meses em busca da sua recuperação, o que foi completamente indeferido pela produtora. Pouco adiantou, visto que apenas seis meses após o diagnóstico, Stanley falece em Londres. Distante de Ida, Rita e Connie, seguiu até os últimos dias próximo de sua outra paixão, o seu público, com quem escolheu contar até o fim de sua vida, sem nunca deixar de expressar sua gratidão pela força que lhe recompunha a cada apresentação.

Tal como aprendera com a resiliência de seu pai, Ida não deixou as suas dores interferirem em seu caminho. Apenas uma semana após seu falecimento, ainda que muito desgastada, decide voltar ao trabalho. Inclusive, o doloroso cenário em não ter mais a presença do pai em sua vida acaba por ser aquilo que direciona o seu olhar com atenção e curiosidade para o lado da realização, visto que passava a sentir-se confiante em desenvolver técnicas de trabalho em função do aprimoramento de novos talentos e, assim, seguir o legado de Stanley o quanto fosse possível.

Afinal, Ida seguia a conquistar cada vez mais espaços tidos como inimagináveis. Seu talento para além da sua atuação era notável, tendo parte na construção de argumentos em que trabalhava e passando também pelo desenvolvimento de atos musicais em importantes rádios locais. Sua incansável vontade em preencher-se com arte era aquilo que mais a satisfazia, mas essa mesma determinação em manter-se trabalhando acabou por resultar em uma série de acidentes e sobrecargas emocionais recorrentes. Esses episódios atrasavam as produções que esteve envolvida, gerando descontentamento aos executivos pelos custos excedentes que eram obrigados a assumir.

Tal desagrado culminou numa reação típica dos estúdios quando se deparavam diante de estrelas tida como problemáticas: o abrupto corte dos papéis protagonistas e a limitação a trabalhos em filmes de baixa pretensão comercial. O passo final tomado pelos executivos era o de resgatar o poder sobre a carreira de Ida, impondo a readequação de seu contrato a termos mais restritivos e retirando as cláusulas antes ofertadas que garantiam a sua flexibilidade para atuar noutros projetos, e estendendo o tempo de exclusividade de um para sete anos. Ações assim representavam um claro retrocesso na sua carreira, visto que tais amarras deixaram de ser atrativos para Ida há muitos anos, sendo a liberdade sobre seus próprios passos aquilo que mais a motivava a trabalhar.

Nenhum dos lados se mostrava disposto a ceder e, como resultado, a atriz e a Warner Bros. rescindiriam seus acordos. Foram quatro anos de incansáveis trabalhos que proporcionaram fama, valorização popular e alguns prêmios, mas que ainda assim em nada estagnaram a sua visão em seguir-se em direção a um campo em que pudesse explorar oportunidades inéditas.

Ser uma atriz condicionada a um contrato estável com uma grande produtora era o sonho maior de muitas atrizes da época. No entanto, para Ida, as possibilidades em estar totalmente desvinculada de um estúdio adquiriam novas dimensões. Com seus vinte e nove anos, ela já não temia mais os desafios da atuação ou as preocupações financeiras que poderiam vir com tal recomeço. Muito pelo contrário, visto que esses dois pontos estavam muito bem resolvidos em sua vida, sendo a liberdade artística e a pluralidade de opções que o mercado lhe traria a partir de então aquilo de maior importância.

A busca por projetos intrigantes e que reforçassem aspectos naturais da sociedade havia se tornado o seu guia. Seu interesse era atuar em produções em que fosse possível entregar algo a mais do que apenas a sua atuação, assumindo parte do processo nas construções de narrativa. Inclusive, tamanho era o seu desejo em se envolver na produção como um todo que, mesmo após as gravações de suas cenas, Ida costumava permanecer no *set* de filmagem ao lado da equipe da produção. Ela era curiosa e observava com atenção cada um dos aspectos técnicos, dialogando diretamente com os membros e criando uma relação próxima com todos os profissionais envolvidos.

Iniciava-se, assim, uma aproximação mais direta com um mundo que logo menos se adentraria na vida de Ida. Não como algo que repentinamente implodiu em seu radar, mas como parte de um processo de crescimento que a atriz começava a experimentar mais gosto em tal campo em que a liberdade passava a ser seu guia maior. Uma mistura de tudo aquilo que Stanley e Connie tanto contribuíram em sua formação: sobre perceber a arte como algo que se amplia e multiplica em várias possibilidades, e que não deve nunca se prender a um só local de atuação.

As gerações anteriores de Lupinos foi essencial não apenas para que Ida conhecesse o seu propósito, mas para também entender que sempre era preciso seguir além. O local que ela conquistara era mesmo extraordinário, especialmente quando se reconhece os tortuosos caminhos que ela, como mulher, enfrentou frente a uma indústria que se fortaleceu exatamente sob o controle da imagem feminina. Estar presa a tal sistema nunca a parou, tendo sido o exato combustível

para que as direções de sua carreira não fossem nunca condicionadas a ele, mas sim aos seus próprios e únicos desejos.

Os próximos anos para Ida seriam de mais descobertas pessoais e profissionais. O que estaria por vir foi tão único que cabe diretamente no campo da exceção e, dessa forma, terá sua parte descrita a partir de tal recorte. Para além de uma excepcional estrela nas grandes telas, Ida Lupino estava prestes a se estabelecer num outro universo, o da realização. Histórias passaram a ser contadas a partir de um novo viés, com o seu olhar sob o mundo sendo parte ativa das narrativas e aproximando a realidade feminina à cinematografia. Feito único, e especialmente digno de toda admiração.

A inquietude em ir sempre além nunca saiu de Ida. Afinal, ela era uma Lupino. O legado de Stanley estava mais vivo do que nunca, ele poderia descansar em paz.

3.5 Novos caminhos

Certa vez, em uma festa, Ida encontrou com o realizador neorrealista Roberto Rossellini. Após alguns minutos de uma casual conversa, o italiano a fez um questionamento que em muito a impactou:

Nos filmes de Hollywood, a estrela enlouquece, ou bebe demais, ou quer matar sua esposa. Quando é que irão começar a fazer filmes sobre as pessoas comuns, em situações comuns? (tradução da autora)⁴⁵

De certa forma, a indagação de Rossellini tornava-se apenas mais um complemento dessa nova fase de Ida e que se distanciava dos domínios do sistema industrial norte-americano, o qual pouco ou nada considerava tais preceitos humanos nas produções. Afinal, desde que decidiu por seguir de maneira independente, ela se mostrava cada vez mais consciente da importância desse local de representação cotidiana e buscava personagens que fossem alinhados às nuances da maturidade

⁴⁵ "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" - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino – A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 146.

feminina e consciência de mundo que também permeavam na sua vida pessoal, trazendo-as com brilhantismo para as telas ficcionais.

A atriz, a partir do momento que rompe com as condições rígidas da Warner Bros., passa a quebrar não apenas com o ciclo padrão de produção da época, mas também com as expectativas comuns sobre a classe artística feminina. Estar livre de uma produtora era também seguir despreendida desse fio excessivamente moral que impactava diretamente na figura que se apresentava ao público, passando a ter mais confiança sobre as suas escolhas e se permitindo ainda mais. De certa forma, Ida cessa com a pressão emocional que a ligava ao sistema, e com a mente livre e esperançosa para o que estaria por vir, fez-se vista às inúmeras possibilidades que surgiram pelo seu caminho.

Entretanto, torna-se importante salientar que a distinção de Ida como atriz ou realizadora nunca ocorreu. As duas carreiras sempre se desenharam em paralelo, algumas vezes se cruzando, outras se intercalando, e até mesmo se atrapalhando. O ponto que se infere é de que o fator chave que impacta nessa nova linearidade artística em sua vida é a tomada de consciência. Consciência de si, do espaço, do meio e da arte.

A intenção em definir uma segmentação através do campo da realização de Ida se dá unicamente pelo valor que uma trajetória tão excepcional como essa reflete na história do cinema mundial. Os levantamentos ressaltados a seguir seguirão dentro da proposta de contextualização temporal explorada até então, de forma a perceber como e quais condições cercearam Ida Lupino em cada um de seus filmes. Os pontos de maior destaque a cada uma dessas obras dentro dos pormenores narrativos serão ressaltados posteriormente, em um momento dedicado a tal.

Assim, impulsionada a iniciar a produção de seus próprios projetos, Ida começou a buscar em centenas de argumentos aquele que poderia ser o primeiro de sua nova posição como produtora. Entre tantos, o que mais lhe surpreendeu era um *draft* sobre mães solteiras, assunto extremamente estigmatizado para uma produção em 1949, mas que, ao seu ver, representaria muito daquilo que permeava a sua busca pela representatividade cotidiana nas telas.

A tentativa por financiamento em grandes estúdios resultou em igualmente grandes negativas, o que apenas servia como reforço de toda a impressão engessada que eles sintetizavam. A busca seguia intensa, e eventualmente surgiu resultados. Foi dentro da Emerald Productions, um estúdio especializado em filmes de baixo orçamento, que *Not Wanted/Mãe Solteira* (1949) enfim começou a tomar forma.

Ida Lupino participava de todos os aspetos da produção, desde a decisão do elenco até a escolha da equipe de rodagem, figurino e orçamento, inclusive no desenvolvimento do título. Anteriormente nomeado como *Unwed Mothers*, o título foi censurado por induzir o espetador já ao primeiro contato com filme sobre a presença nuances sexuais como parte da narrativa, o que era seguiu contra os códigos de conduta exigidos aos filmes da época.

O realizador contratado para o projeto foi Elmer Clifton, um reconhecido profissional do estúdio. Entretanto, poucos dias antes da efetiva fase de produção, Clifton sofreu um ataque cardíaco e não conseguiu exercer a sua função no set de filmagens. Em 28 de janeiro de 1949, primeiro dia de rodagem, Ida Lupino é induzida a se tornar realizadora de *Not Wanted* visando salvar o seu primeiro projeto pessoal. O antigo realizador segue presente, mas limitado apenas à cadeira ao seu lado e sem nenhuma condição de executar a sua designada função.

Outra companhia a Lupino naquele dia foi um repórter do *Daily News*, que a acompanhou lado-a-lado enquanto dava ordens e coordenava os atores em cena. Ainda assim, Ida reforçava a ele a todo momento que estava apenas salvando o dia, que Elmer Clifton era o verdadeiro realizador do filme e que voltaria à ativa nos próximos dias de rodagem. O jornalista percebeu o quanto os métodos e o senso de organização de Lupino eram eficientes e se impressionou com o fato de ela não transmitir nenhum traço de amadorismo frente à sua primeira realização. No outro dia, com a matéria finalizada, ele resume:

Lupino não está realizando esse filme, [...] ela reforça. Mas é difícil afirmar o que ela está fazendo se não realizando. (tradução da autora)⁴⁶

O filme teve a maior parte de gravações executadas nas ruas de Los Angeles, com cenários improvisados constituídos por casas e lojas desocupadas. O recurso financeiro era baixo, mas a dedicação para o desenvolvimento da narrativa não, visto que, como parte da preparação, Ida construiu sua visão do projeto a partir de visitas feitas a lares especializados no acolhimento de mulheres grávidas fora do casamento, conhecendo as instalações e cuidados fornecidos, e percebendo como a pluralidade de etnias e religiões passava a ser algo recorrente a todos estes espaços. Inclusive, no argumento original, a diversidade seguia como parte ativa na construção da história, de forma a reproduzir de forma mais realista possível a grandiosidade do amparo que tais abrigos proporcionavam. Entretanto, como mais uma forma de controle, tais elementos foram cortados durante a pós-produção

⁴⁶ "Lupino isn't really directing this picture, [...] she says so herself. But it's difficult to tell just what she's doing if it isn't directing" - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino – A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 151.

devido à pressão de investidores que não se interessavam por adentrar por tais questões sociais.

Ao final, Ida foi creditada apenas como produtora, mesmo tendo sido reconhecida pela média e pelos próprios atores como parte essencial na comunicação e liderança durante as gravações do filme. Como resultado de exibição, mesmo com uma recepção mista pela imprensa, os números da bilheteria foram maiores do que o esperado e *Not Wanted* adquiriu um sabor especial para a realizadora, tal como um marco na visibilidade de centenas de mães solo subjugadas pelas suas gestações percebidas como atípicas.

Assim, a primeira produção em que Ida havia encabeçado já havia feito uma marca em Hollywood. Mesmo que não creditada na realização, seu nome novamente se moldou como referência de qualidade, agora também atrás das câmaras. Surgia, a partir de então, o impulso para enfim criar seu próprio espaço, a sua própria produtora, a Filmakers.

Enquanto *Not Wanted* seguia com os facturamentos nas bilheterias, Ida iniciava o processo de realização do seu segundo filme. O primeiro propriamente a carregar seu nome, *Never Fear/Quem Ama não Teme* (1949), narra a história de uma dançarina que é acometida com poliomielite, algo pessoalmente relacionável à Ida, visto que ela mesma havia sido acometida por essa doença nos seus primeiros anos de carreira. Tal fato acabou por fortalecer ainda mais a sua potência narrativa, visto que atuou também no desenvolvimento do argumento ao trazer pontos de vivência sobre a batalha profissional de uma jovem artista frente aos empecilhos provocados por tão devastadora doença em sua carreira.

Entretanto, os custos para a produção do filme disponibilizados pelos investidores interessados acabaram por não ser o bastante. Inclusive, numa consultoria prévia direcionada a um especialista em exibições, o resultado esperado não se mostrava tão promissor. O proprietário de centenas de cinemas na Califórnia afirmava categoricamente que não exibiria um filme com tal abordagem, pois considerava que uma narrativa centralizada na poliomielite era algo muito visceral, causando na audiência desagrado e repulsa ao relembrar o grande impacto que a doença provocou.

A situação deixava Ida preocupada. Um fracasso em uma produção em tão começo de sua companhia era algo impensável, visto que não haveria forma de reaver um investimento tão grande sem comprometer o próprio futuro da empresa. Por outro lado, sua crença nessa história não a deixou desistir do projeto. Ela acreditava na

potencialidade que a sua forma em desenvolver essa narrativa repercutiria e, pensando em formas de conquistar recursos, Ida recorre a seu agente pessoal em busca de trabalhos de atuação em outras produtoras.

Nesse meio tempo, Ida consegue um importante papel em um filme da Universal e, assim, adquire os fundos financeiros para a produção de *Never Fear*. Sem investidores externos, contando apenas com suas economias e um empréstimo, com um cronograma apertado e contando com a colaboração de uma equipe muito profissional ao seu lado, Ida segue com a rodagem de seu segundo filme.

Inclusive, tais profissionais que a cercavam acabaram por se tornar verdadeiros entusiastas e admiradores de sua nova faceta. Muitos deles já haviam trabalhado com Ida no campo da atuação e, ao verem sua capacidade em liderar não pela agressividade, mas pelo seu charme e paciência, passam a reconhecer imediatamente a naturalidade que o ato de realizar havia se tornado em sua vida. Archie Stout, o diretor de fotografia de *Never Fear*, parceria de longa data de John Ford, afirmou anos mais tarde:

Ida tem mais conhecimento de ângulos de câmara e lentes que qualquer outro realizador que já trabalhei, com exceção de Victor Fleming. Ela sabe como uma mulher é percebida na tela e qual luz ela deve receber, provavelmente melhor do que eu mesmo. (tradução da autora)⁴⁷

Os métodos trazidos dos anos de atuação tornavam-se complemento ao seu trabalho. Imersa na realidade que buscava transmitir, Ida insistiu que as gravações fossem feitas dentro de um verdadeiro centro de reabilitação de vítimas de poliomielite, incluindo os pacientes em tratamento como parte da figuração. Para além disso, ela entende a importância em se criar um envolvimento dos protagonistas com a rotina de atividades internas daquele espaço médico, o que acaba por se refletir própria relação percebida entre os atores e os outros personagens durante todo o filme. Facto esse percebido intensamente na sequência envolvente que ressalta uma dança coreografada inteiramente por pessoas em cadeira de rodas, algo até então nunca antes visto nas telas de cinema.

Entretanto, o que não surpreendeu foram os resultados das exposições. Tal como previsto anteriormente, a temática da poliomielite era ainda uma ferida aberta para a população geral e os aspetos emocionais e dramaticamente presentes na

⁴⁷ "Ida has more knowledge of camera angles and lenses than any director I've ever worked with, with the exception of Victor Fleming. She knows how a woman looks on the screen and what light that woman should have, probably better than I do" - Ross, William T., 2021 - "Ida Lupino, a Life in Hollywood" in *Ida Lupino, Filmmaker*. Edição de Sipiora, Philip. New York, NY: Bloomsbury Academy, p. 43.

narrativa deram ao filme um tom documental que os aproximou, e muito, daquele passado recente vivenciada por tantas famílias. Como consequência, os afastou das salas de cinema.

Os prejuízos financeiros eram maiores do que o esperado, visto que Ida havia usado todo o seu recurso na produção do filme e suas opções para vislumbrar a continuidade na carreira tornaram-se escassas. Assim, sem outra opção em vista, a Filmakers acaba por fechar um contrato com a RKO, importante estúdio de filmes independentes, que reconheceu na realização de Lupino em *Not Wanted* aquilo que mais interessava a seus executivos: a capacidade em contar boas histórias a um baixo preço de produção, gerando saldos positivos ao final da arrecadação.

As condições propostas foram as seguintes: um limitado orçamento para a produção de três novos filmes com assessoria e facilitação na divulgação e distribuição, em troca da metade do lucro arrecadado em cada um deles. Ida, mesmo com todas as suas ressalvas quanto aos grandes estúdios, soube que essa era a única oportunidade possível em continuar o seu caminho atrás das câmaras. Ela tinha total consciência de quão poucas outras mulheres haviam conseguido tamanho feito e, dessa forma, desistir continuava a não ser uma opção.

O próximo filme a ser realizado por Ida, o primeiro sob o controle e desenvolvimento da RKO, foi *Outrage/Ultrage* (1950). Com uma narrativa densa sobre uma jovem que sofre um estupro e passa por intensa devastação emocional em sua vida, a construção do argumento buscou um viés de representação que fosse tanto realista quanto brutal, mas que, em especial, seguisse coerente à fragilidade de tantas vítimas desse crime. A realizadora, inclusive, foi parte ativa na construção de todo o texto, colaborando com os diálogos da protagonista e entregando elementos que, a partir da sua perspectiva de gênero, traria resultados o mais realistas possíveis.

A atriz Mala Powers, com apenas dezoito anos e uma carreira artística ainda em início, foi escolhida como figura protagonista desta narrativa. Embora tenha transmitido bastante confiança durante os testes para o papel, acabou por transparecer uma considerável insegurança durante as rodagens das cenas mais intensas. Ida, profundamente familiarizada com esse sentimento e carregando toda sua particular empatia, usou da força e encorajamento para reconstruir a confiança de que a jovem necessitava, permitindo-lhe explorar novas abordagens e construções em frente às câmaras, de forma a sentir-se mais confortável com o seu trabalho.

O enredo sensível que guiava *Outrage* fez com que a realizadora seguisse em constantes reuniões com o PCA, uma vez que o filme se encontrava no limite das diretrizes aceitas pelo Código Hays⁴⁸. A censura não permitia que cenas explícitas fora do eixo moral da época fossem exibidas e, assim, o controle sobre como a narrativa se desenvolveria nas telas era uma preocupação constante para ambos os lados. Ida acabou por utilizar muitas dessas limitações como ferramentas linguísticas que valorizavam o lado subjetivo do filme, construindo uma estrutura cerceada por obscuridades, simbolismos e presunções figurativas de ideias, afastando-se totalmente da objetividade narrativa que uma cena violentamente explícita traria. Trabalhar com tantas limitações revelava-se como mais um dos desafios à criatividade de Ida, e assim o enfrentou.

No entanto, o lançamento de *Outrage* no verão de 1950 gerou resultados mistos. Muitas críticas derivaram de uma aversão total ao assunto estupro, reforçando a ideia de que espaços para tais narrativas eram inconcebíveis em qualquer circunstância. Por outro lado, diversos canais de comunicação aclamaram a coragem e a franqueza de Ida, enaltecendo o seu bom senso ao abordar tais perspectivas e a clareza com que expos as consequências devastadoras que um evento de tamanha carga traumática pode gerar na vida de uma mulher. Ainda assim, no aspeto financeiro, *Outrage* foi considerado como um sucesso pela RKO, deixando ainda mais evidente a potência que Ida Lupino se mostrava dentro da indústria cinematográfica e aumentando as expectativas em torno do potencial que ela traria aos seus futuros projetos.

A realizadora se consagrava como alguém de alto interesse. Seus três filmes eram evidências claras de como suas escolhas por assuntos controversos e tão pouco explorados, carregados de pontos de vista pouco percebidos até então, se tornavam desafios para Hollywood e seu sistema fechado. Ida seguia a ansiar por histórias ainda mais transgressoras e que pudessem abrir espaço a outras linearidades sociais. Mas, atrelada aos interesses da RKO, era preciso primeiramente vencer o desafio do convencimento, de que narrativas assim mereciam seus espaços e que seriam boas escolhas de trabalho.

⁴⁸ Segundo Rodrigo Maciel, o *Product Code Administrator* (PCA) foi um órgão criado em 1934 com o objetivo de centralizar o controle de uma nova ordem sobre o Cinema. O Código Hays (*Hays Code*) foi um projeto de lei que segmentava quais restrições deveriam ser levadas em conta durante a produção e rotação de um filme, tendo como princípios gerais as seguintes normas:

1. *No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin.*
2. *Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.*

3. *Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation* (Motion Picture and Distributors of America, Inc., 1934).

Como imaginado, as suas mais progressivas ideias foram logo invisibilizadas. Para a RKO, todos os pontos que Ida desejava explorar esbarravam diretamente nos interesses associados às linearidades da moral e costumes conservadores, e muitas das histórias que poderiam ter sido importantes obras de reconstruções à linguagem da época foram impedidas de seguir para além do próprio desejo da realizadora.

Após algumas negativas, e ao conseguir entrar em consenso com a produtora, Ida inicia a produção de um novo filme: *Hard, Fast and Beautiful*/Laços de Sangue (1951), uma história que apresentava os conflitos entre uma promissora jogadora de ténis e sua gananciosa mãe. O filme era visto pelo estúdio com grande expectativa comercial e, por isso, contou com um expressivo plano de lançamento em todo o país, algo inédito para a vida de Ida.

Gastos em publicidade, festas e presença da média tornaram-se estratégias em associar não apenas o filme, mas a RKO em si, ao patamar de luxo e sofisticação. Ainda que muito bem recebido pelos cinemas de todo o país, o retorno do investimento não existiu, e *Hard, Fast and Beautiful* não proporcionou lucro algum para Ida Lupino, fazendo com que ela ainda precisasse buscar trabalhos como atriz em outras produções para suprir a dívida que a mantinha aprisionada ao estúdio.

Por outro lado, se a questão financeira não supria os ambiciosos desejos de Ida, ao menos no que se relaciona ao reconhecimento à sua nova faceta artística era possível sentir os retornos. O florescimento de sua imagem dentro da indústria retornava agora carregando um outro ponto, em um novo e importante *status*. A realizadora, inclusive, foi convidada a apresentar a categoria de Melhor Realização no Óscar de 1950 e, após ser anunciada como “a mais bela realizadora da cidade”, expressa em suas primeiras palavras o que estar naquele local significava a ela:

Se um gênio me concedesse um desejo, eu acho que saberia como gastá-lo. Eu desejo que meu nome esteja em uma lista como essa.
(tradução da autora)⁴⁹

Os caminhos para uma nova história, entretanto, continuavam a esbarrar nas barreiras externas aos seus interesses. O ímpeto por novas linhas nunca havia cessado, mesmo que continuamente suas ideias seguissem a ser desconsideradas pela RKO.

⁴⁹ “If a genie ever gave me a wish, I think I’d know how I’d like to spend it. I want my name to be in a list like this Oscars.” - (2014, 10 de maio). Joseph L. Mankiewicz Wins Best Directing: 1950 Oscars [Video]. YouTube. <https://youtu.be/JwSf-jk7r7g?si=TSUuYOEOb49ZRWoR>.

Durante um período de descanso na cidade de Palm Springs, Ida Lupino conheceu uma de duas vítimas que haviam sobrevivido ao sequestro perpetrado por Billy Cook, um infame *serial killer* sentenciado a trezentos anos de prisão pelos seus crimes. Ida, entusiasmada pela proporção narrativa que vislumbrava, quase que imediatamente anuncia à imprensa, em nome da Filmakers, a aquisição dos direitos sobre a história e a sua intenção em desenvolver um novo filme baseado na perspectiva das vítimas de um sequestro, baseando-se ficcionalmente nos detalhes compartilhados por Cook e suas vítimas.

Entretanto, como esperado, no mesmo dia o conselho de censura entra em contato com Ida e apresenta objeções diretas ao projeto, informando-a que o desenvolvimento de produções focadas em conhecidos criminosos seguia contrário ao Código de Hays e, dessa maneira, jamais teria a autorização para ser exibido.

Ainda assim, mesmo com outras negativas a surgirem pelo caminho, e sendo também necessário alterar o cerne central de forma a remover quaisquer referências diretas ao criminoso, *The Hitch-Hiker/Arrojada Aventura* (1953) foi finalmente lançado. O filme se tornou um importante marco para a carreira de Ida, visto que se trata de uma narrativa destoante das anteriores e que, pela primeira vez em sua carreira, contava apenas com o protagonismo de personagens masculinos.

Como resultado, a produção obteve um ótimo retorno nas bilheterias e foi bem recebida pela crítica especializada. Ainda assim, mais uma vez, a maior parte dos lucros acabou por ser retido pela RKO, reduzindo a arrecadação de Ida e deixando-a totalmente inconformada com os caminhos tomados. Tal evento acabou por se firmar como o ponto final do contrato entre as partes, levando a Filmakers a romper definitivamente com o estúdio e a buscar formas autônomas de se sustentar, aproveitando todo o conhecimento adquirido ao longo de anos de produções onde os baixos orçamentos nunca se revelaram impeditivos para criar.

Com a liberdade reconquistada, as novas histórias adquiririam novos espaços para serem desenvolvidas. Dentre várias delas, a que mais chamou a atenção dos investidores foi a de um conflito judicial entre um homem e suas duas esposas, retratando as consequências diretas da bigamia na vida das três partes. Ida inclusive atua no filme como uma dessas esposas, se tornando a única atriz a dirigir a si mesma no período clássico do cinema⁵⁰.

⁵⁰ Hastie, Amelie, 2016 – *The Trouble with Lupino*. Cinema Comparat/ive Cinema, vol. IV, nº 8, p. 50.

Trabalhando com o orçamento limitado, Ida usa todos os aprendizados dos últimos anos no que se refere às locações e manter-se dentro dos custos baixos de produção. A sua influência garante ainda três vencedores de Óscar como membros de sua equipe, tornando-a alinhada e preparada para o maior desafio de sua carreira até então. Como resultado, a crítica especializada teve percepções mistas, mas com boas opiniões e elogios ao duplo trabalho de Ida em cena, e o retorno financeiro foi positivo graças às economias feitas durante as rodagens.

De certa forma, tal feito poderia ser interpretado como um forte indício da prosperidade frente a um caminho tão mais possível para o seu trabalho. Afinal, Ida parecia ter conquistado a liberdade narrativa, o respeito de seus colegas e um reconhecimento popular significativo o bastante para criar demanda por seus filmes. Tudo se desenhava para um percurso perfeitamente promissor, onde Ida finalmente seria equiparada a tantos outros importantes realizadores da época e tornando-se parte do panteão dos grandes nomes do cinema mundial.

Apesar disso, *The Bigamist/O Bígamo* (1953), acabou por ser o penúltimo filme realizado por Ida Lupino, sendo efetivamente o último dentro do contexto do cinema clássico norte-americano. Os seus próximos anos de trabalho seguiram dentro de um outro importante espaço desse novo meio se mostraram também muito expressivos, consolidando-a como parte ativa e criativa em muitas e importantes produções que marcariam essa nova fase de sua trajetória profissional.

Entretanto, antes de aprofundar por esse novo caminho, proponho uma breve quebra na linearidade dessa história. É preciso retroceder alguns anos e retomar alguns pontos pessoais na vida da realizadora que optei por, até então, ocultar e realocar em um plano especial, segmentado e definido apenas para tanto.

Ida Lupino, durante toda sua vida, e tal como tantas mulheres, viveu alguns relacionamentos amorosos. Todas as parcerias românticas consistentes e duradouras em sua vida acabaram por manter em comum um fator em comum: exerceram forte impacto emocional e profissional na vida da artista. Por essa razão, merecem um espaço próprio nesta contextualização.

Assim, se estas relações efetivamente fizeram parte da concepção artística de Ida, por qual motivo despende de uma segmentação? Ao meu ver, quando refaço os caminhos apresentados até aqui, somente agora inserindo as partes masculinas que estiveram presentes em sua vida, cumpre-se o meu desejo em reforçar como a presença de cada uma dessas figuras se fez sempre em paralelo às conquistas e visões de Ida Lupino, e nunca meramente limitada às suas participações.

Uma opção, feita em direção apenas ao máximo respeito por sua unidade e individualidade artística, evitando cuidadosamente qualquer descuido ou a má interpretação que possa condicionar a carreira de Ida a nada além de seu próprio ímpeto em alcançar seus objetivos e conquistar o seu espaço, que é seu e somente seu.

3.6 Os amores de Ida

Um interessante ponto que distancia a representação das mulheres nos filmes de Ida Lupino é como a figura masculina como par é construída em relação à trajetória das protagonistas. Evidentemente que existem limitações claras nessa representação, visto que o contexto do período clássico induzia a recorrência dessas narrativas românticas e nem mesmo a realizadora foge dessa idealização na maior parte de seus filmes. O que acaba por se distanciar do local comum dessas relações está na forma em que ela equilibra cada um dos sujeitos nos momentos em que o romantismo surge à cena, e formatação gerada por tais posições.

Pensando na figura de um triângulo e suas três pontas, as figuras de interesse romântico nos filmes de Ida estão sempre vinculadas a um dos vértices que constituem a base da forma. Enquanto isso, as protagonistas, a depender do momento vivenciado, transitam entre as duas posições restantes: no vértice superior, sozinhas, a distender e conduzir a sua própria linearidade narrativa; ou no ponto lateral ao homem, acolhendo a sua presença num nível equivalente quando os seus conflitos fossem resolvidos.

A ideia acaba por transferir às telas a imagem romântica da parceria pela cooperação, fugindo da hierarquização masculina-feminina das relações construídas na sua imensa maioria. Na realidade, quando ocorre algum desnivelamento similar em alguns dos filmes de Ida, pende-se sempre ao lado da mulher, transformando a figura romântica do homem a apenas parte coadjuvante de seu propósito pessoal.

Assim, a reiterar a opção por em nenhum momento anterior incluir as relações românticas da realizadora, nota-se algumas fortes similaridades dessas suas protagonistas com seu próprio contexto emocional e particular. A maioria dos homens que cruzaram a sua vida em nada ofuscaram a dedicação, o esforço e o protagonismo conquistado durante as décadas de trabalho. Tão pouco foram insignificantes ou nulos para tanto, eram parte integrada do que Ida se tornou - parceiros, mas nunca igualmente equivalentes às conquistas de sua trajetória.

Cada relacionamento contou com particularidades, mas em todos há o ponto comum de Ida ser a parte mais obstinada e reluzente da parceria. Características essas que foram tanto o fortalecimento da união quanto também fatores de rutura. E, não obstante, pelo precoce fim de sua carreira.

Em todo caso, em cada um destes Ida deixou uma inegável impressão, e igualmente fora impactada.

Dessa forma, inserir as participações artísticas e pessoais destes é também manter coerente com a própria visão de Ida sobre o que era o amor. Afinal, ela teve como primeira referência masculina um pai que exalava tal sentimento a todo instante, seja por ela, Rita, Connie ou pelo seu ofício. Stanley seguia a ser a figura daquilo que a realizadora sempre buscou em um companheiro: alguém para dividir, somar e multiplicar para mundo o fascínio pela arte. Tamanha sensação nunca deixou de ser o seu constante guia.

O primeiro relacionamento de Ida ocorre quando ela tinha apenas quatorze anos, ainda a viver em Londres. Enquanto se desenvolvia na academia de artes dramáticas, ela namorou o também estudante Johnny, que carinhosamente a chamava de *Loops*. O pouco tempo livre que tinham eram dedicados aos encontros em que idealizavam sonhos adolescentes a projetar o futuro juntos, assim que ambos conseguissem o sucesso em suas específicas carreiras artísticas. O relacionamento tornou-se tão consistente que, mesmo com a partida de Ida para Hollywood, o ímpeto em viver tais planos ainda se mantinha firme aos empecilhos da distância.

Entretanto, com sua breve volta a Londres em 1934 após a recuperação da poliomielite, logo recebe a notícia que seu namorado havia a pouco sofrido um acidente de bicicleta na Alemanha e seguia internado em estado grave. Infelizmente, pouco tempo depois, o aviso que Johnny havia falecido também chegara à Ida, causando um enorme impacto em sua vida. "Diga à *Loops* para

seguir em frente” (tradução da autora)⁵¹, dizia a última mensagem enviada pelo jovem. Uma expressão que transmitia a força que Ida precisava para não abdicar do caminho que apenas se iniciava em sua vida.

Os primeiros anos de volta aos Estados Unidos foram carregados pela angústia na vida da atriz. Ela vivia emocionada, sonhava com Johnny constantemente, e sentia-se completa apenas por manter essa relação espiritual com o antigo namorado.

Apenas em 1936 outro homem consegue despertar a atenção da jovem. Louis Hayward, um ator sul-africano naturalizado na Europa e nove anos mais velho que Ida, se encantou com a sua figura na pré-produção de um filme em que interpretariam uma parceria romântica. A conexão foi imediata, e rapidamente os dois passaram a compartilhar um com o outro todos os aspetos sensíveis e emocionais que os conectavam.

As inseguranças quanto ao mercado que começava a pertencer, as pressões estéticas e mediáticas que sofria, além do constante sentimento de ser subjugada pelos estúdios que passava, eram pontos que se sentia livre para compartilhar diretamente com Louis. Ele esteve presente nos mais decisivos e impulsivos movimentos tomados por Ida e, com isso, a relação se solidificava ainda mais a cada nova fase da carreira.

Inclusive, em um destes momentos de transição entre produtoras, Hayward foi parte essencial para que a jovem refizesse a sua autoimagem. Com seu apoio, Ida retoma os cabelos ao castanho natural, se distancia do uso recorrente de maquiagens carregadas, e passa a assumir uma figura mais madura e consciente de sua própria beleza.

No aspeto profissional, entretanto, Louis não havia chegado a uma equiparação com Ida. O desejo em se casar dependia apenas que surgisse uma boa oportunidade para que seu *status* como ator fosse compatível com o da sua futura esposa, visto que temia se tornar apenas um Sr. Lupino após a união. Logo quando ambos conseguem importantes trabalhos no ano de 1938, se casam em um cartório municipal em Santa Bárbara cercados por familiares e amigos presentes. Apenas um dia após a cerimónia, os recém-casados voltam à rotina profissional em seus estúdios, pois a arte sempre viria em primeiro lugar.

Durante os anos seguintes, Ida consegue caminhar por um reconhecimento que constantemente sobressaía à carreira do marido. Seu maior conflito seguia sendo

⁵¹ "Tell Loops to carry on" - Donati, William, 1996 - *Ida Lupino - A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, p. 31.

os questionamentos entre continuar na solidificação de sua imagem como atriz, e as questões que tais conquistas resultavam dentro de seu lar e em seu casamento. Mesmo se colocando como uma esposa dedicada, e tentando suprir qualquer eventual falha como parceira, a atriz sabia o quanto sua fama inevitavelmente deixava à sombra a figura de Louis. E isso em muito a incomodava.

Afinal, Ida havia crescido deslumbrando a relação de Connie e Stanley e desejando a mesma forma de colaboração artística e emocional na família que buscava construir. Ainda assim, a energia incansável em conquistar seu caminho individual dentro da indústria a impedia de replicar a imagem de uma esposa discreta e totalmente devota ao seu companheiro. Não havia muita linearidade dentro de casa e os sentimentos variavam a depender do momento da carreira em que a atriz vivia, sendo a afeição que seguiam a sentir um pelo outro aquilo que os retomavam à realidade ao final de cada dia.

De certa forma, os dois aprenderam a viver tal instável dinâmica em seu relacionamento e os pontos em comum sobre as suas carreiras foram o bastante para manter viva a relação até 1941, ano em que Louis se alistou na Marinha dos Estados Unidos e que logo foi convocado a servir. Assim, Ida passava a enfrentar a dura realidade em ter os dois homens da sua vida associados a diferentes conflitos armados, ao mesmo tempo.

Os atritos constantes tornaram-se ainda mais complexos com a distância e as poucas visitas e troca de cartas. O agora Capitão Hayward passou a assumir uma unidade responsável pelos registros fílmicos e fotográficos da guerra e, como consequência, sua dedicação em capturar o horror daqueles campos de batalha acabaram por gerar impactos assombrosos por toda a sua vida.

Próximo ao Natal de 1943, Louis retorna de vez aos Estados Unidos. A animação de Ida com a sua volta logo desaparece ao primeiro abraço, pois percebe imediatamente como seu marido havia se transformado em uma outra pessoa, muito mais introspectiva, silenciosa e traumatizada por tudo aquilo que viveu. Nada que ela fizesse conseguia trazer a felicidade daquele homem de volta, nem mesmo o reencontro com seus amigos próximos ou ao ambiente de trabalho. Ele havia mudado por completo.

Os tempos eram cada vez mais sombrios, com Louis sendo internado em vários centros hospitalares para tratar de sua depressão severa, sem muito sucesso. Nada parecia surgir efeito e o ator só via uma opção para se salvar: um recomeço, longe de tudo aquilo que o rodeava, incluindo sua rotina, sua casa e Ida. Assim, em julho

de 1944, Ida e Louis se separavam oficialmente. O término, mesmo tão devastador, nunca foi traumático o suficiente para que a admiração e respeito pelo outro desaparecesse.

Para Lupino aquele relacionamento havia sido um enorme espaço preenchido em sua vida, mas era preciso seguir, juntar os pedaços e se reconstruir a partir de sua nova realidade. Ela se sentia cada vez mais forte e confiante para lidar com os empecilhos da carreira, mas ainda assim sentia a imensa falta de um companheiro para preencher o vazio que o antigo relacionamento deixou.

Aos vinte e nove anos de idade, após reincidir seu contrato com a Warner Bros. e já mais consciente dos caminhos que pretendia seguir, Ida conhece numa festa aquele que viria a ser o seu segundo marido, o produtor e argumentista Collier Young. Apesar de ser dez anos mais velho que a atriz, as vivências que partilhavam, bem como os sonhos comuns de se lançarem na produção e escrita de filmes independentes, acabaram por os unir imediatamente.

Em pouco tempo, Young já se encontrava totalmente encantado por Ida. Além de ser a mulher mais incrível e divertida que ele havia conhecido, a capacidade em acalmá-la em situações de ansiedade conectavam ainda mais o casal. Em agosto de 1948 os dois se casavam e, assim, davam início ao período mais importante na prática artística de Ida Lupino.

A *Filmakers* surge com a parceria direta entre Ida e Collier. Os dois trabalharam juntos em todos os projetos que vieram a ser desenvolvidos, a partilhar da mesma paixão e força por narrativas que fossem inovadoras. Ambos estavam livres de seus vínculos com produtoras e, assim, dedicavam-se em conjunto na construção coletiva desse legado.

O trabalho de Young consistia em encontrar investidores e convencê-los do potencial criativo das histórias, além de participar na própria redação dos argumentos. Inclusive, durante toda a incerteza que pairava a produção de *Never Fear* e o receio em torno da temática controversa, Collier foi o maior incentivador para que o filme fosse efetivamente realizado. Mesmo com todo o nebuloso cenário, a sua paixão por essa narrativa foi suficiente o bastante para convencer a sua esposa a prosseguir com a produção, sem recear os resultados futuros.

Como relatado anteriormente, o prejuízo gerado por esse filme foi o que obrigou a *Filmakers* a se associar a RKO e, conseqüentemente, sofrer com outras perdas financeiras nas seguintes produções. Assim, as animosidades no campo profissional começaram a interferir no campo emocional do casal, e os dois passaram a não se

entender mais nas escolhas do dia-a-dia. Ida, inclusive, culpava Collier pelo prejuízo de *Never Fear* e depositava toda a sua frustração em não se ver livre das amarras de um estúdio na teimosia de seu marido em seguir com a ideia, mesmo após tantas negativas recebidas durante a pré-produção.

O distanciamento entre ambos se tornou ainda mais acentuado quando, em 1950, Ida, no processo de angariar mais recursos para seus filmes, aceita um papel em outro estúdio. No primeiro dia de filmagens de *Woman in Hiding/Entre o Amor e a Morte* (1950), a realizadora conhece o ator Howard Duff, sua parceria romântica no longa-metragem, e logo se encanta por sua vitalidade, energia e perfeccionismo que exalava ao atuar.

Assim, admirada por esse novo homem e frustrada com a complexidade afetiva que o seu casamento havia tornado, Ida anuncia, em 28 de dezembro de 1949, que entrava com o pedido de divórcio de Collier, apenas treze meses após a união. No entanto, mesmo após o fim do relacionamento amoroso, Young e Lupino permaneceram juntos como amigos e colegas de trabalho no campo profissional. A *Filmakers* era um projeto coletivo, e assim se manteve até seus últimos dias de subsequentes.

Logo após o anúncio à imprensa, Ida passou a fazer aparições públicas com seu novo namorado e a se mostrar completamente envolvida ao novo relacionamento. Para Duff, inclusive, estar associado a uma verdadeira estrela de Hollywood trouxe mais oportunidades de carreira do que nunca. Aos olhos do mundo, o casal era perfeito, conectado pelo amor ao trabalho duro e um resplendor sobre a simbolismo da dedicação artística.

Entretanto, quando percebido por dentro, a história se mostrava um pouco mais complexa, visto que Howard era uma pessoa assertiva, com opiniões fortes e inflexíveis, tal como Ida. Tamanhas personalidades geravam embates constantes entre os dois, especialmente quando ele exagerava na bebida e personificava uma figura agressiva e sem limites. A relação seguia num ciclo instável, com altos e baixos, e com interesses que divergiam por completo sobre os planos de futuro.

Enquanto Ida via-se casada e rodeada de filhos que pudessem prolongar a tradição familiar, Howard valorizava a sua individualidade e a possibilidade de focar apenas em seu próprio caminho. Entretanto, a situação instável que ambos viviam ainda funcionava bem para ele, visto que, ao mesmo tempo em que não se comprometia à estabilidade de um relacionamento e mantinha viva sua fama de um dos mais

cobiçados solteiros de Hollywood, seguia a desfrutar da companhia e dos privilégios da sua parecia com Ida aos olhos da indústria.

Nos anos que seguiram, a relação entre eles permaneceu marcada pela mesma instabilidade, com separações e reconciliações, discussões e perdões, sem nunca assumir um compromisso mais sólido. Contudo, um evento inesperável forçou a alinhar a história de ambos em função de um caminho em comum: Ida Lupino estava grávida. A chegada desse novo membro forçou uma maior definição da situação, levando Howard a sentir-se moralmente obrigado a pedi-la em casamento logo após a descoberta.

Em 20 de outubro de 1951 o divórcio de sua união com Collier Young foi finalizado, e já no dia 21 deste mesmo mês Ida e Howard se casavam. Aos trinta e três anos, em abril de 1952, ela deu à luz à sua única filha, Bridget Mirella Duff, que, tal como a mãe, precisou também lutar para sobreviver a um arriscado parto prematuro.

Para Ida, a vida parecia enfim estar completa, visto que seguia preenchida pelo amor e pela presença da sua filha, realizando assim o grande sonho da maternidade. No entanto, os problemas matrimoniais não cessaram com o nascimento de Bridget. A rotina do casal já vinha de um contexto de embates constantes, e o facto de viverem um casamento motivado pela gravidez não melhorava o humor de Howard. Além disso, Ida se mostrava em potente crescimento para a indústria, o que perturbava o ego de Duff e fazia-o sentir inferiorizado face ao poder e potência da esposa.

O relacionamento seguia a ser pauta frequente pelos veículos de média, evidenciando os problemas matrimoniais e expondo as fragilidades de Ida frente ao desejo em salvar seu relacionamento a qualquer custo. O seu amor por Duff era enorme, e seu desejo em manter a família unida era algo que valia a pena a luta, mesmo que fosse preciso sacrificar a sua própria jornada para tanto. Um de seus grandes sonhos, inclusive, era o de dirigir seu marido em um filme, mas exatamente por sentir que isso poderia ser mais um combustível para Howard se sentir inconformado pela sua liderança, ela acaba por desistir da ideia.

No plano profissional, por outro lado, Ida seguia a prosperar. Após o lançamento de *The Bigamist* em 1953, ela dava entrada dentro do inovador universo televisivo, com outras nuances e oportunidades, que rapidamente se tornam parte integrada ao seu lado pessoal e emocional. Ida Howard consigo para este novo contexto, tornando-o novamente seu parceiro em cena numa produção da CBS.

Tal como todo novo desafio na vida de Ida, uma nova fase tomaria forma a partir de então. Um período cercado por novidades, mas também marcado por outras duras experiências. Uma nova Ida se apresentava, ainda mais consciente e confiante de seu lado profissional, mas que passava a contar com preocupações até então inimagináveis. Afinal, ela era agora mãe, e manter unida sua família passou a ser aquilo que de maior importância em sua vida.

Era mesmo, de facto, um fim, mas também um recomeço.

3.7 Os anos de TV

Neste ponto da história de Ida, tem-se a clareza de que ela havia se construído mais como realizadora do que em qualquer outra faceta artística até então. Tal facto não é mensurado pela quantidade de filmes realizados ou pelo retorno financeiro que cada um deles gerou, mas sim por ela própria, durante o registro de suas memórias.

O sentimento pela realização entregava a Ida uma sensação de completude maior do que qualquer outra forma de arte. Mais do que atuar ou compor, ser realizadora era o que entregava em suas mãos o controle direto sobre a sua arte e o que a fazia consciente de sua contribuição na indústria. Era a concretização daquele futuro que seu pai havia idealizado em seus primeiros anos de vida. As maiores barreiras existentes haviam sido quebradas e seu nome havia se tornado referência dentro do espaço cinematográfico da época. Torna-se impossível negar como sua presença extrapola totalmente os limites do recorte em que Ida viveu. Seu trabalho se tornou, de facto, imortal.

Dessa forma, a análise mais minuciosa de sua trajetória finaliza no tópico que antecede a este desenvolvido. O ponto de estudo proposto delimita um recorte ao contexto clássico do cinema e, com isso, as obras analisadas no próximo capítulo já foram devidamente contextualizadas. Entretanto, de forma a dar seguimento ao

conjunto geral da pessoa Ida Lupino, torna-se importante destacar objetivamente alguns detalhes da sua atuação no universo televisivo, que se estendem até às últimas décadas de sua vida. Afinal, embora *The Bigamist* tenha sido seu penúltimo filme, sua atuação como realizadora não findou por ali, tendo seu caminho profissional seguido mais ativo do que antes.

Inclusive, o convite para iniciar seus trabalhos na televisão surge do diretor de fotografia com quem trabalhou nesse último filme. Mesmo temerosa com tão expressivo meio de comunicação, e compartilhando a impressão comum a tantos outros colegas quanto aos efeitos negativos que o meio traria à popularidade cinematográfica, a curiosidade e o desejo em explorar novas oportunidades foram decisivos para Ida aceitar o novo desafio.

Sua estreia ocorre na aclamada série *Four Star Playhouse* (1952-1956), com uma pequena participação. Ela e Collier seguiam determinados a produzir filmes pela Filmakers paralelamente aos incipientes trabalhos de Ida na televisão, chegando a escrever alguns argumentos que pudessem contar com os baixos recursos orçamentários. Sem conseguir dar conclusão a tais projetos, eventualmente, a companhia chega ao fim.

A ideia de criar um espaço que gerenciava todas as fases de produção, incluindo a própria distribuição dos filmes, acabou por sobrecarregar a produtora e comprometer todos os seus recursos. Dessa forma, o sonho de Ida em seguir com sua independência criativa havia se encerrado junto ao fim da Filmakers, demandando uma completa retomada de sua carreira para a atuação.

Em 1956, Ida estreou como realizadora de televisão num novo projeto da NBC, uma série chamada *Screen Directors Playhouse* (1955-1956), em que cada episódio semanal seguia comandado por um realizador convidado. Ida desejava que essa oportunidade fosse o início de uma carreira integral como realizadora na televisão. No entanto, esse desejo não correspondia aos planos reais da emissora para o momento.

Collier Young, mantendo-se como parceiro criativo de Ida, desenvolve um projeto especialmente para o casal Duff-Lupino: a série *Mr. Adams and Eve* (1957-1958), uma *sitcom* que narra a rotina de um casal de grandes estrelas de cinema. Com grande interesse da CBS, a produção estreia em janeiro de 1957, atraindo milhões de espectadores entusiasmados com possibilidade de espreitar a intimidade de um dos maiores casais de Hollywood a partir dos ecrãs de suas televisões. Inclusive,

tamanha era a intenção em firmar essa aproximação, que o cenário construído para a série foi projetado como uma réplica idêntica da sala residencial do casal.

Essa mista e intrigante representação entre a realidade e a ficção passa a atrair novamente a atenção dos canais de imprensa sob o casal. Os anos turbulentos anteriores foram substituídos por uma imagem que exalava total conexão entre Ida e Howard, o que passou a também acontecer na vida por detrás das câmaras. Afinal, ambos estavam em igual relevância, tinham fama e reconhecimento financeiro similar, e pela primeira vez o casamento atingia um equilíbrio que agradava, e muito, o lado patriarcal da família.

A protagonista, inclusive, chegou a assinar a realização de alguns poucos capítulos de *Mr. Howard and Eve*, mas a relutância em aceitar o direcionamento da esposa fazia com que Howard se tornasse uma pessoa totalmente desagradável em se trabalhar. Assim, novamente, Ida prefere abrir mão em executar tais planos em função da harmonia que vivenciava tanto dentro quanto fora do *set* de filmagem.

Entretanto, após um curto tempo, a série é subitamente cancelada por interesses da emissora. Foram apenas sessenta e seis episódios, duas temporadas ao todo, que encerraram um ciclo de grande relevância televisiva. Mesmo que os dois seguissem com participações especiais em outros programas, o foco do casal voltou-se para a produção de projetos pilotos a serem apresentados para emissoras de TV. Sem sucesso, tais projetos nunca foram para frente.

Nesse meio tempo, uma grande dor volta a abalar a vida de Ida. Ao final de 1959, Connie Lupino sofre um grave acidente automobilístico e acaba por falecer aos sessenta e oito anos. Para Ida, ter que novamente vivenciar a perda de tão importante referência de sua família, tornava-se um símbolo de reafirmação do legado artístico que carregava desde o nascimento. Era preciso seguir seu propósito, a qualquer custo.

Ida passa a ser reconhecida como uma realizadora de ação e começa a trabalhar como *freelancer* em diversas séries televisivas, incluindo a famosa *Alfred Hitchcock Presents/Alfred Hitchcock Apresenta* (1955-1962). Ela chegou a recusar o papel de protagonista no episódio *Sybilla* (1960) para assumir a realização do mesmo, aceitando a metade do salário proposto. Logo aos primeiros anos da década de 60, Ida Lupino já se consolidava como uma referência na realização televisiva, nunca faltando oportunidades de trabalho e sendo amplamente admirada por atores e equipes que cruzavam seu caminho.

A energia revolucionária dessa década, inclusive, torna-se o cenário perfeito para Ida reexplorar um novo desafio profissional, sendo convidada a realizar o filme *The Trouble With Angels/Anjos Rebeldes* (1966), o último de sua carreira. A história, considerada como controversa pela sua abordagem que mistura comédia e religiosidade, narra a perspectiva de duas jovens rebeldes que não se adaptam às normas de uma rígida escola católica dirigida por freiras. Apesar de várias cenas terem sido cortadas pelo estúdio na pós-produção, o filme teve relativo sucesso de bilheteria e garantiu até mesmo uma sequência em 1968.

Entretanto, no aspecto pessoal, especialmente na questão do matrimônio, as coisas não corriam tão bem. Tal como um reflexo recorrente da relação, logo após o término das exibições de *Mr. Adams and Eve*, Ida e Howard voltaram a não se entender como casal. As discussões e competições entre ambos eram frequentes, particularmente quando a realizadora experienciava os momentos de reconhecimento profissional e se reafirmava como a parte de maior destaque do casal. Para Howard, era inaceitável sentir-se inferior à sua esposa.

Não havia equilíbrio entre os dois, especialmente porque Ida continuava a ceder constantemente dos seus interesses em função ao lado controlador e dominante do marido, ainda que sem muito retorno. O desejo de manter a sua família unida, tal como ela foi criada a acreditar ser a forma correta a se viver, fez com que aceitasse não apenas todas as constantes idas e vindas de Howard, mas também todas as decisões tomadas sobre a relação.

Enquanto os conflitos perduravam e os temperamentos fortes seguiam a gerar densas feridas físicas e emocionais, aos olhos do mundo eles permaneciam como um veterano casal de Hollywood admirável, um verdadeiro exemplo a ser seguido. No entanto, para Ida, sempre foi necessário abdicar de muito mais para sustentar essa imagem.

Ao final dos anos 60, chegava também ao fim a sua carreira como realizadora. Mesmo com tanta paixão pela realização, e do reconhecimento como uma das mais importantes realizadoras femininas de todos os tempos, Ida Lupino encerrou suas atividades atrás das câmaras em 1969. Segundo amigos próximos, essa decisão foi em grande parte influenciada pela excessiva modéstia que ela tinha em relação ao seu trabalho, o que a impedia de reconhecer o valor de tudo aquilo que havia produzido e, conseqüentemente, do potencial do que ainda poderia vir a criar.

Dessa forma, apesar de considerável bagagem de produções em seu nome, é impossível não ter a sentimento de que o fim de sua carreira como realizadora

pareceu definitivamente precoce. Os anos que se seguiram na vida de Ida em nada refletiram o esplendor de toda a sua trajetória, resultando em décadas melancólicas, solitárias, e que poderiam ter sido muito melhor aproveitadas se a história tivesse tomado outros rumos potenciais.

Se, por um lado, prevaleceu até aqui a busca pelos pontos que definiram e impactaram diretamente na construção de narrativas tão inovadoras e representativas da figura feminina, começa-se a considerar as hipóteses que justifiquem a falta de reconhecimento de Ida Lupino quando comparada a tantos outros importantes realizadores do período clássico do cinema. Poderia a história ter sido diferente?

Infelizmente, não há como reescrever o tempo passado, e nem seria justo ignorar a realidade frente a cenários tão hipotéticos, ilusórios e impossíveis. Assim, encerrar o ciclo de análise com um contexto mais infeliz do que toda a potencialidade que se construiu é também evidenciar os intemperes que qualquer carreira está sujeita a passar, seja por qual motivo for.

Para além, é também fazer jus ao que ser mulher e as implicações de tanto representa no contexto pessoal de Ida. Afinal, é uma forma de reconhecimento da sua própria individualidade, e um respeito, novamente, a tudo que isso simboliza.

3.8 Os últimos anos

A percepção recorrente durante todo o levantamento do contexto biográfico de Ida é de que ela nunca se viu livre das amarras sociais do que ser mulher implica. Por mais que por muitos anos permeasse a ela uma vivacidade clara em construir sua carreira a qualquer custo, o valor matrimonial seguia a se mostrar como constante em sua vida. Tal sentimento nunca cessou.

A partir da década de 70, Ida seguiu com trabalhos relacionados apenas a atuação para filmes e séries televisivas. Seu talento nas telas seguia impecável, com a

mesma dedicação e entrega profissional vista em tantos anos de carreira, enquanto as propostas recebidas para a realização seguiam a ser desconsiderados por conta das complexidades que tais projetos demandavam na sua vida privada. Ida chegou a recusar várias propostas de trabalho por motivos ligados a Howard e sua filha, seja por não querer ver seu marido inferiorizado pelo seu protagonismo, ou por serem produções que demandassem longas viagens e implicassem no afastamento do lar.

Ida, com plena consciência, preferiu manter-se fiel aos valores de que seu homem devia ser o centro da família, e que a ela sobrava fazer o que fosse possível para que tal harmonia se seguisse. Como consequência, após inúmeras recusas, sua tão importante presença dentro da indústria cinematográfica e televisiva começou a se tornar cada vez mais ausente, frágil e reclusa.

No entanto, todo esse seu empenho começou a desabar em meados de 1972 quando Howard viaja a trabalho para uma curta temporada teatral fora da Califórnia, permanecendo por quatro semanas. Ida, tal como a esposa dedicada que sempre fora, quis viajar para encontrá-lo, mas seu marido achava melhor que ela ficasse em casa durante esse período. Entretanto, na véspera de seu retorno, uma desagradável surpresa surgiu na forma de um telefonema anônimo, que lhe informou: seu marido estava retornando, mas não para ficar. Ele iria apenas buscar roupas limpas e partir.

Howard chega no dia seguinte, organiza uma mala com algumas peças, e informa que estava apaixonado por uma jovem atriz de pouco mais de vinte anos que conhecera durante a estadia fora. Ida sabia que, embora tivesse vivenciado cenas similares a essa no passado, em que o marido saía e retornava, desta vez parecia ser definitivamente o fim. Howard estava decido, e não tinha mais volta.

O choque pela sua partida nem tanto se deu pela expressiva diferença de idade entre ela e a nova pretendente, mas sim pelos aspectos que envolveriam esse contraste geracional. Tornava-se um ataque crucial à sua autoestima ver Howard trocar uma parceria de longa data por alguém com tão pouca vivência, que não poderia compartilhar das mesmas experiências sobre arte, música e cultura que ela carregava.

Se tornou devastador visualizar uma vida sem seu marido, e a própria esperança em tê-lo de volta fez com que Ida dificultasse o processo de divórcio por quase dez anos. Dessa forma, a solidão passou a ser sua mais constante companhia.

Por mais que continuasse a fazer algumas participações especiais em séries e a frequentar alguns eventos da indústria, Ida se tornou cada vez mais reclusa e centrada na sua própria companhia. A relação com a sua filha também se deteriorou, já que Bridget opta por recusar todos os planos que a mãe desejava e revela desprezo pela carreira artística, mudando-se para longe de Hollywood. Ida foi forçada a encarar a realidade daquele lar, antes tão bem preenchido por sua família e sonhos, se tornar cada vez mais vazio.

O isolamento não foi restrito apenas à família, tendo Ida começado a negar a presença de amigos, funcionários e colegas de trabalho, e recorrendo cada vez mais ao álcool como forma de se preencher. A bebida, que já havia sido uma parte constante em toda sua vida, especialmente durante os conflitos com Howard, tornou-se um verdadeiro refúgio ao pesadelo que sua realidade se mostrava aos seus olhos.

Ainda com trabalhos pontuais, ela começa a enfrentar dificuldades em memorizar suas falas e acaba por ser demitida de uma importante produção. A frustração em não conseguir entregar aquilo que em toda sua vida foi moldada a evocar a fez ainda mais infeliz. Por mais que quisesse provar a si mesma que era capaz de continuar a atuar, Ida começa a sofrer com frequentes ataques de pânico e, aos poucos, passa a recusar excelentes oportunidades de trabalho.

Ida se via cada vez mais solitária, tanto emocionalmente como fisicamente. Sua rotina passou a ser dedicada apenas ao cuidado com a sua residência e com as plantas. Entretanto, os fãs que rodeavam a sua casa a deixavam em completo estado de pânico, e temendo por ataques ou invasões. Com isso, seu tempo no interior da residência acabou por ser ainda maior.

Dessa forma, os anos se seguiram. Seus prazeres se resumiam a assistir televisão, comparecer a poucos eventos que a homenageavam, receber os amigos remanescentes em casa e cuidar do seu lar. Sua saúde torna-se ainda mais debilitada, com problemas mentais emergindo. Eventualmente, Ida se muda para um apartamento menor acompanhada de seus gatos, cessa a ingestão de bebidas alcoólicas, e passa a se interessar por ativismos voltados para a causa animal e o bem-estar infantil.

Na década de 80, entretanto, Ida enfrenta o doloroso sentimento de luto com a perda de vários amigos e familiares em sequência. Sua vida tornava-se cada vez mais erma, também fora das paredes de sua casa. Collier Young, um dos poucos

que permaneceu como seu eterno confidente, acaba por falecer em 1980 em um acidente automobilístico, semelhante ao que tirou a vida de sua mãe.

Dez anos depois, em 1990, Howard Duff sofre um ataque cardíaco e também acaba por falecer. Ida sente como se isso fosse uma segunda perda de seu marido, uma separação dolorosa da qual ela nunca havia se conformado, mesmo após tantos anos sozinha. Tamanha foi a dor que, a partir de então, o pouco contato que ela ainda mantinha com alguns amigos próximos foi completamente cortado, mergulhando em uma reclusão completa.

Assim, ela que já havia dado por encerrada a sua fantástica carreira a alguns anos, passava agora a recusar a sua própria existência, isolando-se na totalidade de qualquer referência ao universo que, outrora, fora tão vital em sua vida.

Ida Lupino faleceu em três de agosto de 1995, aos setenta e sete anos, por conta de um acidente vascular encefálico. Um fim solitário e infeliz, com pouco impacto mediático, tal como ela mesma desejou que ocorresse, visto que as longas décadas que antecederam sua morte culminaram na dissolução de grande parte da sua força artística frente à recusa em ser vista e percebida pelo mundo externo.

Ainda assim, é inegável que Ida se consagrou como a maior entre todos os Lupinos. Nem mesmo as décadas de rutura ao social, ou seu distanciamento da imponente e iminente imagem de liderança, são capazes de apagar a sua contribuição para o cinema como um todo, especialmente quando se coloca em vista o panorama da realização feminina.

Adentrar nesse espaço de percepção de suas técnicas e desenvolturas como realizadora adquire uma importância imensa, afinal, o que Ida foi e segue a ser transpassa a sua própria história. Os filmes realizados por ela são documentos de uma representação ainda maior, que representam para além do contexto de uma geração, e que passam a simbolizar com clareza muitos dos aspectos do que o ser mulher efetivamente implica.

Portanto, construir uma linearidade de percepções sobre seus filmes é um caminho certo a seguir. Mas baseado em quê? Contra quais argumentos as suas imagens construídas podem ser colocadas, se não a partir do local comum do cinema clássico norte-americano? E como a realização de Ida se faz presente em tal contexto?

Para tanto, os capítulos seguintes se fazem neste ponto de análise, compreensão e comparação. Para reconhecer o excepcional é preciso entender o casual, assim como

as nuances que definem os trabalhos dentro das técnicas e propostas de realização. Uma verdadeira absorção a tudo que se mostra fora da curva, merecedores de espaços que nunca foram cedidos, mas sim arduamente conquistados.

Afinal, não basta apenas desenhar quem foi Ida; é necessário reafirmar a potência de sua linguagem e sua unidade artística atrás das câmaras. Independentemente do que se fez ou resultou seus últimos anos, o que a manterá eterna para muitos está eternizado em cada um de seus trabalhos.

E, ao final, esse é o legado que importa.

CAPÍTULO 4: AS REALIZAÇÕES

Grande parte da frustração de Ida Lupino com Hollywood residia na posição em que os estúdios a colocavam durante as produções em que atuava. Desde o princípio, quando sua carreira baseava apenas na promessa em ser Alice, Ida percebe as inconsistências que a indústria cometia em nome da cadeia de produção motivada apenas pelo volume. Mesmo com tão pouca idade, ela sabia que nunca corresponderia ao perfil de uma personagem tão angelical, e a decisão em mudar para outro país acaba por se tornar um ato de coragem frente a um universo difuso e incerto, no qual a única confiança que havia de se apoiar seria seu próprio talento.

O primeiro passo que Ida toma contra a estereotipização de suas personagens foi a reconstrução da sua imagem física. A transformação não se limita apenas à simples troca do tom de seu cabelo loiro por um castanho mais natural, mas também pela consciente ruptura com a associação de *femme fatale* que tais atributos lhe conferiam em cena. A intenção em tal ação passa a ser um caminho para ser considerada em linhas narrativas diferentes, em que as oportunidades de trabalho se associassem ao que seu talento como atriz poderia entregar ao invés de conexões apenas ao que a sua imagem transpareceria.

De certo modo, todas as insatisfações na juventude tornaram-se combustíveis para que, ao alcançar domínio total de sua arte na realização ela moldasse as narrativas de maneira a refletir a construção de seus filmes a um local particular e que integrasse os aspectos da própria ambiguidade que passava a refletir. Afinal, ao mesmo tempo que simbolizava o reconhecimento e presença a partir de seus anos dentro da indústria, Ida passava também a ser vista uma estranha, uma *outsider*, a partir do momento em que ocupa um local moldado e executado exclusivamente por e para homens.⁵²

Assim, ser realizadora passava a ser uma forma de entregar ao mundo aquilo que a ela nunca foi possível usufruir. Em todos os seus trabalhos, as figuras que protagonizam suas narrativas vão além dos clichés esperados, revelando outras

⁵² Grisham, Therese; Grossman, Julie, 2017 – *Ida Lupino, director: her art and resilience in times of transition*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, p. 25.

nuances da compreensão de género até então pouco ou nunca percebidas nas telas. Inclusive, a sua própria vivência desempenhou um papel crucial em tais linearidades, especialmente quando se reconhece aspetos tão íntimos e bem conhecidos por Ida como a solidude, desilusões, doenças, e conflitos físico-emocionais.

De certa maneira, o que Ida Lupino desenvolve em cada uma de suas figuras reflete algo tão intenso que entrega não apenas uma mera construção da imagem feminina, mas que coloca também em foco algumas das mais importantes questões que se relacionam com o que ser mulher simboliza, em posições nunca antes sequer consideradas. O desejo em contar histórias socialmente relacionáveis era a sua maior inspiração profissional, e foi isso que permeou como guia em cada um dos desenvolvimentos de suas produções.

Marcas únicas, e possíveis apenas por alguém tal como Ida, capaz de carregar em si o testemunho do que simboliza verdadeiramente a paixão e respeito pela arte.

4.1 Técnicas e métodos

Tanto como foi possível perceber, o percurso de Ida Lupino na realização foi totalmente único e pessoal. De forma semelhantes, seus métodos de trabalho, foram apreendidos ao logo de sua prática como atriz. Desde o seu primeiro contato com a função - quando foi pressionada a assumir a realização de *Not Wanted* - tornou-se notável o quanto a familiaridade com a realização se tornou algo intrínseco à sua própria identidade. Um resultado de vivências, percepções e idealizações que moldariam a sua própria maneira de direcionar a sua equipe frente ao desenvolvimento a cada um de seus novos universos.

Em sua cadeira de trabalho, inclusive, seguia impressa a alcunha que lhe seguiu durante toda a vida: *Mother of us all*, ou, a Mãe de todos nós. Os seus métodos de trabalho muito foram associados a um lado familiar tipicamente tradicional, em que as direções e ordens seguem associados a valores pautados pelo respeito e

serenidade entre seus membros. Mesmo recebendo reações críticas sobre os aspectos que tal personificação representava, Ida reforçava o quanto trazer essa referência tornava-se algo intencional para sobreviver ao meio. A própria reforça tamanha consciência de suas ações quando afirma, em uma entrevista, como seu posicionamento frente aos homens ocorria:

Você não diz a um homem o que fazer, você sugere: "Queridos, a Mãe tem um problema, eu adoraria fazer isso, poderiam fazer por mim? Isso parece estranho, eu sei, mas você pode fazer isso para a Mãe?" E então eles faziam. E assim eu conseguia mais cooperação. (tradução da autora)⁵³

Exatamente por perceber as barreiras e estranhamentos comuns vindo deles frente ao seu papel, sua estratégia de trabalho baseava-se em não se mostrar como uma pessoa agressiva ou impositiva, mas sim como uma figura acolhedora e maternal. Para além disso, não ser percebida como uma figura sexualizada tornava-se uma forma de também conquistar o respeito na sua função, uma vantagem pessoal e profissional que Ida soube bem explorar em suas relações de poder.⁵⁴

Assim, a aproximação e a conquista do respeito tornavam-se formas de permear e fortalecer o seu espaço de liderança, conseguindo desenhar suas direções intencionadas em cada projeto a partir da sua própria abordagem. Tais técnicas tornam-se marcas para além do resultado final visto nos filmes, sendo também reconhecidas por importantes colegas que trabalharam lado a lado com a realizadora nas produções, tornando-se verdadeiros admiradores da sua atuação.

Por um outro lado, tendo consciência dos desafios em ter suas decisões respeitadas, Ida se preocupava em estudar a fundo todos os detalhes dos argumentos e definir precisamente todos os planejamentos e caminhos tomados, buscando sempre transmitir tais conhecimentos com a maior clareza possível. Além disso, ela evitava ao máximo transparecer qualquer traço de indecisão, adquirindo consciência total de cada projeto e evitando alterar rotas ou mudanças narrativas durante o período de rodagem. Era preciso não apenas que ela fosse a realizadora, mas também ser respeitada por tanto.

⁵³ "You do not tell a man, you suggest to him, 'Darlings, Mother has a problem, I'd love to do this, can you do it? It sounds kooky, I know, but can you do it for Mother?' And then they do it. And that way I get more cooperation" - Magalhães, Letícia, 2018 - *Ida Lupino, director*. Disponível em: <<https://medium.com/cinesuffragette/ida-lupino-director-115c2cace22e>>. Acesso em 23/04/2024.

⁵⁴ Acker, Ally, 1991 - *Reel Women: pioneers of the cinema, 1896 to the present*. New York, NY: The Continuum Publish Company, p. 74.

Quanto aos aspetos da sua abordagem imagética, Ida, muito por conta das limitações de produção, recorria constantemente aos recortes urbanos como cenários de seus filmes. Entretanto, para além de questões orçamentárias, a representatividade da rua tornou-se uma linguagem própria que se relacionava diretamente com seus objetos de narrativa. Tal como os ambientes reais, transparecer a verdade social para além da artificialidade construída pelos grandes estúdios era também uma forma de se manter alinhada aos seus valores.

Em suas histórias o padrão seguia o mesmo desenho. O que Ida e Collier seguiam a desenvolver era baseado naquilo que os entornos urbanos entregavam aos seus olhos. O intenso universo pós-guerra que pairava entre os norte-americanos era um cenário pronto em que histórias ordinárias poderiam facilmente se construir como extraordinárias. Para tanto, era preciso apenas o toque certo de inovações e construções, conceito melhor explicado pela própria Lupino, quando afirma que

Os filmes eram baseados em histórias reais, coisas que o público podia entender porque estavam acontecendo ou tinham valor jornalístico. Nossa pequena companhia tornou-se reconhecida por esse tipo de produção, e por usar talentos desconhecidos. (tradução da autora)⁵⁵

Como consequência, o código de censura em muito atuava para retirar os pontos mais controversos que tais filmes poderiam carregar. A própria Ida constantemente se reunia com os executivos do órgão para defender suas ideias e tentar um ponto em comum daquilo que poderia permanecer presente. Ainda assim, quando chegavam às salas de cinema, os assuntos causavam reações diversas a quem os assistiam: enquanto alguns acreditavam que a realizadora estava à frente de algo inovador, outros não se conformavam com narrativas tão destoantes ao contexto moral da época.

De facto, nunca houve uma unanimidade na recepção de seus filmes e, como visto anteriormente, as críticas que tendiam para os lados negativos chegavam a comprometer os facturamentos de exibição. Entretanto, na prática, esses números pouco influenciaram na continuidade dos projetos, visto que a liberdade artística da sua produtora, mesmo ainda que limitada, tornava-se o bastante para que a visão de mundo de Ida e Collier fossem parte recorrente em novas narrativas. Ela própria era a representatividade de um ser humano falho, frágil e traumatizado pelos

⁵⁵ *"The pictures were based on true stories, things the public could understand because they had happened or had been of news value. Our little company became known for that type of production and for using unknown talent"* - Weiner, Debra, 2000 - "Interview with Ida Lupino" in *Film Crazy: Interviews with Hollywood Legends*. Edição de McGillian, Patrick - New York, NY: St. Martin's Press, p. 224.

acontecimentos da vida. Para Ida, entregar ao público a pluralidade que histórias assim carregam, passava a ser uma construção de um universo inédito, e com ainda muito espaço para ser explorado.

Como resultado, o que passa a ser percebido na tela adquire uma força única, que em muito reflete todas as tão bem coordenadas práticas de sua realização. Tendo em vista, como reforça Andrei Tarkovski, que é a partir do estado no qual o íntimo do autor consegue ser transmitido para a imagem artística que o ideal de seu trabalho é conquistado⁵⁶, o que Ida Lupino se propôs a entregar solidifica como esse espaço interno da sua visão artística merece todo o reconhecimento possível. Afinal, em um período de linearidades tão padronizadas, construir histórias com tamanhas autorreferências e inventividades narrativas é seguir um movimento de fuga do ordinário, é construir do zero um mundo novo, possível, e ainda mais interessante de ser percebido.

Para então compreender o impacto da sua presença no cenário artístico mundial, é preciso colocar a prova aquilo que Ida efetivamente fez para ser vista como tal. O ato em ser uma mulher a realizar filmes por si só já poderia ser visto como a materialização de tais caminhos, mas, ao colocar uma análise centralizada a um contexto ainda mais específico ao cinema clássico, o espaço para materialização dessas importantes exceções acaba por ganhar ainda maior relevância.

Entretanto, antes de seguir para tal recorte, outra reorganização da linha temporal torna-se importante de ser feita, essa ainda dentro do ambiente das realizações. Reafirmo que, como proposta investigativa, tudo aquilo que se desvia do padrão segue a merecer destaque à altura de sua importância, e Ida, inegavelmente, teve em todos os contextos de vida e obra momentos em que o escapar do comum acabam por se firmar como os pontos mais especiais de sua trajetória.

No contexto fílmico, como já salientado anteriormente, Ida realizou uma única produção que não contava com a presença feminina em todo o filme, nem como protagonista ou como personagens secundárias. Toda a história é representada por homens e para homens, tornando-se assim uma parte única não apenas na carreira da realizadora, mas na história do cinema mundial.

Dessa forma, sendo impossível enquadrar a análise de tal específico filme dentro do recorte proposto, o seu espaço é melhor pertencido ainda neste capítulo. Não há dúvidas do impacto que a figura de uma mulher na década de 50 a conduzir o trabalho de atores por si só já causa, mas algo ainda mais fascinante - ou mesmo

⁵⁶ Tarkovski, Andrei, 1998 – *Esculpir o tempo*. São Paulo, SP: Martins Fontes, p. 122.

enigmático - permeia quando se percebe como foram os meios de desenvolvimento deste trabalho em especial.

4.2 O caso único

The Hitch-Hiker é tido como o primeiro e único filme *noir* realizado por uma mulher⁵⁷. Tal estilo cinematográfico foi um importante representante do cinema clássico norte-americano e é associado a muitos dos filmes independentes da época, os famosos "Lado B". Mesmo a carregar certo desvalor por críticos da época⁵⁸, é ainda hoje umas das construções imagéticas de maior recorrência quando se pensa em tal período da solidificação da indústria cinematográfica.

A obra de Ida se relaciona diretamente a todos os padrões desse estilo, especialmente nos critérios de cinematografia. Em termos gerais, tal como afirma Luís Nogueira, o que define as características próprias do *film noir* é

[...] a fotografia a preto e branco, altamente contrastada, com nítidas influências do expressionismo alemão (...). Este tipo de fotografia cria fortes oposições de claro e escuro na iluminação dos espaços, essencialmente urbanos, onde os acontecimentos decorrem, contribuindo desse modo para o sublinhado dramático dos próprios eventos.⁵⁹

Para além disso, como também reforça o autor, o estilo *noir* e todas as suas aplicações passam a transpassar estados emocionais mais maneira ainda mais densa e simbólica. Pra tanto, usava-se do poder que tais contrastes entregavam para reforços dramáticos a histórias que detinham como plano de fundo temáticas

⁵⁷ Souza, Noël de, 2022 – *Ida Lupino, One of the Pioneering Woman Directors*. Disponível em: <<https://goldenglobes.com/articles/ida-lupino-one-pioneering-woman-directors/>> Acesso em 21/08/2024.

⁵⁸ Apud Naremore, Fragoso, Abigail Rito, 2016 – *Film Noir: Análise e identificação das características, padrões e clichés do fim noir clássico* (Tese de Mestrado), IADE, p. 29.

⁵⁹ Nogueira, Luís, 2010 – *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom, p. 32.

criminosas, duelos de herói versus anti-herói, aspetos de ilegalidade, corrupção, e conflitos moralmente flagelados.⁶⁰

Assim, ter Ida Lupino como singularidade dentro de tão popular contexto, que sofisticada ao máximo os recursos que a linguagem cinematográfica propõe, por si só representa uma enorme nobreza. Entretanto, quando se coloca em foco os pormenores que a sua parte técnica da realização representa, a riqueza da sua participação se torna ainda mais preciosa.

Um dos grandes destaques à realização de Ida Lupino está no facto de *The Hitch-Hiker* ser um filme unicamente interpretado por homens. Isto significa que ela dirigiu atores frente a uma história de intensa densidade dramática, que demandou uma constante conexão e trocas entre três protagonistas – Os amigos Roy Collins e Gilbert Bowen, e o *serial killer* Emmett Myers, que os rapta em uma boleia pela estrada, forçando-os a trocar a tranquila viagem de pesca entre amigos para uma fuga em direção ao México.

Inclusive, o facto de produzir e realizar um filme que não contasse com o protagonismo feminino, tornou-se uma preocupação recorrente para Ida durante todo o processo.⁶¹ *The Hitch-Hiker* demandou um caminho totalmente novo, com certa linearidade que fosse coerente aos factos de uma história real e que, por essa maneira, não poderia contar com adaptações fora de tais caminhos.

Entretanto, a ausência de figuras femininas em nada limitou o espaço para que Ida ainda assim fosse revolucionária. Afinal, trazer à tona uma narrativa como esta, centrada na visão de uma mulher, acaba por também se apresentar como uma fuga à caracterização comum na qual se baseavam os filmes *noir*. Se há na recorrência da figura da *femme fatale* o complemento à narrativa do homem na execução de um crime⁶², a realizadora, neste filme, acaba por entregar uma perspectiva inédita, que combina os aspetos tradicionais ao estilo a uma nova forma de concebê-los em cena.

Ida Lupino desenvolve uma reconstrução em cima de estereótipos, fugindo de clichés envolvidos ao excesso da masculinidade agressiva e entregando uma expressão maior da sensibilidade humana nas suas visões emocionais e relacionais. Para além disso, o que se tem ao final é uma verdadeira inversão de valores na

⁶⁰ Idem, p. 32-33.

⁶¹ Grisham, Therese; Grossman, Julie, 2017 – *Ida Lupino, director: her art and resilience in times of transition*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, p. 49

⁶² Fragoso, Abigail Rito, 2016 – *Film Noir: Análise e identificação das características, padrões e clichés do fim noir clássico* (Tese de Mestrado), IADE, p. 85.

prática, tal como afirma Richard Koszarski, com a realizadora sendo capaz de “[...] reduzir o homem ao mesmo tipo de força perigosa e irracional que as mulheres representavam na maioria dos filmes *noir* de Hollywood realizados por homens”. (tradução da autora)⁶³

Dessa forma, a construção de Ida para os amigos envolvidos no sequestro em muito carrega um lado figurativo e subjetivo de feminização nas ações e emoções desses personagens⁶⁴, conseguindo manter seu padrão estilístico sem necessariamente recorrer à presença das protagonistas para tal. Estas situações ocorrem em vários momentos da narrativa, estando presente até na apresentação dos protagonistas, como quando Gilbert, ao se recordar da sua família, recusa as segundas intenções de Roy, que sugere um desvio em direção a um clube de dança alternativamente ao roteiro original da pesca. De forma semelhante, o mesmo ocorre com personagens secundários que figuram durante a passagem do trio pelo México, onde, em todas as interações com os comerciantes locais, surgem situações ligadas às suas respectivas famílias e que, de alguma maneira, dificultam os planos agem e dificultam em alguma maneira os planos do criminoso.

Em completa discordância está Emmett Myers. O sequestrador, o retrato do mal que personifica toda a negatividade da narrativa, em nada se importa com tais nuances. Não há margem para sentimentalismos quando uma criança o abraça ou quando ouve os relatos pessoais de suas vítimas. O sequestrador segue a conduzi-los friamente a um caminho dado como certo: a morte, assim que não fossem mais úteis para seu plano de fuga.

O contraste e a dissociação da imagem do vilão frente aos heróis passam a ser percebidos para além do visual. Se o *film noir* carrega em si a ambientação de contrastes, o que Ida adiciona à imagem é um reforço ao distanciamento entre os diferentes núcleos de personagens, através das respectivas ações e emoções expressas. Enquanto Gilbert e Roy exalam humanidade ao refletirem sentimentos de amizade, confiança, emoção e medo, Myers assume uma imagem quase animalésca, de um predador sempre vigilante e pronto para o ataque, sem qualquer traço misericordioso perante todo o rastro de fatalidades que promove.

O que Gilbert e Roy são e possuem nunca será entendido por Myers, e vice-versa. Dessa forma desenhada, a percepção desse distanciamento torna-se uma

⁶³ “[...] reduce the male to the same sort of dangerous, irrational force that women represented in most male-directed examples of Hollywood film noir” - Koszarski, Richard, 1977 – *Hollywood Directors, 1941-1976*. New York, NY: Oxford University Press, p. 371.

⁶⁴ Lipscomb, Valerie Barnes, 2021 – “Ida Lupino’s Manipulation of Age Conventions” in *Ida Lupino, Filmmaker*. Edição de Philip Sipiora. New York, NY: Bloomsbury Academy, p. 139.

ferramenta narrativa que não apenas permanece durante a escalonada de ações durante todo o filme, mas que passa a configurar a própria *mise-en-scène* das interações dos protagonistas. Novamente, num formato triangular, de forma similar ao padrão de *Ida* na estruturação de suas protagonistas, os dois amigos ocupam os vértices paralelos na base da figura. Lado a lado, num local que equilibra e fortalece a conexão, os dois formam uma unidade conectada e linear, e que impulsiona a ação. A representação dos dois é sempre com bastante luz, de forma a exprimir ao espectador a leitura mais clara possível de todos os sentimentos expressos em suas feições. O assassino, por outro lado, segue sempre escurecido e recuado, posicionando-se atrás dessa linha, sendo apenas um vértice isolado que apenas guia os passos dos dois pela força bruta que a arma em punho lhe dá. Ainda assim, segue a se revelar como o elo mais fraco do trio.

A essência *noir* das dualidades psicológicas segue a fazer parte do jogo narrativo, e caminhar dentro de tão forte estilo visual demanda a constância de certos clichés em função da atmosfera concebida. Entretanto, é quando se percebe as remodelações destes mesmos conceitos utilizados por *Ida* que os locais comuns da percepção adquirem nuances novas, passando a ser tão singular quanto a própria qualidade da posição que a realizadora simbolizava à época.

Como reforçado anteriormente, a própria recusa pela *femme fatale* entrega que *The Hitch-Hiker* em nada se mantém na normalidade esperada quando se pensa nos arquétipos individuais do *film noir*. No entanto, há ainda mais rupturas na representatividade de todos os seus personagens, sejam eles coadjuvantes ou principais. A história é ambientada, em grande parte, no México, um local muitas vezes retratado na cinematografia como árido, áspero e pouco acolhedor - uma má impressão que, inclusive, durante décadas instigou interações conflituosas entre norte-americanos e mexicanos. No entanto, fugindo deste estigma comum, os habitantes locais apresentados durante o filme são retratados sempre com extrema simpatia, cordialidade e destreza, tornando-se peças importantes não apenas para a contextualização espacial, mas também para a própria salvação de Gilbert e Roy.

Inclusive, tais características somam aos pontos de distanciamento que evidenciam a humanidade dos amigos em contraste com a ignorância, desprezo e a animosidade de Myers frente a todas as suas interações com os mexicanos. Este local, inclusive, representa a quebra de outro arquétipo influente: o do herói e a sua necessidade em contar com sua força exacerbadamente viril como única ferramenta para a salvação. Afinal, o que Gilbert e Roy recorrem como escape ao perigo da situação que vivem são os valores psicoemocionais que os envolvem,

usando a inteligência, a paciência e a cooperação em oposição à violência do sequestrador. Numa situação tão desigual, em que uma arma de fogo direciona todos os passos, os amigos jamais sobreviveriam. De fato, é exatamente quando arriscam uma fuga de maneira mais agressiva que percebem que manter Myers sob controlo seria a forma mais eficaz de garantir a sua sobrevivência.

Como resultado, quando a colaboração das forças policiais ao redor se faz presente, e o equilíbrio entre o poder bélico e a força física se equivalem, a luta por suas vidas passar por um confronto de forças proporcionais. Quase como uma catarse agressiva e de escape, Gilbert e Roy podem enfim assumir uma postura ativa e violenta contra Myers, deixando fluir toda a energia tensional que acumularem até então.

O sequestrador, ao tentar escapar dos ataques, é surpreendido pelos oficiais e é enfim detido. Sem saber reagir à eminente derrota, acaba por liberar toda a ira de forma grotesca, sem emitir nenhuma palavra e apenas rugir tal como ao de um animal selvagem sendo abatido. Ao final, em uma sequência que bem sintetiza os valores do filme, temos mais um forte contraste a este tipo, aquele talvez que melhor carregue o sentido da narrativa. Gilbert, completamente exausto após todo o enfrentamento, olha para seu amigo e diz: "está tudo bem agora, Roy. Está tudo bem" (tradução da autora)⁶⁵, caminhando ao seu lado e abraçando-o, envoltos de todas as emoções e fragilidades que, enfim, os fazem humanos.

Ao conceber tais nuances, é possível compreender como o trabalho de Ida Lupino consegue se mostrar efetivo em todas as frentes que o processo de realização envolve. O todo acaba por se tornar a associação de várias linearidades que parecem pensadas individualmente, mas que funcionam em conjunto para algo maior. Como resultado, o que a realizadora demonstra em *The Hitch-Hiker* se torna um exemplo claro de como o cuidado e respeito a todos os aspetos de uma narrativa é compensada, ao final, com um produto fílmico que exala qualidade, humanidade e sensibilidade em todas as suas faces.

Caminhando além, o que esse filme representa é uma quebra, uma rutura e uma reconstrução da imagem clássica de Ida. Se até aquele ponto ela se construiu como uma realizadora atada a narrativas exclusivamente femininas, passava a ser incontestável que seu talento em construir histórias independia de qualquer definição ou restrição. Se todo o seu percurso até aquele momento se constava aos

⁶⁵ "it's all right now, Roy. It's alright" - The Hitch-Hiker. (2023, 02 de maio). *The Hitch-Hiker* (Lupino, 1953) - Remastered 1080p [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/X5Q5hBTSuH0?si=g5U9GP6vxd8nKUob>.

desafios constantes, o de reencontrar e reconstruir novas identidades em outras faces criativas, agora, passava a não ser um empecilho tão expressivo.

Dentre seus poucos filmes realizados, *The Hitch-Hiker* conquista o marco fundamental em ter um direcionamento feminino a um elenco totalmente masculino, algo incomum até mesmo nos contextos atuais. Ainda assim, tamanho feito em nada retira o mérito de seus trabalhos anteriores e seguintes, em que Ida debruça-se em universos únicos para suas protagonistas brilharem. Muito pelo contrário, ter a compreensão da potência da realizadora enriquece ainda mais qualquer análise de suas personagens, deixando ainda mais amplo todo o universo de atuação possível a partir delas.

Afinal, como discutido em capítulos anteriores, no cinema clássico a imagem construída pelos atores e atrizes torna-se também parte importante na caracterização do período. Da mesma forma, é na recorrência de estereótipos distorcidos de gênero que se encontra o cerne de muitas das críticas mais importantes a esse recorte da história do cinema mundial.

No homem, o herói. Na mulher, a sua companheira. Ou o seu maior empecilho frente à vitória. E nada além.

Sendo assim, um aprofundamento voltado às questões sobre a representatividade feminina passa a demandar também um recorte de gênero nas fontes de pesquisa. É necessário compor, para além de factos ou dados, que o que se percebe nas telas passa por espaços que somente aquelas que sentem os desconfortos da má representação conseguem refletir. Decorrem pela questão do sentir, tanto quanto pelo não sentir.

Assim, a escolha de associar cada análise dos filmes realizados por Ida a contrapontos de autoras que deram visão a importantes figurações femininas da época segue objetivos práticos. Se, por um lado, é possível ressaltar os desvios de seu trabalho frente a tudo aquilo que se fez como norma, torna-se uma forte validação carregar para tais interpretações aquilo que não se restringe ao que se vê, mas que reflete a verdade com propriedade de causa e fala.

Para tanto, é preciso estabelecer bem tal caminho, desenhar linhas que sejam fortes e robustas o bastante para que nunca mais sofram a mínima possibilidade em serem apagadas ou distorcidas. Nada pode ser mais claro do que aquilo que a história é capaz de eternizar com seus registros, de forma a seguir para além do que se reconhece no hoje, d que passa também a se fazer reconhecido e

compreendido no futuro. Algo que fomenta novidades, que nos estimula a continuar a construir e seguir a frente. Mas a caminho do quê, afinal?

Da preservação. De nós mesmas.

CAPÍTULO 5: AS IMAGENS FEMININAS EM TELAS

Ao conceber o desejo de um estudo que aborde aspetos sobre a representatividade feminina, em qualquer campo, é inevitável confrontar-se, em algum ponto, com o despontar da crítica feminista da década de 70 e suas variações simbólicas. Facto esse que se torna ainda mais evidente quando se integram tais num universo tão amplo como o da cinematografia mundial, em que as linearidades não se limitam ao espaço temporal desse contexto e passam a demandar, em equivalência, um olhar que vá além dos aspetos temporais e culturais do período, englobando também os diversos pontos psicossociais que envolvem tais contextos.

Dentro desses estudos de género há ainda a variedade de caminhos possíveis para a investigação. Seja a partir da materialidade existente do que já se tem produzido, dos impactos gerados socialmente, ou em maneiras de romper e evitar a propagação de formas normativas para outros tempos, o propósito segue muito próximo e centrado num objetivo comum: maneiras de repensar a figura da mulher na narrativa que a cerca. Uma das propostas geradas seguiu em direção de um modelo mais identitário, que reconstrói e repensa a imagem do seu próprio lugar de direcionamento, criando um “contracinema” no qual, como reforça Ana Maria Veiga, as realizadoras “não podiam seguir os mesmos rumos de seus colegas “autores” de cinema”.⁶⁶

Inclusive, ao pensar nesse espaço de domínio do autor masculino, grande parte das análises feministas centra-se precisamente sobre as problemáticas geradas sobre esse controle da figura feminina dentro da narrativa. Dispondo-a como mero objeto de admiração, e sendo totalmente simplificadas na sua densidade humana para se encaixarem dentro do campo simbólico de objetificação do olhar masculinizado⁶⁷, é a partir de tais limitações que o cinema passa a desvalorizar a presença dessa personagem como ser independente, digno de espaços. Sem despende de

⁶⁶ Veiga, Ana Maria, 2019 – Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento *in Mulheres de Cinema*. Organização de Holanda, Karla. Rio de Janeiro, RJ: Numa Editora, p. 261.

⁶⁷ Lawrence, Amy, 1991 – *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Los Angeles, California: University of California Press, Ltd., p. 10.

nenhuma preocupação quanto a como ou de que forma ela operaria por si só, foca-se apenas na face complementar ao protagonista homem da narrativa.

Apenas com esta breve introdução ao tema, torna-se notável como seria necessário enverdar por caminhos de alta complexidade para discorrer, em tão segmentado espaço, linearidades que demandariam de uma imersão para além de conceitos aqui dispostos. Mais do que isso, tais preceitos em muito pouco contribuiriam às análises aqui propostas, visto que Ida Lupino, objeto central de estudo, é tão particular quanto o seu próprio feito. A sua trajetória passa a ser a simbologia da realização feminina possível, que existiu acima e apesar de todos os empecilhos, mas que pouco ou nada se encaixa nas teorias críticas sobre a estruturação desse novo cinema. Afinal, Ida segue a ser integrante de um período industrial centrado em valores muito bem delimitados pela concepção da moralidade da década de 50, e que nunca deixou de carregar em todos os seus trabalhos conceitos que cerceavam tais cenários.

Entretanto, o que ainda assim pode-se manter relacionável ao espaço de um estudo feminista é o viés daquilo que é único dentro da sua linguagem cinematográfica, com especial destaque à imagem feminina que protagoniza em seus filmes. Tal debate ainda assim é vasto em complexidades, visto que, como afirma Julia Lesage,

Esse sexismo que encontramos em quase todos os filmes pode ser encontrado na tradição cinematográfica, nas estruturas de linguagem, nas convenções artísticas (especialmente na fotografia de mulheres), nas convenções e situações sociais específicas (tradução da autora).⁶⁸

Em outras palavras, os conceitos construídos que definem e inferiorizam a mulher nas telas estão tão cronicamente difundidos que, em muitas representações, passam a ser percebidos com total naturalidade, tal como se simbolizassem a verdade completa. Tais acontecimentos se dão pelo próprio formato simbólico que o cinema adquire, carregando em si uma credibilidade que facilmente o transporta ao universo real do espectador, sem enfrentar quaisquer obstáculos na construção de seus próprios mundos e estereótipos comportamentais.⁶⁹

⁶⁸ "That sexism which we can find in almost all of established cinema can be found in cinematic tradition, language structures, artistic conventions (especially in the photographing of women), social conventions and specific social situations." - Lesage, Julia, 1974 - "Feminist film criticism: theory and practice", *Women & Film, Volume 1*, nº 5-6, junho.

⁶⁹ Salles, Michelle, 2023 - "Cinemas Feministas, Queer e Decoloniais" in *História do Cinema*. Araújo, Nelson. Coimbra: Edições 70, p. 492.

Ao final, o que se tem como resultado é uma representação muito bem delimitada daquilo que se quer transmitir ao público, com poucas ou nenhuma interferência à percepção social. Teresa de Lauretis, inclusive, cita que o mecanismo próprio que a indústria cinematográfica adquire é o de se colocar como uma máquina de imagens (tradução da autora)⁷⁰ que, ao produzir simbolismos, acaba por também reproduzir a mulher como uma concepção de algo, totalmente figurada e abstrata por si só. Dessa forma, os meios assumem o caráter máximo de relevância, não se restringindo apenas a criar seus próprios universos dentro das fronteiras ficcionais, mas transpondo-os com total facilidade para o campo da realidade fora das telas.

Com tais conceitos em mente, e reassumindo o viés trabalhado anteriormente sobre o cinema clássico, torna-se evidente como tais objetivos acabaram por se alinhar diretamente aos interesses das figuras centralizadoras da indústria cinematográfica. Seja para a manutenção da ordem, ou para o reforço de identidades de gênero, o motor seguia replicar sem parar, mecânica e organicamente, o que a imagem do que o ser mulher, aos seus próprios veres, deveria simbolizar.

Assim, o que Ida Lupino propõe em seus filmes, e que também reconstrói a maneira de se perceber uma obra clássica, acaba por ampliar espaços de interpretação. Espaços esses que gentilmente entregam às suas personagens as duras linearidades da sua própria e complexa personalidade, dando a elas aspectos que são tão comuns quanto extraordinários; tão reais, quanto desconhecidos.

E tão próximos, quanto distantes. A materialização dessas ambiguidades passa a ser uma forma de revelar ao público uma nova maneira de se codificar a figura da mulher nas telas. Conhecer e reconhecer complexidades narrativas inéditas, que nem se quer eram consideradas antes dela, passa agora a também ser uma opção. Apenas a simples possibilidade em se assistir a visão de uma mulher sob outra encadeia um movimento que reflete progresso, um verdadeiro simbolismo de que se torna possível sonhar.

Como já abordado ao começo desse capítulo, o caminho ao redor de um cinema feminista segue a esbarrar em pontos em comum à vivência feminina e seus resultados compartilhados. Ainda assim, a pluralidade desse cenário segue na forma que cada projeto passa a ser concebido, visto que tudo que conecta a todas tende a também assumir formas próprias e únicas à imagem da própria agente daquela história. Lis Rhodes, inclusive, entrega uma análise bem desenhada que

⁷⁰ "imaging machine" - Lauretis, Teresa de, 1984 - *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London, England: The Macmillan Press LTD, p. 38.

sintetiza bem sobre a pluralidade possível de filmes realizados por mulheres, quando afirma que

Não se trata de definição de um modelo feminino de fazer cinema, nem de persuadir qualquer mulher a adotar um ponto de vista feminista, mas simplesmente mostrando que perceber a diferença é mais importante do que aceitar a "mesmice"; percebendo nossas próprias histórias e entendendo as suas várias e, possivelmente, divergentes formas (tradução da autora).⁷¹

Para além disso, o que a autora reforça é como a posse sobre a sua própria história é capaz de proporcionar às mulheres um espaço de total autonomia sobre a sua representação. Ao rejeitar que suas figuras sejam escritas por outros, e com o domínio de suas próprias fontes de informação e narração, ela acaba por entregar uma nova configuração à imagem da passividade feminina⁷² e rompe com perpetuações incoerentes que poderiam seguir a induzir a má percepção social do género.

Assim, o controle sai de um espaço totalmente difuso e passa a estar nas mãos de quem efetivamente possui a objetividade para tanto. Um movimento que pode soar como uma simples retomada a um espaço perdido, mas que ao final é capaz de carregar em si quebras de barreiras e relações identitárias muito mais concretas do que se poderia imaginar.

Dessa forma, despende tempo para retomar a construção dos filmes a partir da narratividade e realização de *Ida*, especialmente nos pontos que tocam a materialização de suas protagonistas, se torna uma efetiva forma de contextualizar o que de especial a realizadora entregou em cada uma de suas produções. Para tanto, a opção escolhida a foi de trabalhar os elementos de excepcionalidade ao contraponto de conceitos que debatem a representação feminina durante o período clássico, mas sem desprender das nuances únicas que cada um destes filmes carrega.

Um caminho em direção à uma lacuna, que quase conseguiu ser preenchida. Por tudo e todas que tais espaços representam, não há gesto de respeito maior do que dedicar a tais personagens e suas narrativas um local próprio, envolto pelas

⁷¹ *"It is neither a question of defining a feminine mode of filmmaking, nor of persuading any woman to a feminist point of view, but simply suggesting that seeing difference is more important than accepting 'sameness'; realizing our own histories and understanding their many, possibly divergent forms"* - Rhodes, Lis, 1979 - "Whose History?" in *Film as film: Formal experiment in film, 1910-1975*. Drummond, Philip [et al]. London, England: The Arts Council of Great Britain, p. 120.

⁷² *Ibidem*.

complexidades que cada uma carrega individualmente graças à inventividade, respeito e cuidado de Ida frente a tais histórias.

Que também são suas. Minhas. E de tantas outras.

5.1 *Not Wanted* (1949)

Logo aos primeiros minutos do filme, Ida Lupino antecipa aos espectadores a sua resposta frente às prováveis críticas que poderiam vir a ser feitas: “Essa é uma história contada cem mil vezes a cada ano (tradução da autora)”⁷³. Não através de filmes, livros ou contos, mas dentro das espaçadas paredes de hospitais e centros de acolhimento aos quais, generosamente, ela agradece por toda a colaboração logo em seguida.

Em outros termos, o que a realizadora acaba por propor é que audiência não apenas acolha aquela história de consciência aberta, mas que também receba a ela, como mulher e autora, da mesma forma. Afinal, a sua história também pode ser percebida milhares de vezes, a cada lar, em cada esquina, a todo tempo.

Logo em seguida, durante o tempo em que os créditos iniciais se apresentam, é possível perceber a imagem de uma mulher, de corpo inteiro, a subir uma íngreme ladeira até se aproximar da câmara, lentamente, em um plano que fecha na expressão de seu rosto.

Dessa forma, a protagonista é apresentada. São alguns minutos a apenas acompanhar o seu andar, sendo apenas objeto de total observação pela audiência e sem entregar maiores informações. Entretanto, o que rompe com a percepção usual, é como esse olhar direcionado foge por completo ao comumente depositado sobre a

⁷³ “*This is a story told one hundred thousand times each year*” - *Not Wanted*. (2019, 09 de agosto). *Not Wanted (1949) SALLY FORREST* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/qmIMWqRKokk?si=ydiLjWhjw0V97ByH>

figura feminina clássica. Giselle Gubernikoff reforça como “o cinema narrativo clássico criou uma identificação da mulher através de uma sedução em direção à sua feminilidade”⁷⁴ e, ao dar conta de uma figura que visivelmente transpõe aspectos de confusão, angústia e infelicidade, acaba-se por estabelecer uma barreira frente a qualquer associação sexual possível. Há ali a presença de uma mulher ferida, e isso não é prazeroso.



Figura 1 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Not Wanted [Filme]. The Filmakers.

Ela encara um bebê e sorri, o retirando do carrinho, pegando no colo e seguindo seu caminho em total êxtase. A mãe da criança, ao presenciar tal cena, se desespera e o retira de seus braços, enquanto a mulher em visível dissociação psicótica diz: “mas ele é meu, ele é meu bebê (tradução da autora)”⁷⁵

A sequência a seguir é em uma esquadra da polícia, agora com a mulher detida em uma cela junto a outras reclusas, em aparente desconforto. Nesse exato momento escuta-se o seu pensamento em voz-off questionando como acabou por parar naquela situação, enquanto um movimento de *flashback* retoma a audiência diretamente ao começo de sua história.

Tal movimento serve como um reforço, caso ainda reste alguma dúvida, de quem é a dona dessa narrativa que será apresentada. Essa pessoa é Sally Kelton, uma jovem espontânea e entusiasta que carrega em si toda a imaturidade que a idade lhe permite ter. Sua relação com sua família logo se mostra conflituosa, com uma

⁷⁴ Gubernikoff, Giselle, 2009 - *A imagem: representação da mulher no cinema*. Conexão - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan, p. 73.

⁷⁵ “*but he’s mine, he’s my baby.*” - Not Wanted. (2019, 09 de agosto). Not Wanted (1949) SALLY FORREST [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/qmlMWqRKokk?si=ydiLjWhjw0V97ByH>

mãe que a cobra para manter certa postura mais responsável, projetando na filha um marido que a ofereça boas condições; e um pai defensor de sua cria, mas que não se envolve nos pormenores de sua educação, se colocando como uma figura totalmente secundária naquela relação.

Sally trabalha em um café, e lá mesmo acaba por se encantar por Steve Ryan, um pianista que se apresenta certa noite. A imagem aqui construída da jovem em muito se contrasta a aquela inicial ao filme. Sua figura é bem mais infantilizada, com cabelos muito bem ajeitados e figurinos compostos por vestidos, laços e camisas de golas arredondadas, aspetos que reforçam a construção visual pautados pela inocência e ingenuidade da protagonista.



Figura 2 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Not Wanted [Filme]. The Filmmakers.



Figura 3 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Not Wanted [Filme]. The Filmmakers.

Assim, é perceptível a intencionalidade em desenvolver através da construção imagética de Sally uma linearidade própria e que provoque envolvimento por parte do público. Ao despendendo tempo para construir detalhes e preocupações que façam daquela personagem um objeto plural e complexo, detentora de passado, presente e futuro, retoma-se o local comum entregue à construção narrativa dos heróis masculinos, em que, como reafirma Giselle Gubernikoff, “[...] a ele é dirigida toda a carga afetiva dos filmes como ponto de apoio realista para esta identificação”.⁷⁶

O encontro com uma figura masculina mais madura, que carrega em si a confiança e autonomia que Sally tanto almeja, a faz encantar por completo. Por mais que o artista não se mostre igualmente envolvido, inclusive reforçando que logo irá partir em direção a outra cidade, a jovem acaba por fantasiar o romantismo de um possível futuro juntos, passando a noite toda em sua companhia.

Ao chegar em casa pela manhã, a repressão feita pelos preocupados pais é totalmente silenciosa, inclusive trazendo-os em cena totalmente de costas, sem entregar ao espectador a verdadeira reação frente ao comportamento da filha. A revolta de Sally, frente a tal silêncio dos familiares, é de total desconforto, gerando um verdadeiro surto psicológico que desencadeia todas as ações que conduzirão a narrativa a partir de então.

Um espaço assim em que não há ação, falas ou excessivas reações torna-se perfeito para transferir à audiência a densidade dos sentimentos daqueles familiares frente a toda o estresse vivenciados nas horas sem notícias da filha. Tal escolha de Ida, ao criar tão significativa atmosfera, acaba por ser única e opor totalmente frente à excessividade narrativa clássica que, como lembra Kristin Thompson, “[...] em Hollywood, o diálogo constitui o principal motor da ação narrativa e deve ser personalizado tanto quanto o corpo, o rosto e o espaço. da ação e precisa ser personalizado no corpo, face e espaço (tradução da autora)”⁷⁷.

Acreditando em seus sonhos de liberdade e independência, Sally arruma as malas e segue em direção a Washington D.C., cidade em que Steve havia se instalado. Já dentro do autocarro, ela conhece Drew Baxter, uma figura bastante simpática que também está a caminho da capital e lhe oferece um bom contato de hospedagem na cidade, além de uma agradável companhia durante a viagem.

⁷⁶ Gubernikoff, Giselle, 2016 - *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, p. 72.

⁷⁷ “[...] in Hollywood, dialogue constitutes the chief vehicle of narrative action and must be personalized no less than body, face, and space” - Thompson, Kristin, 1985 - *The Classical Hollywood Cinema*. London, England: Routledge, p. 540.

Em Washington, após se encontrar brevemente com Steve, e enfrentar o seu descaso frente à possibilidade de seguir um romance, Sally encara toda a dor em se ver rejeitada estando tão distante de casa, sem nenhuma perspectiva de ser novamente acolhida pelos pais. Com isso, recorre a Drew e consegue também um trabalho para recomeçar a vida na nova cidade. A relação dos dois se estreita, e ela passa a conhecer tanto as suas fragilidades emocionais quanto físicas, visto que ele possui uma prótese no lugar de uma de suas pernas. Sally encontra uma parceria, para que enfim possa compartilhar as particularidades das suas próprias batalhas.

Em um de seus encontros fora do trabalho, Drew finalmente revela seus interesses românticos e pergunta a Sally se ela conseguiria o aceitar como ele é. Sem qualquer ressalva, a jovem corresponde o sentimento por sua parte e, tal como a reafirmação desse amor, os dois se beijam de frente a um carrossel francês. Entretanto, a sequência a seguir desconstrói esse ar romântico e passa a produzir uma montagem que intercala as imagens em *close* de Sally com o brinquedo a rodar cada vez mais acelerado, desfocado, e com a música seguindo em maior velocidade. Até Sally desmaiar.

A montagem apresentada reforça uma simbologia visual de sua própria vida, representando tanto as tumultuosas voltas que a jovem havia passado até então, quanto a própria supressão das amarguras que carregava internamente. Uma associação simbólica que em muito se aproxima às significações imagéticas do pioneirismo do cinema, adquirindo uma disparidade frente ao conceito da continuidade aperfeiçoada durante todo período clássico, no qual a temporalidade e espacialidade concreta seguia como o objetivo máximo em função da mais perfeita impressão da realidade.⁷⁸

A seguir, descobre-se a origem de tamanho desconforto: Sally estava grávida de Steve. Ela opta por buscar uma instituição que acolhe gestantes solteiras, e deixando Drew, a pensão que vivia e toda a sua nova realidade para trás; seguindo em direção a um acolhimento junto a tantas outras mulheres que compartilhassem de sua mesma batalha.

Já na clínica, os diálogos recorrentes entre Sally e as outras gestantes sempre é recoberto de muita insegurança e fragilidade, expondo pontos delicados e ativos na realidade feminina. Não há o uso de máscaras para endeusar a gravidez indesejada, da mesma forma que as angústias que envolvem toda a busca de

⁷⁸ Gubernikoff, Giselle, 2016 - *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, p. 126.

respostas sobre o que fazer quando o bebê nascer também passam a ser constantes e evidentes.

Afinal, o protagonismo feminino em muito transita pelo lado da dor. E acompanhar Sally frente a tais momentos, especialmente quando ela enfim decide por entregar o filho para adoção, é também absorver as nuances que tais decisões carregam na vida real. O sofrimento diante de tão importante escolha impacta toda a direção de sua vida, fazendo com que a protagonista vivencie constantemente todas as consequências de uma dor que nunca será preenchida.

Quando ela sai da instituição e enfrenta a realidade de tantas crianças na rua, ela passa a questionar suas escolhas, buscando inclusive uma forma de reaver o bebê com Ms. Stone, a diretora geral. Acolhendo a sua dor, a gestora compartilha a carta da família adotante que agradece o presente recebido pela ação de Sally, se mostrando totalmente empática e reforçando o quanto acreditava que um futuro cheio de possibilidades a aguardaria daqui para frente.

Um movimento em direção a uma conexão feminina muito pouco explorada até então, especialmente por ser preciso desenvolver nuances e particularidades muito restritas ao gênero. Entretanto, Ida soube bem transpor à tela essa relação de uma forma delicada e extramente natural, fazendo com que tal movimento se tornasse mesmo revolucionário. Afinal, tal como afirma Celine Bell,

Em uma época em que a vida das mulheres era marcada por sua subordinação aos homens (tanto social como economicamente), as amizades entre mulheres poderia permitir um grau de igualdade e reciprocidade distante das suas interações com homens (tradução da autora).⁷⁹

A sequência seguinte acaba por conectar diretamente a aquela apresentada durante os primeiros minutos do filme. Sabe-se o que seguirá a partir de tal momento, então é possível retomar ao momento presente com mais contexto e empatia àquela figura.

De volta à esquadra, um dia após a sua detenção, o delegado expõe que tomou conhecimento da história de Sally a partir de um telefonema de Ms. Stone, conseguindo entender o contexto no qual as suas ações se sucederam. E de uma

⁷⁹ *"In an era in which women's lives were marked by their subordination to men (both socially and economically), friendships between women could allow for a degree of equality and reciprocity absent from their interactions with men"* - Bell, Celine Ellen Reid, 2021 - *Old Acquaintances and New Sisterhoods: Female Friendship in Classical Hollywood Cinema* (Tese de Doutorado), University of Toronto, p 18.

forma bastante empática ele reconhece a intensidade de sua dor, ao dizer: "Há uma lei que diz que ninguém deve ser julgado duas vezes pelo mesmo erro. [...] De certo modo, você já foi julgada uma vez, senhorita Kealton (tradução da autora)"⁸⁰, entregando as definições processuais unicamente à mãe da criança, que opta por não prestar nenhuma queixa.

Tal como um novo recomeço, ela estava livre. Ao cruzar a saída da esquadra, encontra Drew a sua espera. Paralelamente a todos os ocorridos na vida de Sally, ao espectador também é entregue a trajetória do jovem em busca de sua amada, levando-o diretamente ao instituto e fazendo-o conhecer Ms. Stone, que o induz a compreender o que se passava com ela. Com isso, e aconselhado pela diretora, ele se distancia e a permite ter o tempo necessário para seguir sua trajetória pessoal.

Entretanto, estando ela já fora e de volta ao mundo real, o reencontro ocorre. O que poderia se submeter a um romance imediato acaba por se dar de outra forma, com Sally fugindo de Drew pelas ruas da cidade. Uma longa sequência se dá com a mulher sempre correndo a frente, enquanto Drew, com muitas dificuldades por conta da sua limitação física, a segue por escadas e pontes.

Até não mais conseguir. Ao perceber Drew caído, às lágrimas, Sally se solidariza. Através da dor e da fragilidade humana, ela passa a se reconectar a ele como pessoa e vai de encontro do seu antigo parceiro de forma a aceitar não apenas a sua presença, mas a si mesma, com todas essas novas feridas e traumas que passam a também ser parte de sua nova vida.



Figura 4 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Not Wanted [Filme]. The Filmmakers.

⁸⁰ "There is a law that no one should be tried twice for the same wrong. [...] In a way, you've been tried once, Ms. Kealton" - Not Wanted. (2019, 09 de agosto). Not Wanted (1949) SALLY FORREST [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/qmlMWqRKokk?si=ydiLjWhjw0V97ByH>

O que poderia ser percebido em um primeiro momento como um final totalmente romântico, entretanto, passa a expressar mais incômodo do que uma positividade. O que se dará do futuro dos dois acaba totalmente em aberto, não há como saber o que virá, mas é possível sentir as nuances em que seus caminhos serão construídos. E não parecem serem fáceis de encarar.

Se há na recorrência do ponto de vista masculinizado em Hollywood a reprodução de estigmas sociais e a distorção da visão feminina sobre certas realidades⁸¹, o que Ida consegue desenvolver ao final de *Not Wanted* é uma verdadeira retomada da autoria sob a sua própria realidade. O rompimento da linearidade de completo *happy ending* do tradicionalismo clássico torna-se, já em seu primeiro filme, um marco sobre as reconstruções que Ida pretendia explorar em seus próximos trabalhos.

Algo inédito havia sido feito, e um caminho frente à outros universos estava aberto. Era apenas o começo.

5.2 *Never Fear* (1949)

O primeiro filme que carregou o nome de Ida Lupino como realizadora foi produzido paralelamente à exibição de *Not Wanted*. Os desafios dessa nova responsabilidade carregavam conjuntamente as questões que a própria narrativa demandava, afinal, assumir o protagonismo de contar uma história que representava uma ferida aberta na sociedade norte-americana era se expor ainda mais frente à uma indústria. Mas se, tal como afirma Giselle Kubernikoff, "o cinema torna-se arma poderosa e forma de expressão para mulheres que procuram, através dele, combater a imagem tradicional da mulher no cinema"⁸², o que Lupino entrega em *Never Fear* passa a

⁸¹ McCabe, Janet, 2004 - *Feminist Film Studies - Writing the woman into cinema*. London, England: Wallflower Publishing Limited, p. 9.

⁸² Apud Granfe e Ostrovsky, Gubernikoff, Giselle, 2016 - *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, p. 95.

carregar mais relevância e potencialidade do que quaisquer ameaças poderiam causar.

Afinal, aquela perspectiva era tão do mundo quanto particular à sua própria existência. E ao manter-se fiel à filosofia de que histórias subjulgadas mereciam ser reveladas a qualquer custo, Ida usa de todos os seus meios físicos e financeiros para ver nascer essa narrativa.

Diferentemente de seu outro filme, neste, a primeira figura percebida é de um homem. Ele observa um buquê na vitrine de uma floricultura, mas acaba por pegar algumas gardênias de um florista que cruza seu caminho. De facto, o simbolismo desses dois elementos, sempre em conjunto, é algo que segue recorrente em todo o filme, tal como um reforço ao sentimento de romantismo que envolve esse personagem.

Se a princípio a história parece ser daquele sujeito, logo a figura feminina entra em cena. O homem segue em direção a um clube de dança que exhibe do lado de fora uma grande placa que anuncia a atração daquela noite: *Carol & Dance team*. Por mais que na foto veja-se ele ao lado de uma mulher, torna-se claro quem é a potência que guiará aquela narrativa e quem, conseqüentemente, será o *team* dela.



Figura 5 Ida Lupino (Realizadora). (1949). *Never Fear* [Filme]. The Filmakers.

Logo em seguida, a imagem figurada toma vida. Carol Williams é uma jovem dançarina extremamente dedicada, que segue a ensaiar os novos passos para a importante performance que a aguarda mais tarde. Guy, agora devidamente nomeado, entrega as flores para Carol, que retribui o carinho com palavras carinhosas. Os dois companheiros, tanto na dança quanto na vida, reforçam os planos e sonhos de terem uma longa carreira de sucesso, com concertos

espalhados ao redor do mundo, durante o breve período de descanso. Logo, voltam aos ensaios para a grande noite.

Assim, na sequência a seguir, o casal se apresenta ao público. A coreografia é apresentada na íntegra, de forma a deixar o mais explícito e hipnotizante possível ao público o total talento que recobrem Carol e Guy. Toda a dança se mostra totalmente equilibrada, em que um se apoia nos passos do outro para contruir uma linearidade na performance até o final, transpondo toda a sintonia que flui naquela parceria profissional ao público que os assiste.

Para além disso, todos os quadros filmados nessa sequência apresentam o casal como unidade de interesse. Não há um só momento em que Ida opta por enquadrar Carol ou Guy sozinhos, criando uma linearidade narrativa pelo jogo de câmaras que troca apenas a perspectiva da visão, e nunca o ponto de vista. Com tal técnica, a realizadora reforça o conceito de unidade e equidade, destoando das caracterizações comuns ao cinema clássico na qual, como reforça Anneke Smelik, "o *male gaze* - olhar masculino sob a mulher - usualmente consiste em duas ou mais tomadas do personagem masculino olhando e da personagem feminina sendo observada, sendo o olhar da câmara fixado nos olhos do primeiro (tradução da autora)"⁸³.

Após o sucesso da apresentação, o tão desejado convite para uma *turnê* surge, sendo a confirmação de que os sonhos de ambos estavam próximos de se realizarem. Entretanto, na manhã seguinte, Carol se sente mal, com dores por todo o corpo e febre alta, e apresentado dificuldades para se manter de pé. O diagnóstico: poliomielite, uma doença que afeta diretamente sua mobilidade, interferindo na sua maior paixão e fazendo-a se internar em uma clínica especializada no seu tratamento.

Acompanhada de Guy e de seu pai durante a internação, Carol pede aos dois que a deixem sozinha nesses primeiros dias para que se adapte melhor à nova rotina, o que ambos prontamente concordam. Com isso, ficamos apenas com Carol e seu íntimo, em uma *voz-off*, que, enfim, revela suas angústias e medos ao público. Tal técnica trabalha a reforçar, mais uma vez, se ainda permanecem dúvidas, a quem pertence a verdadeira voz protagonista dessa história.

⁸³ "the male gaze usually consists of two or more shots of the male character looking and of the female character being looked at, the camera look being attached to the eyes of the former." - Smelik, Anneke, 1998 - *And the Mirror Cracked - Feminist Cinema and Film Theory*. New York, NY: St. Martin Press, Inc, p. 84.

Tal movimento, inclusive, acaba por contrapor as ideias apresentadas por Michelle Salles que reforça como “as formas narrativas do cinema tradicional estabelecem o personagem masculino como ativo [...] (que), além disso, é o agente que move a ação dramática”⁸⁴, passando a entregar nas mãos de Carol o total domínio sobre sua própria trajetória. A sua escolha não é questionada a nenhum momento, pois entende-se que o seu autoconhecer passava a ser também parte do processo.

Inclusive, o que Ida Lupino entrega nas escolhas dos enquadramentos se torna uma das maiores forças frente ao destaque feminino de toda a produção. Afinal, se o cinema configura os modos de se ver a mulher dentro das telas para seguir além da simples qualidade de ser vista, passando para como será vista⁸⁵, de modo a construir ou reforçar clichés de gênero, quando a realizadora opta por alinhar as câmaras aos olhares de Carol - cuja maior parte do tempo segue sentada e quase totalmente imobilizada - a linearidade induzida ao espectador acaba por direcionar a admiração da sua pessoa por outros caminhos, estes totalmente destoantes do comum conceito, novamente apresentado por Laura Mulvey, da

[...] imagem da mulher como (passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ordem patriarcal [...].”⁸⁶

Com o decorrer do tempo, mesmo com as relações pessoais dentro da clínica começando a se desenvolver mais, as angústias e ansiedades de Carol não parecem desaparecer com o progresso lento de seu tratamento. Por mais que o médico responsável por seus cuidados garanta a ela que voltará a andar, ele não consegue dar a mesma certeza sobre a dança. A forma que ele encontra de tentar convencer a jovem a acreditar no seu caminho frente à recuperação é de compartilhar sobre as suas perdas, a fazendo entender que, por mais que as coisas não acabem como desejamos, sempre há como reconstruir os próprios passos. Nesse mesmo panorama de novas rotas, está Guy, que enquanto aguarda pacientemente Carol seguir com seus cuidados intensivos, decide redefinir seus projetos pessoais sob uma nova perspectiva. Sem sua parceira de dança, e buscando a estabilidade financeira para seguir os planos de se casar com Carol, ele decide mudar de carreira e consegue um emprego como corretor de imóveis.

⁸⁴ Salles, Michelle, 2023 – “Cinemas Feministas, Queer e Decoloniais” in *História do Cinema*. Araújo, Nelson. Coimbra: Edições 70, p. 493.

⁸⁵ Mulvey, Laura, 1983 - “Prazer visual e cinema narrativo” in *A experiência do cinema: antologia*. Xavier, Ismail. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal Ltda., p. 452.

⁸⁶ Idem, p. 451-452.

Em uma sequência a seguir, de volta à clínica e com total dramaticidade narrativa, Carol tenta se livrar precocemente da cadeira de rodas. Acreditando em um verdadeiro milagre, aquele que viria da sua própria força de vontade, ela tenta dar passos livres pelo quarto, mas acaba por cair no chão. Tamanha frustração desenvolve um sentimento de revolta e bloqueio frente à sua melhora, algo totalmente relacionável a qualquer pessoa que enfrentasse tamanha dificuldade e desesperança em sua vida.

Ida Lupino, inclusive, foi uma dessas que vivenciou tamanha dor. Sendo assim um assunto com tanta pessoalidade, entregar nuances sensíveis similares ao que ela mesma sentiu, acabou por ser mais um caminho frente à representação genuína do heroísmo feminino. Afinal, como cita Molly Haskell, essa relação de duelo emocional percebido no cinema acaba por se posicionar unicamente favorável à figura masculina protagonista, visto que

Quando as "qualidades femininas - suavidade, sensibilidade, passividade - eram exaltadas [...], não causavam uma exaltação correspondente da mulher, mas, pelo contrário, uma diminuição do seu papel, enquanto o novo herói se apropriava das suas qualidades sem perder o seu local ao centro da narrativa (tradução da autora)."⁸⁷

Uma das várias qualidades do filme está também na forma que a clínica de tratamento é representada. São várias atividades culturais e artísticas que envolvem o cotidiano daquelas pessoas, tendo muitos dos pacientes reais em processo de tratamento feito parte do filme como figurantes de várias cenas. De crianças até idosos, a representatividade se mostra como uma preocupação da realizadora, visto que ela se interessa em centralizar todo o fluxo da narrativa no cotidiano daquele espaço, dando espaço a uma parte pouco percebida pela sociedade em geral.

Após um desses eventos sociais da clínica, em que Carol participa de uma quadrilha de cadeira de rodas, ela se depara com Guy admirando-a a distância. Entretanto, no momento em que ambos conversam, o tom amoroso de Guy sobre a possibilidade de um futuro mais estável com seu novo emprego é substituído pela total reatividade de Carol sobre como ele deveria seguir a sua vida, voltando a se dedicar à dança e esquecendo-a por completo.

⁸⁷ "When "female qualities - softness, sensitivity, passivity - were exalted [...], it did not bring about a corresponding exaltation of woman, but, on the contrary, a diminution of her role as the new movie hero appropriated her qualities without losing his place at the center of the stage" - Haskell, Molly, 2016 - *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, p. 115.

Os dois seguem a discutir, e por mais que Guy insista a Carol que tudo que mais deseja é estar ao seu lado, seja em qual circunstância for, ela segue a negar qualquer possibilidade de um futuro juntos novamente. Ela segue a reforçar que não se sente mulher o bastante e que não mudará de ideia, o que acaba por potencializar ainda mais a discussão entre os dois. O teor da briga em nada passa pelos critérios que se relacionam à deficiência ou à recuperação de Carol, estando Guy completamente inconformado com o egoísmo que a jovem preferiu se isolar, tanto física quanto emocionalmente, daqueles que se dispuseram a estar ao seu lado.



Figura 6 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Never Fear [Filme]. The Filmmakers.

A sensação que tal briga transmite é de que havia ali resquícios de ressentimentos passados, trazidos dos períodos de parceria profissional e que acabaram por implodir naquela exata circunstância. Carol segue a não carregar a sua situação com leveza, e ao discutir em um tom tão elevando quanto ao de Guy e seguindo a recusar qualquer grande gesto vindo dele, ela acaba por ter a percepção da sua figura totalmente reconstruída pela audiência. Assim, se para que haja uma ruptura da estereotipização feminina pelo cinema popular é necessário retirar a mulher do seu habitat natural e realoca-la também no mundo dos homens⁸⁸, o que Ida entrega em tal sequência é exatamente uma desconstrução dessa falácia da potência de um grande amor *versus* a solução de todos os problemas na vida de uma mulher, colocando Carol como uma figura tão falha e cheia de defeitos como qualquer outro herói clássico, sem evitar julgamentos.

O tempo passa e o tratamento de Carol segue a ocorrer bem, evoluindo ainda mais em seus passos. Paralelamente, vê-se Guy também a seguir a sua vida na tentativa frustrada em se envolver com uma outra mulher – que sagazmente percebe que ela

⁸⁸ Basinger, Jeanine, 1993 – *A Woman's View – How Hollywood Spoke to Women, 1930 – 1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p. 448.

serviria apenas como um conforto para a sua carência e logo recusa qualquer envolvimento de sua parte. Inclusive, a recorrência sobre a narrativa de Guy durante todo filme ocorre para que a sua imagem evite ser má interpretada pela audiência. Se a protagonista da história é Carol, ele é seu coadjuvante, e de forma a manter a sua narrativa condicionada à da figura feminina ao seu lado, o que Ida Lupino propõe é uma inversão de importância aos dois gêneros, mas ainda mantendo o respeito à caracterização masculina sem nunca o apagar por completo frente a heroína detentora da ação.

Afinal, melhor do que ninguém, Ida sabe o que é ser refém da imagem concebida por outros. E se, como reafirma E. Ann Kaplan, "nos filmes de Hollywood, [...] as mulheres são negadas de uma voz, um discurso, e seus desejos seguem a ser subjugados ao desejo masculino"⁸⁹, a reconstrução dessa hierarquia através de uma simples inversão de posições entre os dois não faria jus ao verdadeiro valor dessa narrativa, e nem ao próprio talento da realizadora. Se Carol teve seu tempo para reconstruir a sua vida, reaprender sobre si mesma e reconquistar a sua independência física, Guy mereceria o mesmo.

Assim, apenas quando Carol recebe a dispensa médica, e temerosa pela agilidade que o mundo fora das portas da clínica se mostra em comparação aos seus passos ancorados pela bengala, ela se vê aberta ao reencontro de Guy, que a aguarda com as mesmas gardênias de sempre em mãos. Ainda a respeitar o seu tempo, ele a espera lentamente se aproximar, com o mesmo olhar de completa admiração e amor percebido nas sequências iniciais do filme.



Figura 7 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Never Fear [Filme]. The Filmakers.

⁸⁹ "in Hollywood films, [...] women are ultimately refused a voice, a discourse, and their desire is subjected to male desire" - Kaplan, E. Ann, 1983 - *Women and film: both sides of the camera*. New York, NY: Methuen, Inc., p. 7.

Somente agora, quando Carol reconhece a sua força individual como parte da sua cura, ela é capaz de receber o apoio de Guy por inteiro, sem receios do que ela pode ou não ser para ele. O desnível do que um significaria ao outro, da mesma forma do que um é para si mesmo, está enfim equilibrado.

Ao final de tudo, o que Ida Lupino entrega é um filme único, capaz de provar que há meios de valorizar a sua heroína sem recorrer à padrões excludentes. Para ser mulher, não é preciso recusar a humanidade. Para se ter parceria, não é preciso abdicar da personalidade. E para ter amor, bom, é preciso apenas de amor.

E tempo.

5.3 *Outrage* (1950)

O terceiro filme da carreira de Ida Lupino, sendo o primeiro associado ao RKO, trazia às telas mais um assunto de extrema sensibilidade. Aos primeiros minutos, tal como ocorre em *Not Wanted*, nos é apresentada a protagonista em uma situação incomum, desconhecida até então. Um mulher é vista por uma câmara *plongée* a correr em ruas escuras de uma cidade grande, fugindo de algo ou de alguém. Ainda com os créditos a rolar, agora é possível vê-la por um outro ângulo, mais alinhado à sua imagem e de maneira mais aproximada, sendo possível perceber as suas roupas, que estão sujas e desalinhadas, e seu andar lento e cambaleante ao se apoiar em objetos pelo caminho. O que teria se passado entre esses dois acontecimentos, afinal?



Figura 8 Ida Lupino (Realizadora). (1950). *Outrage* [Filme]. The Filmakers e RKO.

Tamanha construção de imagem, inclusive, pode ser associada de maneira bem simbólica a como a figura feminina costuma ser produzida no cinema clássico. A perspectiva funciona como um reforço à expressão de um subjulgamento, tal como uma força que a oprime no universo e que a coloca como um ser condensado, pequeno e inferiorizado frente ao público. Tal movimento relaciona-se diretamente ao que diz Michelle Salles, quando mostra como "o olhar masculino impõe-se como olhar dominante da ação cinematográfica, submetendo o corpo do <<outro>>, da mulher, à passividade da ação"⁹⁰.

Entretanto, quando se percebe uma realizadora como Ida, figura em dezenas de situações que também a colocaram em tal posição, inserir uma sequência inicial com tão intensa configuração acaba por partir por outros caminhos, espaços esses que passam a resignificar tais abordagens. Para tanto, é preciso entender tal perspectiva a partir de um lado inédito, em que a personagem e a sua história tem total conexão à forma que a imagem é construída, deixando de servir apenas como objeto para uma câmera observadora e tornando-se dona das duras narrativas visuais que serão retratadas a seguir.

Dessa forma, passamos a conhecer a figura protagonista. Ann Walton é uma jovem, com seus vinte e poucos anos, funcionária de um grande escritório de contabilidade. No intervalo do almoço, ela segue a encontro de seu namorado, Jim, para passarem um tempo juntos, momento em que ele conta a novidade de que havia recebido um aumento no salário e que, com isso, os dois poderiam antecipar os planos de se casarem. Ann, uma romântica por natureza, e totalmente envolta

⁹⁰ Salles, Michelle, 2023 – "Cinemas Feministas, Queer e Decoloniais" in *História do Cinema*. Araújo, Nelson. Coimbra: Edições 70, p. 492.

ao relacionamento, logo aceita e propõe que um encontro ainda aquela noite para que a notícia seja compartilhada com a sua família.



Figura 9 Ida Lupino (Realizadora). (1950). *Outrage* [Filme]. The Filmmakers e RKO.

Já em sua casa, a cada interação que Jim tem com o Mr. Walton, é possível perceber o quanto a postura de Ann em sempre tomar frente às situações se sobressai à tímida letargia de seu noivo. Se no espaço comum de Hollywood os esteriótipos de gênero são intensificados pelo que se percebe como masculinidades e feminilidades⁹¹ e a sua direta relação com quem pratica a ação e quem expressa a passividade, o que se vê em tão poucos minutos é um cenário completamente oposto. Isso se torna ainda mais evidente quando, ao final da noite, percebe-se que toda a ação envolta aos relatos sobre os planos de casamento, e até mesmo das novas garantias financeiras de Jim para o patriarca, partem diretamente da protagonista, estando Jim ali apenas a reforçar cada uma de suas indicações.

No dia seguinte, Ann acaba por ficar até mais tarde no escritório. Ao final do expediente, ela parte tranquilamente para sua casa, mas ao caminhar mais um pouco, começa a se sentir incomodada com a impressão de quem alguém está seguindo-a. Essa figura que a segue, inclusive, já havia sido apresentada como o dono de um café instalado logo a frente de seu trabalho, se mostrando inclusive excessivamente desrespeitoso com a jovem em um antedimento anterior. Aos olhares do espectador, Ida faz questão que seu rosto nunca seja escondido ou disfarçado, deixando claro o seu interesse em evidenciar ao público, com a maior clareza possível, de quem é a face do verdadeiro vilão daquela história.

⁹¹ Alves, Paula; Coelho, Paloma, 2015 - *Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres*. ACENO, vol. 2, nº 3, junho a julho, p. 162.

Ann, ao pressentir o perigo a sua volta, começa a correr pela cidade clamando por ajuda, sem sucesso. Aquela sequência inicial finalmente se encaixa a esse momento, e a jovem passa a ser uma figura em total perigo dentro de um universo amplo que a sufoca cada vez mais. E se há nesse contexto a recorrência da imagem da mulher equadrada pela câmera observadora tal como um símbolo de apreciação masculina⁹², Ida assume e explora conscientemente essa perspectiva a fim de, novamente, não deixar nenhuma dúvida sob qual ótica os verdadeiros culpados devem se reconhecer.

Quando o caminho fica mais estreito, e a jovem passa a correr entre caminhonetes paradas em um parque, a câmera volta a assumir uma angulação normal. Entretanto, quanto ao quadro, ele passa a se fechar ainda mais nas expressões e detalhes de Ann e de seu *stalker* a cada movimento de suspense.

Exausta após tanto tentar fugir, Ann acaba por perder suas forças ao cair sobre um alpendre. O homem, percebendo a fragilidade da jovem, passa a caminhar em sua direção, lentamente. Quanto mais o homem se aproxima da vítima, mais a câmera reassume o caminho de afastamento da cena, lentamente recuando-se para longe daquela tragédia que estava por se desenhar. Estando ainda abafada por um som de uma buzina constante, o que ali ocorreu acaba por ficar apenas pela associação dos factos. Se, por um lado, a censura do Código Hays atuou diretamente no controle da expressividade desse ato, a maneira em que tal sequência foi desenvolvida entrega subetividades ainda mais ricas para a interpretação única e exclusiva da audiência que assiste.



Figura 10 Ida Lupino (Realizadora). (1950). *Outrage* [Filme]. The Filmakers e RKO.

⁹² Lauretis, Teresa de, 1984 – *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London, England: The Macmillan Press LTD, p. 139.

Afinal, o desenvolvimento que será visto a partir de então não se resume a esse acontecimento, e tão pouco Ann deseja ter sua imagem constantemente relacionada a tal crime. É em tal ponto que difere *Outrage* de filmes com viéses exploratórios, visto que a narrativa que será apresentada a partir de então passa a estar diretamente relacionada aos eventos da protagonista como figura detentora da ação, e não subjulgada a ela. Jeanine Basinger reafirma muito bem tal ideia quando cita que

A forma na qual as mulheres são transformadas em objetos sexuais ou em alimento para a violência já foi descrita em outros lugares. O que se vê com menos frequência é como atitudes culturais em relação às mulheres são usadas para desenvolver eventos narrativos factuais (tradução da autora).⁹³

Logo em seguida, Ann volta para casa, totalmente suja, com as roupas desalinhas e em total estado de choque. Na manhã seguinte, já se reúne na sala de estar junto a seu pai dois policiais a iniciar a investigação, e um médico, responsável pelo tratamento do trauma com medicações fortes.

Os próximos dias são de total isolamento por Ann, que nem ao menos seu noivo deseja encontrar. Ela tenta se recuperar o quanto antes em vista de uma normalidade de sua antiga vida, visto que tudo que mais deseja é retornar ao seu trabalho e seguir sua rotina. Infelizmente, logo ao cruzar a porta de casa, ela percebe que será impossível voltar a ser quem foi, nem para si nem para as pessoas que transitam seu caminho. A notícia havia se espalhado, e Ann sentia todos a sussurrar e a encarar, evitando até mesmo qualquer interação direta à sua presença.

Ann ainda não está totalmente bem, e acaba por sofrer uma forte crise de ansiedade no trabalho. Como reforço a tal sentimento, Ida apresenta uma montagem ritmada que entrega nuances subjetivas à sequência, associando a percepção de Ann ao barulho de carimbos a serem pressionados por seus colegas contra o papel, a sons de passos, cada vez mais rápidos, tal como os seus a fugir do *stalker*. Molly Haskell reforça que “não ser capaz de expressar outro ponto de

⁹³ “How women are turned into sex objects or fodder for violence has been written about elsewhere. What is written about less often is how cultural attitudes about women are used to develop actual narrative events” - Basinger, Jeanine, 1993 - *A Woman's View - How Hollywood Spoke to Women, 1930 - 1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p. 191.

vista, o ponto de vista feminino, é uma deficiência (tradução da autora)⁹⁴, e o que a realizadora acaba por propor com tal correlação de ações e sentimentos é um movimento que acaba por enriquecer a perspectiva íntima da protagonista, deixando ainda mais evidente o envolvimento da audiência frente a sua dor.

Por fim, tal como uma forma de fugir de si mesma, mais especificamente dessa nova versão que recusa a aceitar, Ann decide se mudar. Ela rompe com Jim e entra impulsivamente em um autocarro com destino a Los Angeles. Sem nenhuma mala ou planejamento, o que ela quer é reconstruir a sua vida longe dos olhares que a perseguem. Entretanto, antes do destino final, percebendo que já estava sendo procurada pela família, a jovem decide por desembarcar em uma cidade desconhecida e acaba por desmaiar de exaustão ao vagar sem destino por uma estrada.

Quem a encontra é o Reverendo Bruce, que se tornará a sua referência espiritual durante o seu reencontro. A partir da troca de partilhas, dores e perdas, e da confiança e do convívio com o novo amigo, Ann passa a começar a aceitar essa sua nova versão também permeada por dores e traumas. Para além disso, a figura desse líder espiritual, que transmite uma aura de divindade e misticidade, acaba por ser a forma com que ela volte a encarar a masculinidade de uma maneira mais leve, comedidamente, e com menos temores, servindo como parte também do processo de sua cura interior.

Entretanto, nesse caminho frente a uma maior tranquilidade, Ann acaba por sofrer mais uma tentativa de assédio. Em um evento na fazenda que passa a viver, cercada de tantas pessoas que a acolheram, Frank, um homem da comunidade, tenta beijá-la a força. Nesse momento, envolta de todo o pânico revivido, ela acaba por revisitar seu trauma e associar a imagem daquele sujeito a do estuprador e, com isso, acaba por golpeá-lo na cabeça com uma chave inglesa, quase o matando.

Tal ação, inclusive, entrega a Ann uma concepção totalmente nova daquilo que se percebe padrão na representatividade feminina. Ao desenvolver esse lado da reatividade violenta que efetivamente fere outro, cria-se o afastamento de "uma imagem de mulher como beleza – desejada e intocável, desejada como

⁹⁴ "to be unable to express another point of view, a female point of view, is a deficiency" - Haskell, Molly, 2016 - *From Reverance to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, p. 26.

lembrada”⁹⁵, como reforça Teresa de Lauretis, em função de uma figura real que teme e é capaz de tudo para proteger sua vida.

Apesar de tentar fugir logo após o acontecido, a jovem acaba por desistir no meio do caminho e vê novamente no Reverendo a figura que a apoiará no enfrentamento dessa realidade. Agora já na esquadra, após todos os envolvidos conhecerem a real situação de Ann, tanto Frank como os promotores decidem por retirar todas as acusações contra a jovem. Bruce, inclusive, reforça em um discurso imponente como a culpa de tudo que havia ocorrido com ela também passava por todos eles, como sociedade, como figuras falhas da justiça, ou como homens que também perpetuam tais comportamentos.

Ao final, ela se torna livre para seguir a sua vida. Não apenas fora das grades, mas também de volta ao seu lugar de origem. O Reverendo percebe que era o momento ideal para Ann retomar a sua rotina de antes, e dessa forma o filme termina. O final não se preocupa em mostrar o reencontro com seus familiares ou com seu noivo, afinal, o que verdadeiramente havia de ser encontrado já havia sido encontrado por Ann.

Assim, ela parte em um autocarro de volta a sua cidade. E a forma que Ida Lupino opta por desenvolver um momento tão especial é de nunca omitir nas expressões da protagonista todas as inseguranças e temores que tal ato envolvia. Muito pelo contrário, de maneira a conduzir na direção oposta de entregar uma caracterização mais masculinizada a uma personagem que adquire o seu próprio protagonismo narrativo⁹⁶, a realizadora opta por deixar em total evidência todas as nuances que expressam as suas fragilidades, cuidando para nunca permitir que estas se mostrem mais determinantes para o futuro de Ann do que sua própria coragem em seguir.

⁹⁵ Apud Lauretis, Gubernikoff, Giselle, 2016 - *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, p. 48.

⁹⁶ Kaplan, E. Ann, 1983 - *Women and film: both sides of the camera*. New York, NY: Methuen, Inc., p. 29.



Figura 11 Ida Lupino (Realizadora). (1950). *Outrage* [Filme]. The Filmakers e RKO.

Seus traumas podem até permanecer como parte desse seu novo caminho, mas nunca definirão seu futuro. Afinal, essa história nunca foi sobre um estupro, mas sim sobre Ann Walton.

5.4 *Hard, Fast and Beautiful* (1951)

Ida Lupino, em 1951, já havia experienciado considerável tempo como parte da indústria para perceber a dinâmica do *show business* na vida de uma mulher. Para além disso, ela conhecia bem as nuances que ditavam o mercado e os métodos aplicados para se aproveitar de jovens e inocentes atrizes que seguiam maravilhadas com os ganhos que a fama permitia-as vivenciar.

Com isso, adaptar um romance da década de 30 e baseado em uma história real, acaba por transformar *Hard, Fast and Beautiful* em um campo perfeito para que seu meio de construir narrativas baseadas na perspectiva feminina passasse a ter ainda mais credibilidade. Para isso, em uma abordagem inédita, Ida opta por desconstruir uma das relações mais romantizadas que existem, de forma a trazer às telas uma

maternidade totalmente oposta ao visto nos filmes e mais aproximada às friezas e mazelas persistentes no mundo real.

Toda a linearidade inicial do filme entrega, em poucos minutos, a nuance sentimental que a história trará. Durante a abertura, com os créditos a surgirem, nota-se um estádio totalmente vazio, sem a presença nem de atletas ou de público nas arquibancadas. Logo menos se percebe a qualidade única dessa produção, quando os dois primeiros nomes do elenco surgem: Claire Trevor e Sally Forrest, duas mulheres, são as estrelas protagonistas de *Hard, Fast and Beautiful*.



Figura 12 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmmakers e RKO.

Quando se coloca destaque duas figuras que carregam não apenas a equivalência de importância na história, mas que também complementam os próprios caminhos, acaba-se por expandir ainda mais os espaços que a representação feminina nas telas é capaz de ocupar. Indo além, ilustra mais uma rutura da normatização de um apagamento narrativo feminino, tal reforça Anneke Smelik:

A narrativa do filme tem mostrado em detalhes significativos a importância essencial do paradoxo na qual a sociedade masculinizada se baseia e constitui a categoria diferencial de gênero, ao mesmo tempo que recusa a ver que mulheres são diferentes [...] ao dar subjetividade aos homens, enquanto mulheres seguem como não-sujeitas (tradução da autora).⁹⁷

⁹⁷ "The narrative of the film has shown in meaningful details the paramount importance of the paradox that masculinist society is based on and constitutes the differential category of gender, while it at the same time refuses to see that women are different [...] by giving men subjectivity while women remain non-subjects" - Smelik, Anneke, 1998 - *And the Mirror Cracked - Feminist Cinema and Film Theory*. New York, NY: St. Martin Press, Inc, p. 104.

Se ainda persistir alguma dúvida quanto a tal equilíbrio, a sequência inicial do filme remove qualquer sombra de questionamento. Ida consegue a façanha de apresentar as duas protagonistas ao mesmo tempo, em uma junção da imagem de Florence Farley, a jogar tênis contra a porta da garagem, com a voz-off de Millie Farley, sua mãe, a descrevê-la. A impressão que se tem com tal aspecto de realização é de que Florence passa a ser um reflexo do que Millie deseja, tal como uma projeção guiada por suas próprias intenções sobre quem a filha é.

Logo em seguida, um jovem que observa Florence se apresenta. Ele é Gordon, um veterano da escola em que ambos estudaram, também atleta amador de tênis e sobrinho de uma figura importante da sociedade. Millie o identifica pelo apelido McKay, e logo se mostra animada com a possibilidade em ver sua filha se relacionando com alguém que é parte de uma família tão bem-afortunada, inclusive a induzindo a aceitar o convite para comparecer ao *Country Club* para praticarem tênis juntos.

Na sequência a seguir, Millie recebe um espaço para ser apresentada com ainda com mais profundidade. Na relação íntima com o seu marido, Will Farley, ela se mostra como uma pessoa ambiciosa, que constantemente o coloca em situação de total inferioridade quando associa todas as conquistas tidas pela família exclusivamente na sua intensidade e determinação em melhorar de vida. Ainda assim, ao perceber as nuances que envolvem a sua percepção de valores, fica claro como as aquisições que possui ainda não são o bastante para viver a realidade de luxos que almeja e que se vê digna de merecer. Ela passa a materializar no casamento da filha a última possibilidade de, enfim, ascender socialmente.

Entretanto, quando Millie descobre que Gordon é um parente afastado da parte rica da família, e trabalha no *Country Club* apenas para financiar a faculdade, a sua face passa a entregar o completo descontentamento frente ao futuro dessa relação. Inclusive, a forma que as expressões da matriarca são enquadradas acabam por se tornar um dos mais importantes fios condutores da narrativa, visto que as suas palavras, na imensa maioria das vezes, não refletem em nada as suas verdadeiras intenções.



Figura 13 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmmakers e RKO.

E se há na presença do som no cinema clássico algo que faz referência à feminilidade, de forma a ser um “espelho acústico” que reafirma o prazer do olhar masculino sob a imagem da mulher⁹⁸, o que Ida entrega com as expressões de Millie é o exato oposto. Ao conhecer a forma que ela reage às situações que vão se desenhando ao seu redor, a representação dessa personagem torna-se ainda mais complexa, de maneira a induzir à audiência uma participação ativa para interpretá-la partindo para além do que o simples texto conseguiria entregar.

A partir do estreitamento dessa relação com Gordon, Florence passa a ser presença constante no *Country Club*, vencendo partidas de ténis até mesmo contra importantes figuras do esporte. Com isso, o diretor do espaço convida a jovem a se tornar sócia do clube de maneira gratuita, com intenções de levá-la para competir em outro estado no Campeonato Nacional Júnior em nome da instituição. A animação da jovem logo é interrompida por uma aparente demonstração de receio vinda de Millie, um gesto que poderia transparecer um gesto de total proteção maternal comum à realidade dessa relação.

Poderia, caso a construção daquele momento não tivesse sido feita de uma maneira tão cuidadosa, a ponto de Ida desenhar uma montagem de imagens que deixa na subjetividade interpretativa do público, mais uma vez, tudo aquilo que a sua expressão verdadeiramente não consegue esconder.

⁹⁸ Amy Lawrence, 1991 – *Echo and Narcissus: women’s voices in classical Hollywood cinema*. Los Angeles, California: University of California Press, Ltd., p. 111.



Figura 14 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmmakers e RKO.



Figura 15 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmmakers e RKO.

Millie diz ao diretor que se sente mal em deixar a filha viajar sozinha, correndo riscos durante essa longa *turnê* de competições. Como contraproposta, visando reduzir tais preocupações, o dono do clube oferece a ela a possibilidade de viajar junto de Florence, deixando-a enfim contente com a solução. Se ainda poderia permanecer alguma questão à audiência quanto as suas reais intenções, bom, a similar expressiva reação de Will sobre as negociações da esposa acaba por entregar bem a resposta de tal questão.



Figura 16 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmmakers e RKO.

Florence segue nas eliminatórias do campeonato, se tornando um verdadeiro destaque. Em um dos momentos de competição, Millie acaba por escutar uma conversa entre dois homens que se mostram impressionados pelo potencial de sua filha. Ao descobrir que um deles é Fletcher Locke, um famoso agente do ramo, ela acaba por armar um encontro aparentemente casual com o empresário ao final do dia para se apresentar.

Novamente, a sagacidade e a manipulação de Millie se mostram evidentes em todo o seu envolvimento com Fletcher. O interesse que ambos carregam um no outro é aquilo que move as negociações durante toda a narrativa, e o que os coloca sempre em posições igualitárias quanto às cobiças que os rodeiam. Tal movimento, inclusive, acaba por contrapor totalmente a ideia de desigualdade entre os gêneros de Molly Haskell na qual reforça que "as ambições mais básicas de um homem são muitas vezes vistas com mais respeito do que as mais altas de uma mulher [...]" (tradução da autora)⁹⁹.

Florence segue a ser o elo que se faz presente na relação de Millie e Fletcher, ainda que totalmente subjugada pelas decisões de ambos. A maneira que Ida segue a criar tal atmosfera é de exatamente moldar a jovem como alguém que exala fragilidades emocionais, com total dependência e confiança em sua mãe em todos os momentos. Um forte exemplo disso é quando ela vence o Campeonato e, ao ser questionada por um radialista sobre qual era o seu sentimento com essa vitória, diz

⁹⁹ "the basest of a man's ambitions are often viewed with more respect than the highest of a woman's [...]" - Haskell, Molly, 2016 - *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, p. 52.

que quem saberá melhor responder essa questão é sua mãe, que prontamente se coloca à frente do microfone.

O que se tem com tal atitude soa quase como uma amostra ao público de onde o verdadeiro fluxo de ação e reação tomará parte. E se no conceito comum ao cinema clássico a “estrutura-mulher” segue a se relacionar diretamente com aspetos narrativos que envolvam a presença ou recorrência masculina¹⁰⁰, os dramas que se florescem a partir de então envolvem direta e unicamente Florence e Millie, explorando toda a pluralidade dramática que a troca entre figuras tão distintas pode promover.

Já de volta a sua cidade natal, Florence, Millie e Will recebem a visita de Fletcher Locker, que vai pessoalmente à casa da família para convidar a atleta para competir no importante Campeonato Nacional de Tênis. Para a mãe a preocupação é apenas uma, a questão financeira. Para o pai, se a filha estará feliz. E para Florence, o tempo que precisará ficar distante, tanto de casa, de Will e de Gordon. O jovem, inclusive, a incentiva a seguir com os planos do campeonato e reforça que o tempo que ela estará fora não será um problema, estando ele com planos de oficializar a união com Florence assim que ela retornasse, o que a deixa extremamente feliz.

Assim, Florence, a mãe e Fletcher seguem para a Pensilvânia. A forma que Ida apresenta a sucessão de factos é a partir de uma montagem que associa imagens da atleta a disputar partidas com a tabela de classificação que simboliza seu progresso no campeonato. Tudo isso, novamente, sendo narrado apenas por Millie a partir das suas próprias percepções e lamentações projetadas na figura da filha. Sempre a trazer reforço a esse lado subjetivo da narrativa, a realizadora segue a contar para dentro das telas com a participação da audiência, fazendo com que parte da construção de sentidos e julgamentos sobre aquelas duas figuras seja também moldada e redesenhada a cada novo momento apresentado.

Tal movimento, inclusive, recusa que as interpretações que recaiam sobre essas duas protagonistas caíam nos estereótipos de género que se convém. Se já não há tanto espaço para que duas mulheres possam ter as suas próprias particularidades narrativas, é preciso configurar formas visuais que reforcem ainda mais fortemente tais fugas. Tal forma que a realizadora trabalha, inclusive, acaba por contrapor toda a formatação comum do cinema clássico que Laura Mulvey aponta que,

¹⁰⁰ Gubernikoff, Giselle, 2016 - *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, p. 135.

[...] em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente [...] produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias *voyeuristas*.¹⁰¹

Aos poucos, as verdadeiras intenções de Fletcher e Millie passam a ser percebidas com ainda mais evidência. O interesse maior nem está na vitória de Florence no Campeonato, mas que ela apenas continue sendo uma pessoa relevante para os meios de imprensa. A imagem positiva da jovem atrai reconhecimento, o que provoca interesse de empresas e cadeias de hotéis a oferecer remuneração para se associar a eles. Um projeto perfeito para o sucesso, se não fosse por dois pontos: tal prática é proibida no desporto, e a atleta que carregará tal fama não tem consciência alguma de tais planos.

O semblante que cerca Florence, especialmente nos momentos próximos aos seus jogos, passa a ser de total temor, um verdadeiro medo em desagradar, de não se mostrar agradecida o bastante ou de não estar tomando a decisão que lhe cabe. A simbologia recorrente da mãe e o empresário sempre a conduzindo para dentro do campo inclusive reforça tal perspectiva quando coloca a jovem como uma figura central, que serve como junção ao interesse dos envolvidos, mas que se mostra tão inferiorizada quanto a manipulação que a cerca.



Figura 17 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmakers e RKO.

Na grande final, a felicidade de Millie e Fletcher após a vitória de Florence logo é substituída pela total preocupação, quando ouve da própria jovem que seus planos para o futuro no ténis dependeriam agora de um tempo para serem debatidos com

¹⁰¹ Mulvey, Laura, 1983 - "Prazer visual e cinema narrativo" in *A experiência do cinema: antologia*. Xavier, Ismail. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal Ltda., p. 441.

seu futuro marido, Gordon. Com essa nova informação, os maiores interessados pelo futuro da atleta discutem e temem que as suas decisões comprometam os planos fechados de uma turnê pela Europa, com todos os contratos com importantes marcas já assinados.

Millie, sempre segura e à frente do controle de tudo, tranquiliza Fletcher e diz que ela conseguirá mudar a mente da filha, e assim passa a executar seu plano de maior manipulação visto até então. Inicialmente, ela tenta convencer Florence de que ela é muito nova para uma decisão desse nível, informando-a sobre o convite recebido para os campeonatos fora do país e as recusas que faria frente a esse futuro esplendoroso. Sem sucesso, a jovem está decidida a seguir com seus planos. Ela tenta pelo lado emocional, do orgulho que sentirá ao vê-la conquistar taças, reconhecimento e fama, mas também não é efetivo. Florence carrega apenas um sonho agora, e este é estar com Gordon o quanto antes.

Como uma cartada final, Millie desenvolve uma abordagem reversa, na qual envolve a filha a pensar que seria uma ideia perfeita levar o noivo para a Europa para que se casem lá mesmo enquanto segue com seus torneios. Ela, inclusive, diz que designará a ele um trabalho como assessor pessoal, em tempo integral. Florence, acreditando na intenção genuína da mãe, acaba por ser convencida de que será uma ótima ideia e de que Gordon irá embarcar inteiramente, vivendo uma fantasia perfeita que agrade a todos igualmente.

Entretanto, o que se sucede é uma desagradável surpresa, pelo menos para Florence. Para Fletcher e, especialmente, Millie, a reação de desconforto de Gordon frente à notícia pareceu mais como uma resolução de todos seus problemas do que qualquer outra coisa. Tamanha expressividade, inclusive, acaba por contrapor a imagem dessa falsa maternidade soberana que, fortalecida pelos aspetos patriarcais do contexto clássico, reprime todas as nuances que a simbolizam as singularidades da mulher em função apenas de sua função social.¹⁰² Afinal, as ações de Millie seguem sempre a frente de seus interesses próprios, mesmo que as consequências sigam a ser prejudiciais à sua própria unidade familiar.

¹⁰² Kaplan, E. Ann, 1983 - *Women and film: both sides of the camera*. New York, NY: Methuen, Inc., p. 6.



Figura 18 Ida Lupino (Realizadora). (1951). Hard, Fast and Beautiful [Filme]. The Filmmakers e RKO.

Inconformado com todo esse planejamento às escondidas, o jovem percebe que a manipulação dos dois havia chegado até ele. Sem conseguirem chegar a um local comum, o relacionamento de Gordon e Florence chega ao fim, o que a faz seguir apenas com Millie e Fletcher para a Europa.

Entretanto, certa noite, Florence sente a sua própria exaustão extrapolar todo aquele intenso silêncio reprimido. Ao voltar de um evento, e impulsionada pela coragem após algumas bebidas, ela experiencia uma verdadeira catarse emocional com a mãe, deixando claro todo o seu conhecimento sobre as mentiras e movimentações feitas às suas costas. Questionamentos sobre dinheiro, fama, poder e maternidade cercam toda a discussão, que até mesmo parte para violência física de Millie contra Florence, numa tentativa quase primitiva de fazê-la se calar a qualquer custo.

As duas agora passam a ser equivalentes, tanto no tom quanto no poder. Florence passa a gerir a própria carreira, se transformando em uma nova versão de sua mãe, mas ainda menos comedida e assumidamente mais grosseira, tanto com ela quanto com Fletcher. O seu olhar, inclusive, se transforma por completo e passa a exalar poder em todas as decisões que toma, fazendo com que a própria imagem de Millie fique totalmente inferiorizada em comparação à sua.



Figura 19 Ida Lupino (Realizadora). (1951). *Hard, Fast and Beautiful* [Filme]. The Filmmakers e RKO.

O que a muda, ao final, é o reencontro de Florence com seu pai. Ele acaba por sofrer um mal súbito, o que faz Florence correr ao seu encontro na véspera da partida decisiva na qual defenderá seu título. A sua reconexão com Will é a forma que a coloca de volta ao centro de suas paixões, sendo o novo começo de sua vida definido a partir desse encontro.

Em uma mesma linearidade isso também ocorre com Millie, ainda que seguindo em um caminho antagônico. Se com a filha Will acaba por ser o apoio frente a uma reconstrução, com a esposa ele é a realidade fria de um homem que cansou de ser menos e que agora reconhece a maldade em suas ações, não a aceitando de volta em sua vida. Ele, que sempre foi uma figura silenciosa e observadora, passa a expressar todo o ressentimento guardado tal como Florence, numa conexão que transpassa a própria ligação emocional e se torna o fio que os une também na dor da decepção frente as ações e ambições de Millie.

A relação dessas três figuras é construída de uma forma tão diferenciada, que passa a fugir de toda a linearidade narrativa comumente percebida na representação familiar dentro do cinema clássico. Tal recorrência, inclusive, foi apresentada por E. Ann Kaplan quando reforça que

A maioria desses filmes mostram as meninas com suas mães em uma variedade de situações que demonstram, primeiro, a vigilância constante da mãe sobre a filha; segundo, seus esforços para transformá-las em produtos propriamente femininos; e finalmente, o suposto feliz e ideal núcleo familiar, que é, claro, completado pelo pai fora-de-quadro mas que ocupa a posição de observador ao filme do lar, uma posição que duplica sua "vida real" e o retira do contexto da

proximidade da relação mãe-e-filha – o pai não se envolve nas emoções intensas dos filhos (tradução da autora).¹⁰³

Por fim, recarregada pelo reencontro com seu pai, Florence volta para a partida final. Apesar de enfrentar uma atleta com nível equivalente ao seu, ela consegue vencer e garante a permanência de seu título. Visivelmente exausta e frustrada, ela reforça aos repórteres que aquela é sua aposentadoria das quadras e se despede da mãe entregando o troféu do campeonato nas suas mãos.

“Isso é seu, você fez por merecer”¹⁰⁴, Florence diz, saindo do estádio ao lado de Gordon e deixando-a no campo. Nem Fletcher, nem Will, nem ninguém restou, e ela está sozinha, sentada na arquibancada, em uma sequência que, apenas agora, se conecta a aquela apresentada no começo do filme.

Ao final, o campo não estava tão vazio. Millie sempre esteve lá, solitária, mas ainda presente. A ausência não é apenas do público, da ação ou da emoção de uma partida, mas passa a ser também o reflexo do que sua própria individualidade proporcionou.

Não há mais onde buscar. O sonho acabou.

5.5 The Bigamist (1953)

O ano de 1953, para Ida Lupino, foi cercado por nuances únicas. Se, por um aspeto, ela havia enfim conquistado o reconhecimento com *The Hitch-Hiker* e

¹⁰³ “Most of these show the little girls with their mother in a variety of situations that demonstrate, first, the mother’s constant surveillance of the children; second, her efforts to make them into properly feminine products; and finally, the supposedly happy, ideal nuclear family, which is, of course, completed by the father off frame but in the observer position within the home-movie text, a position that duplicates his “real life” one as off frame to the close mother–daughter inter-relationships – the father does not engage the children’s intense emotions” - Kaplan, E. Ann, 1983 – *Women and film: both sides of the camera*. New York, NY: Methuen, Inc., p. 186.

¹⁰⁴ “This is yours, you’ve earned it” - Hard, Fast and Beautiful. (2020, 10 de novembro). Hard, Fast and Beautiful! - Ida Lupino (1951) [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/9blHLWcsPjQ?si=pVmfRGm2F8GUaeZ3>.

ocupava seu posto de uma realizadora de relevância, em outro, o retorno financeiro não veio na mesma proporção. A opção por romper o laço com a RKO para o próximo lançamento acabou por ser a decisão mais coerente a ser feita. Entretanto, com a Filmakers passando a assumir todos os passos de produção e distribuição de uma história tão ousada como *The Bigamist*, os custos foram além do possível, e o passo frente a essa nova liberdade acabou por culminar no inevitável fim de seu próprio negócio.

Tal como em alguns de seus filmes, os créditos iniciais carregam informações cruciais para desenhar alguns valores, tão logo se vê. Os nomes das atrizes principais, Joan Fontaine e Ida Lupino, são os primeiros apresentados em conjunto ao do ator coadjuvante, enquanto o da grande estrela masculina Edmond O'Brien figura como antecipação ao próprio título, sendo este apresentado "as *The Bigamist*". Essa ação, em um primeiro momento, pode até se mostrar como uma antecipação desnecessária da centralidade geral da narrativa, mas o que se passa a perceber com o caminhar do filme é como a história contada expressa lados muito mais complexos que a bigamia em si, estando ela apenas a servir como plano de fundo frente às complexidades de relações e interações humanas construídas.

Na sequência inicial, se vê um casal sentado em uma sala de escritório a discutir sobre uma possível adoção de uma criança. Para tanto, como informa Mr. Jordan, o senhor que os recebe, é preciso que ambos assinem um termo que autorize a investigação irrestrita de qualquer detalhe da vida privada de cada um. A reação do homem frente a essa informação, entretanto, levanta imediatamente um ar de suspeita, tanto para quem assiste quanto para o consultor da agência, o que acaba por fazer com que seu interesse frente às particularidades daquele casal passe a ser a sua prioridade.



Figura 20 Ida Lupino (Realizadora). (1953). *The Bigamist* [Filme]. The Filmakers.

Eve e Harry são apresentados pelo próprio Mr. Jordan, quando o mesmo repassa os dados recolhidos para uma central de informações. O casal está junto há oito anos e possui um negócio muito bem-sucedido relacionado à venda de equipamentos eletrônicos, com Harry a ocupar o cargo de vendedor ambulante com atuação direta na área de Los Angeles, e Eve tratando dos serviços administrativos em São Francisco.

Dessa forma, assumindo essa introdução inicial nesse local de distanciamento, torna-se possível perceber que o caminho que Ida propõe para tal narrativa também se relaciona a um movimento de afastamento por parte da audiência frente a aquelas figuras. Tal como um alerta, será preciso ao público desprender maior atenção frente a aquilo que ele sente do que, efetivamente, ao que na tela se mostra.

Já agora na residência dos Graham, Mr. Jordan começa sua investigação pedindo a Harry contatos de pessoas com que ele possa se comunicar em Los Angeles, o que prontamente é atendido. O marido, inclusive, está de partida para a cidade no dia seguinte. A informação é entregue a partir de um diálogo com sua esposa que, prontamente, se mostra proativa em ajudar no preparo de sua bagagem. Tal sequência tem total importância narrativa, e é assim usada de forma a isentar Eve de qualquer possível parcela de culpa frente às ações do marido, visto que ela é apresentada como uma mulher de imagem ilibada e amplamente capaz em tudo que se propõe, seja nas suas obrigações profissionais ou na sua "posição" matrimonial. Tal como seu nome, ela transparece a perfeição da mulher ideal.

Assim, torna-se perceptível como o fluxo da ação construído por Ida é direcionado apenas para a esposa, e como nela se encontrará o fio de construção da narrativa. Para tanto, é preciso induzir na percepção da audiência uma atenção frente às facetas dessa personagem, de modo a entregar enriquecimento na sua construção e afastar qualquer associação a aspectos de passividade ou erotização da sua imagem. Sendo assim, Eve é posicionada em um local naturalmente destinado aos homens da ficção clássica, no qual Laura Mulvey cita como

As características glamurosas de um astro masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar [...]. O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Mulvey, Laura, 1983 - "Prazer visual e cinema narrativo" in *A experiência do cinema: antologia*. Xavier, Ismail. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal Ltda., p. 446.

Agora em Los Angeles, Mr. Jordan começa seu trabalho. Ele encerra seu dia de buscas no escritório do empresário, onde acaba por saber que Harry não tem se hospedado nos hotéis de costume nos últimos meses que esteve na cidade. Com isso, ele investiga em um catálogo telefônico e descobre uma morada associada ao nome de Harrison Graham, o que o faz ter a curiosidade de ir até o local e conferir se se tratavam do mesmo homem.

Como suspeito, Harry o recebe na porta, visivelmente ansioso e apreensivo. Ele tenta remarcar aquela conversa pra o dia seguinte, mas um choro de bebê ao fundo da residência faz com que Mr. Jordan entenda que as suas ressalvas eram válidas, e que a presença daquela criança, e de uma suposta esposa descansando no quarto ao lado, demandaria de maiores explicações.

A partir daquele instante, toda a narrativa é transportada para uma volta ao passado narrada e ilustrada exclusivamente por Harry, como forma de explicar para Mr. Jordan como tudo começou. O *flashback* retoma a um domingo no qual o vendedor caminhava pela cidade queixando-se do distanciamento de sua mulher, que parecia se interessar mais aos assuntos comerciais do que com as trocas triviais de um casal distante durante as ligações telefônicas. A todo momento, ele segue a reforçar como nunca se interessou por outra mulher e o quanto Eve era o grande amor de sua vida, mesmo começando a sentir que a distância estava começando a se tornar maior do que aquela que apenas os separava fisicamente.

Em tal passeio pelas ruas de Los Angeles, Harry decide entrar em um autocarro que trafega pelas residências de famosos de Hollywood, um programa turístico comum na cidade. Durante o trajeto ele se interessa por uma mulher que dormia na cadeira ao seu lado e, insistentemente, passa a tentar interagir sobre os acontecimentos ao redor, que não se mostra muito interessada às investidas.



Figura 21 Ida Lupino (Realizadora). (1953). The Bigamist [Filme]. The Filmmakers.

Em tal contexto, é possível começar a notar como a intencionalidade da realizadora em trazer essa recapitulação da história para a perspectiva pessoal de Harry entrega nuances mais complexas do que uma primeira impressão poderia trazer. Se há na conceituação clássica do cinema o movimento em direcionar o posicionamento do público como parte na subjetividade da figura masculina protagonista como forma de interligar a sua visão à daquele personagem e, conseqüentemente, assumir a autoria de seus sentimentos e percepções¹⁰⁶, o que Ida propõe é que essa sensação da audiência fuja do local de uma simples resinificação para o de total desconforto e desconfiança por tanto. E quando se assume tal espaço, é possível ter uma visão crítica mais fundamentada sobre as contradições que cercam Harry, visto que as suas lamentações anteriores não parecem condizer tanto com a faceta que foi apresentada por Eve, e nem com a postura de completa insistência frente a aquela mulher que acabara de conhecer.

Tal posicionamento segue a ser reforçado quando a sua total fixação em conhecer aquela figura, agora devidamente apresentada como Phyllis, acaba por convencê-la a aceitar o convite para um jantar. Ela o leva para o restaurante no qual trabalha como garçomete, e a partir de então as trocas entre os dois passam a fluir com mais naturalidade, tal como se ambos conseguissem enfim se liberar de seus silêncios íntimos em uma conversa frívola, sem preocupações concretas, que os conectam em pontos que se relacionam à espontaneidade em se conhecer novas pessoas. Ao final daquela noite, já sozinho em seu hotel, ouve-se novamente a voz-off de Harry a reforçar a sua ilibada posição de marido fiel a Eve, prometendo nunca mais ir atrás de Phyllis.

Entretanto, ao voltar para sua casa em São Francisco, em um jantar comercial junto à Eve, ouve-se novamente as lamentações de Harry, agora a respeito de um importante empresário que está presente à mesa e as inúmeras tentativas em vão feitas por ele ao tentar tê-lo como cliente de sua empresa. Ouve-se também que ele está cansado, que o que mais desejava era um momento de descanso, mas que sua esposa estava dedicada a conseguir fechar aquele contrato a qualquer custo. E assim o faz. Ela tem total conhecimentos dos métodos e processos dos equipamentos, e tamanha desenvoltura acaba por convencê-lo a se tornar cliente do negócio do casal.

Se Jeanine Basinger reforça como "é claro em histórias assim que o homem coloca seu trabalho em primeiro lugar, e a mulher é obrigada a aceitar isso (tradução da

¹⁰⁶ Lauretis, Teresa de, 1984 – *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London, England: The Macmillan Press LTD, p. 74.

autora)¹⁰⁷, o que é percebido em tal sequência é como toda a potência comercial e relacional de Eve passa a servir não apenas como suplemento às contradições internas de Harry, mas também como uma reconstrução dos papéis de gênero da narrativa clássica, oferecendo uma quebra de estigmas de uma imagem construída em função das suas ações.

Para tanto, o que a realizadora entrega é uma verdadeira inversão de papéis em que a esposa assumidamente traz para si a posição de dominadora da ação e ícone principal da empresa, enquanto o marido passa a ser a figura silenciosa, isolada e subordinada ao grupo. E ao transmitir com clareza os seus pensamentos quanto ao incômodo sentido em tal situação, passa a ser possível encaixar algumas outras peças a outros significados das palavras de Harry. Seria essa tentativa em recorrentemente justificar suas ações também parte do incômodo frente ao poder de liderança que Eve assume nas relações comerciais, e as consequências positivas que a essa sua postura tem agregado ao crescimento empresa?



Figura 22 Ida Lupino (Realizadora). (1953). *The Bigamist* [Filme]. The Filmmakers.

Dessa forma, logo quando retorna a Los Angeles, Harry não aguarda nem mesmo um dia e procura Phyllis novamente. A recorrência dos encontros entre os dois é apresentada a partir de uma montagem de fragmentos de vários destes momentos, e a sensação que se tem é de como a relação ali passa a se tornar cada vez mais íntima e natural. A sua voz, protagonista constante, segue a tentar convencer a si mesmo - e também ao espectador - de que suas vontades eram comedidas e controladas em respeito à esposa, mas o que se mostra nas suas ações é um desenvolvimento que está levando essa relação pra algo a mais, e que ambos se mostram abertos a abraçar.

¹⁰⁷ "it is made completely clear in such stories that a man puts his wok first, and a woman is supposed to accept that" - Basinger, Jeanine, 1993 - *A Woman's View - How Hollywood Spoke to Women, 1930 - 1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p. 260-261.

Entretanto, um ponto notável na realização e atuação de Ida é a de manter na figura de Phyllis a mesma essência que foi mostrada ao começo da sua narrativa. Ela sempre se mostrou uma mulher bastante segura de si, livre, bem-humorada e elegante, o que seguia a ser parte presente nas interações com Harry a qualquer tempo. Com tal ideia, a realizadora novamente trabalha em função ao rompimento de uma obviedade gratuita da trajetória clássica feminina, na qual a mulher passa a perder o seu poder de sedução e simpatia na mesma proporção em que cresce o romantismo com seu parceiro em cena, tornando-o subjugado apenas ao homem que passa a "possui-la" de facto.¹⁰⁸

Assim, após uma noite na companhia de Phyllis, Harry volta a Los Angeles. Ao chegar em casa encontra a esposa a arrumar suas malas para ir de encontro ao pai, por conta de uma piora na sua saúde. Tal situação, tão emocionalmente desgastante para Eve, a faz retomar antigos anseios do casal sobre a adoção de uma criança. Seu último pedido a Harry, já prestes a embarcar no avião, é de que ele inicie as buscas por agências especializadas durante esse período em que estivesse fora, o que o marido prontamente se dispõe a fazer.

Reiteradamente, o que se percebe é o quanto Harry, seja em qual relação for, se mostra como uma figura totalmente guiada pelas mulheres que o cerca. De forma a reforçar esse local de ofuscamento, as suas ações nunca carregam intenções decisivas, parecendo ser sempre empurrado pelas circunstâncias momentâneas que envolvem exclusivamente Eve ou Phyllis, estando ele como um feitor apenas a seguir o fluxo. Com tal movimentação, a percepção da sua figura acaba por simbolizar uma fuga do local normativo masculinizado no cinema, no qual, como afirma Anneke Smelik, a

Representação do 'mais perfeito, mais completo e mais poderoso ego' do herói masculino está em forte oposição à distorcida imagem da passiva e impotente personagem feminina. Consequentemente, o espectador é ativamente levado a se identificar com o personagem masculino ao invés da personagem feminina do filme (tradução da autora).¹⁰⁹

¹⁰² Mulvey, Laura, 1983 - "Prazer visual e cinema narrativo" in *A experiência do cinema: antologia*. Xavier, Ismail. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal Ltda., p. 447.

¹⁰⁹ "Representation of 'the more perfect, more complete, more powerful ideal ego' of the male hero stands in stark opposition to the distorted image of the passive and powerless female character. Hence the spectator is actively made to identify with the male rather than with the female character in film" - Smelik, Anneke, 1998 - *And the Mirror Cracked - Feminist Cinema and Film Theory*. New York, NY: St. Martin Press, Inc, p. 11.

Tamanha passividade segue a ser parte de todas as decisões de Harry, visto que, por não conseguir conciliar bem as funções administrativas em casa, é obrigado a retomar após alguns meses para o seu cargo de vendedor em Los Angeles. Novamente, representando uma total incoerência frente à sua própria voz a relatar a Mr. Jordan como ele não havia cogitado em nenhum momento reencontrar Phyllis, ele ainda assim a procura, descobrindo que a mulher estava grávida de um filho seu.

Essa nova informação entrega a Harry algo inédito, tal como um impulso em direção a efetivamente fazer alguma escolha sobre sua própria vida. Ele narra que estava pronto para contar tudo a Eve, ser sincero sobre sua infidelidade, sobre a criança que estava por vir e, assim, terminar o casamento para que pudesse dedicar por completo a essa nova família. Mas, novamente, uma força maior o faz recuar. A notícia que o pai de Eve havia acabado de falecer o faz escorar em toda a má circunstância de acontecimentos externos frente às suas próprias escolhas. Esse sentimento de fraqueza diante a tantas situações, inclusive, é apresentado em um plano muito simbólico desenvolvido por Ida, em que ele é percebido em uma escala mínima frente a uma famosa ladeira da cidade, tal como se tudo que está ao seu redor fosse grande e intenso demais frente à sua pequenez.



Figura 23 Ida Lupino (Realizadora). (1953). *The Bigamist* [Filme]. The Filmmakers.

Se a inércia de Harry seguiu até aqui sendo presença colaborativa na sua vida dupla, o que efetivamente começa a ser o caminho frente ao seu declínio é quando ele adiciona a isso a impulsividade ao tomar certas decisões. Por mais que Phyllis tenha se mostrado totalmente disposta a levar a gravidez sozinha, ele ainda assim insiste que estará ao seu lado e a pede em casamento, dando a segurança a ela que ele é um homem livre e sem nenhum vínculo fora daquele relacionamento.

Mais uma vez Harry volta a Los Angeles e, como esperado, não consegue firmar nenhuma decisão concreta. Com os passos encaminhados frente a concretização da adoção, ele decide manter-se casado com Eve até que o processo finalizasse e continua a seguir com a bigamia até onde fosse possível sustentar. Tal como se fosse a única solução existente, ele entrega a responsabilidade por completo para o destino ao deixar as circunstâncias resolverem por ele quais caminhos seguir.

O que quebra tal ciclo, entretanto, é Mr. Jordan. Ao cruzar seu caminho nesses desencontros, descobrindo agora toda a história por trás, ele o obriga a fazer uma escolha e a firmar o seu futuro de uma vez por todas.

O movimento de Harry, ainda assim, não se mostra em nada ativo como poderíamos esperar que tal revolução proporcionasse. Se há em toda concepção da mulher clássica de Hollywood a carga em ser um mero objeto do acaso, que permanece sendo o reflexo do outro, nunca a parte ativa da narrativa¹¹⁰, o que Ida solidifica no clímax do filme é que a fraqueza emocional sempre foi e continuará sendo parte da figura masculina nessa narrativa. Afinal, a opção que o homem decide frente aos diversos cenários possíveis é simplesmente o de se entregar à polícia para deixar que o julgamento oficial sobre seu crime de bigamia seja a reposta final para suas ações.

No tribunal quem dita as regras é o juiz, especificando quais as obrigações financeiras que ele deverá despender para ambas as esposas, mas deixando claro que o maior prejuízo que Harry levará para fora daquele julgamento é o moral. Eve e Phyllis estão presentes a todo momento em que o oficial faz a leitura, de forma a serem também parte daquela inquisição e reforçando toda a potencialidade dessas duas figuras frente ao homem que ali está a ser condenado.

Como esperado, concretizando toda a passividade que o rodeia, o oficial reforça que a questão agora não será mais qual mulher ele escolherá, mas sim qual irá aceitá-lo de volta depois de tantas escolhas erradas. Indo além, se alguma delas o aceitar. A decisão é delas, sempre foi delas. E se ainda assim, depois de tanto, ainda persistirem dúvidas do quanto a narrativa dessa história foi centralizada em Eve e Phyllis, o que Ida entrega ao final do filme é a comprovação imagética desse poder, posicionando ambas, frente a frente, na saída do julgamento, a se olharem e também se reconhecerem uma na vivência da outra.

¹¹⁰ Gubernikoff, Giselle, 2016 - *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, p. 107.



Figura 24 Ida Lupino (Realizadora). (1953). The Bigamist [Filme]. The Filmmakers.

Não há qualquer transparecer de sentimentos de rispidez, rivalidade, ou algo do tipo. Se há algo a se sentir nessa troca, é mais relacionado às mágoas e incertezas sobre o futuro que cercará cada uma do que qualquer outra coisa. E permitindo-me conscientemente retirar esse contexto um pouco do campo ficcional, quando se tem conhecimento de que a atriz que interpreta Eve, Joan Fontaine, é também a atual esposa de Collier Young, ex-marido de Ida Lupino e co-proprietário da Filmmakers, torna-se ainda mais simbólico a escolha da realizadora em criar uma atmosfera que em nada transmite uma rivalidade feminina, tal como não refletia a relação pessoal de ambas as artistas. O encerramento acaba por deter ainda mais poder simbólico quando as duas mulheres seguem seus caminhos, sozinhas, uma a uma, com a segurança e individualidade que as cercam, deixando a responsabilidade dos atos de Harry única e exclusivamente a cargo de Harry.

O final do filme acaba por ficar em aberto, dependendo apenas de subjetividades possíveis sobre qual o caminho daqueles personagens. Se uma ou outra vai optar por perdoar Harry, afinal, não se sabe. Se os preceitos de amor, família e prospecção sobressairão aos seus erros, muito menos. A interpretação sobre os futuros de todos eles acaba por ser entregue ao espectador para que ele, mais uma vez, use das construções simbólicas do filme para projetar a sua intenção de conclusão.

O que é importante para tanto acaba por não se fixar apenas nas possíveis soluções, mas sim no poder entregue a quem possa solucionar. E se todo esse tempo não foi com Harry que tal poder esteve presente, bom, definitivamente não será agora que ele irá para suas mãos.

CONCLUSÃO

*"Se o futuro desenvolvimento dos cinema pudesse ter sido previsto nesta altura, eu nunca teria obtido o seu consentimento."*¹¹¹

A partir do instante em que se finaliza uma abordagem sobre uma figura tão específica como Ida Lupino, o que se obtém como resultado torna-se um recorte muito pequeno diante do todo que, efetivamente, a vida daquela pessoa se fez. A intenção em promover um levantamento do contexto do cinema antes e durante a sua própria atuação, muito se fez para que também a sua representação fosse ao máximo possível bem delimitada. Mas ainda assim, por mais cerceado que tenha sido tal levantamento, o sentimento que permanece ao final da análise, tanto pelo viés pessoal quanto profissional de sua existência, é de que algo se encerrou ainda muito pendente.

Mais do que isso, a sensação que permanece é a de que, por mais espaços que Ida tenha ocupado e reconstruído da sua forma, ainda assim, um entrave mais potente a impediu de se ver além de seu determinado espaço. Domínio esse que não agiu exclusivamente sobre as suas particularidades, ou que se resumia ao contexto clássico do cinema, afinal, o que a envolveu também acabou por ser parte determinante no encerramento precoce de outras conhecidas histórias que vieram anteriormente à sua presença.

Em Ida há o reflexo de Alice Guy-Blaché quanto ao seu ímpeto em prezar pela independência criativa e na recorrência em abdicar de meios próprios para materializar as suas narrativas para o mundo; da mesma forma que também se encontram nas perdas que os traumáticos fins de seus casamentos acarretaram para as suas carreiras na realização. Com Lois Weber, ela compartilha a paixão por temas sociais, a personalidade forte e a presença imponente; e em uma mesma proporção as negativas consequências de assumirem narrativas progressistas e os impactos que tais protagonismos geravam frente ao apagamento de seus respectivos ressentidos companheiros.

Se por um lado houve até aqui uma busca e contraposições dos pontos que definiram diretamente a construção de narrativas tão inovadoras, tem-se, a partir

¹¹¹ *"If the future development of motion pictures had been foreseen at this time, I should never have obtained his consent"* - Guy-Blaché, Alice, 1996 - *The memoirs of Alice Guy-Blaché*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., p. 27.

de agora, em outro, um caminho a ser percebido, e que ainda assim parte diretamente das questões de gênero como fator determinante. Hipóteses, talvez, que respondam às razões de ainda ter-se tão restrito reconhecimento de sua figura nos campos da história do cinema.

Ida Lupino viveu toda a sua vida em busca de algo muito maior do que si mesma, um objetivo que permeava a existência de gerações e que, em nenhuma hipótese, poderia se dissolver: o seu próprio apelido. Sendo ainda a maior entre todos os Lupinos e a alcançar espaços nunca antes sonhados, constituir uma família e propagar o seu legado nas artes era o principal norteador de sua vida. E por mais que a sua carreira e os frutos conquistados por ela tivessem sua importância, a partir do exato momento em que se torna mãe, seu foco é totalmente direcionado na propagação de seu dom para a existência de sua filha, tal como Stanley a educou pelo exemplo.

Com tal pensamento, sua vida se voltou diretamente à manutenção de seu casamento pelo bem maior da tão sonhada harmonia familiar. Afinal, no contexto em que cresceu, esse era o elo mais importante e resistente possível, sendo Connie e Stanley o exemplo mais concreto de amor e parceria pela arte que Ida poderia se inspirar. Assim, não batalhar pelo seu casamento, pela propagação de seu nome por mais gerações, seria o maior fracasso de sua existência.

Por mais que toda a sua dedicação privada maior fosse direcionada a esse núcleo tão particular a ela, as suas narrativas seguiam a construir caminhos potentes e que exalavam em toda a forma a independência e liberdade feminina. É incontestável que Sally, Carol, Ann, Millie, Florence, Eve e Phyllis carregam forças únicas em relação às suas trajetórias, fugindo por completo de quaisquer clichés ou sub-representações imagéticas comuns, seguindo a ser a maior força criativa que Ida entregou para o mundo do cinema mundial.

Por um outro lado, passa também a ser perceptível uma similaridade comum a todas essas protagonistas, e que as conectam nas particularidades de suas trajetórias. Na maioria das histórias realizadas por Ida a figura masculina ressurgiu ao final, tal como um local de afago e recolha após todo o tempo e energia gasta por tais personagens frente às conquistas de seus objetivos de vida. Um desfecho simbolicamente de amor, mas que ultrapassa por completo qualquer conceito clássico do romantismo, visto que, ainda assim, o domínio sobre o tempo e condição daquele caminho seguia a ser entregue diretamente às mãos da figura principal da narrativa.

Com isso, a impressão que se mantém é de que as nuances de romance que permeavam as histórias dessas mulheres se concretiza mais como uma projeção de Ida sobre o que um relacionamento saudável deveria parecer, do que um efetivo reflexo de seu próprio relacionamento mais duradouro. Afinal, os seus dias com Howard Duff seguiam presos a esse eterno ciclo turbulento e desnivelado no qual o seu destaque na indústria era o maior incômodo matrimonial, obrigando-a a fazer recorrentes renúncias sobre a sua carreira em função de um equilíbrio impossível que manteria em igualdade a presença de ambos.

Foi preciso ceder.

Muitas e muitas vezes, era preciso abdicar de seus próprios sonhos em função do mais grandioso de todos, que perpetuaria o legado artístico para além de qualquer tempo e espaço, como a grande família modelo de Hollywood.

Era preciso ceder mais. O seu homem era a figura central, e qualquer deslize que o desagradasse poderia ser fatal.

Mas ao final, não importava o quanto cedesse, nunca foi o bastante. A partir do momento que Howard decide por sair de casa, e Bridget anuncia que não pretende se dedicar à mesma carreira da família, o mundo de Ida se desfaz por completo. Não há mais motivação, razão ou futuro, e ela passa a se ver pela primeira vez completamente sozinha dentro de um imenso universo desenhado unicamente para ser preenchido pela sua expectativa em cima de outros.

E assim seguiram seus anos finais, como um reflexo direto entre escolhas e consequências, em um viés melancólico de algo que poderia ter sido bem mais, mas que infelizmente não chegou a ser. Algo que, visto por um panorama mais dedicado ao reconhecimento feminino, entrega nuances mais simbólicas do que se aparenta. Afinal, é impossível desconsiderar os impactos diretos sobre os dilemas do que ser mulher simbolizava na década de 50, especialmente cercada por preceitos patriarcais que sobrepunham valores de total zelo pela família e casamento sobre qualquer individualidade possível. O terreno não se mostrava nada favorável à Ida, mas ainda assim ela seguiu.

Por essa maneira, o ponto que cabe ao final desta análise é o de reafirmação. Nem toda a nebulosidade que permeou os últimos anos da vida de Ida são capazes de apagar a potencia criativa e representativa que carregou em sua trajetória. Inclusive, seria desrespeitoso apoiar toda a sua passagem apenas aos fatos ocorridos nas décadas em que já não se via motivada a trabalhar, visto que foram

de suas fragilidades que tantas histórias nasceram, não sendo nada justo eliminá-las do pertencimento do conjunto que a define em seu todo.

Seja como filha, atriz, esposa, mãe ou realizadora.

Em *Lupino*, nada é superficial. Nem a cerca de sua própria perspectiva, nem em relação às suas protagonistas, sempre há mais nessas figuras do que se pode inicialmente supor, e é nesse local que sua diferenciação como realizadora excepcional realmente se faz percebida.

Nesse sentido, reconhecer narrativas que foram desenhadas para distanciar as protagonistas de qualquer julgamento sob o ponto de vista de um outro, seja esse o público ou simplesmente seu parceiro em cena, é também dar um passo em direção a um cinema contemporaneamente mais feminista. Afinal, o que solidifica a imagem de uma mulher nas telas passa necessariamente por todas as complexidades, perdas e conquistas que o gênero demanda, sendo parte ativa também na própria construção e percepção de ideais desconstruídos fora do campo da ficção.

Entender como histórias tão diferenciadas, únicas e excepcionais foram criadas ainda e apesar de tantas barreiras, tantas nuances e tantas dores, torna-se já o mais sólido argumento frente ao quanto *Ida* foi e segue a ser revolucionária para toda a história do cinema mundial.

BIBLIOGRAFIA

Acker, Ally, 1991 – *Reel Women: pioneers of the cinema, 1896 to the present*. New York, NY: The Continuum Publish Company.

Alves, Paula; Coelho, Paloma, 2015 - *Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres*. ACENO, vol. 2, nº 3, junho a julho. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2529>> Acesso em 28/04/2024.

Araújo, Nelson, 2023 - *História do Cinema – Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Coimbra, Portugal: Edições 70.

Basinger, Jeanine, 1993 – *A Woman's View – How Hollywood Spoke to Women, 1930 – 1960*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Bazin, André, 2018 – *O que é o Cinema*. São Paulo, SP: Ubu Editora, p. 39.

Bell, Celine Ellen Reid, 2021 - *Old Acquaintances and New Sisterhoods: Female Friendship in Classical Hollywood Cinema* (Tese de Doutorado), University of Toronto.

Bell, Melanie, 2010 - *Femininity in the Frame - Women and 1950s British Popular Cinema*. London, England: I.B.Tauris & Co Ltd.

Bértolo, José; Guerreiro, Fernando; Rowland, Clara (Orgs.), 2020 – *Imitações da Vida – Cinema Clássico Americano*. Silveira, PT: Book Builders.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin, 1985 – *The Classical Hollywood Cinema*. London, England: Routledge.

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 2013 – *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Butler, Alison, 2002 – *Women's Cinema – The contested screen*. London, England: Wallflower Publishing Limited.

Butler, Andrew M., 2005 – *Film Studies*. North Pomfret, Vermont: Pocket Essentials.

Calvino, Ítalo, 1995 – *A estrada de San Giovanni*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Costa, Flávia Cesarino, 2005 – *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro, RJ: Azouge.

Cousins, Mark, 2013 – *História do Cinema Mundial*. São Paulo, SP: Martins Fontes.

Dall’asta, Monica; Duckett, Victoria; Tralli, Lucia (Orgs.), 2013 – *Researching Women in Silent Cinema – New Findings and Perspective*. Bologna, Itália: Department of the Arts at the University of Bologna.

Donati, William, 1996 – *Ida Lupino – A Biography*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Drummond, Philip [et al.], 1979 – *Film as film: Formal experiment in film, 1910-1975*. London, England: The Arts Council of Great Britain.

Fabe, Marilyn, 2004 – *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

Fragoso, Abigail Rito, 2016 – *Film Noir: Análise e identificação das características, padrões e clichés do fim noir clássico* (Tese de Mestrado), IADE.

Geda, Eduardo, 1998 – *Os mundos do cinema*. Lisboa, Portugal: Editorial Notícias.

Gledhill, Chistine; Knight, Julia, 2015 – *Doing Women’s Film History*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.

Gomery, Douglas, 2005 – *The Hollywood Studio System – A History*. London, England: British Film Institute.

Gubernikoff, Giselle, 2009 – *A imagem: representação da mulher no cinema*. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan.

Gubernikoff, Giselle, 2016 – *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom.

Guy-Blaché, Alice, 1996 – *The memoirs of Alice Guy-Blaché*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.

Grilo, João Mário, 1993 – *A Ordem no Cinema – Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood* (Tese de Doutorado). Universidade Nova de Lisboa.

Grisham, Therese; Grossman, Julie, 2017 – *Ida Lupino, director: her art and resilience in times of transition*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Haskell, Molly, 2016 – *From Reverance to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.

Hastie, Amelie, 2016 – *The Trouble with Lupino*. Cinema Comparat/ive Cinema, vol. IV, nº 8, p. 50-56.

Holanda, Karla, 2019 – *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Numa Editora.

Johson, Jeb E., 2016 – *Exploring Hollywood Cinema: A Look at Cinematic Techniques and the Classical Hollywood Ideology*. East Tennessee State University Digital Commons @ East Tennessee State University. Disponível em: <<https://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1372&context=honors>> Acesso em 18/04/2024.

Kaplan, E. Ann, 1983 – *Women and film: both sides of the camera*. New York, NY: Methuen, Inc.

Koszarski, Richard, 1977 – *Hollywood Directors, 1941-1976*. New York, NY: Oxford University Press.

Lauretis, Teresa de, 1984 – *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London, England: The Macmillan Press LTD.

Lesage, Julia, 1974 – “Feminist film criticism: theory and practice”, *Women & Film, Volume 1*, nº 5-6, junho.

Lawrence, Amy, 1991 – *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Los Angeles, California: University of California Press, Ltd.

Maciel, Rodrigo José Rodrigues, 2021 – *Código Hays e as questões de gênero em Quanto Mais Quente Melhor (1959)*. X Jornada Internacional de Políticas Públicas, evento online. Disponível em: https://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho_submissaoId_285_28560fc70919c2c5.pdf <Acesso em 09/04/2024>.

Magalhães, Letícia, 2018 – *Ida Lupino, director*. Disponível em: <<https://medium.com/cinesuffragette/ida-lupino-director-115c2cace22e>>. Acesso em 23/04/2024.

Mahar, Karen Ward, 2006 - *Women filmmakers in early Hollywood*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Mascarello, Fernando, 2006 - *História do cinema mundial*. São Paulo, SP: Papirus.

McCabe, Janet, 2004 - *Feminist Film Studies - Writing the woman into cinema*. London, England: Wallflower Publishing Limited.

McDonald, Paul, 2000 - *The Star System - Hollywood's Production of Popular Identities*. London, England: Wallflower Publishing Limited.

McGillian, Patrick, 2000 - *Film Crazy: Interviews with Hollywood Legends*. New York, NY: St. Martin's Press.

Melo Junior, Valdir Heitkoeter de; Silva Junior, Nelson, 2018 - *Percepção e recepção da imagem no cinema clássico hollywoodiano*. Em Aberto, Brasília, v. 31, n. 103.

Nogueira, Luís, 2010 - *Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom.

Ramos, Fernão Pessoas, 2005 - *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo, SP: Senac.

Schatz, Thomas, 1981 - *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York, NY: Random House.

Sipiora, Philip - *Ida Lupino, Filmmaker*. New York, NY: Bloomsbury Academy.

Slide, Anthony, 1977 - *Early Women Directors*. Cranbury, New Jersey: A. S. Barnes and Co., Inc.

Smelik, Anneke, 1998 - *And the Mirror Cracked - Feminist Cinema and Film Theory*. New York, NY: St. Martin Press, Inc.

Souza, Noël de, 2022 - *Ida Lupino, One of the Pioneering Woman Directors*. Disponível em: <<https://goldenglobes.com/articles/ida-lupino-one-pioneering-woman-directors/>> Acesso em 21/08/2024.

Spini, Ana Paula; Barros, Carla Miucci Ferraresi, 2015 - *Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)*. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 17, n.30.

Tarkovski, Andrei, 1998 - *Esculpir o tempo*. São Paulo, SP: Martins Fontes.

Xavier, Ismail, 1983 - *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, RJ:
Edições Graal Ltda.

FILMOGRAFIA

Hard, Fast and Beautiful, 1951, Ida Lupino

Disponível em: <https://youtu.be/9bHHLWcsPjQ?si=pVmfRGm2F8GUaeZ3>

Acessado em 06/05/2024.

Ida Lupino – *Documentary*, 1997, Torrie Rosenzweig

Disponível em: https://youtu.be/1XCu7O9sw-Q?si=Xa_XWOCVUGGVn1Pw

Acessado em 27/02/2024.

Never Fear, 1949, Ida Lupino

Disponível em: <https://youtu.be/cyIdeNNAp8s?si=Oc-p1p-liaC0ZSzU>

Acessado em 01/05/2024.

Not Wanted, 1949, Ida Lupino

Disponível em: <https://youtu.be/qmlMWqRKokk?si=ydiLjWhjw0V97ByH>

Acessado em 25/04/2024.

Oscars 1950 – Joseph L. Mankiewicz Wins Best Directing

Disponível em: <https://youtu.be/JwSf-jk7r7g?si=mxAtT8dmFxW3LA4v>

Acessado em 10/02/2024.

Outrage, 1950, Ida Lupino

Disponível em: https://youtu.be/37_DHT647Ik?si=LF8xtX-3uS2Ucdv9

Acessado em 29/04/2024.

The Bigamist, 1953, Ida Lupino

Disponível em: https://youtu.be/10MFVT7p_3Q?si=8di_OHdbyOPm5sD0

Acessado em 11/05/2024.

The Hitch-Hiker, 1953, Ida Lupino

Disponível em: https://youtu.be/XIeFKTbg3Aw?si=p4j9V3NvznT_xNs6

Acessado em 10/04/2024.

LISTA DE FIGURA

Figura 1 - 4 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Not Wanted [Filme]. The Filmakers.

Figura 5 - 7 Ida Lupino (Realizadora). (1949). Never Fear [Filme]. The Filmakers.

Figura 8 - 11 Ida Lupino (Realizadora). (1950). Outrage [Filme]. The Filmakers e RKO.

Figura 12 - 19 Ida Lupino (Realizadora). (1951). Hard, Fast and Beautiful [Filme]. The Filmakers e RKO.

Figura 20 - 24 Ida Lupino (Realizadora). (1953). The Bigamist [Filme]. The Filmakers.