INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

JULIANA JOAQUIM GOMES

IDA LUPINO E O CINEMA *NOIR*: DE *FEMME FATALE* A CINEASTA



Niterói

2025

JULIANA JOAQUIM GOMES

IDA LUPINO E O CINEMA NOIR:
DE FEMME FATALE A CINEASTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.
Linha de pesquisa: Narrativas e estéticas.

Orientadora: Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói, RJ
2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

G633i Gomes, Juliana Joaquim
Ida Lupino e o cinema noir : de femme fatale a cineasta / Juliana Joaquim Gomes. - 2025.
124 f.: il.

Orientador: Marina Cavalcanti Tedesco.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Cinema noir. 2. Ida Lupino. 3. Pioneiras do cinema. 4. Análise fílmica. 5. Produção intelectual. I. Tedesco, Marina Cavalcanti, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **JULIANA JOAQUIM GOMES,** na forma em que se segue:

Aos 15 (quinze) dias do mês de maio de dois mil e vinte e cinco, às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **JULIANA JOAQUIM GOMES** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco (orientadora - presidente da banca - UFF), Karla Holanda (UFF), José Carlos Monteiro (UFF) e Pedro Butcher (ESPM/RJ). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"IDA LUPINO E O CINEMA *NOIR*: de *femme fatale* a cineasta"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogia a originalidade e a qualidade do trabalho, que traz uma grande contribuição para o conhecimento e a difusão da obra de Ida Lupino no Brasil. Destaca a fluidez da escrita e a eficiência da estrutura. Por fim, sugere desenvolvimentos futuros.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Profª. Drª Marina Cavalcanti Tedesco, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 29/05/2025 02:20:59-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Marina Cavalcanti Tedesco (orientadora - presidente da banca - UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br KARLA HOLANDA DE ARAUJO
Data: 29/05/2025 09:44:51-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Karla Holanda (UFF)

Prof. Dr. José Carlos Monteiro (UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br PEDRO BUTCHER
Data: 29/05/2025 15:15:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Pedro Butcher (ESPM/RJ)

AGRADECIMENTOS

À minha família, meu eterno agradecimento: Ronaldo (que me ajudou a passar pelos dias mais difíceis dessa jornada) e Marina (minha filha, obrigada pela paciência e pelos feriados em casa e pelos dias sem te dar a atenção que você merece). Aos meus pais, Bené e Helô, que sempre me inspiraram, à titio (Luiz Carlos), meu padrinho cinéfilo, que foi quem me fez amar o Cinema, a meu igualmente cinéfilo tio Bibiu (Francisco), que me fez admirar as *femmes fatales* de Hollywood, à minha irmã Carol e a meu irmão Adriano, companheiros com quem sempre converso sobre os filmes e a vida...

À professora Marina Tedesco, minha orientadora, que me ajudou e me fez admirar inúmeras mulheres de Cinema, além de me apresentar à Ida Lupino e, felizmente, ampliar o tema desta dissertação. Agradeço muito também aos professores José Carlos Monteiro (desde a graduação) e Karla Holanda – cujas contribuições na fase de qualificação muito me nortearam - e ao professor Pedro Butcher, que embarcou também nessa jornada. Obrigada pela gentileza de aceitarem participar da banca.

À Livia Cabrera, que foi uma das incentivadoras para eu tentar ingressar no Mestrado e ao Alex Vancellote, outro grande cinéfilo, com quem tenho a grande satisfação de aprender sempre. E a todos meus colegas de Cine Arte UFF, que dividem comigo as dificuldades e as alegrias do dia a dia nesse local mágico e privilegiado, que eu chamo de "meu trabalho".

À Vera Miguelote, por toda a ajuda nesse e em outros períodos desafiadores. Muito obrigada por tudo.

À Benito Petraglia (*in memoriam*), um amigo que a UFF me deu, que amava e acreditava nos livros. Obrigada por todos os nossos papos e por seu eterno incentivo.

RESUMO

A presente dissertação pretende focar na vida e obra da atriz e cineasta Ida Lupino (1918-1995), a partir do fenômeno do cinema *noir* estadunidense das décadas de 1940 e 1950, enfatizando sua origem, influências, contexto histórico e características. Discute-se a representação feminina nesses filmes, buscando uma perspectiva feminista e destacando a personagem da *femme fatale*. Ida Lupino foi uma atriz que desafiou o sistema de estúdios (*studio system*) e o estrelismo (*star system*), e decidiu exercer sua criatividade longe dos holofotes, fundando uma produtora independente para poder dirigir seus próprios filmes, obras que desafiaram a censura e os conservadores códigos morais da época. Dessa forma, através da análise fílmica de *O Mundo Odeia-me* (*The Hitch-Hiker*, 1953), considerado o único *noir* clássico dirigido por uma mulher, a pesquisa revela que Ida Lupino, ao se apropriar das convenções desse fenômeno cinematográfico, enriquece sua linguagem com novas leituras. A dissertação pretende contribuir para dar visibilidade a uma cineasta que merece ser reconhecida e ajudar a interromper um processo de apagamento histórico e silenciamento feminino na história do cinema.

Palavras-chave: Ida Lupino; cinema *noir*; pioneiras do cinema; análise fílmica.

ABSTRACT

This master thesis focuses on the life and work of actress and filmmaker Ida Lupino (1918-1995), based on the phenomenon of the American *film noir* of the 1940s and 1950s, emphasizing its origin, influences, historical context and characteristics. It also discusses the representation of women in these films, seeking a feminist perspective and highlighting the character of the *femme fatale*. Ida Lupino was an actress who challenged the studio system and the star system, and decided to exercise her creativity away from the spotlights, founding an independent producer to be able to direct her own films, works that defied censorship and the conservative moral codes of the time. Through the analysis of the movie *The Hitch-Hiker* (1953), considered the only classic *noir* directed by a woman, the research reveals that Ida Lupino, by appropriating the conventions of this cinematographic phenomenon, enriches its language with new perspectives. The dissertation aims to contribute to give visibility to a filmmaker who deserves to be acknowledged and to help to interrupt a process of female silencing in the history of filmmaking.

Keywords: Ida Lupino; *film noir*; women film pioneer; film analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *La Belle Dame Sans Merci*.....25

Figura 2– *Femmes Fatales*: Gardner, Stanwyck, Hayworth, Greer e Turner.....27

Figura 3 – Ida Lupino no início de sua carreira (anos 1930).....30

Figura 4 – Ida Lupino em *A Luz que se Apaga* 33

Figura 5 –*Femme fatale* no filme *Dentro da Noite* 34

Figura 6 – Fotografia do filme *Seu último refúgio* 35

Figura 7 – Ida Lupino como tenente do *Women's Ambulance and Defense Corps*, operando uma mesa telefônica, em 3 de janeiro de 1942, na Califórnia.....36

Figura 8– Ida, Howard Duff e Bridget (1959).....38

Figura 9– Weber, Pickford e Arzner 41

Figura 10 – Ida, garota propaganda.....56

Figura 11 – Planos em Mãe Solteira e Quem Ama não Teme 66

Figura 12 – A dança 68

Figura 13 – *O Mundo é Culpado*.....69

Figura 14 – *Laços de Sangue*.....72

Figura 15 – Sequência de abertura *O mundo odeia-me,* parte 1.....82

Figura 16 – Sequência de abertura de *O mundo odeia-me*, parte 2 84

Figura 17 – Lupino em ação.....86

Figura 18 – Fotos das locações em *O Mundo Odeia-me*.....87

Figura 19 – Sequência 2, carona para o assassino.....88

Figura 20 – Sequência 3, Tiro ao alvo sádico.....89

Figura 21 – Sequência 4, A fogueira 90

Figura 22 – Sequência 5, Tentativa de Fuga 91

Figura 23 – Sequência 6, o fim.....92

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7

2 AS MULHERES NO CINEMA *NOIR* 11

2.1 CINEMA *NOIR* 11

2.1.1 Contexto Histórico 12

2.1.2 Influências e Antecedentes 14

2.1.3 Características Estéticas e Narrativas 18

2.2 PERSPECTIVA FEMINISTA 21

2.2.1 Casamento e Família 22

2.2.2 A imagem da *femme fatale* 24

3 IDA LUPINO E O CINEMA *NOIR*: DE *FEMME FATALE* A CINEASTA 29

3.1 ATRIZ TALENTOSA E INCONFORMADA 29

3.2 CINEASTA SUBVERSIVA 40

3.2.1 Pioneiras do Cinema em Hollywood 40

3.2.2 Studio System/Star System 49

3.2.3 Enfim, a independência 57

3.2.4 *The Filmakers* apresentam: os filmes de 1949 a 1953 62

4 "LUPINO *NOIR*" 77

4.1 ANÁLISE DO FILME *O MUNDO ODEIA-ME* 78

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 94

REFERÊNCIAS 98

FILMOGRAFIA 104

APÊNDICE A – Tabela 1 – Ida Lupino - carreira 111

APÊNDICE B – Tabela 2 – Elenco e equipe dos filmes que Ida Lupino dirigiu 120

ANEXO A - Declaração dos Independentes (*Declaration of Independents*) 121

ANEXO B - Foto da capa do roteiro de *O Mundo Odeia-me*,
ainda com o título *The Cook Story (1952) e* Cartazes do filme 122

1 INTRODUÇÃO

> Às 9h01, lembro-me de dizer "Ação!" e, ao ouvir o giro da câmera e os atores começarem suas falas, percebi que todo o processo irrevogável e inevitável havia começado. [...] um filme estava sendo realizado (Lupino; Anderson, 2018, p. xiii).[1]

A presente dissertação foi idealizada para aprofundar a pesquisa anterior desenvolvida como trabalho de fim de curso em Comunicação Social (Cinema) nesta mesma Universidade (Universidade Federal Fluminense), intitulada "Mulher fatal: a representação feminina no cinema *noir* norte-americano". No entanto, o desejo de um recorte diferente dentro do mesmo universo veio ao encontro da sugestão de minha orientadora, Profa. Dra. Marina Tedesco, que propôs uma abordagem do trabalho de Ida Lupino (1918-1995), considerada a única mulher a ter dirigido um filme *noir* clássico, em Hollywood, nos anos 1950. A ampliação do recorte inicial me fez mergulhar na vida e obra desta realizadora – ainda pouco conhecida no Brasil – e descobrir um universo tão fascinante e multifacetado quanto o próprio fenômeno *noir* em si.

A pesquisa atual foi, portanto, pensada para além do estudo do cinema *noir*, sobre o qual já existem dezenas de reflexões, em sua quase totalidade produzidas nos Estados Unidos da América (EUA), a partir da década de 1970. Segundo Silvia Harvey (1998), esse grupo de filmes é definido por contornos: o senso de desorientação, desconforto e desequilíbrio são produtos de um estilo caracterizado por enquadramentos perturbadores, contrastes entre luz e escuridão, sombras e áreas pouco iluminadas, ângulos incomuns... essas composições não são meramente estéticas, mas formam a substância do filme *noir*, marcando as contradições ideológicas características do momento histórico em que foram produzidos. Ou seja, os Estados Unidos à deriva no pós-guerra.

A partir da indagação que Linda Nochlin fez em seu ensaio de 1971 (*Why have there been no great female artists?/Por que não existiram grandes mulheres artistas*), a professora e pesquisadora Karla Holanda revela que "a história canônica do cinema não considerou a produção feminina na mesma medida que a masculina" e que "a atenção precisa ser redobrada para desnaturalizar a invisibilidade" de mulheres cineastas (Holanda, 2021, p. 16). No entanto, no Brasil esta discussão ainda é incipiente, principalmente no que diz respeitos às personagens

[1] No original: *At 9:01 a.m. I remeber saying "Action" and, as I heard the whirl of the câmera and the players speak their lines, I realized that the entire irrevocable, unavoidable process had started.[...] a picture was being made.* Observação: esta e as demais traduções de livros não publicados no Brasil, citadas neste trabalho, foram feitas por mim, autora desta dissertação. Portanto, irei omitir a versão original e o termo [tradução própria] de todas estas referências, exceto as citações diretas, que serão transcritas na versão original.

femininas, consideradas pertencentes a um *male-addressed genre*[2]. Aqui também são raras as pesquisas sobre esse fenômeno e, mais ainda, sobre Ida Lupino.

Desse modo, buscou-se no recém-lançado livro *Ida Lupino, Forgotten Auteur* (2024), da pesquisadora estadunidense Alexandra Seros, e no livro *Ida Lupino, Director: Her Art and Resilience in Times of Transitions* (2017), das autoras Therese Grisham e Julie Grossman, informações e histórias sobre essa mulher cujas

> consistentes preocupações temáticas [...] com a opressão dos papéis de gênero, sua crítica severa às instituições sociais estadunidenses no pós-guerra e à sociedade de consumo, sua coragem, e poder de negociação profissional e artística, constituem uma parte importante da história autoral feminina que não tem sido devidamente divulgada por críticos e acadêmicos (Grisham; Grossman, 2017, p. 1)[3].

Segundo sua autobiografia, Ida era herdeira de um legado familiar de atores de teatro ingleses e foi para os EUA com quatorze anos de idade com um contrato assinado com a Paramount. Ela logo alcançou notoriedade e chegou a interpretar uma *femme fatale* no longa-metragem *Dentro da Noite* (*They drive by night*, EUA, 1940, de Raoul Walsh). Mas, apesar do êxito de sua performance, ela era uma artista que não se submetia às regras do sistema de estúdios (*studio system)*. Portanto, ao desafiar os grandes estúdios de Hollywood, ela foi colocada muitas vezes "em suspensão", uma penalidade para os atores que não cumpriam seus contratos. Assim, nos tempos de suspensão, começou a observar outros diretores trabalhando e decidiu exercer sua criatividade longe dos holofotes. Fundou uma produtora independente para poder realizar suas próprias produções, à sua maneira – sempre desafiando a censura e os rígidos e conservadores códigos morais da época.

No documentário *Ida Lupino: gentlemen & miss Lupino* (2021)[4], dirigido pelas irmãs Clara e Julia Kuperberg, a pesquisadora Julie Grossman, considera que, em sua opinião, "todos os filmes que Ida dirigiu nessa época são filmes *noir*, pois falam sobre traumas e instabilidades vividos por homens e mulheres. [...] Ela fez coisas que nenhuma mulher estava fazendo naquela época".

Antes da teoria feminista no cinema se estabelecer na década de 1970, Ida fez obras que versavam sobre questões femininas importantes, raramente vistas em grandes produções de Hollywood: maternidade indesejada e adoção (*Mãe Solteira/Not Wanted*, 1949); a realidade dos

---

[2] Um gênero endereçado ao público masculino, em tradução livre.

[3] No original: "[...] *consistent thematic preoccupations with the oppressiveness of gender roles; her searing critique of American Social institutions in the context of postwar society and American consumerism; and her courage, ingenuity, and powers of professional and artistic negotiation constitute an important story of feminist authorship that has not been fully articulated by scholars and critics*".

[4] É relevante mencionar que o título do documentário realizado pelas irmãs Kuperberg sobre a atriz, *Gentlemen and Miss Lupino*, faz alusão a como eram iniciadas as reuniões do sindicato de diretores (DGA), destacando a singularidade de Ida, como única mulher ali presente.

pacientes de poliomielite nos EUA (*Quem ama não teme/Never Fear*, 1950); estupro e as consequências devastadoras para a vítima (*O mundo é culpado/Outrage*, 1950); o complexo relacionamento mãe/filha (*Laços de Sangue/Hard, Fast and Beautiful*, 1951); a origem do "psicopata americano" (*O mundo odeia-me/The Hitch-Hiker*, 1953); bigamia e gravidez fora do casamento (*O Bígamo/The Bigamist*, 1953) e os desafios da educação católica numa escola para mulheres (*Anjos Rebeldes/The Trouble with Angels*, 1966).

Seu filme *O Mundo Odeia-me,* é uma produção *noir* que não tem a icônica personagem da mulher fatal mas que, segundo Malone (2018, pos.527), tece comentários sobre o lugar dos homens nos EUA do pós-guerra: suas perdas, passividade, desconfiança nas autoridades, e como suas identidades foram questionadas ao retornarem aos lares. "Eles podem ter escapado dos traumas da guerra, mas agora enfrentam a incerteza do porvir". Hoje considerado um clássico *noir*, a produção retrata o fracasso dos papéis de gênero, em que a fantasia masculina de fugir das obrigações domésticas é abalada quando os dois protagonistas dão carona a um homem mentalmente instável, um *serial killer* em fuga. "As paisagens desérticas evidenciam o lado violento da experiência moderna, terreno fértil para o crime e a transgressão" (Grisham; Grossman, 2017, p. 75).

Desse modo, o presente trabalho almeja dar visibilidade a uma cineasta que merece ser reconhecida, buscando fazer parte do que Rosana Kamita, em artigo intitulado *Relações de gênero no cinema: constestação e resistência* chama de "um projeto crítico que procura tornar visível o que passava despercebido – dando a falsa impressão de inexistência – levando em conta não apenas a representação da mulher, mas sua participação na indústria cinematográfica" (Kamita, 2017, p. 1395). Tal projeto, segundo a autora, refere-se a uma nova perspectiva sobre a linguagem cinematográfica, que representaria uma subversão das bases históricas que fundamentam o próprio cinema.

Dessa maneira, a indagação central consistiu em saber de que forma Ida Lupino assimilou os tropos desse "gênero" considerado masculino para conceber uma obra sob a perspectiva feminina. Para responder a essa pergunta, torna-se necessário contextualizar o momento histórico em que Ida viveu, iniciou sua carreira e dirigiu seus filmes. Socialmente, ela foi em parte moldada por pressupostos "americanistas" – a ideologia triunfalista dos Estados Unidos vitoriosos na guerra e economicamente pujantes transparecem criticamente no pano de fundo de seus filmes. Porém, eles trilham caminhos peculiares, em termos de inovação e de problematização. Não se trata de um cinema de pura contestação, mas de revelação e denúncia. Seja como for, a obra de Lupino, como atriz e diretora, é um produto de seu tempo. Intrinsecamente, ela está associada ao *noir* – um gênero que, em linhas gerais, resulta de uma

conjunção de fatores históricos e culturais. E que convém elencar resumidamente, como é proposto a seguir. No capítulo 2, intitulado "As mulheres no cinema *noir*", são abordados os conceitos ligados ao cinema *noir* estadunidense clássico, desde as influências literárias e cinematográficas, passando pelo contexto histórico em que surgiu, até suas principais características estéticas e narrativas. Feita esta apresentação, é necessário abordar a representação da mulher nesse universo, desde as discussões sobre casamento e família até a caracterização da *femme fatale*, figura feminina icônica de diversas produções da época.

Posteriormente, no capítulo 3, intitulado "Ida Lupino e o cinema *noir*: de *femme fatale* a cineasta" a carreira de Ida Lupino como atriz é revista através de uma pequena biografia (atuações mais importantes, premiações recebidas, migração para a TV), com ênfase nos filmes *noirs Dentro da Noite (They Drive by Night, 1940)* e *Seu último refúgio (High Sierra, 1941).* Em seguida*,* será exposto um breve panorama de algumas pioneiras do Cinema em Hollywood cujas vidas e carreiras se aproximaram às de Ida. Na sequência, é apontado como Ida Lupino esteve inserida nos fenômenos do *star system* e do *studio system*. O foco é, em seguida, a transição de carreira com a fundação da produtora independente que viabilizou seus projetos autorais, que também serão brevemente apresentados.

O quarto e último capítulo (seguido apenas pela conclusão), intitulado "Lupino *noir*" trará a análise fílmica de *O mundo odeia-me* (1953), buscando discutir as particularidades do universo *noir* sob as lentes de Lupino, além de aproximações com as outras produções que ela dirigiu, e com outros filmes *noir*, apresentando informações sobre a recepção que o filme teve e as críticas que recebeu.

O objetivo final da pesquisa é salientar a importância de Ida Lupino como realizadora pioneira, não somente no âmbito do *noir* mas também na história do cinema de Hollywood. Apesar dos desafios implícitos no tema escolhido, principalmente porque grande parte da bibliografia sobre Ida Lupino como diretora é inédita no Brasil e as cópias de seus filmes são praticamente inacessíveis, esta dissertação pretende contribuir para o resgate e a ressignificação da fascinante obra diretorial de Ida Lupino. As palavras do diretor Martin Scorsese, ao final de um obituário que escreveu para ela, revelam a peculiaridade e a importância da artista:

> O que está em jogo nos filmes de Lupino é a psique da vítima. Eles abordaram a alma ferida e traçaram o processo lento e doloroso das mulheres que tentam lutar contra o desespero para tentar recuperar suas vidas. O seu trabalho é resiliente, com uma empatia notável pelos frágeis e pelos de coração partido. É essencial (Scorsese, 1995)[5]

[5] No original: "*What is at stake in Lupino's films is the psyche of the victim. They addressed the wounded soul and traced the slow, painful process of women trying to wrestle with despair and reclaim their lives. Her work is resilient, with a remarkable empathy for the fragile and the heart-broken. It is essential."*

2 AS MULHERES NO CINEMA *NOIR*

2.1 CINEMA *NOIR*

Em 1946, com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), chegaram aos cinemas franceses inúmeras produções de Hollywood que haviam sido banidas do mercado exibidor durante a ocupação alemã. W*esterns*, melodramas, musicais e *thrillers*. Estes últimos passaram a atrair a atenção dos críticos, em particular dos apreciadores da literatura criminal e de uma coleção da editora Gallimard, cujos livros ostentavam uma capa negra: a coleção *Série Noire*, editada por Marcel Duhamel, que publicava autores franceses e traduções de romances criminais estadunidenses e ingleses. Os críticos perceberam padrões e similaridades presentes nestes filmes, que eram dotados de um tom sombrio e pessimista.

Em *O Outro Lado da Noite: Filme Noir,* A. C. Gomes de Mattos (2001) apresenta uma pesquisa abrangente, configurando-se como um dos escassos trabalhos brasileiros dedicados a esse fenômeno do cinema estadunidense e estabelecendo-se como um guia de referência inicial. Segundo ele, os dois primeiros ensaios sobre esse grupo de obras foram publicados na França: em outubro de 1946, na revista *Écran Français*, o crítico Nino Frank empregou pela primeira vez o termo *noir* ao se referir a "um novo gênero policial: a aventura criminal" (Mattos, 2001, p. 12). No mês seguinte, em *La Révue du Cinéma*, Jean-Pierre Chartier descreveu algumas características do recém-denominado *film noir.* Estes dois ensaios identificavam características comuns aos longas-metragens que apresentavam elementos estéticos e narrativos peculiares: um cenário urbano de ruas e becos pouco iluminados, um anti-herói, uma *femme fatale*, um crime, um "*unhappy ending*". Nos Estados Unidos, o termo só ficou totalmente conhecido e divulgado *a posteriori*, a partir da década de 70, quando críticos e acadêmicos o incorporaram aos seus repertórios.

Não há consenso sobre em que categoria da História do Cinema o filme *noir* pode ser enquadrado, sendo denominado por diferentes autores como um gênero, movimento, ciclo, estilo, fenômeno ou tendência. Para o diretor e roteirista Paul Schrader, o *noir* possui elementos mais sutis, como *tom* e *atmosfera*, que dificultam ainda mais essa categorização (Schrader, 1972).

Seu período de duração também é controverso: o que se pode afirmar é que os filmes mais emblemáticos surgiram entre o início da década de 1940 e o fim da década de 1950. Há autores que acreditam que o cinema *noir* nunca se extinguiu totalmente, tendo sofrido apenas

um declínio na produção, na década de 1960, e ressurgido nas décadas seguintes, com uma variante do "gênero" chamada de neo-*noir*.

Entretanto, para grande parte da literatura consultada, os movimentos e artistas que influenciaram o nascimento do *noir*, o contexto histórico em que ele ocorreu e suas principais características são elementos que estão presentes em grande parte dos filmes, conforme sistematizado a seguir.

2.1.1 Contexto Histórico

Para entender a ideologia dos filmes de Lupino e, em especial, sua relação com o *noir*, é mister rememorar o contexto histórico em que ela construiu sua carreira, primeiramente como atriz e, a *posteriori*, como produtora e cineasta. Assim, busca-se analisar a confecção de seus filmes à luz das profundas transformações ocorridas na sociedade estadunidense, durante e após a Segunda Grande Guerra, que atingiram todas as classes e gêneros, mas, principalmente, as mulheres.

No período imediatamente anterior à crise de 1929, ao grande *crack* da Bolsa, os EUA eram responsáveis por mais de um terço da produção industrial mundial. O cenário era de prosperidade econômica. Porém, como todo "processo cíclico de evolução do capitalismo, a crise de 1929 foi diferente das que a precederam (...), pelas profundas alterações que provocou e pelas proporções mundiais que assumiu: falências, desemprego e reformulações políticas que mudaram a face do mundo" (Vicentino, 1997, p. 372).

Os EUA levaram três anos para reagir ao poderoso abalo. Em 1932, o democrata Franklin D. Roosevelt foi eleito presidente do país e, numa ação decisiva, lançou o *New Deal*, visando recuperar a economia. O *New Deal* consistia num plano de intervenção estatal na economia, substituindo o liberalismo vigente por uma espécie de neocapitalismo. Apesar dessa controversa iniciativa, Roosevelt fez com que, dez anos depois, os EUA conseguissem atingir o patamar econômico de 1929.

Na Europa, igualmente abalada pelo sistema que provocara a crise, grupos políticos se articularam em torno de movimentos nacionalistas, antidemocráticos e antiliberais que deram origem ao nazismo, na Alemanha, e ao fascismo, na Itália. O avanço dessas ideologias, aliado a inúmeros fatores (entre eles, a política expansionista de Hitler), acabou dando início à Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Segundo Frank Kutnik, em seu livro sobre filme *noir*, gênero e masculinidade, a entrada dos EUA no conflito, em 1941, deu início a um rápido processo de mudança da ideologia de

isolamento, vigente até então, para unidade nacional, propósito e luta, que ficaram acima das questões de classe, raça ou gênero, abertamente discutidas nos anos anteriores (Krutnik, 1991, p. 57).

Com o fim da guerra e a vitória dos países Aliados (liderados por Inglaterra, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas [URSS], França e Estados Unidos), as grandes potências conservaram seus exércitos e desenvolveram ainda mais suas indústrias bélicas. A partir de então, os novos eixos mundiais tornaram-se os EUA e a URSS, num confronto político-ideológico entre capitalismo e socialismo, chamado posteriormente de Guerra Fria.

Os EUA tiveram a vantagem de não terem sofrido a devastação da Segunda Guerra em seu território, despontando nos anos seguintes como uma nação em ascensão – em recursos materiais, financeiros e tecnológicos. Além disso, em 1947, os EUA marcaram sua influência na Europa Ocidental quando o Secretário de Estado dos Estados Unidos anunciou um plano econômico-social que levava seu nome – o Plano Marshall – que destinava grandes investimentos financeiros para recuperar parte do continente devastado pelo conflito.

No entanto, Silvia Harvey observa que, assim que a guerra chegou ao fim, "a ideologia da unidade nacional começou a enfraquecer, decair, e perder credibilidade" (Harvey, 1998, p. 39). Com a economia desvalorizada do pós-guerra, a ameaça de preços altos e o desemprego crescente, iniciou-se um processo de desilusão generalizada para os que retornavam aos lares, buscando valores que eles lutaram para defender. Além disso, Krutnik chama atenção para o ressurgimento de forças conservadoras, o que contribuiu para certo grau de instabilidade interna (Krutnik, 1991, p. 60). Assim, os sentimentos de perda e alienação expressos pelos personagens dos filmes *noir* – e, particularmente, dos filmes de Lupino – podem ser vistos como produtos tanto da depressão pós-guerra quanto da reorganização da economia americana.

Para a grande maioria dos autores especializados no cinema *noir*, acredita-se que vários aspectos da sociedade e da cultura – americana e mundial – no pós-guerra podem ter fomentado algumas características desses filmes. Dentre eles, destacam-se a desilusão com os ideais dos EUA e a guerra, principalmente dos ex-combatentes, que tiveram dificuldade de se readaptar à vida cotidiana; o medo e a insegurança gerados pelo macartismo[6] e pelo início da Guerra Fria; a mudança na organização tradicional familiar, traduzida pela representação dos temores dos

[6] A expressão caracteriza popularmente a histeria anticomunista que se disseminou nos EUA durante os anos 1950 sob a égide do Senador Joseph McCarthy e outros congressistas, com o aval dos setores mais repressivos da sociedade estadunidense. Os alvos principais do macartismo eram intelectuais, profissionais liberais e a comunidade artística, sobretudo de Hollywood. A "caça às bruxas", como ficou conhecido o expurgo promovido em estúdios, redes de televisão, rádio e universidades, deixou marcas profundas entre os estadunidenses. Artistas tiveram seus nomes inseridos numa *blacklist* de "simpatizantes do Comunismo" e foram proibidos de trabalhar ou terem seus nomes creditados por seus trabalhos (Britannica, 2024).

homens estadunidenses do pós-guerra, decorrentes da disputa pelo mercado de trabalho, em um cenário recessivo, entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito, que havia deixado de se devotar exclusivamente ao lar e à família.

Também merecem ser mencionados a reorganização econômica, com expansão das corporações, o crescimento dos monopólios e o desaparecimento acelerado dos pequenos negócios, quando a pequena burguesia foi forçada a vender sua força de trabalho às grandes organizações, ao invés de ter seu próprio negócio. Este fato – tornar-se empregado, não empregador – fez aumentar os sentimentos de alienação e desamparo desta classe; a revelação dos crimes e atrocidades cometidos durante a Guerra, pelos jornais cinematográficos, fato que despertou a curiosidade da população pelo tema da violência; a vulgarização e popularização da psicanálise, tornando possível a abordagem de temas e o aumento dos limites da censura destes filmes em relação aos filmes lançados antes da guerra.

E, finalmente, mas não menos importante, a filosofia existencialista, um conjunto de teorias formuladas no século XX e que, para Collinson, tem como preocupação primeira fornecer um "relato sobre como a experiência individual apreende a existência, e daí derivam suas principais questões: considerações sobre a liberdade, escolha, autenticidade pessoal, relações com o mundo e outras pessoas" (Collinson, 2004, p. 272), em oposição a doutrinas racionalistas que dissolvem a subjetividade individual.

A situação econômica e sociocultural pela qual os EUA haviam passado (durante a guerra) e na qual estavam inseridos (pós-guerra) parece ter influenciado diretamente muitas das características e elementos presentes nos filmes *noir*. Além disso, devemos assinalar que o noir foi influenciado por gêneros que o antecederam, como relacionados a seguir.

2.1.2 Influências e Antecedentes

Helen Hanson, em seu ensaio *Hollywood Heroines: Women in film noir and the female gothic film,* argumenta que os filmes *noir* produzidos a partir dos anos 1940, em Hollywood, remontam a uma herança antiga, advinda de outras formas literárias e da cultura popular. Os historiadores franceses Borde e Chaumeton (1955) e o brasileiro Mattos (2001) compartilham da mesma opinião e remontam o *noir* a duas fontes: a literatura e o próprio cinema. A influência literária deriva das histórias de detetives (*hardboiled*), de autores estadunidenses, que surgiram nas chamadas *pulp magazines*, revistas baratas que alcançaram popularidade entre 1920 e 1945.

Entre os escritores dessas *pulp fictions* que inspiraram uma imensa gama de filmes *noir*, os nomes mais expressivos são os de Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain.

A influência cinematográfica adveio, principalmente, do Expressionismo. O movimento expressionista foi um fenômeno cultural que surgiu na Alemanha nas primeiras décadas do século XX e se disseminou nas mais diversas formas artísticas: primeiro na pintura, e depois para a escultura, teatro, música e, finalmente, cinema. Entre as características principais do Expressionismo, se destacam uma representação formalista e sofrida da vida interior; as pesquisas no domínio psicológico – estado de espírito, psíquico, subconsciente; a preferência pelos aspectos sombrios e trágicos da existência – e a preocupação com uma expressão amplificada das emoções íntimas do artista em relação à natureza que o cerca (Mattos, 2001). Segundo Laura Cánepa, em capítulo do livro *História do Cinema Mundial*, de Fernando Mascarello, dedicado ao movimento vanguardista, nas artes plásticas, a representação do sofrimento ganhou notoriedade em obras de pintores como Vincent Van Gogh e Edvard Münch, que "é autor da obra pictórica mais famosa relacionada ao movimento: *O grito*, exposto pela primeira vez em 1893" (Cánepa, 2007, p.59).

No âmbito cinematográfico, essa inclinação estética propiciou o surgimento de um corpo de obras imbuídas de atmosferas sombrias e pessimistas. Tais produções caracterizavam-se pela utilização de cenários elaborados, exploração de perspectivas distorcidas e acentuado contraste entre luz e sombra. Dessa maneira, a representação da realidade buscava expressar os conflitos psíquicos dos personagens por meio de recursos como a abstração, a deformação, a estilização e o simbolismo. O expressionismo cinematográfico alemão alcançou seu apogeu com o filme paradigmático *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari,* Alemanha, 1920, de Robert Wiene). Essa obra seminal, que inaugurou o chamado caligarismo cinematográfico, congregou diversos elementos distintivos do expressionismo, incluindo cenários com formas disformes e marcantes contrastes de claro-escuro aplicados sobre telas; angulações de câmera que enfatizavam o insólito e o grotesco; figurinos, maquiagens e interpretações de natureza exagerada; e a instabilidade mental constante do protagonista (Mattos, 2001; Cánepa, 2007).

Outros cineastas expressionistas importantes foram Fritz Lang, F. W. Murnau e Paul Leni, que emigraram para os Estados Unidos juntamente com atores, fotógrafos e cenógrafos. Lang e Murnau levaram para Hollywood um repertório de efeitos que passou a influenciar produções inspiradas no êxito dos filmes alemães. Para Mattos (2002), não há como negar a influência do *caligarismo* nos filmes de horror da Universal, de visual gótico, como o *Frankenstein (*1931), de James Whale, o *Drácula* (1932), de Tod Browning, e *O gato preto*

(1934), do austro-alemão Edgar G. Ulmer (Mattos, 2001, p. 30). Além das influências supracitadas, o *noir* também tem sua origem frequentemente associada a outros gêneros artísticos e tendências cinematográficas que, segundo Mattos, seriam os filmes de gângster, o realismo poético francês e o neorrealismo italiano.

No final dos anos 20, nos EUA, a Lei Seca proibia a produção e o consumo de bebidas alcoólicas. Para driblar a *Proibição*, os grupos criminosos organizavam redes de distribuição clandestina. A guerra travada entre a polícia e o crime abalou a sociedade americana, e naturalmente serviu de motivo para dezenas de filmes, que relatavam o conflito do submundo e davam conta da instabilidade social no país. A expansão do gangsterismo e a Depressão provocada pela queda na Bolsa de Nova Iorque (1929) impulsionaram a produção de longas como *Scarface* (de Howard Hawks, 1932) e *Anjos de Cara Suja* (*Angels With Dirty Faces*, de Michael Curtiz, 1938).

Segundo Andrew Spicer (2002, p. 15), o termo Realismo Poético foi usado pela primeira vez em 1933 para descrever "um gênero de drama urbano, frequentemente ambientado entre o proletariado parisiense ou as classes médias baixas, com narrativas românticas/criminais enfatizando a desgraça e o desespero". Para ele, o Realismo Poético não é apenas um estilo cinematográfico, mas uma expressão da sensibilidade cultural de um período específico na França pré-Segunda Guerra Mundial, cujo ciclo de filmes teve um curto apogeu (1936 a 1939), e que também recebeu o rótulo alternativo de "*le fantastique social*", pela atmosfera de estranheza ser banhada em melancolia e situada na vida comum, não em um ambiente gótico.

O Realismo Poético inspirou-se na tradicional ficção policial francesa, que se concentrava no cotidiano, no ordinário e no banal. O principal expoente foi Georges Simenon, que alcançou destaque no início da década de 1930 e era popular tanto entre a intelectualidade quanto entre o público em geral. No entanto, Simenon competia com os escritores policiais americanos *hard-boiled*: a primeira adaptação de *O Destino Bate à sua Porta* (*The Postman Always Rings Twice*), romance de James M. Cain, foi feita na França, em 1939, como *A Reviravolta Final/Le Dernier Tournant*, dirigida por Pierre Chenal.

O estilo visual do Realismo Poético também foi influenciado pelo cinema alemão, cujos diretores, como Fritz Lang e Robert Siodmak trabalharam no cinema francês antes de irem para os EUA. No entanto, o Realismo Poético distanciou-se do Expressionismo, ao utilizar a iluminação *chiaroscuro* de forma mais suave e menos extrema. Como observa Dudley Andrew (1995 apud Spicer, 2002), o ritmo e a insistente *mise-en-scène* fazem do Realismo Poético um cinema de personagens em vez de eventos, e seus protagonistas típicos antecipam o filme *noir"*.

Os perigos do desejo eram representados pela "garota perdida", de boina e capa de chuva brilhante. Os protagonistas masculinos tendem a ser confusos, passivos, divididos e profundamente introspectivos. O ator Jean Gabin tornou-se emblemático nesse período, criando um novo tipo de herói masculino, um homem comum moderno, complexo e ambivalente, cuja personalidade também revelava sensibilidade e vulnerabilidade, uma clara diferença em relação aos protagonistas americanos. Ele frequentemente interpretava um trabalhador ou soldado que, por circunstâncias fora de seu controle, era criminalizado e tinha seu passado constantemente referenciado (mas nunca totalmente revelado), como muitos personagens do *noir*. Com finais melancólicos, o destino dos personagens de Gabin era sempre fatal, o que contribui para que os filmes franceses sejam considerados mais sombrios e fatalistas que os estadunidenses.

Os principais diretores do Realismo Poético, que alguns historiadores chamaram de "expressionismo atenuado", foram Marcel Carné, Julien Duvivier e Jean Renoir. Seus filmes eram muito apreciados nos EUA e alguns chegaram a trabalhar em Hollywood. Além dos supracitados, algumas das produções mais emblemáticas do movimento foram *A Regra do Jogo* (*La Regle du jeu,* de Jean Renoir, 1939)*, A Grande Ilusão (La Grande Illusion,* de Jean Renoir, 1937)*, Hotel do Norte (Hôtel du Nord,* de Marcel Carné, 1938*) e A Besta Humana (La Bête humaine*, de Jean Renoir, 1938).

O Neorrealismo surgiu após o fim da Segunda Guerra, em 1945, na Itália, como uma tendência que propunha uma nova forma de ver a realidade e o mundo, supostamente sem estetização. Os realizadores saíam às ruas para contar histórias sobre a resistência e a vida cotidiana – triste e dolorosa – do pós-guerra, retratando gente simples, ruas e ruínas da Itália com uma despojada e inovadora maneira de filmar.

Assim como o próprio cinema *noir*, o neorrealismo italiano é um fenômeno de difícil categorização. Segundo Fabris (2006, p.199-200), *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), primeiro longa-metragem de Luchino Visconti, é considerado por muitos como o primeiro filme neorrealista italiano e foi baseado no romance *hard-boiled The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain (*noir* filmado também nos Estados Unidos, em 1946). No entanto, Fabris afirma que, embora nos anos anteriores tenha havido filmes que prenunciaram características do movimento neorrealista, "para a maioria da crítica mundial, ainda hoje, o neo-realismo (*sic*) começou com *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, città aperta,* 1945), de Rossellini". De curta duração, o movimento teria se estendido até o ano de 1952, sendo substituído pelo realismo crítico e por uma profunda crise no cinema italiano como um todo, nos anos de 1955-1956.

Todos militantes de esquerda, os diretores que compunham a chamada tríade neorrealista eram Rossellini, Vittorio De Sica e Visconti. Seus filmes, de baixo orçamento, expunham temas como o fascismo, a guerra e suas consequências (*Alemanha, ano zero/ Germania anno zero,* de Roberto Rossellini, 1948 e *Paisá/Paisá,* de Roberto Rossellini, 1946), os problemas sociais no campo (*Arroz Amargo/Riso Amaro,* de Giuseppe De Santis, 1949 e *A Terra Treme/La Terra Trema,* de Luchino Visconti, 1948), o desemprego e subemprego urbanos (*Ladrões de Bicicleta/Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica, 1948), o abandono de jovens e idosos (*Vítimas da Tormenta/Sciuscià,* de Vittorio De Sica, 1946 e *Umberto D/ Umberto D,* de Vittorio De Sica, 1952) e a condição da mulher na época *(Quando a Mulher Erra/ Stazione Termini,* de Vittorio De Sica, 1953), entre outros.

Ainda segundo Fabris, alguns críticos definem o neorrealismo mais como uma tendência cinematográfica que um movimento ou escola, em que podem ser definidas algumas características técnicas e estilísticas peculiares, como enquadramentos de câmera mais tradicionais, sem efeitos; imagem acinzentada, no estilo documental; montagem direta; cenários reais, com espaço para a improvisação; atores não profissionais atuando ao lado de grandes nomes do cinema italiano; diálogos simples e dialetos locais.

Conforme demonstra Place (1998, p. 49), os movimentos cinematográficos marcantes ocorreram em períodos históricos específicos – em tempos de grandes crises sociais ou políticas. Deliberada ou inconscientemente, esses movimentos expressaram o estado de espírito (*zeitgeist*) de diferentes países diante dos eventos que os atingiram. Estes estilos influenciaram uma infinidade de filmes estadunidenses das décadas de 1940 e 1950, que Mattos considera precursores do filme *noir*, e que possuíam características dos mesmos, mas que não são considerados *noir*s autênticos: os semidocumentários (mostravam ambientes reais e narrativa em tom de reportagem, às vezes com narração em *off*), *thrillers* criminais, filmes de assalto, filmes de prisão, filmes criminais sobre casais fugitivos, filmes criminais com propaganda anticomunista, filmes criminais de denúncia, filmes criminais psicológicos, filmes de espionagem, filmes de boxe, dramas sociais, filmes fantásticos e sobrenaturais, e até filmes políticos. Sendo produzidos dentro deste contexto, os filmes *noir* possuem peculiaridades, que serão descritas a seguir.

2.1.3 Características Estéticas e Narrativas

Para Inês Gil, o conceito de *atmosfera* refere-se a um espaço de forças cuja definição é difícil, mas que tem uma compreensão precisa: ela pode ser percebida não somente por “um

repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis numa situação particular" (Gil, 2002). A arte – especialmente o cinema – é o instrumento que melhor consegue representar uma atmosfera, pois dispõe de elementos para tal. Assim, a atmosfera cinematográfica refere-se ao espaço físico do cinema, formado pela tríade sala escura, tela e imagem projetada; mas é produzida também dentro do filme, onde tempo, espaço, som, ritmo, representação, enquadramento e iluminação se somam para formar a atmosfera fílmica. No caso do filme *noir*, a atmosfera fílmica singular emerge da confluência de múltiplos elementos, os quais, conforme assinalam diversos pesquisadores consultados, podem ser categorizados da maneira descrita a seguir.

Talvez a mais importante característica *noir* seja a fotografia em preto e branco, o que acabou lhes conferindo esta identificação imediata. A aparência desses filmes é frequentemente associada às artes plásticas, e traços do *noir* podem ser reconhecidos nas obras de artistas como Edward Hopper (1882-1967), cujas imagens, embora coloridas, captaram o clima dos EUA, priorizando figuras solitárias e jogos de luz e sombra em cenários urbanos.

Outra característica são os cenários pouco iluminados, com grandes áreas de contraste de luz e escuridão e o aparecimento de sombras difusas e pontos luminosos sobre os rostos dos protagonistas. Vale recordar que este elemento foi uma das maiores contribuições do cinema expressionista. Há uma profusão de cenas noturnas (verdadeiramente) filmadas à noite, bem como cenas de noite americana. Há maior profundidade de campo (todo o quadro fica em foco, realçando a interação entre o personagem e o ambiente) e uso de lentes grande angulares, que também causam distorções na imagem e nos personagens.

O tom é deprimente e pessimista, refletindo a realidade pela qual os EUA passavam durante e após a Segunda Guerra. Quando o protagonista é o detetive particular, o tom tende a ser objetivo e frio; quando é a vítima, o tom parece ser mais subjetivo, refletindo o estado interior do personagem. Em alguns casos, o tom é reflexivo, onde o narrador ou já está morto, ou confessa seus crimes, ou escapou de uma cilada.

Ângulos exagerados, primeiríssimos planos, câmera alta, baixa e oblíqua, planos gerais em *plongée*, objetos no primeiro plano, enquadramentos que confinam e comprimem os personagens: o posicionamento da câmera contribui para criar a atmosfera desejada. A câmera subjetiva é utilizada para dar ênfase ao ponto de vista do personagem. Elementos adicionais como silhuetas, sombras, janelas, escadas, espelhos, reflexos – geralmente mais escuros que a pessoa refletida – sugerem um *alter ego*, ou um duplo (*doppelganger)*, que representa um lado distorcido da personalidade dos personagens. Há intenção nítida de perturbar, chocar e desnortear o espectador, fazendo-o sentir-se como o (anti) herói do filme *noir*.

A montagem contribui com mudanças radicais entre os planos. Por exemplo, inserindo um corte entre um primeiríssimo plano e um plano de conjunto. Estão presentes também as sequências longas e técnicas de documentários, que influenciam o senso de realismo**.**

Na grande maioria desses filmes, o crime é o tema central: "o *noir* é um filme de morte" (Borde; Chaumeton, 1955, p. 16). Ambientados em grandes cidades dos EUA, eles refletem uma visão de mundo na qual a vida é sórdida e cheia de perigos. Os principais recursos narrativos são a narração em *off* e o *flashback,* que rompem com a linearidade das narrativas convencionais e remetem a uma "estética radiofônica" (Mattos, 2001, p. 44). A narração em primeira pessoa e a ordem cronológica interrompida criam um "clima de *temps perdu*: o passado que não retorna, o destino predeterminado, a desesperança com o presente" (Schrader, 1972, p. 58).

A rica iconografia presente nesse universo contribui para que o espectador se envolva na atmosfera. Os cenários de becos e ruas escuras e molhadas à noite; quartos iluminados pelos lampejos intermitentes de um anúncio luminoso. As histórias são ambientadas em cenários urbanos: boates, restaurantes, quartos de hotéis, apartamentos, escritórios, corredores, delegacias, fábricas, portos, armazéns abandonados, estações ferroviárias, estádios de boxe. Em poucos filmes, o ambiente rural é citado (geralmente é idealizado, associado a lembranças passadas). A decoração inclui venezianas, luzes néon, arte moderna; nos figurinos, chapéus, capas de chuva, ombreiras, relógios, joias; cigarros, batons, copos e garrafas de bebida, revólveres; o estilo musical é frequentemente a trilha sonora orquestral ou jazz. A claustrofobia, paranoia, o desespero e o niilismo, formam um pesadelo que desorienta o espectador e que frustra qualquer tentativa de final feliz convencional, típico do cinema de Hollywood (Mattos, 2001). Para Mascarello, "num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noir* traria no título original menção à [sua] iconografia – *night, city, street, dark, lonely, mirror, window* – ou aos motivos temáticos – *killing, kiss, death, panic, fear, cry*, etc." (Mascarello, 2006, p. 182).

Os personagens são moralmente ambíguos, mentirosos, corruptos, perversos, violentos, dissimulados ou desorientados. Seus valores, assim como suas identidades, são instáveis e, portanto, estão constantemente mudando e sendo redefinidos. Os filmes são geralmente narrados sob o ponto de vista de um dos seguintes protagonistas (masculinos): o investigador (detetives particulares, policiais, jornalistas, cidadãos comuns) ou a vítima (geralmente, um indivíduo acusado de um crime que não cometeu, ou que cometeu por um motivo extrínseco a ele; está sempre à mercê de um destino cruel, incapaz de descobrir ou controlar as causas de

seu infortúnio; ora está sendo atacado (sem saber por quem ou por que), ora está desmemoriado ou foi injustamente acusado (sem saber se participou ou não de um crime).

As personagens femininas são frequentemente representadas por uma dicotomia: a figura da mulher "boazinha" ou *nurturing woman*, segundo Place (1998), protetora e associada ao lar; e a figura da mulher sedutora, manipuladora e assassina, chamada de mulher fatal (*femme fatale*). O *noir*, tão em voga durante e no pós-guerra, reflete insistentemente esta imagem através de personagens femininas características: "por um lado, a femme fatale, e por outro, o seu contraponto mais ortodoxo e fiel à ideologia dominante, a mulher 'boazinha'" (López, 2006, p. 71). Em ambos os casos, a mulher "apresenta-se presente como objeto a partir de um olhar masculino" (Kamita, 2017).

Após esboçar um panorama histórico e estético do *film noir*[7] – sua origem, influências, contexto histórico e características –, vamos analisar o papel destinado às mulheres no universo dessas produções e, finalmente, a contribuição de Ida Lupino.

2.2 PERSPECTIVA FEMINISTA

A publicação da coleção editada por E. Ann Kaplan, *Women in film noir*, em 1978, foi o ponto de partida para estabelecer o *noir* como um espaço para a pesquisa acadêmica feminista, destacando a duplicidade e a ambivalência da representação da mulher nesse cinema. Para Silvia Harvey, que escreve um capítulo da coleção, a visão de mundo do filme *noir* reflete "uma série de mudanças profundas que sacudiram as bases da sociedade dos EUA e deram início ao rearranjo de seus sistemas de crenças e valores" (Harvey, 1998, p. 35). Assim, a emblemática *femme fatale* e seu contraponto, a mulher "boazinha", passaram e continuam a ser tema de diversos artigos e livros nos EUA. Esses modelos são bastante antigos e consolidados em grande parte da literatura, arte, mitologia, religião e cultura ocidental.

Conforme Rosana Kamita (2017, p. 1395) também reconhece,

> a teoria feminista do cinema tem proposto um novo olhar a esse espaço obscurecido pela construção social de homens e mulheres. Essa perspectiva feminista visa a questionar os valores atribuídos à figura feminina, além de reagir ao poder centralizador masculino.

[7] O ensaísta Bruno Cava, em ensaio intitulado *Cinema Noir: um paradoxo da atualidade*, define o *noir* como "um paradoxal gênero *sui generis*". A teoria que se formou ao seu redor leva a uma percepção convergente de que "tal amplitude lhe confere uma vitalidade inesgotável". Em outras palavras, "seu estatuto de permanente controvérsia é um aspecto produtivo que nos instiga o olhar". O artigo completo está disponível em: https://estadodaarte.estadao.com.br/politica/cinema-noir-um-paradoxo-da-atualidade/. Acesso em: 23 out. 2023.

2.2.1 Casamento e Família

Em seu livro *Hollywood Genres and Post-War America* (2005), Mike Chopra-Gant revela que a publicação, em 1946, da primeira edição do livro *Baby and Child Care*, de Benjamin Spock, sinalizou a preocupação pública nos EUA do pós-guerra com as relações familiares. Embora as ideias mais progressistas do livro de Spock registrem mudanças nas atitudes estadunidenses em relação ao cuidado infantil após a guerra, como a afirmação de que as mulheres que desejassem trabalhar não deveriam ser censuradas por este desejo, e que os pais deveriam assumir um papel ativo na criação dos filhos, outras publicações contemporâneas sobre a família buscaram uma agenda moral inequivocamente conservadora, dirigida para devolver homens e mulheres aos papéis familiares tradicionais. Livros e publicações conservadores defendiam a restauração de um ideal de família baseado na domesticidade feminina e no papel do homem como "chefe". O envolvimento dos EUA na guerra foi apenas a fase final de um período de ruptura dos papéis de gênero normativos e tradicionais que, sem dúvida, começou, no território estadunidense, com o Movimento Sufragista, que começou a se organizar mais formalmente com a primeira Convenção dos Direitos da Mulher em Seneca Falls, Nova York, em 1848 e culminou na aprovação da 19a Emenda Constitucional, que concedeu às mulheres o direito ao voto em 1920. Posteriormente, durante a Grande Depressão (1929), parte das mulheres foram forçadas a procurar trabalho remunerado porque os seus maridos ficaram desempregados, fato que também contribuiu para acelerar as mudanças nos papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade. Neste contexto já instável, a Segunda Guerra Mundial impulsionou o emprego feminino a níveis sem precedentes e trouxe mulheres para áreas de trabalho que anteriormente eram de domínio exclusivo dos homens (Chopra-Gant, 2005, p. 66).

Para Silvia Harvey (1998, p. 36), no filme *noir*, a representação da família é o retrato de um sentimento de frustração, ou da não-satisfação do desejo, que surge num nível mais profundo da narrativa. As tensões insurgentes na caracterização da família nesses filmes sugerem ataques aos valores hegemônicos, em contraposição aos filmes estadunidenses até então produzidos, que representavam o que seria a família "normal".

Segundo Harvey, a família, enquanto instituição de maior importância, engloba uma série de valores tradicionais, sendo o amor (familiar, paterno e pátrio) o mais valorizado. A família pode ser analisada como um microcosmo que contém os padrões de dominância e submissão presentes na sociedade como um todo (Harvey, *loc.cit.*). Para ela, todos os filmes expressam valores sociais – ou a erosão dos mesmos – através do modo como retratam tanto as

instituições quanto as relações entre as pessoas. Algumas instituições revelam mais valores e crenças que outras, e a família talvez seja a mais significativa delas, pois é através de sua representação em inúmeros filmes que se pode estudar os processos pelos quais as relações sociais são retratadas como aceitáveis (e válidas) ou não.

Um dos temas recorrentes do filme *noir* diz respeito à perda das satisfações normalmente obtidas através da presença de uma esposa e da família. No mundo *noir*, tanto os homens quanto as mulheres procuram por satisfação sexual fora do casamento. Para Harvey (1998 p. 45), é claro o ímpeto do filme *noir* em sugerir que a impotência é, de alguma maneira, um comportamento normal do estado marital, uma vez que os maridos são geralmente retratados com muletas, como em *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity,* 1946, de Billy Wilder) e *A Dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948, de Orson Welles) ou em cadeiras de roda. Além disso, a autora observa que, em muitos filmes *noir*, a esterilidade é também associada ao casamento, enfatizada pela ausência de filhos ou pela presença de filhos de um casamento anterior, como em *Pacto de sangue*, e pela consequente ausência de relações familiares tradicionais (mãe-pai-esposa-marido-filha-filho).

Há também casais que criam um tipo de anti-família (como, por exemplo, os amantes em fuga do filme *Mortalmente perigosa* (*Gun Crazy,* 1949, de Joseph H. Lewis), que não são capazes de se conformar com o estereótipo normal da família ou do comportamento de casados, sendo classificados como foras-da-lei. O casamento tem a função de destruir, não de satisfazer desejos. A cerimônia (do casamento) pode ter, inclusive, uma qualidade levemente aterrorizante, como no filme *Amarga esperança* (*They Live by Night*, 1949, de Nicholas Ray) (Harvey, 1998, p. 43). Se são casadas, as protagonistas desses filmes escolheram, por razões econômicas, homens muito mais velhos que elas, o que invariavelmente reflete a infelicidade e eventual infidelidade.

Em relação à maternidade, nenhuma das mulheres fatais que aparece em filmes *noir* desenvolveu esta faceta. Elas podem, no máximo, atuar como madrastas, como Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) em *Pacto de Sangue*, embora não sinta nem demonstre qualquer afeto para a filha do marido. Para López, "*femmes fatales* não demonstram inclinações maternais". Para ela,

> os diretores de films *noir*s nada fizeram senão transmitir a incerteza diante das mudanças e refletir, ainda que apenas indiretamente, sobre o poder adquirido pelas mulheres nestes momentos caracterizados por uma ampla crise de valores em todos os níveis e em particular pela incorporação das mulheres à esfera pública (López, 2006, p. 82).

2.2.2 A imagem da *femme fatale*

Em contraposição à mulher doméstica, exclusivamente voltada para a vida no lar e obediente ao marido e às normas sociais, surge, no *noir*, a icônica figura da *femme fatale*.

Em seu ensaio publicado em *Diosas del Celuloide* (2006), Esther Álvarez López analisa que, desde tempos remotos, tem existido no inconsciente coletivo ocidental uma figura de mulher fatal, seja na literatura bíblica (Eva, Lilith, Salomé) ou na literatura mitológica (Circe, Pandora, Medusa e as sereias). Nas artes visuais, sua representação é habitualmente associada a pecado, transgressão, perversão e morte, e frequentemente aparece acompanhada de uma serpente. No cinema *noir*, essa figura mortalmente sedutora e fascinante leva o homem à destruição moral e física. Ela e sua irmã (ou *alter ego*) – a mãe, virgem, inocente e redentora – são dois polos do mesmo arquétipo feminino (Harvey, 1998; Place, 1998).

Desde seus primórdios, o cinema de todo o mundo recorre a essa mulher enigmática e voluptuosa para encantar multidões. Depois das primeiras *vamps* celebrizadas nos anos 1930[8], a primeira *femme fatale* que surgiu no cinema *noir* foi Brigid O'Shaughnessy (encarnada por Mary Astor), no filme de John Huston adaptado de um romance de Dashiell Hammett, *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941). Como *La Belle Damme Sans Merci*[9] da lenda medieval (figura 1), as mulheres fatais do cinema *noir*, manipuladoras e altamente sexualizadas (sempre de acordo com os cânones de cada época e os padrões impostos pelo código de produção vigente), desviam o herói de seu caminho de correção para levá-lo à destruição no final.

[8] "termo atribuído a atrizes que frequentemente interpretavam mulheres predadoras com forte apelo sexual", tendo a atriz Theda Bara (1885-1955) como uma de suas mais famosas representantes, como observa Rodrigo Veninno, no recém-publicado livro *As Mulheres Pioneiras do Cinema* (Veninno, 2024, p. 83).

[9] *La Belle Dame sans Merci* ("A Bela Dama sem Misericórdia") é uma balada produzida pelo poeta inglês John Keats em 1819. O poema, cujo título foi derivado de um poema do século 15 de Alain Chartier, fala de uma fada que condena um cavaleiro a um destino cruel depois de seduzi-lo. A personagem feminina inspirou vários artistas a pintar imagens que foram consideradas exemplos precursores da iconografia da *femme fatale* do século XIX. Ver figura 1.

Figura 1 – *La Belle Dame Sans Merci*



Fonte: Dicksee (1901).

Não há como falar na personagem da *femme fatale* sem mencionar o conceito de "*male gaze*/olhar masculino" popularizado, há cinquenta anos, pela teórica de cinema britânica Laura Mulvey, em seu artigo "Prazer Visual e Cinema Narrativo" (2018). No ensaio, na época inovador sobre como o olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, Mulvey procurou esmiuçar o modo como as convenções cinematográficas das narrativas clássicas reforçavam o patriarcalismo e a divisão entre feminilidade passiva e masculinidade ativa, através de conceitos da psicanálise, como a escopofilia e o narcisismo. Para Mulvey, o cinema proporciona duas formas de prazer visual: a escopofilia – o prazer erótico e voyeurístico de submeter o outro ao nosso olhar e que está associado à libido – e o prazer narcisista da identificação, no caso do cinema clássico, com o protagonista masculino ou o ponto de vista da câmera.

Os filmes com protagonistas fatais corroboram a teoria mulviana, uma vez que as personagens femininas são apresentadas de forma bastante erotizada: caracterizam-se pela sensualidade e pela atratividade física. Em suma, aparecem na tela como objetos do olhar masculino e este "*to-be-looked-at-ness*" (qualidade de atrair para si o olhar), de que fala Mulvey, se traduz em prazer escopofílico do personagem protagonista, assim como do espectador (López, 2006, p. 72).

Com o tempo, a teoria de Mulvey tornou-se uma referência obrigatória para obras de crítica cinematográfica feminista por revelar algo que hoje parece evidente: o cinema narrativo, ao se valer do prazer visual em torno do corpo feminino, apresenta-se como uma forma de violência simbólica que objetifica as mulheres e, como consequência, as marginaliza e reforça os estereótipos tradicionais.

Anos mais tarde, Mulvey revisitou e reavaliou seu texto de 1975 à luz das novas tecnologias, como o digital, e seu impacto na experiência do espectador. Na introdução do livro *Visual and Other Pleasures,* escrito em 1989, Mulvey reflete sobre o contexto histórico e pessoal em que *Prazer Visual e Cinema Narrativo* foi escrito e a evolução do feminismo e da teoria cinematográfica desde então, reconhecendo as limitações e "pontos cegos" de seu ensaio original, que foi criticado pois sua análise inicial do "olhar masculino" não considerou adequadamente as experiências de espectadores e personagens LGBTQ+ ou não-brancos, e, portanto, focava em uma binariedade sexual heterossexual e cisnormativa.

É evidente, para os fãs do filme *noir*, que uma das suas características mais marcantes em termos de estilo visual é a construção cinematográfica deste tipo de personagens como objetos eróticos, de tal forma que luz, maquiagem, penteado, roupas, fotografia etc. contribuíram para fixar a imagem da *femme* como epítome da feminilidade.

As *femmes fatales* surgiram em um período marcado por uma crise do patriarcado, como sugere Pam Cook, em que a masculinidade foi desafiada por inúmeros fatores, dentre eles, a entrada das mulheres na força de trabalho e consequente remoção dos homens da esfera doméstica e sua exposição a uma realidade de violência no serviço militar (Cook, 1998, p. 70). Segundo López (2006, p. 83), a propaganda oficial insistia que as mulheres poderiam alcançar plena satisfação no seu papel de mães e esposas. Um senador chegou a declarar que o Congresso deveria forçar esposas e mães felizes a regressarem ao "seu lugar na cozinha" e pôr fim à sua ambição de trabalho e independência. O Ministério do Trabalho dos EUA publicou, em setembro de 1945, *Recommendations of Separation of Women from Wartime Jobs*[10] e, no ano de 1947, 3 milhões de mulheres já haviam deixado seus postos de trabalho ou haviam sido demitidas.

Essas transformações de papéis são traduzidas, no filme *noir*, pelas mulheres fatais, que possuem feminilidade não convencional e sexualidade excessiva. Elas são resistentes a se enquadrarem no papel socialmente sancionado de mãe e esposa e tentam dominar o homem através de "jogos" emocionais e sexuais, o que contribui para o desconforto e desamparo que caracteriza os personagens masculinos.

"Assim, esta 'nova mulher' do pós-guerra 'perde' sua feminilidade ao perseguir objetivos de vida 'masculinos' (poder, sucesso, dinheiro, autonomia), que a distanciam das

[10] De acordo com o livro *Popcorn Venus*, publicado em 1973 pela autora Marjorie Rosen, um dos pioneiros na análise da representação feminina nos cinemas, a revista *Monthly Labor Review* do Ministério do Trabalho dos EUA estabeleceu tais recomendações a fim de "amortecer os efeitos da transição" no período subsequente à guerra. Nele, eram sugeridos pedidos de demissão voluntária e a indenização paga era "uma ninharia" (Rosen, 1973, p. 216).

emoções e do tradicional papel nutridor, local que é considerado sua esfera natural" (López (2006, p. 84).

López (2006, p. 85) conclui que

> o aparecimento do arquétipo da *femme noire* responde, em última análise, à incerteza quanto ao novo papel das mulheres numa sociedade profundamente patriarcal que vê serem sacudidas as estruturas de alguns dos pilares mais enraizados do seu sistema. A mulher perigosa é, essencialmente, uma personificação do medo masculino da perda de controle, da vontade e identidade, expressa na necessidade de destruir seu poder e restaurar o domínio do sujeito masculino ameaçado.

Desejo e morte fazem, portanto, parte da mesma fantasia. Os heróis do gênero *noir* são atraídos pela inteligência, força e a audácia das *femmes fatales* frente à personalidade mais convencional, mas infinitamente menos atraente, da mulher "boazinha". Em *Fuga do passado* (*Out of the Past*, 1947), a falta de emoção de Ann (interpretada por Virginia Huston) é tão contrastante com o apelo passional da mulher fatal Kathie (Jane Greer) que a destruição de Jeff Bailey (Robert Mitchum) é inevitável. Em *Assassinos* (*The Killers*, 1946), o protagonista (Burt Lancaster), em uma festa, se encanta de tal maneira pela mulher fatal de Ava Gardner que imediatamente passa a ignorar e abandona a namorada Lilly (Virginia Christine), que vai embora sozinha (Place, 1998, p. 61). No desfecho de grande parte desses filmes, as personagens femininas subversivas recebem uma punição, sendo destruídas ou com a prisão, como em *Relíquia Macabra*, ou com a morte, como em *Pacto de Sangue*, *A Dama de Shanghai*, *Fuga do Passado* e *O Destino bate à sua porta* (*The Postman always rings twice*, 1946).

Figura 2– Femmes Fatales: Gardner, Stanwyck, Hayworth, Greer e Turner



Fonte: Pinterest

No entanto, Krutnik aponta que nesses filmes a *femme fatale* se torna um dos principais veículos para a definição da identidade dos protagonistas masculinos – que têm, muitas vezes, dificuldades de relacionamento com as mulheres, com quem desenvolvem uma relação caótica, ora de supervalorização (de sua sexualidade), ora de desvalorização (de sua subjetividade) (Krutnik, 1991, p. 64). Como López (2006, p. 70) atesta, "a questão em si não é

trivial, dado o extraordinário poder do cinema de legitimar certos valores para estabelecer modelos e até diretrizes morais colocadas ao serviço da ideologia e da sociedade patriarcal dominante".

Foi no *noir Dentro da Noite* (*They Drive by Night*, 1940), que Ida Lupino se impôs como uma *femme fatale.* O filme de Raoul Walsh, seu mentor, que a dirigiu em outras três ocasiões – *Artistas e Modelos* (*Artists and Models*, 1937), *Seu Último Refúgio* e *Meu Único Amor* (*The Man I love*, 1946) –, é considerado uma obra em que a atriz teve uma de suas melhores atuações, interpretando uma esposa dissimulada que se apaixona por um dos empregados do marido grosseiro - que ela acaba assassinando, numa cena de suspense tipicamente *noir*. O filme fez dela uma sensação da noite para o dia, conferindo a ela reconhecimento em Hollywood por uma carreira iniciada muito cedo, na Inglaterra (Donati, 1996, p. 64).

Segundo o professor e cineasta Wheeler Winston Dixon, que escreveu diversos livros sobre a História do Cinema, "para entender o trabalho de Lupino como atriz e diretora, é preciso considerar os eventos que moldaram sua vida" (Dixon, 2005, p. 135). Dessa maneira, no próximo capítulo será apresentada uma análise da trajetória dessa atriz, que posteriormente assumiu a função de diretora.

3 IDA LUPINO E O CINEMA *NOIR*: DE *FEMME FATALE* A CINEASTA

3.1 ATRIZ TALENTOSA E INCONFORMADA

Ida Lupino nasceu em 4 de fevereiro de 1918, em Brixton, subúrbio ao sul de Londres, em meio aos bombardeios alemães na capital inglesa durante a Primeira Guerra Mundial, conforme escreve o biógrafo William Donati em seu livro sobre a atriz e realizadora (Donati, 1996, p. 1). Herdeira de um legado familiar de atores de teatro ingleses, uma "autêntica dinastia", ela frequentou os palcos desde muito cedo[11]. Seus avós paternos eram bailarinos e seus pais também eram atores: o comediante Stanley Lupino (1893/4-1942), estrela do teatro *West End*[12] e a artista de comédia musical Connie Emerald (1892-1959). Lupino Lane, primo de seu pai, foi um conhecido comediante e diretor da era silenciosa, que atuou em Hollywood em filmes como *Alvorada do Amor* (*The Love Parade*, 1929). Donati narra que o parto de Ida foi complicado, mas que seu pai, assim que pegou a filha nos braços, soube que ela seria uma artista famosa[13].

Seu pai sempre a encorajou a atuar, e chegou a construir um pequeno teatro no jardim de casa para ela e sua irmã, Rita, que também se tornou dançarina e atriz, atuando inclusive em pequenos papéis nos três primeiros filmes dirigidos por Ida. Lá, Stanley começou a ensinar às filhas o ofício da família. De manhã, tinham aulas de música; as tardes eram dedicadas a Shakespeare e as noites reservadas para os ensaios (*Ibid*, p. 15). Nessa época, Ida e Rita frequentaram *Clarence House*, um colégio interno de elite que preparava as alunas com aulas de interpretação e música, onde Ida permaneceu por um ano, quando escreveu e protagonizou uma peça de teatro intitulada *Mademoiselle*.

Assim, seguindo o legado da família, Ida estreou no cinema como figurante em *The Love Race* (1931), filme protagonizado por seu pai e dirigido por Lupino Lane. Com apenas catorze anos de idade e após algumas tentativas frustradas de iniciar sua carreira como atriz, ela decidiu estudar mais o ofício e, em 1932, matriculou-se na renomada *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA), em Londres. Além disso, sempre que possível acompanhava seu pai em eventuais filmagens (Seros, 2024, p.6).

---

[11] Sua família de artistas, que incluía comediantes, bailarinos e cantores, pode ter sua origem remontada ao titereiro italiano Giorgio Luppino (1632-1693), um nobre nascido em Bolonha que se estabeleceu como ator na Inglaterra no século XVII (Seros, 2024, p. 6).

[12] West End é o distrito teatral e de artes cênicas de Londres, como a Broadway, em Nova Iorque.

[13] "Quando Stanley acariciou a sua pequena filha, teve a sensação de que ela seria a Lupino mais famosa de todas" (Donati, 1996, p. 3).

No final de seu segundo período na instituição, a Royal Academy iria encenar *Heartbreak House*, do dramaturgo George Bernard Shaw que, com setenta e cinco anos na época, era considerado o maior dramaturgo vivo da língua inglesa. E mais: o próprio Shaw iria escolher os atores que interpretariam os papéis principais. Ida foi escolhida e essa foi sua primeira performance profissional no teatro (Donati, 1996; Seros, 2024).

Em 1932, Ida foi escolhida pelo diretor canadense Allan Dwan para atuar no filme *Her First Affaire* no papel de uma adolescente sedutora que se apaixona por um homem mais velho e casado[14]. Como escreve a pesquisadora Maria João Madeira, em uma crítica para a Cinemateca Portuguesa, "neste filme de créditos com fundo caleidoscópico, a jovem Lupino de rosto redondo e louro cabelo curto é apresentada como uma adolescente sonhadora (e também um pouco tola) que decide apaixonar-se pelo escritor favorito"[15]. Ida ficou entusiasmada com o inesperado sucesso e, por causa de seus cabelos descoloridos, foi rapidamente promovida na imprensa como a "Jean Harlow inglesa"[16].

Figura 3 – Ida Lupino no início de sua carreira (anos 1930)



Fonte: E-bay.

Ainda segundo Maria João, Dwan percebeu, durante as filmagens, quão promissora Ida parecia ser, e ele teria alertado repetidas vezes o chefe da Paramount em Londres para que contratasse a atriz.

[14] Dwan, um dos mais prolíficos realizadores de Hollywood na época, foi responsável por clássicos do cinema silencioso como *Robin Hood*, protagonizado por Douglas Fairbanks em 1922 (Donati, 1996, p. 21). Segundo diversas fontes consultadas, a mãe de Ida, Connie, foi convidada para o papel, mas Dwan achou que ela era "madura demais". No entanto, Ida, que havia acompanhado a mãe na audição, acabou sendo escalada para o filme. A própria Ida desmente essa história em sua autobiografia (Lupino, 2018, p. 3).

[15] Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Banners/2022-01-12_HER-FIRST-AFFAIRE.pdf. Acesso em: 15 dez. 2024.

[16] Em referência a uma das mais conhecidas atrizes estadunidenses do final dos anos 1920 e início dos anos 1930, conhecida como *a original blonde bombshell,* por seus cabelos louros e por papéis que exploravam sua sexualidade e sensualidade.

Para Ida, o papel marcou um ponto de inflexão em sua vida pessoal e em sua carreira. Assim como Dwan havia previsto, surgiram ofertas dos estúdios americanos com promessas de contratos de longo prazo e altos salários. Mas Ida hesitou. Ela disse ao pai que ainda não estava pronta para deixar a Inglaterra, que queria trabalhar mais antes de ir para os Estados Unidos. Desse modo, Ida Lupino atuou em papéis de destaque em cinco filmes britânicos em 1933, dentre eles *Money for Speed* e *The Ghost Camera* (de Bernard Vorhaus) com John Mills, e *I Lived with You* (Maurice Elvey, 1933) com Ivor Novello, amigo íntimo de seu pai e seu padrinho. Este último foi um sucesso, e Ida Lupino tornou-se "a mais jovem estrela da Inglaterra" (Donati, 1996, p. 23).

Assim, em 29 de agosto de 1933, Ida e sua mãe, Connie, chegaram aos EUA. Com um contrato assinado com a *Paramount Pictures* para protagonizar a próxima produção de *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 1933), Lupino revelou-se demasiado madura e ousada para o papel (que acabou sendo conferido a Charlotte Henry). Segundo Donati, a Paramount decidiu então que a estreia de Lupino nas telas seria em *A Conquista da Beleza* (*Search for Beauty*, 1934), filme dirigido por Erle C. Kenton (realizador de alguns filmes de terror da Universal), uma comédia romântica sobre um casal de nadadores que se envolve com vigaristas e na qual contracenou com o ex-nadador e medalhista olímpico Buster Crabbe (*Ibid., p. 26*).

Como atriz contratada, ela era escalada para todo tipo de filme. Depois de atuar em *Fuzileiros da Fuzarca* (*Come on Marines,* EUA, 1934, de Henry Hathaway), Ida começou a perceber que a Paramount não a considerava uma atriz "séria". Nesse mesmo ano, para seu infortúnio, ela contraiu poliomielite, doença grave que chegou a lhe causar paralisia temporária, mas que, felizmente, foi revertida. Ela superou a doença mas, depois de algumas semanas, Ida voltou a ser escalada para papéis semelhantes em produções como *Fuzarca a Bordo* (*Anything Goes*, EUA, 1936, de Lewis Milestone), *Heróis do Mar* (*Sea Devils*, EUA, 1937, de Benjamin Stoloff) e *Agora Convém Casar* (*Let's Get Married*, EUA, 1937, de Alfred E. Green). Nesses dois últimos, ela atuou como atriz "emprestada"[17] para a RKO e *Columbia Pictures*, respectivamente.

De acordo com Donati (1996, p. 34), durante todo o início da carreira da filha, Connie sempre a acompanhava aos estúdios, por ser uma mãe "consciente das intrigas do show business".

[17] Os estúdios inseriam cláusulas nos contratos de atores e atrizes para eventuais "empréstimos", ou seja, eles tinham permissão para trabalhar em filmes "externos", para outros estúdios.

Ida recusou um papel menor em *Cleópatra (Cleopatra*, 1934, de Cecil B. DeMille), onde teria apenas cinco falas e ficaria atrás da protagonista Claudette Colbert abanando uma grande palmeira. Essa decisão lhe custou sua primeira suspensão[18]. Algum tempo depois, conseguiu um pequeno papel em *O Sonho Eterno a.k.a. Amor sem Fim* (*Peter Ibbetson,* 1935, de Henry Hathaway), um romance sobrenatural, pelo qual teve sua atuação elogiada no jornal *The New York Times:* "Ida Lupino está excelente em um pequeno papel"[19] (*Ibid.*, p. 34).

Sobre o início da carreira de Lupino, a colunista social Hedda Hopper escreveu em sua coluna no *Los Angeles Times*: "três palavrinhas contam a história de uma conquista cinematográfica que está dando o que falar em Hollywood. As palavras são talento, coragem e ousadia – e a garota que juntou todas elas para soletrar sucesso em letras maiúsculas é Ida Lupino"[20].

Teria sido a própria colunista (e amiga pessoal de Ida) quem a aconselhou a mudar seu visual se quisesse ser reconhecida como atriz, e não como mais uma *starlet*. Grisham e Grossman chegam a afirmar que "desde cedo, Lupino já rejeitava a mercantilização da '*female star*' e, consequentemente, a lógica da instituição hollywoodiana" (2017, p. 4). Livre da maquiagem pesada e com seus cabelos no tom castanho natural, Ida se concentrou então em aperfeiçoar sua atuação, ensaiando, praticando e compondo ao piano[21].

Além de receber um bom salário e críticas favoráveis pela participação em uma série de filmes irrelevantes, Ida, era uma artista multitalentosa, dona de uma voz suave e marcante, e buscou expandir sua carreira para o rádio. Em dezembro de 1937, atuou no programa *Lux Radio Theatre* com Robert Montgomery, interpretando um papel em *Os 39 Degraus*[22]. Em seguida, determinada a ser reconhecida por seu talento, tomou uma das primeiras decisões ousadas em sua carreira: em vez de renovar seu contrato, ela deixou a Paramount. "Se a Paramount não se importava o suficiente para escalá-la para papéis de qualidade, ela tinha certeza de que outros estúdios a contratariam" (Donati, *op. cit.*, p. 49).

---

[18] A suspensão era uma punição para atores e atrizes que não cumpriam o que estava determinado em seus contratos com os estúdios, como, por exemplo, não aceitar um papel que lhes fosse oferecido.

[19] Disponível em: https://www.nytimes.com/1935/11/08/archives/a-new-screen-version-of-peter-ibbetson-at-the-radio-city-music-hall.html. Acesso em: 19 fev. 2025.

[20] HOPPER, Hedda. *Hedda Hopper's Hollywood: Ida Lupino's Story of Screen Success Told in Three Small Words*, *Los Angeles Times*, 28 de julho de 1940.

[21] Durante vários anos, um dos talentos de Ida era compor músicas. Sua "Suíte Aladdin" teria sido executada no rádio pela prestigiosa Andre Kostelanetz Orchestra ou pela Filarmônica de Los Angeles (Donati, 1996, p. 50; Seros, 2024, p. 7). Não há consenso entre os autores consultados e, infelizmente, não foi possível encontrar registros *online* dessa execução.

[22] O programa de rádio reencena *Os 39 Degraus (The thrity-nine steps)*, roteiro do filme homônimo de 1935, filmado por Alfred Hitchcock. O filme foi uma das inúmeras adaptações do romance de 1915 de John Buchan. A íntegra do programa encontra-se disponível em: https://the.hitchcock.zone/wiki/The_39_Steps_(Lux_Radio_Theater,_13/Dec/1937). Acesso em 3 fev. 2025.

Com seu novo agente, Arthur Lyons, ela assinou um contrato de dois filmes com a *Columbia Pictures*. Na mesma época, em 17 de novembro de 1938, se casou, aos vinte anos de idade, com o também ator Louis Hayward, que ela havia conhecido ainda na Inglaterra, filmando *Money for Speed* (Donati, 1996, p. 52).

Ida, cada vez mais requisitada para programas de rádio, foi a Nova York para participar como convidada do programa *Mercury Theater on the Air*, contracenando com Orson Welles, na peça *The Bad Man,* em 1939. Após a transmissão, um representante da *Twentieth Century-Fox* telefonou e, impressionado com sua performance, a convidou para um papel em *As Aventuras de Sherlock Holmes* (*Sherlock Holmes*, EUA, 1939, de Alfred L. Werker) estrelado por Basil Rathbone (*Ibid.*, p. 55) e segundo título de uma longa série sobre o célebre detetive criado por Conan Doyle. O filme foi um sucesso de público e crítica.

Segundo Grisham e Grossman (2017), sua primeira grande oportunidade surgiu em *A Luz que se Apaga* (*The Light That Failed*, 1939, de William A. Wellman), baseado no livro de Rudyard Kipling, num papel que havia sido cogitado para a atriz Vivien Leigh. Ela enfrentou a resistência do diretor William A. Wellman, notório realizador cujo filme *Asas* (*Wings*, EUA, 1927) conquistou o primeiro Oscar da história da premiação, que não a queria no elenco. Mas a impetuosa Lupino o convenceu, alcançando a notoriedade que ela almejava. O jornal *The New York Times* fez, novamente, uma singela exaltação à sua atuação, escrevendo que "uma pequena inocente se revelou, de repente, uma grande atriz[23]" (Donati, *op. cit.*, p. 59).

Figura 4 – Ida Lupino em *A Luz que se Apaga*



Fonte: Ida Lupino...(2020)

[23] No original: "*A little ingenue suddenly bursts forth as a great actress".*

Impressionado com a atuação de Lupino, Mark Hellinger, o produtor do *thriller* de gângster *Dentro da Noite* (*They Drive by Night,* 1940, de Raoul Walsh), achou que ela seria a escolha perfeita para o papel da *femme fatale* que seduziria George Raft e contracenaria com Humphrey Bogart. Ele convenceu Jack Warner, dono dos estúdios Warner Bros., a oferecer a Lupino um contrato de sete anos. O filme também marcou o início da parceria e amizade entre Ida e o diretor Raoul Walsh, seu mentor. A revista *Newsweek* a aclamou: "Raft e Bogart estão bem, mas Lupino rouba a cena[24]" (*Ibid.*, p. 63).

Figura 5 –*Femme fatale* no filme *Dentro da Noite*



Fonte: Ida Lupino... (2019).

No mesmo ano, Raoul Walsh também realizou *Seu último refúgio* (*High Sierra*, 1940), baseado no romance de W. R. Burnett, co-roteirizado por John Huston, e protagonizado mais uma vez por Bogart e Lupino. A história marca a transição dos filmes de gângster da década de 1930 para o *noir* dos anos 1940, onde um criminoso recém-libertado se vê novamente envolvido no planejamento de um último assalto nas montanhas de Sierra Nevada. Nas palavras de Donati, "Lupino criou o retrato de uma mulher que sente lealdade e amor pelo único homem que já lhe demonstrou afeto" (*Ibid.,* p. 66). Uma curiosidade também é revelada pelo autor da biografia: a Warner achou que Ida Lupino deveria ter seu nome creditado em primeiro lugar pelo sucesso do filme anterior (*Dentro da Noite*). Dessa forma, seu nome aparece acima do de Bogart na abertura do filme, o que teria desagradado o ator.

[24] No original: "Raft and Bogart honest men, but Lupino steals picture".

Figura 6 – Fotografia do filme Seu último refúgio



Fonte: Goodsell (2017).

A professora e pesquisadora britânica Annette Kuhn, autora do livro *Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera*, lembra que

> enquanto estava sob contrato com a Warner Bros., entre 1940 e 1947, Lupino era (em suas próprias palavras) a "Bette Davis dos pobres": nos bastidores do *show business*, o lugar de Lupino na hierarquia dos estúdios estava vários degraus abaixo de Davis, com quem ela e várias outras [atrizes] competiam pelos papéis femininos escolhidos (Kuhn, 1995, p. 2)[25].

Outros filmes ajudaram a consolidar a reputação da ainda jovem Lupino como atriz dramática, como *O Lobo do Mar (The Sea Wolf*, EUA, 1941, de Michael Curtiz) e *Mistério de uma mulher* (*Ladies in Retirement*, EUA, 1941, de Charles Vidor). Em 1943, ela foi premiada como Melhor Atriz pela Associação de Críticos de Nova York por seu trabalho em *É Dificil Ser Feliz* (*The Hard Way*, 1943, de Vincent Sherman). No entanto, ela começara a se desencantar com sua carreira como atriz e se recusava a trabalhar com atores que supostamente não a respeitavam, pessoal ou profissionalmente (Lupino; Anderson, 2018, p. 28).

É importante lembrar que, paralelamente, a Europa estava vivenciando a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e que os Estados Unidos entraram no conflito em 1941. Nesse período, Ida tentou ajudar como podia: se alistou no *Women's Ambulance and Defense Corps* (Corpo de Ambulância e Defesa das Mulheres), aprendendo sobre primeiros socorros e

[25] No original: *"While under contract with Warner Bros. between 1940 and 1947, Lupino was (in her own phrase) the poor man's Bette Davis: show business lore has it that Lupino's place in the studio pecking order was several rungs below Davis, with whom she and several others were in competition for the choice female roles."*

enfermagem, enquanto seu marido, Louis Hayward, tornou-se cidadão americano e alistou-se nos Fuzileiros Navais. Além disso, estrelou *Que Falta faz um Marido* (*Pillow to Post*, EUA, 1945, de Vincent Sherman), uma comédia que fala sobre a vida das mulheres durante a guerra, que assumiram empregos antes ocupados por homens.

Figura 7 – Ida Lupino como tenente do *Women's Ambulance and Defense Corps*, operando uma mesa telefônica, em 3 de janeiro de 1942, na Califórnia



Fonte: Associated Press (1942).

Durante o período de guerra, Ida sofreu duas perdas em sua vida pessoal: a morte de seu pai, em 1942; e o fim de seu casamento com Louis Hayward (que havia retornado da guerra psicologicamente abalado), em 1945.

Após o fim da guerra, a Warner anunciou que Ida estrelaria a produção *Meu Único Amor* (*The Man I Love*, 1946), dirigida novamente por Raoul Walsh. Ele convenceu Ida a aceitar o papel da cantora/protagonista. O estúdio não se impressionou com a voz de Ida e chamou a cantora Peg La Centra para dublar as músicas do filme, que estreou em fevereiro de 1947. "Os críticos o consideraram um dramalhão, com uma história que lembrava as novelas de rádio. Mas os fãs de Lupino, especialmente as mulheres, fizeram fila para assistir" (Donati, 1996*,* p. 125). Dois anos depois, em *A Taverna do Caminho* (*Road House*, 1948, de Jean Negulesco), Ida interpretou uma cantora envolvida em um perigoso triângulo amoroso, formado pelos personagens de Richard Widmark e Cornel Wilde. Dessa vez, ela cantou sem ser dublada, e sua voz rouca foi supostamente "perfeita para o filme" (*Ibid*., p. 142), aclamado pelo público.

Após a filmagem de *O Vale do Destino* (*Deep Valley*, 1947, de Jean Negulesco), Jack Warner pediu que ela assinasse um contrato de exclusividade de quatro anos. Ida se recusou e, portanto, em suas próprias palavras, ela "trabalhou contra" seu respectivo "sucesso comercial ao recusar papéis" nos quais ela "não acreditava" (Lupino; Anderson, 2018, p. 28). Apesar de

isso significar o fim de sua carreira na *Warner Bros*., Ida assumiu um grande risco, em prol de escolher seus próprios papéis, já que "o que ela queria, acima de tudo, era liberdade artística" (*Ibid.*, p. 135).

Sua vida tomou um novo rumo quando ela conheceu Collier Young, então assistente de estúdio na Columbia Pictures que também queria escrever e produzir, e rapidamente eles se tornaram companheiros. Em junho de 1948, Ida se tornou cidadã americana e, dois meses depois, ela e Collier Young se casaram. Como muitas outras mulheres que se tornaram diretoras, a parceria profissional com o marido ajudou Lupino a alcançar seus objetivos.

Segundo Geoff Mayer, em um capítulo da coletânea *A Companion to Film Noir* (2013), em 1949, o casal se uniu a Anson Bond (herdeiro da indústria têxtil) para formar a *Emerald Productions*[26], cujo primeiro filme, *The Judge* (EUA, 1949), foi um *noir* de baixo orçamento, realizado pelo veterano diretor Elmer Clifton. No entanto, de acordo com Wheeler Dixon, "Bond acabou decidindo que a produção de filmes era muito arriscada, e sua parte na sociedade foi comprada pelo roteirista Malvin Wald" (Dixon, 2005, p. 138).

A produção seguinte da *Emerald* foi *Mãe Solteira*/*Not Wanted* (1949), sobre uma gravidez não planejada, baseada numa história de Malvin Wald e Paul Jarrico e co-roteirizada por Ida Lupino. As filmagens se iniciaram com Clifton como realizador, mas ele sofreu um ataque cardíaco e Lupino assumiu a realização. Embora não creditada, esse foi o primeiro filme dirigido por ela.

No livro *Hollywood Directors: 1941-1976*, publicado em 1977, em que cada capítulo é dedicado a um cineasta, o professor e pesquisador de cinema Richard Koszarski escolheu Ida Lupino como a única representante feminina. Ele transcreve um texto da própria Lupino, intitulado *Me, Mother Directress* (Eu, mãe diretora, em tradução livre) em que assume, modestamente: "Eu nunca planejei me tornar diretora: o destino e uma combinação de sorte e azar foram os responsáveis" (Koszarski, 1977, p. 374).

Acaso ou não, a *Emerald Productions* tornou-se então *The Filmakers*, em agosto de 1949, e esse foi o passo inicial para a transição na carreira da atriz rumo à decisão de ir "para trás das câmeras". Na realidade, a transição não significou ruptura com a atuação, apenas mais um talento que Ida desenvolveu. Nesse período, continuou atuando em filmes como *Entre o Amor e a Morte* (*Woman in Hiding*, 1950) e *Escravo de Si Mesmo* (*Beware, my Lovely*, 1952). Em cinco anos (1949-1953), ela dirigiu seis filmes[27]. Em *O Mundo Odeia-me* (*The Hitch-Hiker*,

[26] O nome da produtora prestou uma homenagem à mãe de Ida Lupino, Connie Emerald.

[27] Ela também teria dirigido partes do filme *Cinzas que Queimam* (*On Dangerous Ground*, 1951), em que é a protagonista, quando o diretor e amigo Nicholas Ray ficou doente, mas tampouco foi creditada nesta produção.

1953), ela dirigiu sozinha elenco e equipe masculinos. No último deles, *O Bígamo* (*The Bigamist*, 1953) ela também aparece na frente das câmeras, como um dos vértices de um triângulo amoroso.

Durante esse período, embora tivessem continuado parceiros na produtora, Ida e Collier se separaram. Ambos encontraram novos amores: ele, a atriz e amiga do casal Joan Fontaine; e ela, o também ator Howard Duff, com quem havia contracenado em dois filmes. Ida e Duff tiveram uma filha, Bridget, nascida em 1952.

Figura 8– Ida, Howard Duff e Bridget (1959)



Fonte: The Chums (2011)

Para muitas mulheres, conciliar carreira e maternidade foi e persiste sendo um desafio, e essa apreensão era constante para Ida. Suas decisões profissionais foram, inegavelmente, influenciadas por seus papéis de esposa e mãe: ela priorizou sua vida familiar, recusando oportunidades de direção que a afastariam de seu lar e da Califórnia. Trabalhar na TV foi a solução encontrada, permitindo-lhe permanecer próxima à família e, como frequentemente expressava, "pagar as contas" (Seros, p.1).

No livro de Koszarski (1977, p. 375), Ida conta que seu amigo David Niven foi quem a convenceu a ir para a televisão, em 1953, o que deu início à sua profícua carreira como atriz de TV, na série *Four Star Playhouse* (1953-1956), em que contracena com Niven, Dick Powell e Charles Boyer. Mais uma vez, era a única mulher num elenco majoritariamente masculino.

Concomitantemente, ela continuou atuando no cinema, em três produções em que contracenava com o marido Howard Duff: *Jennifer* (*Jennifer*, EUA, 1953, de Joel Newton),*Dinheiro Maldito* (*Private Hell 36*, EUA, 1955, de Don Siegel) e *Mulheres Condenadas* (*Women's Prison,* EUA, 1955, de Lewis Seiler). São ainda destaques de sua

carreira no ano de 1956: o longa-metragem de Fritz Lang *No Silêncio de uma Cidade* (*While the city sleeps*), e *Um Estranho em Minha Vida* (*Strange Intruder*), de Irving Rapper. Com seu marido, ainda atuou na bem-sucedida série de TV *Mr. Adams and Eve*, na qual também dirigiu um episódio da segunda temporada (*Teenage Idol,* 1958).

Em 1966, realizou seu último longa-metragem para cinema, *Anjos Rebeldes* (*The Trouble with Angels*), e, dois anos depois, o último episódio para a TV, em *Nós e o Fantasma* (*The Ghost & Mrs.Muir*, 1968). Como atriz, Lupino continuou trabalhando até 1977, quando apareceu como uma estrela decadente em um episódio da série de TV *As Panteras* (*Charlie's Angels*) (Dixon, 2005, p. 135).

Como podemos observar na Tabela 1 (Apêndice A), Ida Lupino teve uma producente carreira de aproximadamente 45 anos dedicados ao cinema e à televisão. Contudo, com o passar do tempo, a participação de Ida Lupino na indústria do entretenimento declinou significativamente, impulsionada por problemas de saúde, alcoolismo, o conturbado casamento com Howard Duff (que culminou em divórcio, após anos de separação) e o etarismo de Hollywood, que historicamente relega atrizes mais experientes a papéis menos relevantes, o que culminou com sua aposentadoria em 1978. Após anos de reclusão, ela veio a falecer em 3 de agosto de 1995, em Los Angeles.

Para Alexandra Seros, "Lupino fez duas importantes transições de carreira em Hollywood, passando primeiro da atuação para a direção *de cinema* e, depois, da atuação para a direção *de televisão*" (2024, p. 6, *grifo próprio*). Para Wheeler Dixon, a mudança se deu menos por motivação financeira que pela televisão ser "um meio que exigia as habilidades de direção que ela possuía: velocidade e autoridade para lidar com atores, apesar dos cronogramas de filmagens apertados" (Dixon, 2005, p. 145).

A história de Ida Lupino se assemelha à de outras mulheres que foram pioneiras do cinema, e os filmes que ela dirigiu abordavam temas presentes nas obras de diretoras que a precederam, como é analisado a seguir. Além disso, elas têm em comum o apagamento e silenciamento de sua notável contribuição para a História do Cinema, o que, felizmente, vem sendo reparado, com muitas delas sendo "redescobertas" e reconhecidas nas últimas décadas. Desse modo, é mister destacar o pioneirismo e a inovação de algumas diretoras que a precederam em Hollywood, o que é feito no capítulo a seguir.

3.2 CINEASTA SUBVERSIVA

3.2.1 Pioneiras do Cinema em Hollywood

Nas primeiras décadas do século XX, um número considerável de mulheres possuía papéis de destaque na recém-surgida indústria cinematográfica estadunidense. Além das estrelas famosas, que recebiam excelentes salários, havia mulheres envolvidas em todas as atividades que se pudesse imaginar: roteiristas, continuístas, diretoras, produtoras, montadoras, distribuidoras e até exibidoras (Veninno, 2024; Mahar, 2006). Flávia Cesarino Costa as nomeia de "ruidosas mulheres do cinema silencioso" (Costa, 2019, p. 19).

O pico dessa participação das mulheres no cinema ocorreu de 1918 a 1922, não somente nos EUA mas em diversos outros países[28]. No entanto, como observou Sharon Smith, organizadora de uma das primeiras cronologias de mulheres cineastas, publicada na revista *Women and Film Magazine*, em 1973, devido ao estado caótico da indústria na época, a falta de registros e preservação torna difícil listar os filmes dirigidos por várias dessas realizadoras (Smith, 1973).

Das inúmeras mulheres que dirigiram filmes silenciosos em Hollywood nas décadas de 1920 e 1930[29], apresentaremos aqui um pequeno e breve recorte de três mulheres cujas trajetórias e desafios acredito terem influenciado algumas escolhas de Ida Lupino: Lois Weber (1879-1939), Mary Pickford (1892-1979) e Dorothy Arzner (1897-1979). A primeira, prolífica atriz que também se tornou diretora; Pickford, atriz e cofundadora de uma empresa que produzia e distribuía seus próprios filmes; e, enfim, Arzner, a única mulher a dirigir filmes na década de 1930, em Hollywood, e antecessora de Lupino sob múltiplos aspectos. As carreiras dessas quatro mulheres se entrelaçam em inúmeros pontos e intersecções, expostos a partir de suas breves biografias e filmografias.

[28] Nos EUA, Mabel Normand foi uma prolífica comediante que também dirigiu diversos filmes. Elvira Notari na Itália; Olga Wohlbrück, Lotte Reiniger e Thea von Harbou na Alemanha; Olga Preobrazhenskaya na Rússia; Ester Shub na Ucrânia; Lottie Lytell na Austrália; Germaine Dulac na França; Adriana e Dolores Ehlers no México (Mahar, 2006, p. 2).

[29] Dentre as quais, podemos citar uma lista extensa, que inclui nomes como Gene Gauntier (1885-1966), Frances Marion (1888-1973), Helen Holmes (1892-1950), Madeline Brandeis (1897-1937), May Tully (1884-1924), e até a renomada atriz Lilian Gish.

Figura 9– Weber, Pickford e Arzner



Fonte: ArsPublica (2020)

A historiadora e professora Shelley Stamp, autora do livro *Lois Weber in Early Hollywood*, de 2015, escreveu sobre a cineasta dois anos antes, no *Women Film Pioneers Project* (WFPP)[30], uma publicação digital que promove a pesquisa de centenas de mulheres que trabalharam nos primórdios da indústria cinematográfica. Segundo ela, Lois Weber foi a principal diretora e roteirista do início de Hollywood.

Ela começou sua carreira no cinema por volta de 1907[31], ao lado do marido, Phillips Smalley, com quem se casara após trabalharem juntos no teatro. Segundo Flávia Cesarino, toda sua trajetória foi "construída em uma identidade simbiótica com o marido [...]" (Costa, 2019, p. 29). Nos primeiros anos de carreira, trabalharam juntos em estúdios menores, atuando lado a lado na tela e codirigindo roteiros escritos por Weber. Na verdade, eles valeram-se de seu status de casal de classe média para promover os filmes que realizavam semanalmente, em sua maior parte, curtas-metragens (de um ou dois rolos ou *reels*, comuns na época).

Stamp cita o livro de sua própria autoria no artigo para o *site* do WFPP, apontando que

> Em 1916, Weber havia se tornado o membro dominante da parceria com seu marido e, [...] os materiais de marketing e as críticas destacavam seu trabalho nas produções. Os repórteres que visitaram o casal no *set* encontraram Smalley recorrendo repetidamente à esposa para tomar decisões importantes (Stamp *apud* Stamp, 2013)[32].

[30] O *site* lista uma vasta bibliografia sobre cada uma das diretoras, além da filmografia, apontando para os locais (físicos ou virtuais) em que há disponibilidade de acesso aos filmes. Cita também as pioneiras do cinema no Brasil, com menções a Carmen Santos e Cleo de Verbenera, por exemplo. Disponível em: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/. Acesso em: 7 jan. 2025.

[31] Para Sharon Smith (1973, p. 77), Lois Weber iniciou a carreira em 1913, concomitantemente à francesa Germaine Dulac (e 17 anos após o primeiro filme de Alice Guy Blaché, reconhecida como a "mãe" do cinema, e primeira mulher a dirigir e produzir nos primórdios da indústria cinematográfica.

[32] No original: *"By […] 1916, Weber had emerged as the dominant member of the husband-and-wife partnership and, […] marketing materials and reviews singled out her work on the productions. Reporters visiting the couple on set found Smalley repeatedly turning to his wife for important decisions."*

Num primeiro momento, os filmes que Lois escreveu, dirigiu, produziu e em que atuou foram, *O Mercador de Veneza* (*The Merchant of Venice,* 1914), considerado o primeiro longa-metragem estadunidense dirigido por uma mulher e *Hipócritas* (*Hypocrites*), de 1915, o primeiro filme a mostrar a nudez feminina (Vennino, 2024, p. 26).

Karen Mahar descreve uma sequência do filme, celebrado como um marco artístico, cultural e moral para o setor cinematográfico, além de sucesso de público: "[no filme], uma figura alegórica intitulada *The Naked Truth* (A verdade nua e crua), aparece várias vezes segurando um espelho da Verdade para a hipocrisia da vida moderna. O que era atípico era o fato de que a figura da Verdade Nua era interpretada por uma atriz realmente nua. Embora filmado em dupla exposição e, portanto, transparente, quando ela encarava a câmera, os espectadores eram claramente confrontados com o que hoje chamamos de nudez frontal completa" (Mahar, 2006, p. 92).

Em 1917, ela fundou seu estúdio/produtora independente nos EUA, um dos primeiros controlados por uma mulher: o *Lois Weber Productions*, onde construiu um enorme estúdio e escritórios administrativos da empresa. Weber negociou contratos de distribuição extremamente lucrativos com a Universal, tornando-se, por um tempo, a diretora mais bem paga de Hollywood (Stamp, 2013). No mesmo ano, tornou-se a primeira mulher a integrar o *Motion Picture Directors Association*[33] (Vennino, 2024, p. 27).

A comparação de Weber com Ida Lupino pode ser analisada sob diversos ângulos. Seus filmes são recorrentemente comparados, por ambas terem realizado obras que focavam em temas polêmicos e profundamente controversos, sobre questões sociais da época. As produções de Weber abordaram assuntos como pena de morte em *The People vs. John Doe* (1916), abuso de drogas em *Hop, the Devil's Brew* (1916), pobreza e igualdade salarial em *Sapatos (Shoes*, 1916), e aborto e contracepção em *Where Are My Children?* (1916) e *The Hand That Rocks the Cradle* (1917).

Weber compreendia o alcance do cinema como um meio de alavancar mudanças políticas reais e "o foco de seus filmes em questões sociais a levou a muitas brigas com a censura, que ela ganhou usando sua persona de profissional branca de classe média que trabalhava com o marido" (Stamp *apud* Costa, 2019, p. 29). Como atriz que se tornou diretora, Weber demonstrou certa atitude ambivalente: embora parecesse acreditar na instituição do casamento, nas telas sempre representava uma mulher independente e moderna, não convencional para os padrões da época (Seros, 2024, p. 25). Assim como Ida Lupino faria

[33] Organização de Diretores de Cinema, que funcionou de 1915 a 1936 e foi uma espécie de precursora da *Screen Directors Guild.*

alguns anos depois, Lois realizou filmes com papéis femininos proeminentes, técnicas experimentais e locações reais (Costa, 2019, p. 30). De acordo com o IMDb, Lois Weber dirigiu cerca de 140 filmes, entre curtas e longas metragens, dos anos 1911 a 1934[34]. Ela chegou a dirigir um filme sonoro, *White Heat*, em 1933, que é, infelizmente, considerado perdido *(Ibid.*, p. 28).

Lois e Ida foram constantemente comparadas a diretores homens e contemporâneos: Lois Weber a D.W. Griffith e Cecil B. DeMille. Ida Lupino a Nicholas Ray, Robert Aldrich e Alfred Hitchcock, entre outros. Alexandra Seros dedica um capítulo de seu livro explorando a relação entre os quatro realizadores:

> Ida Lupino, Nicholas Ray, Robert Aldrich e Alfred Hitchcock eram diretores com pontos em comum. Todos eram considerados modernistas e fizeram a transição do cinema para a televisão, sendo Lupino a única mulher e a única atriz em atividade no grupo. Discutir o trabalho deles conjuntamente reitera as habilidades e a expertise que esses grandes diretores compartilhavam. Lupino era uma entre iguais, mas suas contribuições para a televisão só recentemente estão sendo recuperadas e redescobertas, mais de cinquenta anos depois (Seros, 2024, p. 131)[35].

Outra importante cineasta precursora de Lupino foi Mary Pickford[36]**.** Christel Schmidt (2013) faz um apanhado da vida da canadense, que ficou conhecida como "a menina dos cachos" (*the girl with curls*, em tradução livre), que atuava nos palcos desde muito jovem, junto à sua família. Em 1907, aos quinze anos, estreou na Broadway e, dois anos depois, procurou a *Biograph Company* (1895-1916)[37] em Nova York, onde iniciou sua carreira no Cinema, contratada pelo diretor D. W. Griffith por cinco dólares por dia. Em 1913, de volta à Broadway, ela chamou a atenção de Adolph Zukor, com quem acabou assinando um contrato para trabalhar em sua produtora na época, a *Famous Players Film Company*[38].

---

[34] Entre os mais conhecidos, estão *Para Agradar uma Mulher* (*To Please one Woman*, 1920), *O que querem os homens?* (*What do men want?*, 1921) e *Pecadora sem Malícia* (*Sensation Seekers*, 1927).

[35] No original: "*Ida Lupino, Nicholas Ray, Robert Aldrich, and Alfred Hitchcock were directors in common. All were considered modernists, and all made the transition from film to television, with Lupino being the only woman, and the only working actor, in the group. Discussing their work together serves to reiterate the skills and genre expertise that these great directors shared. Lupino was one among equals, yet her contributions to television are only recently being recovered and rediscovered, more than fifty years later*."

[36] Pickford também foi uma importante filantropa e o site de sua fundação traz muitas informações e curiosidades sobre ela. Nas palavras do jornalista Herbert Howe em uma edição da revista *Photoplay* de 1924 , "Nenhum papel que ela possa desempenhar na tela é tão grande quanto o papel que ela desempenha na indústria cinematográfica. Mary Pickford, a atriz, é completamente ofuscada por Mary Pickford, a pessoa" (*No role she can play on the screen is as great as the role she plays in the motion picture industry. Mary Pickford the actress is completely overshadowed by Mary Pickford the individual*) (Mary, 2025)

[37] Para mais informações, ver Butcher, 2019

[38] Idem

No livro *United Artists, the company built by the stars*, Tino Balio revela que, em *Tess of the Storm Country* (EUA, 1914, de Edwin S. Porter), "Mary Pickford se tornou uma referência" (Balio, 1976, p. 16). A reação extraordinária do público transformou Pickford em uma estrela internacional e criou um séquito de fãs nunca visto antes. Por sua vez, o sucesso deu a ela um incrível poder de barganha (Schmidt, 2013). Tal qual Connie Lupino, Charlotte Pickford era uma mãe presente, que sempre intercedia a favor da filha nas negociações com os estúdios. Ela sugeriu que, para receber um salário mais digno, Mary se tornasse produtora independente. Assim, em parceria com Adolf Zukor, a *Mary Pickford Corporation* foi formada e, em junho de 1916, Mary se tornou uma estrela pioneira em produzir seus próprios filmes, participando de todas as etapas de realização. Durante esses anos, ela participou de alguns dos melhores trabalhos de sua carreira, incluindo *The Poor Little Rich Girl* (EUA, 1917, de Maurice Tourneur), *Stella Maris* (EUA, 1918, de Marshall Neilan), e *The Hoodlum* (EUA, 1919, de Sidney Franklin).

Em fevereiro de 1919, com apenas 27 anos, Pickford apostou tudo ao se unir aos diretores Charles Chaplin e D. W. Griffith e ao ator Douglas Fairbanks para fundar a *United Artists* (UA), uma empresa de distribuição para produtores independentes, ou seja, atores, diretores e produtores contrários ao sistema de estúdios, que investiam e arriscavam seu próprio dinheiro em filmes únicos e pessoais. Mary tomou outra decisão arriscada, quando se divorciou do primeiro marido, Owen Moore, e se casou com Fairbanks em 1920, fato que poderia ser mal visto por seu público, naquela época. Mas, em vez disso, sua popularidade e a de seu novo marido dispararam, pois a união foi saudada como um casamento de conto de fadas e eles foram aclamados como a realeza de Hollywood. Eles reinariam em sua casa em Beverly Hills, apelidada de *Pickfair*, até o divórcio em 1933 (Mary, 2025).

Seu último filme mudo, *Meu Único Amor* (*My Best Girl,* EUA, 1927, de Sam Taylor) foi um dos maiores sucessos da época. Em 1929, os filmes falados (apelidados de *talkies)* haviam praticamente eliminado o cinema silencioso, e Pickford atuou em pelo menos dois de maior destaque: *Coquete* (*Coquette*, EUA, 1929, de Sam Taylor), que lhe rendeu um Oscar de melhor atriz, e *A Mulher Domada* (*Taming of the Shrew*, EUA, 1929, de Sam Taylor), em que contracenava com Fairbanks. Mas, mesmo com boas críticas e promoções, esses filmes não foram tão bem-sucedidos quanto seus filmes silenciosos, e o declínio profissional, na década de 1930, aliado à perda de seus familiares mais próximos e ao divórcio com Fairbanks, acabaram levando a estrela a se aposentar precocemente. Mesmo continuando a produzir filmes após se aposentar como atriz, e permanecendo sócia da *United Artists* até meados dos anos 50,

essa experiência não se equiparou aos anos de plenitude, em que Mary conduzia sua própria carreira.

Um fato que aproxima Pickford de Lupino é a sua participação na fundação da Sociedade de Produtores de Cinema Independentes (*Society of Independent Motion Pictures Producers* ou SIMPP, em tradução livre). Mary e Chaplin, aliados a Walt Disney, Samuel Goldwyn, Alexander Korda, David O. Selznick, Walter Wanger e Orson Welles se uniram para formar uma associação de independentes, projetada para acabar com a produção cinematográfica em massa promovida pelos grandes estúdios e substituí-la por um novo paradigma, baseado na produção de filmes únicos e independentes, focada na criação de entretenimento de qualidade. A maioria dos fundadores da SIMPP tinha anos de experiência em produção cinematográfica, e lutava por liberdade criativa e econômica. Quando eles se uniram nesse esforço coletivo, alguns dos produtores estavam no auge de suas carreiras em Hollywood.

O livro *Hollywood Renegades* (Aberdeen, 2000), que conta a história da formação da SIMPP, explica que, na prática, a sociedade foi criada para tentar frear as práticas do *studio system*, uma vez que os cineastas financiariam seus próprios filmes, desenvolveriam seus próprios projetos e contratariam seus próprios talentos, sem nenhuma interferência dos estúdios, que atuariam apenas como distribuidores. Ao contrário das grandes fábricas de filmes de Hollywood que lançavam mais de 50 filmes por ano, os produtores independentes se concentravam em poucos lançamentos anuais, o que os deixava em uma posição muito mais vulnerável do que os grandes estúdios, que poderiam absorver os custos de um fracasso de bilheteria. Todavia, sua consistente média de sucessos os consagrou entre seus pares, e seus filmes se tornaram clássicos inesquecíveis, como *A Marca do Zorro* (*The Mark of Zorro*, EUA, 1920, de Fred Niblo), *Robin Hood* (*Robin Hood*, EUA, 1922, de Allan Dwan), *Tempos Modernos* (*Modern Times*, EUA, 1936, de Charles Chaplin) e *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, EUA, 1940, de Charles Chaplin). Mesmo como independentes, os produtores do SIMPP trabalhavam ao lado do *mainstream* da indústria, ostentando liberdade de produção (do sistema de estúdios), buscando não atuar com as corporações verticalmente integradas (Aberdeen, 2000).

Em meados da década de 1920, o cenário em que as mulheres cineastas estavam em ascensão havia começado a mudar radicalmente, e seu desaparecimento repentino estava relacionado à "mudança de estratégias empregadas pela indústria em expansão, ou seja, [...] quando o controle executivo e a legitimidade financeira se tornaram fundamentais, as mulheres foram deixadas de lado" (Mahar, 2006, p. 3). Em outras palavras, à medida que a indústria

cinematográfica se verticalizou e se tornou mais lucrativa, solidificando o sistema de estúdios (*studio system*), "houve uma mudança de dinâmica", e os homens assumiram muitos dos cargos criativos e de liderança, relegando as mulheres, na maioria das vezes, a seu papel diante das câmeras (Veninno, 2024, p. 117). A notável exceção foi Dorothy Arzner, a primeira mulher (e única antes de Lupino) a ingressar no *Directors Guild of America* (DGA, ou Sindicato dos Diretores Estadunidenses)[39].

De acordo com Claudia Aguiyrre (2019), em artigo no portal de jornalismo independente Catarinas, como muitas pioneiras do cinema que iniciaram as carreiras em funções administrativas, Dorothy Arzner foi contratada como estenógrafa[40] em um pequeno estúdio que viria a se tornar a *Paramount*. Em pouco tempo, ela foi promovida a roteirista e montadora e, teria sido uma das primeiras pessoas a utilizar moviolas para a edição de películas (Smith, 1973). A Paramount a contratou, e seu trabalho no filme *Sangue e Areia* (*Blood and Sand*, 1922, de Fred Niblo), com o astro Rudolph Valentino, recebeu elogios e a consolidou na indústria cinematográfica (Veninno, 2024, p. 114). Dorothy teria sido encarregada de filmar algumas sequências do filme, embora não tenha sido creditada por esse trabalho. "Seguindo uma trajetória de permanente evolução e inventividade", ela migrou para a cadeira de diretora em *A Mulher e a Moda* (*Fashions for Women*), em 1927, filme com cenários luxuosamente decorados, o que acabou se tornando sua marca registrada.

Arzner foi ainda a primeira mulher a dirigir um filme sonoro, *Garotas na Farra* (*The Wild Party,* 1929), protagonizado pela estrela Clara Bow, durante o qual teria desenvolvido uma nova técnica de captação de som: pendurar um microfone numa vara de pescar, um recurso precursor do que conhecemos hoje como microfone *boom*[41]. O filme foi um sucesso de bilheteria além de um marco na carreira de Arzner, não só pelo emprego de técnicas inovadoras, mas pela "intenção de provocar uma quebra na ideologia hegemônica dominante no cinema de Hollywood, que ainda hoje é essencialmente masculina"[42] (Vennino, 2024, p. 114).

---

[39] O *Directors Guild of America*, fundado em 1936 (quando se chamava *Screen Directors Guild*), é uma organização trabalhista que representa os direitos criativos e econômicos de diretores e membros da equipe de direção que, atualmente, trabalham em filmes, televisão, comerciais, documentários, notícias, esportes e novas mídias. Disponível em: https://www.dga.org/. Acesso em 12 nov. 2024.

[40] Profissional que trabalhava com estenografia, uma técnica de escrita que utiliza caracteres abreviados especiais, permitindo que se anotem as palavras com a mesma rapidez com que são pronunciadas; taquigrafia.

[41] Embora quem tenha patenteado a técnica no ano seguinte tenha sido o engenheiro de som Edmund H. Hansen. (Veninno, 2024, p. 114)

[42] No filme *Babilônia* (*Babylon*, 2022), passado no período do início do cinema em Hollywood, o diretor Damien Chazelle tenta reproduzir, em uma sequência, o processo desgastante e demorado de filmagem com o advento do som, num set comandado por uma diretora que faz referência a Dorothy Arzner.

Ela fez filmes com temáticas variadas e progressistas para a época, antes da criação do Código de Produção (também chamado de Código Hays[43]): de filmes como *A Volta do Deserdado* (*Sarah and Son,* 1930), em que um homem violento desaparece com o filho e a mãe da criança tenta encontrá-lo, a *Paramount em Grande Gala* (*Paramount on Parade*, 1930), que foi uma das primeiras tentativas do estúdio em promover um musical que fosse sucesso de bilheteria e contasse com o maior número possível de estrelas.

Em *Quando a Mulher se Opõe* (*Merrily we go to hell,* 1932), são expostos o tema do alcoolismo e do casamento aberto. Em 1933, dirigiu *Assim Amam as Mulheres* (*Christopher Strong*), onde Katharine Hepburn pode ser vista como uma das primeiras personagens feministas do cinema, em papel inspirado na aviadora Amelia Earhart. Arzner filmou com grandes atrizes da época, como Claudette Colbert, Ginger Rogers, Rosalind Russell. Em *Felicidade de Mentira* (*The Bride wore red*, 1937), a protagonista é Joan Crawford e em *A Vida é uma Dança* (*Dance, Girl, Dance*, 1940), Lucille Ball e Maureen O'Hara contracenam com Louis Hayward (na época, marido de Ida Lupino).

Na década de 1930 e nos primórdios dos anos 1940, durante a chamada "era de ouro", Dorothy era a única diretora trabalhando em Hollywood. Em 1943, realizou seu último longa-metragem em Hollywood, *Crepúsculo Sangrento* (*First Comes Courage*), uma produção ambientada na Noruega ocupada, e que abordava a Segunda Guerra Mundial enquanto esta ainda transcorria. Para Dixon, o filme carrega a marca individual de Arzner, embora ela tenha adoecido no final da produção – e a Columbia tenha "tirado o filme de suas mãos", contratando outro diretor para finalizá-lo para, em seguida, rescindir seu contrato (Dixon, 2005, p. 137). É relevante salientar que, durante os seis anos subsequentes a *Crepúsculo Sangrento*, nenhuma mulher dirigiu um filme em Hollywood[44]. Esse hiato só foi quebrado com *Mãe Solteira*, em 1949, de Ida Lupino. Após o fim da carreira em Hollywood, Arzner continuou a trabalhar produzindo filmes de treinamento para o Exército, programas de rádio, peças publicitárias, e ministrando aulas de cinema na Universidade da Califórnia.

Aguiyrre (2019) explica que, embora uma pessoa reservada, "Arzner era assumidamente lésbica, comumente trajava terno e gravata, assumia publicamente sua orientação sexual e a identidade das companheiras com quem dividiu a vida". Provavelmente, ela tenha enfrentado, mais que outras mulheres de sua época, "constantemente ataques machistas, especialmente dos

[43] O Código de Produção de 1934 foi um conjunto de diretrizes morais que foram aplicadas de 1934 a 1968 pela *Motion Picture Association of America*. Proibiu palavrões, nudez, uso de drogas e miscigenação, bem como qualquer sugestão de que a lei poderia ser violada.

[44] Várias mulheres dirigiram filmes abstratos ou experimentais no período, como as vanguardistas Maya Deren (1917-1961) e Marie Menken (1909-1970) (Smith, 1973, p. 78).

grandes executivos de estúdio", o que acabou precipitando o fim de sua carreira em Hollywood (Veninno, 2024, p. 115). O fato foi atribuído por ela, em uma entrevista cerca de 25 anos depois, à influência do cofundador da MGM, Louis B. Mayer, que teria disseminado o boato de que ela era uma mulher "difícil de trabalhar" – da mesma forma Ida Lupino seria taxada de "inflexível", alguns anos mais tarde (Grisham e Grossman, 2017).

As declarações públicas polêmicas dadas por Lupino, que Koszarski reproduz em seu livro, foram taxadas de antifeministas. Em uma entrevista dada em 1967, ela explicou que adorava ser chamada de "mãe", a persona que ela assumia enquanto estava na cadeira de diretora (em que, supostamente, estava escrito "Mãe de todos nós"):

> Eu nunca gritaria ordens para ninguém. Eu odeio mulheres que dão ordens aos homens, profissionalmente ou pessoalmente. [...] Eu não ousaria fazer isso com meu marido [...] e eu não faço isso com os rapazes no set. Eu digo, "Queridos, mamãe tem um problema. Eu adoraria fazer isso. Vocês conseguem? Parece excêntrico, mas eu quero fazer". E eles fazem[45] (Koszarski, 1977, p. 372).

Alexandra Seros ajuda a esclarecer um pouco a questão, ao revelar que a obra de Arzner vem sendo revisitada, desde a década de 1970, por pesquisadoras como Judith Mayne, que publicou a biografia *Directed by Dorothy Arzner* em 1994. Nela, Mayne compara os papéis de Arzner a poses ou máscaras performáticas. Para ela, a máscara de Arzner era masculina e a de Lupino, maternal. Ambas eram usadas como garantia para que elas continuassem a trabalhar numa época difícil para as mulheres. Para Seros (2024, p. 28), "o papel de mãe de todos era um disfarce viável para Lupino, pois minimizava discretamente seu poder real".

Conforme Flavia Cesarino Costa menciona, em meados da década de 1920, "equipes majoritariamente masculinas ficavam desconfortáveis por terem que obedecer a diretoras mulheres, como se elas nunca tivessem existido antes" (Costa, 2019, p. 30). Essas máscaras citadas por Seros passaram a ser a maneira com que, tanto Arzner quanto Lupino, conseguiram se impor num ambiente predominantemente masculino.

A partir do artigo *Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros*, da Profa. Marina Tedesco, pode-se tentar complementar o entendimento da situação:

---

[45] No original: *I would never shout orders to anyone. I hate women who order men around - professionally or personally. [...] I wouldn't dare do that with my old man. [...] And I don't do it with the guys on the set. I say, "Darlings, mother has a problem. I'd love to do this. Can you do it? It sounds kooky but I want to do it. Now, can you do it for me?" And thev do it—they just do it.*

> Sets de filmagem são espaços muitas vezes marcados por uma tensão permanente[...]. Portanto, não surpreende que diversas mulheres que ingressam na área repitam os padrões estabelecidos. [...]. Acaba sendo mais simples se comportar e ter a corporalidade de 'um dos caras'. Na direção cinematográfica, [...] muitas realizadoras relatam ter que se posicionar de forma incisiva, posto que vivenciam um contexto onde sua autoridade e competência estão no fio da navalha, podendo ser questionadas a qualquer momento, mais do que no caso dos profissionais homens. (Tedesco, 2016, p. 61-62)

Tedesco continua explicando que essa quase-obrigação à qual algumas mulheres diretoras têm (ou tiveram) que se impor pode ajudar a compreender as declarações de Lupino, neste contexto no qual, muitas vezes, "a construção de uma nova personalidade e corporalidade é uma necessidade para as mulheres" (idem, p. 63).

Apesar de ser considerada uma mulher intolerável (não somente pelo senso de humor peculiar e uma personalidade marcante, mas principalmente por se recusar a atuar em papéis estereotipados, o que a levou a "bater de frente" com os magnatas dos grandes estúdios), Ida, assim como Dorothy Arzner, sempre se preocupou em trabalhar para provar sua competência, o que Grisham e Grossman chamam de "uma manobra cuidadosa entre independência e conformidade com o sistema de estúdios de Hollywood, para garantir que ela continuasse produzindo seus filmes" (Grisham e Grossman, 2017, p. 24). O referido sistema será analisado em detalhe a seguir, com o intuito de contextualizar a realidade da indústria cinematográfica em Hollywood durante o período em que Ida Lupino desenvolveu sua filmografia.

3.2.2 Studio System/Star System

A produção de longas-metragens de Hollywood foi caracterizada, na década de 1930, pelo sistema de estúdios (*studio system*), em que oito empresas principais dominavam o mercado. Coletivamente, formaram um oligopólio[46], em um modelo integrado verticalmente, ou seja, controlavam todos os três aspectos da produção cinematográfica: produção, distribuição e exibição.

O livro *Hollywood Renegades* traz uma boa definição para essa organização:

> Na época em que os magnatas do cinema comemoravam sua era de ouro [...], Hollywood havia aperfeiçoado o mais completo e complexo sistema de produção cinematográfica existente. Cada grande empresa cinematográfica tinha vastos

[46] O oligopólio natural é caracterizado por um número reduzido de empresas ofertando um produto ou serviço em determinado setor econômico. Por não estar em um cenário de ampla concorrência, um oligopólio permite que estas poucas empresas possam elevar seus preços no mercado, a fim de ampliar o lucro. Conceito disponível em: https://www.dicionariofinanceiro.com/oligopolio/. Acesso em: 20 jan. 2025.

> recursos que eram coordenados de forma a dar ao estúdio autoridade sobre todos os aspectos do filme, desde o início de uma ideia (de história) até a exibição de fato, nos cinemas. Esse processo altamente controlado era conhecido como sistema de estúdios de Hollywood (Aberdeen, 2000, p. 11)[47].

A estrutura era formada pelas chamadas *majors*, que se subdividiam em dois grupos: as cinco grandes (*Big Five*) – *Paramount, MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Bros. e RKO* – e as três pequenas (*Little Three*) – *Columbia, United Artists e Universal*. As cinco grandes possuíam instalações no sul da Califórnia, uma rede de distribuição mundial e extensas cadeias de cinema localizadas em locais estratégicos, ao longo do vasto território dos Estados Unidos. As três pequenas possuíam instalações de produção menores e unidades de distribuição, mas não possuíam circuitos próprios de cinema. Embora as grandes fossem responsáveis, principalmente, pela realização de longas-metragens classificados como filmes "A", todas produziam filmes "B", de baixo orçamento, que eram, em sua maioria, também realizados por um grupo menor de produtoras, pertencentes à *Poverty Row* (em tradução literal, linha da pobreza), como a *Republic* e a *Monogram*, que realizavam, em média, trinta filmes por ano e tinham distribuição limitada (Spicer, 2002, p. 30). A partir de 1935, esses dois tipos de produções, cada um direcionado a uma fatia do público, tornaram-se o padrão na exibição de cinema.

Douglas Gomery, em seu livro *Hollywood Studio System: a history* (2005), revela em detalhes os mecanismos de formação do sistema em questão, ressaltando que a indústria cinematográfica havia se iniciado como uma competição não regulada e instável, com alguns estúdios menores operando nas margens[48]. Karen Mahar evidencia que, mesmo com a ascensão do rádio, nesse período, o cinema atraía um público farto e fiel, e que "em 1928, no final da era do cinema mudo, 65 milhões de pessoas frequentavam, semanalmente, salas de cinema nos Estados Unidos, o que representava mais da metade da população do país" (Mahar, 2006, p. 4). Adolph Zukor, da Paramount, teria dado início, em 1930, ao esquema que acabou por definir Hollywood.

Spicer (2002) descreve o sistema como sendo projetado para garantir produção em grande escala – cerca de 500 filmes por ano, em média – e qualidade consistente. Isso exigia força de trabalho hierarquizada, onde as habilidades criativas de diretores e roteiristas estavam

---

[47] No original: "*By the time the movie moguls celebrated the golden year of the American film golden age, Hollywood had perfected the most complete and complex system of filmmaking in existence. Each major movie company had vast resources that were coordinated in such a way to give the studio authority over every aspect of film, from the beginning of a story idea to the actual showing in theaters. This highly-controlled process was known as the Hollywood studio system*."

[48] No período de 1900-1925, havia 64 estúdios, reduzidos para apenas oito após 1930. Cf. Butcher, 2019.

subordinadas a um controle rigoroso do produtor, que elaborava um roteiro de filmagem cuidadosamente orçado. O produtor era responsável perante os executivos dos estúdios que, por sua vez, reportavam às diretivas dos escritórios de Nova Iorque, encarregados de mensurar metas de produção e orçamentos, levando em conta critérios como arrecadação de bilheteria e estratégias de marketing. As *majors* abasteciam suas salas de cinema com frequência habitual, lançando mão de métodos como o *block booking* (reserva em bloco) e o *blind buying/bidding* (compra cega) para forçar as salas de cinema independentes a aceitarem vários filmes de uma só vez, sem serem previamente assistidos, e garantir, dessa forma, que eles pudessem exibir filmes considerados de qualidade duvidosa (do ponto de vista mercadológico) ou de apelo de bilheteria incerto.

Conforme explica Gomery (2005, p. 2), "os estúdios de Hollywood (onde ocorria a produção) eram apenas uma parte de um sistema corporativo que englobava distribuidores, exibidores e outros negócios secundários" e cujos objetivos podiam se traduzir em lucro, poder e prestígio. Em sua busca por lucros, essas oito entidades regularizaram a produção cinematográfica com produtos padronizados, obras clássicas, narrativas e de gênero, utilizando toda a infraestrutura existente, com investimento maciço em publicidade e um grupo de estrelas para alavancar seus filmes, arrecadavam a maior parte das receitas da indústria.

Como já foi dito anteriormente, a partir da década de 20 – período em que os grandes estúdios começaram a dominar a produção cinematográfica – o número de mulheres que trabalhavam nos bastidores da indústria diminuiu de forma generalizada. E, para as poucas que permaneceram, foram reservados cargos específicos na cadeia de produção: roteiro, figurino, direção de arte e, claro, atuação. Jeanine Basinger, no livro *The Star Machine* revela que "o processo de criação de estrelas - como tudo o mais durante os anos de estúdio de Hollywood - foi contraditório, imprevisível e ambivalente, mas nada disso desacelerou o sistema" (Basinger, 2007, pos.58, edição do Kindle).

Gomery (2005, p. 72), traz uma informação precisa: "as estrelas poderiam salvar um estúdio - pelo menos a curto prazo". Ele cita três exemplos: no período de 1934 a 1936, a RKO prosperou apenas por causa da popularidade de Fred Astaire e Ginger Rogers, que estrelaram quatro dos dez filmes de maior bilheteria lançados nesse intervalo; no mesmo período, Clark Gable, estrela da MGM, teve seis filmes lançados, que arrecadaram mais do que os de qualquer outra estrela. E Shirley Temple, da Fox, que também estrelou em oito lançamentos ao longo de pouco mais de dois anos.

Emily Carman, em *Independent Stardom: freelance women in the Hollywood studio system*, afirma que o sistema de estrelas ou estrelismo (*star system*) foi aquele em que as

“estrelas de cinema eram vistas como propriedades dos estúdios, praticamente ‘escravos com contratos’” (Carman, 2016, p. 2). Além de ingerência total sobre a carreira das estrelas, os estúdios interferiam também na vida privada de muitas delas. Além de procedimentos estéticos, dietas rigorosas e exigência de que estivessem disponíveis para sessões fotográficas publicitárias a qualquer momento, casamentos foram proibidos – ou arranjados – e até abortos impostos. Os atores masculinos estavam menos sujeitos a esse desejo obsessivo de controle por parte dos estúdios – a menos que fossem *gays* (Koetsier, 2021).

Emily Carman demonstra que Ida Lupino fez parte de um legado de “estrelas independentes” na Hollywood dos anos 1930. “Estrelato independente” (*independent stardom*) é o termo cunhado pela autora para descrever a busca por um caminho autônomo (*freelance*), trilhado por atores e atrizes que almejavam melhores salários e mais controle sobre suas próprias carreiras. Para ela, Ida Lupino foi uma das que alcançou alto nível de independência econômica e profissional, através de negociações constantes com os grandes chefes dos estúdios (Carman, 2016, p. 141).

Carman busca, dessa maneira, demonstrar como a *agência individual* de uma estrela influenciou tanto em sua carreira quanto em sua personalidade pública, fruto de negociações com os executivos e produtores dos grandes estúdios, em seus próprios termos. Sendo assim “o estrelato independente criou uma nova imagem em Hollywood: a mulher de agência livre”[49] (Carman, 2016, p. 8-9).

Ser *freelancer* significaria abrir mão de um contrato sem barreiras aparentes, e de longo prazo, com os grandes estúdios. A fim de minimizar esses riscos, essas mulheres usaram inúmeras estratégias, como trabalhar sempre com produtores proeminentes, prestigiados e independentes; se “descolar” de sua imagem, priorizando papéis novos e diferentes; e participar de vários filmes ao mesmo tempo, para diferentes estúdios.

[49] O termo *agência feminina* origina-se do conceito geral de *agência humana*, conceito que remonta à época dos grandes filósofos gregos mas recebeu destaque, no cenário acadêmico mundial, a partir do século XX, em ciências como a Sociologia, a Antropologia Cultural, a Economia, a Arqueologia e a Psicologia. Para o psicólogo Albert Bandura, *agência humana individual* é a capacidade de fazer escolhas, planejar ações, e agir intencionalmente para alcançar objetivos. Essa teoria é fundamental para entendermos a dimensão psicológica da *agência feminina,* que seria a maneira com que as mulheres agem, tomam decisões e influenciam suas vidas e o mundo a seu redor, enfrentando estruturas sociais e culturais limitadoras. No entanto, nas últimas décadas, pesquisadoras feministas vêm discutindo como o poder e o discurso moldam a subjetividade e a agência das mulheres, oferecendo ferramentas para desconstruir normas opressivas. A história mostra que as normas foram criadas por sociedades desiguais em termos de classe, raça e gênero. A situação das mulheres revela que o conceito de "indivíduo" era limitado, pois sua autonomia foi restrita e elas foram controladas de forma diferente dos homens (Biroli, 2015).

Da mesma forma que ocorreu com as diretoras pioneiras do cinema, a omissão dessas mulheres nas narrativas da história de Hollywood é impressionante e levanta questões importantes com relação à historiografia cinematográfica e ao cinema americano.

> O fenômeno do estrelato feminino independente na Hollywood pré-Segunda Guerra Mundial apresenta um rico campo de investigação por vários motivos. Significativamente, ele oferece aos estudiosos a oportunidade de repensar a "sujeição" das estrelas ao sistema de estúdios de Hollywood como um processo de colaboração e negociação com produtores e grandes estúdios que proporcionou às mulheres enormes oportunidades profissionais. [...] Essas eram mulheres com experiência em negócios, que desafiavam a estrutura hierárquica e paternalista do setor cinematográfico. Elas assumiram um papel proativo na formação de suas carreiras por meio de suas práticas de trabalho autônomo[50] (Carman, 2016, p. 3).

Um dos mecanismos através dos quais os estúdios controlavam as carreiras de suas estrelas eram os contratos de longo prazo. Brie Moore, em artigo para a revista digital *Medium* (2023), esclarece alguns pontos importantes sobre os contratos de Hollywood dessa época, além de citar exemplos de casos que foram decisivos para que o sistema sofresse mudanças. A partir da década de 1920, um contrato vinculava um ator a um estúdio por um determinado período de tempo e por um salário fixo específico. O cinema estava em sua fase inicial, então os atores não tinham nenhum precedente sobre como deveria ser um contrato e, portanto, não tinham como opinar sobre eles. E, com a Grande Depressão se iniciando em 1929, que fez a taxa de desemprego disparar, alguns atores e atrizes estavam dispostos a assinar qualquer contrato que lhes fosse oferecido, o que levou os estúdios de cinema a manterem poder total sobre seus artistas. Na década seguinte, desenvolveu-se o "contrato padrão", em que esse vínculo passava a durar sete anos.

É importante mencionar que, entre as décadas de 1930 e 1940, houve eventos envolvendo quatro estrelas de Hollywood que contribuíram para a reformulação dos modelos contratuais entre os atores e os estúdios. Insatisfeita com papéis que a Warner Bros lhe oferecia sob o "contrato padrão", Bette Davis decidiu ir filmar na Inglaterra, o que foi contestado pelo estúdio. O desejo de autonomia artística de Davis acabou em um tribunal de Londres, em outubro de 1936, quando ela perdeu o processo e foi obrigada a retornar à Warner Bros,

[50] No original: "*The phenomenon of female independent stardom in pre-World War II Hollywood presents a rich field of investigation for several reasons. Significantly, it offers scholars the opportunity to rethink the experience of star "serfdom" in the Hollywood studio system as a process of collaboration and negotiation with producers and major studios that afforded women tremendous professional opportunities. […] These were business-savvy women who challenged the hierarchical and paternalistic structure of the film industry. They took a proactive role in shaping their careers through their freelance labor practices […]".*

conhecida entre os funcionários como "a San Quentin dos estúdios"[51] (Donati, 1996, p. 61). A atriz frequentemente criticava o sistema de estúdios, principalmente a prática da suspensão e a desigualdade salarial entre atores e atrizes. Embora ela tenha perdido o processo, seu caso foi um precedente importante, que deu início a questionamentos judiciais sobre a ética dos contratos.

Em 1944, Olivia de Havilland também estava insatisfeita com seu contrato com a Warner. A ela sempre eram oferecidos papéis semelhantes, da "donzela em perigo" (muitas vezes ao lado de Errol Flynn, com quem estrelou oito filmes). Como Bette Davis (e Ida Lupino), o que De Havilland realmente queria era desempenhar papéis mais desafiadores (como em *E o Vento Levou/Gone with the Wind*, EUA, 1939, de Victor Fleming), além de equiparação salarial com seus pares masculinos. Quando a Warner lhe aplicou novamente a penalidade de suspensão, ela resolveu ir à Justiça e ganhou o processo, considerado o marco inicial de uma série de mudanças: os estúdios não poderiam mais suspender um ator para estender seu contrato.

Vale mencionar também o caso de James Stewart, que assinou um contrato com a MGM em 1935, mas foi um dos primeiros atores (homens) a sair dos estúdios e se tornar independente em 1945. Isso era uma raridade na época, além de arriscado pois, até então, como já mencionado, ser contratado de um grande estúdio era sinônimo de emprego protegido e garantido. Por ser independente, Stewart contratou os serviços de um gestor de talentos para sua carreira, o que acabou influenciando outros atores a fazerem o mesmo, numa reação em cadeia.

Em 1950, o agente de Stewart negociou um acordo com a Universal (atuação do astro no filme *Winchester '73* (EUA, 1950, de Anthony Mann) que também fez história: o contrato de participação nos lucros, com o qual ele não receberia nenhum salário adiantado, mas ficaria com 50% dos lucros líquidos do filme, após a dedução de todos os custos.

Os contratos de um único filme tornaram-se comuns, uma vez que o ator ou atriz não estava vinculado a um estúdio. Isto permitiu que os atores escolhessem os seus próprios papéis e negociassem salários mais elevados. Da mesma forma, para os estúdios, esse tipo de acordo também seria vantajoso, uma vez que eles não podiam mais pagar salários exorbitantes por um filme que não tinha garantia de lucro. E, por outro lado, o ator independente poderia ser mais exigente quanto aos filmes que assinava, além de poder negociar melhores contratos e participação nos lucros. Esse tipo de negociação existe até os dias atuais.

[51] Com a adição do tempo em suspensões ao tempo contratual, a "servidão eterna" dos artistas na Warner fazia referência à penitenciária de San Quentin, Califórnia.

O caminho independente foi seguido por muitas estrelas da década de 1930, como Carole Lombard, Irene Dunne, Barbara Stanwyck, Greta Garbo, Shirley Temple, Claudette Colbert, Janet Gaynor, Joan Crawford, Jean Harlow, Norma Shearer e Mae West, que assumiram o protagonismo de suas carreiras, uma década antes que seus colegas homens, dentre eles Mickey Rooney, Humphrey Bogart, James Cagney, Bing Crosby, Clark Gable, Gary Cooper, Bob Hope e Spencer Tracy (Carman, 2016, p. 132).

Além dos supracitados processos e negociações das estrelas com os grandes estúdios, o Ministério Público dos EUA decidiu regulamentar mais de perto a indústria cinematográfica e eliminar suas práticas oligopolistas, o que culminou na decisão do Supremo Tribunal contra as *majors* em maio de 1948, conhecida como Decreto Paramount (a Paramount foi a primeira corporação nomeada no caso), que pôs fim à integração vertical, e o modo de produção de Hollywood mudou radicalmente. Os principais estúdios começaram "a reduzir seu tamanho, se concentrando cada vez mais na distribuição e no marketing, enquanto terceirizavam a produção para o crescente setor de empresas independentes" (Moore, 2023). Detalhes sobre essa decisão serão discutidos no próximo subcapítulo.

A história do Cinema, infelizmente, não deu a Lupino o mesmo reconhecimento que a outras atrizes. Tal como essas estrelas, que travaram publicamente batalhas contra os estúdios e contra a política de suspensão e os contratos vinculantes de longo prazo, Ida Lupino estava frequentemente em desacordo com os chefes do estúdio, se recusando a trabalhar em filmes[52] ou sugerindo mudanças nos roteiros, o que a levou a seguir uma carreira de atriz como *freelancer*, conforme mencionado anteriormente.

De acordo com Carman, para as mulheres que se beneficiaram do trabalho *freelancer*, o estrelato independente representou a oportunidade de se apropriar de suas imagens dentro e fora das telas, principalmente por meio de campanhas publicitárias, revistas de fãs e publicidades do estúdio, em jornais e revistas nacionais. Dessa forma, os fãs e a imprensa popular passaram a vê-las como exemplos a serem seguidos pela mulher americana trabalhadora da década de 1930. Essa autopromoção na imprensa popular se tornou uma característica significativa das celebridades, desde então até os dias de hoje.

[52] Desde a recusa, em 1941, em estrelar o drama romântico *Em Cada Coração um Pecado* (*King's Row*, EUA, 1941, de Sam Wood).

Figura 10 – Ida, garota propaganda



Fonte: Pinterest

Assim, o estrelato independente de Lupino se transformou em uma carreira multifacetada, que convergiu com a tendência do pós-guerra de artistas formarem suas próprias produtoras. Na verdade, suas realizações na frente e atrás das câmeras distinguiram seu estrelato independente do de seus antecessores autônomos e do legado estabelecido por Mary Pickford na United Artists.

Carman (2016) enfatiza a visão vanguardista de Lupino, que identificou que a Hollywood do pós-guerra demandava produções distintas dos filmes classe A (que Pickford fez para a UA, nas décadas de 1920 e 1930), conforme ela relata que

> o mercado pedia filmes B, sobre problemas sociais baseados no realismo. Como Pickford, após sua decepcionante experiência em um grande estúdio, Lupino tornou-se atriz que virou produtora, administrando sua própria empresa com outros artistas de mentalidade independente. No início da década de 1950, ela se tornou uma espécie de *Pickford plus* (Pickford mais, em tradução livre), como atriz, produtora, diretora e roteirista de filmes de baixo orçamento (Carman, 2016, p. 140).

Enquanto a *United Artists* tinha sido fundada em meio ao nascente sistema de estúdio verticalmente integrado, no final da década de 1940, o sistema de estúdio estava em declínio e não era tão poderoso. A produção independente tornou-se uma opção atraente e viável para os atores e atrizes alcançarem o estrelato independente na Hollywood do pós-guerra e Ida Lupino foi uma delas.

3.2.3 Enfim, a independência

Como Ida Lupino iria superar o desafio de passar para "trás das câmeras"? Em Hollywood, a presença de uma mulher como diretora era algo anômalo. Num universo machista e misógino, que valorizava exclusivamente o *glamour*, o *sex-appeal* e a sedução feminina, a pretensão da atriz de dirigir era malvista. E os antecedentes históricos demonstravam a resiliência do *studio system* a aceitar entregar produções dispendiosas nas mãos de uma mulher. Para os *big bosses*, o lugar feminino era dentro do *star system*.

Em continuidade ao previamente exposto, o objetivo desta seção é apresentar um exame mais detalhado sobre como Ida Lupino iniciou sua carreira como realizadora. Dos anos 1943 a 1949, nenhum filme em Hollywood foi dirigido por mulheres (o último havia sido dirigido pela pioneira Dorothy Azner, em 1943), e Ida foi a primeira a interromper esse hiato, quando sua carreira como atriz não mais satisfez suas necessidades como artista, pois a ela não eram oferecidos papéis que considerava complexos e diversificados. Como nenhum estúdio a apoiaria como diretora, ela deixou o estúdio e decidiu fundar sua própria produtora.

Assim, em 1948, ela e seu segundo marido, Collier Young, na época assistente de Harry Cohn, diretor da *Columbia*, passaram a se dedicar à produção independente, formando a *Emerald Productions*, uma pequena empresa de Anson Bond. Ela e Young combinaram a coprodução de seu primeiro filme, *Mãe Solteira* (*Not Wanted*, EUA, 1949, de Ida Lupino), que tratava de uma gravidez não planejada.

Lupino não apenas colaborou com o roteiro, mas também escalou os papéis principais; quando o diretor Elmer Clifton teve um ataque cardíaco repentino no início das filmagens, Lupino assumiu a direção e manteve a produção dentro do cronograma. "Embora tenha sido produzido com um orçamento apertado de US$153.000, o filme acabou arrecadando mais de um milhão de dólares em abril de 1950" (Carman, 2016, p. 141).

Como explica Annette Kuhn, a justificativa de Lupino para se dedicar à produção independente e se tornar diretora e roteirista era realizar filmes de alta qualidade e baixo orçamento, com temas não convencionais e provocativos – filmes que transmitissem uma mensagem sem moralismos, além de oferecer oportunidades para novos talentos (Kuhn, 1995, p. 2).

A história da conquista singular de Lupino por trás das câmeras nos anos do pós-guerra mostra sua capacidade de aproveitar o momento oportuno, usando o capital cultural (e, muitas vezes, o dinheiro) que acumulou como atriz, para produzir, escrever e dirigir filmes com a *The Filmakers.* O contexto industrial, sócio-histórico e cultural foi essencial para o estabelecimento

da empresa e a produção de doze filmes entre 1949 e 1954, uma vez que, a partir de 1945, caso a reestruturação dos estúdios sob novos parâmetros não tivesse ocorrido, é pouco provável que a *The Filmakers* tivesse resistido por cinco anos. De acordo com Geoff Mayer, no capítulo *Film Noir and Studio Production Practices* do livro *A Companion to Film Noir*, "as empresas de produção independentes criadas no final da década de 1940 tiveram um sucesso mais duradouro do que o esperado" (Mayer, 2013, p. 211-226).

Grisham e Grossman (2017, p. 38) citam que um contexto com inúmeros fatores pode estar envolvido na reorganização do *studio system* e no declínio da arrecadação da indústria cinematográfica após 1946 (o último e mais lucrativo ano do cinema)[53]. O fim da Segunda Guerra trouxe mudanças significativas no modo de vida da classe média estadunidense (que formava a maior parte dos *moviegoers*), como a migração da classe média branca para os subúrbios das grandes cidades; a diminuição da carga horária de trabalho semanal, que passou de 48h para 40h, férias remuneradas de uma ou duas semanas por ano, além de aumento salarial. Com essas mudanças - mais tempo e dinheiro a serem gastos com lazer e recreação - homens das classes média e trabalhadora puderam desfrutar de novas formas de diversão: viagens para acampar, atividades como caça, pesca e passeios de barco, jogos de golfe, jardinagem e até reparos em casa. Ao mesmo tempo, a natureza do trabalho mudou para a classe média: com a crescente produção de *commodities* - carros, eletrodomésticos - e empregos na área de propaganda e vendas, trabalhar numa grande empresa tornou-se o sonho do homem branco de classe média (Grisham, Grossman, 2017)[54].

Aliadas a essa nova realidade, as autoras citam: a deflagração de greves sindicais, em 1945, que aumentaram os salários de empregados dos estúdios em 25%; a inflação do pós-guerra; a "ameaça vermelha" ou comunista (*red scare*) e as investigações do Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara (HUAC – *The House Un-American Activities Committee*)[55], que afetaram diretamente Hollywood, de 1947 a 1953; a estagnação criativa que se seguiu a tal perseguição, na qual inúmeros roteiristas, diretores, e atores foram demitidos;

[53] Entre os lançamentos de maior bilheteria do ano de 1946, estão dois filmes *noir*: O Destino Bate à Porta e Gilda. Informações disponíveis em: https://www.the-numbers.com/market/1946/top-grossing-movies. Acesso em: 14 abr. 2025.

[54] Um filme que retrata a realidade dos EUA nesse período é *Foi Apenas um Sonho (Revolutionary Road*, EUA, 2008, de Sam Mendes), baseado no romance homônimo de Richard Yates.

[55] No início da década de 1950, durante os governos dos presidentes Harry S. Truman (1945-1953) e Dwight D. Eisenhower (1953-1961), o senador republicano Joseph McCarthy iniciou um processo de perseguição e caça aos comunistas por meio de acusações públicas, que ficou conhecido como "macarthismo". Em particular, o HUAC realizou uma série de audiências contra pessoas acusadas de terem ligações comunistas, durante a década de 1950, muitas delas, artistas que trabalhavam na indústria do entretenimento – e, consequentemente, em Hollywood.

um imposto temporário (cobrados nos anos de 1947 e 1948), de 75 por cento, que restringia a importação de filmes americanos em importantes mercados estrangeiros, como Itália e Reino Unido, entre outros. Por último, mas não menos importante, a difusão da televisão, pois, embora o cinema tenha superado a concorrência da TV nos primórdios desse novo meio de comunicação, ele nunca recuperou a posição e a influência que tinha nas décadas de 1930 e 1940, a partir de quando o público de *moviegoers* teve queda exponencial (Science, 2020).

Conforme mencionado anteriormente, o Decreto Paramount foi resultado de uma decisão da Suprema Corte de 1948 no caso Estados Unidos vs. Paramount Pictures, Inc., na qual o Tribunal ordenou a redução do investimento de grandes estúdios em salas de cinemas e estabeleceu uma decisão antitruste histórica para a indústria cinematográfica. Segundo o Ministério da Justiça dos EUA, em 1938, o Departamento entrou com uma ação antitruste alegando que oito grandes empresas cinematográficas conspiraram para controlar a indústria cinematográfica na distribuição e exibição de filmes. Os oito réus originais eram Paramount Pictures, Inc., Twentieth Century-Fox Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer ou MGM (formada em 1924, da união entre a Loew's Incorporated (exibição), Louis B. Mayer e Samuel Goldwyn), Radio-Keith-Orpheum (RKO, dissolvida em 1959), Warner Brothers Pictures, Columbia Pictures Corporation, Universal Corporation e United Artists Corporation. O tribunal concluiu que os réus se envolveram numa conspiração generalizada para fixar ilegalmente os preços dos filmes e monopolizar os mercados de distribuição de filmes e de cinemas. O caso Paramount e os decretos resultantes alteraram significativamente a estrutura da indústria cinematográfica. Em primeiro lugar, o Supremo Tribunal ordenou a separação entre distribuição e exibição de filmes, exigindo que os cinco réus, que então eram proprietários de salas de cinema, se desfizessem de suas operações de distribuição ou de exibição. No futuro, os decretos proibiam esses réus de distribuir filmes e possuir cinemas sem aprovação prévia do tribunal. Em segundo lugar, o Supremo Tribunal proibiu várias práticas de distribuição de filmes, incluindo a reserva em bloco (agrupamento de vários filmes numa licença de cinema), a negociação de circuitos (celebração de uma licença que cobria todas as salas de um circuito de cinema), a manutenção do preço de revenda (estabelecimento de preços mínimos em ingressos de cinema) e concessão de autorizações excessivamente amplas (licenças de filmes exclusivas para áreas geográficas específicas) (U.S., 2020).

Grisham e Grossman fazem um resumo da decisão:

> o Supremo Tribunal Federal dos EUA decidiu que a reserva em bloco (*block booking*) e a propriedade de cadeias de cinemas por estúdios cinematográficos constituíam práticas comerciais anticompetitivas e monopolistas. A reserva em bloco permitia que os estúdios alugassem vários filmes para um cinema como uma unidade. Os proprietários de cinemas independentes sofriam as consequências, uma vez que eram forçados a exibir filmes sem serem vistos (*blind bidding*). Dessa forma, os estúdios poderiam anexar, num só bloco, filmes de segunda categoria e mais baratos, com filmes "classe A" (Grisham; Grossman, 2017, p. 39)[56].

A crise do sistema de estúdios provocou o declínio das grandes produções, do número de empregados e dos contratos de longo prazo, além da inédita competição de obras estrangeiras. Diante desse cenário, Hollywood acolheu produções independentes, que ofereciam uma alternativa de menor custo.

Em continuidade à análise, as autoras apontam que, mesmo antes de 1949, as grandes empresas estavam enfrentando dificuldades devido às suas elevadas despesas gerais – imóveis, estúdios de som, pessoal técnico e criativo. Para reduzir esses custos, passaram a recorrer cada vez mais a produtores externos. Em 1951, a maioria das *majors* já havia estabelecido a prática de alugar os estúdios e investir na produção independente, onde os riscos financeiros eram menores.

A mudança para a produção independente foi gradual e desigual, ou seja, a década de 1950 não trouxe uma ruptura radical com as práticas passadas, mas representou um período de transição, que deu flexibilidade e independência criativa para produtores e diretores. Como comenta Richard Maltby, "[a] produção independente era, por sua natureza, um pouco mais receptiva à experimentação e assumia mais riscos do que o sistema de estúdio arraigado" (Maltby *apud* Grisham; Grossman, 2017, p. 75).

Nesse contexto, Ida Lupino e Collier Young redigiram, em 1949, a Declaração dos Independentes (ver no Anexo B), espécie de manifesto em que enunciam:

> Temos profunda admiração pelos nossos colegas produtores independentes – homens como Stanley Kramer, Robert Rossen e Louis de Rochemond. Eles estão trazendo novo poder e emoção para a tela. Gostamos da independência. Às vezes é difícil, mas é bom para a iniciativa. A luta para fazer algo diferente é saudável por si só. Achamos que isso também é saudável para a nossa indústria. É por isso que nós, produtores independentes, devemos continuar a explorar novos temas, experimentar novas ideias, descobrir novos talentos criativos em todos os departamentos. Quando qualquer um de nós lucra com estes métodos, há recompensa para todos nós – *majors* ou

[56] No original: "*The Supreme Court ruled that block booking and ownership of theater chains by film studios constituted anticompetitive and monopolistic trade practices. […] Block booking allowed them to rent multiple films to a theater as a unit. Independent theater owners suffered as a consequence, since they were forced to take studio pictures sight unseen (called blind bidding). In this way, the studios could add second-rate,cheaper pictures along with A-class features."*

> independentes. Confiamos que a nossa nova produção da Filmakers, *NEVER FEAR*, é digna das responsabilidades que assumimos como produtores independentes.[57]

Longe de ser apenas mais uma empresa independente da época, *The Filmakers* foi inovadora na sua natureza colaborativa, em que os três fundadores assumiram todas as tarefas de produção. Lupino teve participação ativa e exemplar neste momento importante da história do cinema americano, conseguindo aproveitar habilmente as novas oportunidades, apesar das "constantes barreiras de gênero que enfrentou" (Grisham; Grossman, 2017, p. 10).

Andrew Spicer (2002) revela que foi justamente nessa época que muitos produtores independentes recorreram ao *film noir* como forma de realizar filmes apurados e acessíveis, como foi o caso de empresas como a *Enterprise Productions*, fundada por David Loew e pelo ator John Garfield, em 1946, e a *Diana Productions*, formada em 1945, por Walter Wanger, consagrado produtor independente, sua esposa Joan Bennett (uma estrela de Hollywood) e o diretor emigrado Fritz Lang. A posição artística de Lang, a reputação de Wanger e o peso de um nome como o de Bennett eram um pacote atraente para a Universal investir, com a salvaguarda do corte final.

O primeiro filme da Diana, *Almas Perversas* (*Scarlet Street*, EUA, 1945, de Fritz Lang), foi sexualmente ousado e tecnicamente bem realizado, com uma fusão de elementos europeus e preocupações culturais americanas que tiveram grande sucesso. No entanto, o segundo filme de Diana, *O Segredo da Porta Fechada* (*Secret Beyond the Door*, EUA, 1948, de Fritz Lang), que foi realizado com um orçamento substancialmente mais alto, sofreu as consequências das relações cada vez mais amargas entre três sócios, além de ter sido mal distribuído e arrecadado pouco nas bilheterias. Após esse fracasso, *Diana Productions* foi dissolvida.

Infelizmente, assim como ocorreu com a *Enterprise* e a *Diana Productions*, a vida curta da *The Filmakers* mostra a volatilidade do cinema na Hollywood do pós-guerra, as limitações da "independência" na prática, e as dificuldades de alcançar e manter produções de sucesso. No entanto, seus filmes demonstram a ambição de seus criadores em produzir entretenimento, além da escolha do filme *noir* como veículo apropriado para essas aspirações. Dessa forma, realizamos uma análise panorâmica dos filmes dirigidos por Ida Lupino e produzidos pela *The Filmakers,* entre os anos de 1949 e 1953.

---

[57] No original: "*We are deep in admiration for our fellow independent producers – men like Stanley Kramer, Robert Rossen and Louis de Rochemond. They are bringing a new power and excitement to the screen. We like independence. It's tough sometimes but it's good for the iniciative. The struggle to do something different is healthy in itself. We think it is healthy for our industry as well. That is why we independent producers must continue to explore new themes, try new ideas, discover new creative talents in all departments. When any one of us profits by these methods, there is bounty for us all – major or independent. We trust that our new Filmakers Production, NEVER FEAR, is worthy of the responsibilities which we have assumed as independent producers. Ida Lupino and Collier Young*".

3.2.4 *The Filmakers* apresentam: os filmes de 1949 a 1953

Ida Lupino teve uma longa carreira de quase 60 anos, muitos deles dedicados à TV. Ela também dirigiu oito longas-metragens, a saber: *Mãe Solteira (Not Wanted,* 1949), *Quem ama não teme (Never Fear,* 1950), *O Mundo é Culpado (Outrage,* 1950), *Laços de Sangue (Hard, Fast and Beautiful,* 1951), *Cinzas que queimam (On Dangerous Ground,* 1952), *O Mundo Odeia-me (The Hitch-hiker,* 1953), *O Bígamo (The Bigamist,* 1953), além de *Anjos Rebeldes (The trouble with angels,* 1966). Ela não foi creditada em dois deles, *Mãe Solteira* (em que seu nome aparece antes da apresentação do elenco, como roteirista e produtora) e *Cinzas que queimam* (em que seu nome é creditado, ao lado de Robert Ryan, pela atuação). As obras realizadas entre 1949 e 1954 foram produzidas pela *The Filmmakers*, da qual era co-fundadora.

Alexandra Seros faz algumas observações importantes sobre o conjunto de filmes que Lupino dirigiu para o cinema nesse período específico: filmes B, realizados em curto espaço de tempo e baixo orçamento, com tom documental, atmosfera *noir* e elementos neorrealistas (Seros, 2024, p. 45). Para a autora, como atriz de filmes B, ela aprendeu a filmar em locações e a imprimir sua marca pessoal para, como diretora, inspirada pelo neorrealista Roberto Rossellini, criar filmes que refletiam a ansiedade dos EUA e, especialmente, a decepção das mulheres com o "sonho americano" do pós-guerra (idem, p. 47). A autora chama os filmes dirigidos por Lupino de "narrativas neorrealistas de problemas sociais, entrelaçados com elementos documentais" (idem, p. 51). Portanto, pode-se afirmar que cada um dos seis filmes independentes de Lupino oferece um comentário sobre a América após a Segunda Guerra Mundial, com temas altamente controversos para a época.

Gravidez na adolescência, poliomielite, estupro, assassinato em série, e bigamia, são alguns dos problemas sociais que afetavam a sociedade da época. Grisham e Grossman ressaltam que Lupino soube aproveitar, como diretora, a experiência de ter trabalhado com algumas das mentes mais criativas de Hollywood: diretores, operadores de câmera e montadores, dos quais ela se aproximou e com os quais aprendeu (Grisham; Grossman, 2017, p. 10). Em uma entrevista concedida um pouco antes de sua morte, a atriz e cineasta admitiu que, embora tenha desenvolvido um estilo próprio de direção, foi influenciada pelos diretores com quem trabalhou, como William Wellman, Charles Vidor, Michael Curtiz, Robert Aldrich e, claro, Raoul Walsh (Dixon, 2005, p. 139). Além disso, ao se tornar realizadora, ela gostava de trabalhar com os mesmos atores e equipes. Sua empatia foi visível tanto em relação aos

personagens que criou, quanto às equipes com quem trabalhou, como Seros observou, "como mãe de todas as suas famílias, do cinema e da televisão, ela foi o rosto de um novo autorismo colaborativo[58]" (2024, p. 178). Ver Tabela 2 (Apêndice B).

A jornalista e crítica Ronnie Scheib (1944-2015), que escreveu para diversas revistas especializadas em Cinema, publicou um extenso ensaio na *Film Comment*, em 1980, que foi um dos primeiros a revisitar a vida e obra de Ida Lupino, através de uma linguagem por vezes até poética. Scheib (1980) analisa, um a um, os filmes de Lupino, dando especial atenção para os quatro primeiros, descrevendo-os como "ritos de passagem em pequena escala", uma vez que neles as personagens femininas são levadas a amadurecer brutal e subitamente, e, a partir daí, passam a ter dificuldades de se relacionar com tudo e todos à sua volta.

Segundo ela, as "mulheres de Lupino" não têm as qualidades das que ela interpretou (amor, autoconfiança, força). Scheib consegue perceber, na obra de Lupino, narrativas quase padronizadas: a existência cotidiana dos personagens é interrompida por um trauma súbito, que os desorienta e os leva a passar por momentos de isolamento físico e emocional. Após o impacto emocional inicial, eles voltam a tomar as rédeas de suas vidas, tentam superar o trauma e emergem como homens e mulheres modificados pela experiência vivida, porém vivem "um regresso à normalidade possivelmente ainda mais traumático".

Como já mencionado anteriormente, o primeiro filme dirigido por Ida foi *Mãe Solteira*[59] (*Not Wanted,* 1949), no qual vemos o desejo de Lupino de mostrar "as dificuldades da vida, como a pobreza, a ignorância e o excesso de trabalho como algumas das causas de uma gravidez fora do casamento" e não planejada (Grisham; Grossman, 2017, p. 7). A história é sobre uma adolescente que engravida e – como o filme foi feito em 1949 – se vê forçada a colocar o bebê para adoção. Sally Forrest interpreta a adolescente, e Leo Penn interpreta o músico indigente, pai de seu filho. O centro emocional do filme é o trauma, a desorientação e a dor que Sally sofre ao ter que tomar essa decisão de não ficar com o filho.

[58] Muitas autoras que se debruçaram sobre a vida e obra de Ida Lupino acreditam que ela pode ser considerada uma autora contemporânea e colaborativa. O conceito de "autor colaborativo" emerge como um contraponto à tradicional "teoria do autor" no cinema, surgida na França. Enquanto a teoria do autor enfatiza o diretor como a principal força criativa e "autor" de um filme, a ideia de autoria colaborativa reconhece as contribuições significativas de múltiplos indivíduos na formação da obra cinematográfica final. Segundo Alexandra Seros, Lupino seria uma *auteur-in-waiting* (autora em espera, em tradução livre), por ainda não ter tido o reconhecimento merecido (Seros, 2024, p. 176).

[59] O filme se chamaria *Unwed mother* (como o título em português), mas foi rejeitado pela MPPC.

Figura 11 – *Mãe Solteira*



Fonte: frames do filme.

Inicialmente, os censores da PCA rejeitaram o projeto e, quando Lupino assumiu a produção, teve que comparecer pessoalmente à *Motion Picture Association of America* (MPAA). Lupino sabia como cooperar e contornar os obstáculos que encontrava e, após conversar com os censores sobre as cenas que haviam sido contestadas, conseguiu a aprovação. Ela convenceu o órgão de que a delinquência juvenil e a maternidade adolescente, que estavam se tornando problemas nacionais, deveriam ser expostos ao público (Seros, 2024, p. 62).

As críticas da obra foram mistas, embora em geral tenham sido boas em relação aos aspectos técnicos do filme. O jornal *The Hollywood Reporter* registrou que o filme marcava "forte entrada no mercado independente, [...] feita com bom gosto, dignidade e compaixão, [...] elenco com desconhecidos talentosos, [...] e equipe técnica com homens de reputação inquestionável" (*Ibid.*, p. 64-65).

Sua heroína, Sally, é uma jovem garçonete de classe baixa de uma pequena cidade dos Estados Unidos, que sonha com o amor romântico. Ela mora com o pai protetor e a mãe dona de casa. Scheib analisa que os protagonistas dos primeiros filmes de Lupino passam a viver como nômades ou em refúgios temporários: Sally, quando descobre que está grávida e vai para um lar para mães solo (*Mãe Solteira*); Carol, que vai para o centro de reabilitação, em *Quem Ama não Teme*; Ann, que foge da cidade onde vivia (*O Mundo é Culpado*); Florence, que viaja pelo mundo jogando tênis (*Laços de Sangue*); os homens que atravessam o deserto, em *O Mundo Odeia-me*, e o protagonista de *O Bígamo*, dividido entre duas residências em cidades distintas.

Há que se destacar momentos de extrema tensão emocional, como a cena do parto de Sally, em que ela é levada inerte da cama para a maca, e vemos o ponto de vista dela olhando para as enfermeiras, antes do apagar das luzes, como num sonho. A decisão de doar seu bebê não é retratada como uma tragédia, mas como uma questão social – a impossibilidade econômica de Sally. Para Scheib, o contexto social e a classe das personagens "influencia sua forma de ver a vida, de agir sobre o mundo".

Ao invés de um final típico de Hollywood, a sequência final mostra o total desespero dos personagens. Sally foge pela cidade, sendo perseguida por Drew, o veterano de guerra que a ama. Quando, durante a perseguição, sua perna mecânica falha, ele desmorona no chão. Sally percebe que ele está caído, para de correr e volta ao seu encontro. A câmera registra o abraço final, sem comentários, *voice over* ou diálogos. Sally e Drew são dois solitários que se consolam em uma paisagem urbana anônima. Lupino não dá a menor pista de qual será o futuro do casal (Grisham; Grossman, 2017, p. 12-13).

Este foi o primeiro dos filmes que ela dirigiu, que apostavam na crítica e no engajamento social, "revelando os conflitos enfrentados pelos que buscam por justiça em um sistema que promove cronicamente a desigualdade" (Oliveira; Magalhães; Britto, 2020, pos.1248). O sucesso de bilheteria de *Mãe Solteira* fez com que os patrocinadores da produtora insistissem que ela assumisse a direção de *Quem ama não teme (Never Fear, aka the Young Lovers,* EUA, 1950, de Ida Lupino). Dessa forma, a recém-formada produtora *The Filmakers*, em agosto de 1949, lançou seu primeiro longa-metragem, o melodrama social sobre uma bailarina que contrai poliomielite. O filme foi escrito por Lupino e Young, dirigido por Lupino, que fez o filme a partir de sua própria experiência e luta contra a doença, que ela contraiu anos antes, como já mencionado.

O rito de passagem do filme fala da história da adaptação de uma mulher ativa e criativa a uma nova forma de viver para, mais genericamente, comentar sobre as limitações impostas para as mulheres. O casal de dançarinos, Carol e Guy, novamente interpretados por Sally Forrest e Keefe Brasselle, perfeitamente entrosado apresenta seu novo número de dança/duelo na sequência de abertura para, em seguida, celebrar o noivado e o futuro à beira-mar, tomando champanhe.

O equilíbrio de suas vidas é destruído pela doença de Carol, que compromete seus movimentos e, portanto, sua arte. Enquanto se recupera em um instituto especializado no tratamento, Carol passa por todas as fases do luto: negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. A cena em que ela, certa de que poderia voltar a andar, cai no chão em desespero, nos remete para a cena final de *Mãe Solteira*.

Figura 11 – Planos em *Mãe Solteira* e *Quem Ama não Teme*



Fonte: frames do filme.

A personagem, assim como Ida, fica curada – não teve o mesmo infortúnio que Len, homem de quem se aproxima na instituição e que a inspira a seguir em frente e aceitar sua situação. Com Len, Carol consegue expressar seus pensamentos e sentimento de insegurança: "não sei mais quem sou e nem para onde vou".

De acordo com a análise de Scheib, o filme seria o exemplo perfeito da união de estilos presente nos filmes de Lupino: o sentimentalismo sem exageros e o realismo documental criam "uma espécie de espaço de dois níveis de alternância e mudança de foco, em que nenhum dos pólos se sobrepõe a outro". A cena da dança em cadeira de rodas, embalada pela autêntica música *country* estadunidense, onde os dançarinos se misturam em atores e não-atores, pacientes reais do instituto, explicita bem essa dupla camada. O filme é o mais autobiográfico de Lupino, que afirmou que "queria fazer filmes sobre pessoas perdidas e desnorteadas, e compreendeu perfeitamente a experiência da passividade e as forças sociais que a mantêm e exploram. [...] No entanto, ela está numa posição privilegiada, o que torna sua experiência inaplicável à situação de suas personagens [...]." Scheib continua sua análise, afirmando que quanto mais os filmes se aproximam da própria situação de classe do realizador, mais forte é a crítica social, mas maiores são as contradições e que, vice-versa, "quanto mais se afastam de sua própria classe social (como em *Mãe Solteira*), mais lírica, trágica e poética é a visão.

Neste filme, como no anterior, a personagem principal é uma jovem que passa por uma situação de difícil enfrentamento. Também como o antecessor, o filme emprega um tipo de realismo documental para transmitir os efeitos psicológicos dos personagens, já isolados por um trauma. Na primeira manifestação da doença, Carol, a protagonista, sofre sozinha até que Guy, seu companheiro, que está tocando piano de costas para ela, percebe que há algo errado

com ela. Essa ironia dramática – nós, os espectadores, sabemos o que se passa com ela antes dele - simboliza o trauma e o isolamento de Carol, "destacando sua recém adquirida consciência de estar à margem, excluída" (Scheib, 1980).

Ambos os filmes destacam a preocupação com a intenção de retratar experiências autênticas em locações reais, evidente nos créditos iniciais: "Esta é uma história verídica. Ela foi fotografada onde de fato ocorreu". Assim, grande parte das cenas foi filmada no Instituto Kabat-Kaiser, em Santa Monica, fato que acaba por, ao mesmo tempo, particularizar e generalizar a história, como atestam Grisham e Grossman (2017, p. 15). A riqueza documental do filme se destaca pela atenção dada aos personagens secundários, incluindo os pacientes reais do instituto (Seros, 2024, p. 86).

Quem Ama não Teme lança luz sobre os traumas de uma doença repentina e profunda, realizando uma crítica social mais abrangente. A ênfase dada ao otimismo pueril de Carol e Guy se contrapõe a um anticlímax irônico, para o qual o roteiro os leva. Com pouco dinheiro e com sua própria versão do sonho americano materializado em uma performance de dança, Carol and Guy ("*guy*", em inglês, quer dizer "cara, homem", sugerindo uma generalização) são dois dos inúmeros personagens dos filmes de Ida Lupino que fantasiam sobre um futuro de sucesso. Quando Carol adoece, sofre com dores tanto físicas quanto emocionais – decepção, vergonha, solidão.

A cena mais comovente do filme é a festa no Instituto, quando os pacientes dançam em suas cadeiras de roda. Trata-se de "um soco no estômago" coberto de realismo poético, como relatou a revista *Variety*, à época de seu lançamento (Grisham; Grossman, 2017, p. 14). A dança, belamente coreografada, se apresenta como um contraponto irônico à rotina de dança da protagonista antes de contrair a doença, mostrada no início do filme. Ao incorporar a cadeira à dança, Lupino faz questão de realçar a importância da arte como forma de suportar as dificuldades da vida. "É poesia filmada, a cena tenta normalizar o mundo das vítimas paralisadas pela doença." A cartela final, em que se lê "Este não é o fim. É só o começo para os que têm fé e coragem" também deixa transparecer a opinião otimista da diretora, provavelmente decorrente de sua própria história de vida.

Figura 12 – A dança



Fonte: frames do filme.

Embora houvesse algumas boas críticas, o filme não foi um sucesso de público[60]. Mas atraiu a atenção da *RKO Pictures* (comandada por Howard Hughes, amigo de Ida), que concordou em financiar e distribuir as três produções seguintes que o trio da *The Filmakers* queria realizar. Com controle total sobre o conteúdo e a produção, "a empresa de Lupino havia conseguido chegar à situação ideal: distribuição garantida, liberdade criativa e financiamento adiantado" (Dixon, 2005, p. 140).

O primeiro filme sob esse acordo foi *O mundo é culpado* (*Outrage*, 1950), a história de uma jovem que sofre um abuso sexual. Segundo Rodrigo Veninno, "até então, praticamente nenhum filme havia sido tão ousado em abordar esse tema" (2024, p. 119). Na realidade, os filmes *Levada à força* (*The Story of Temple Drake*, 1933) e *Esquecer, nunca!* (*They won't forget*, 1937) já haviam tratado do tema, mas de forma sensacionalista e sob a ótica masculina, segundo Dixon (2005, p. 140).

Ao sair do escritório tarde da noite, Ann (Mala Powers), uma jovem ingênua, é perseguida e atacada pelas ruas desertas. Atordoada, Ann retorna para casa, onde recebe cuidados médicos, e é interrogada pela polícia. A exposição pública do incidente intensifica seu sofrimento, tornando-a alvo de comentários da comunidade. O trauma e a vergonha a fazem fugir de casa e do noivo, e ela tenta reconstruir a vida no interior da Califórnia, onde conhece um pastor, que a acolhe. Lenta e gradualmente, Ann começa a se recuperar e a confiar em Bruce,

[60] Mesmo sendo, posteriormente, renomeado para *The Young Lovers (Os jovens amantes*, em tradução livre), para tentar atrair um público maior, o filme não conseguiu recuperar os custos de produção (Dixon, 2005, p. 140).

encontrando trabalho no local. Contudo, um beijo forçado por um jovem local reativa seu trauma, levando-a a um ataque violento[61].

O filme parece se dividir em duas partes contrastantes, reforçadas pela dualidade da cidade versus campo. Em muitos aspectos, a segunda parte do filme parece superficial e desinteressante, principalmente se comparada à incessantes reviravoltas dramáticas e à energia emocional da primeira (Scheib, 1980). Para Pam Cook, que analisa o filme no livro *Queen of the B's*, Bruce é apresentado como um personagem "bom" – de fato, como o salvador de Ann. No final do filme, Ann quer ficar com Bruce, mas ele "tem um trabalho a fazer" (sua igreja) e Ann "tem uma vida a viver" (casar e formar uma família). Este final, aparentemente reforçando valores familiares tradicionais, fala da impotência feminina em um mundo dominado pelos homens, ou seja, da dificuldade de ocupar o lugar atribuído às mulheres na sociedade patriarcal[62]. Além disso, Cook observa a temática do autoritarismo masculino, personificada no pai e no noivo de Ann, em oposição à feminilidade (ou talvez assexualidade) de Bruce, um indivíduo com inclinações artísticas como o desenho e o piano, e cuja aparente submissão o torna atraente para Ann. Outra observação pertinente concerne à recorrente representação de aprisionamento de Ann, reforçada por escolhas de enquadramento, como na cena em que, durante o interrogatório policial em sua residência, a iluminação da cabeceira sobre seu corpo deitado a aprisiona visualmente (Cook, 1995).

Figura 13 – O Mundo é Culpado



Fonte: frames do filme.

[61] A cena é muito semelhante à cena do ataque de Margot (Grace Kelly) ao agressor, em *Disque M para Matar* (*Dial M for Murder*, EUA, 1954, de Alfred Hitchcock), reiterando as comparações de Lupino a cineastas contemporáneos como Hitchcock, Aldrich, Fueller e Ray (Seros, 2024).

[62] O capítulo do livro de Annette Kuhn sobre *O Mundo é Culpado* traz um exame extenso do filme, comparando-o a outras produções mais recentes, chamadas de *rape-revenge films*, como *Acusados* (*The Accused*, EUA, 1988, de Jonathan Kaplan) e o altamente controverso *I spit on your grave* (aka *Day of the Woman*, EUA, 1978, de Meir Zarchi) (Cook, 1995).

A palavra “estupro” jamais é usada no filme (devido à censura, a violação só pôde ser denominada de “agressão criminosa”), embora fique claro que, de fato, foi o que ocorreu com a personagem Ann, retratada como uma vítima inocente, que acaba desenvolvendo transtorno de estresse pós-traumático (TEPT[63]), mais uma evidência de que os filmes de Lupino tocavam em assuntos que continuam relevantes.

Em tom tipicamente *noir*, a agressão sexual é encenada com a perseguição de Ann por ruas desertas e escuras. As sombras do homem surgem primeiro, prenunciando o ataque iminente. Num beco sombreado por venezianas, a tensão aumenta. Ann brevemente para sob um poste de luz, filmada de cima. Ao se esconder num caminhão abandonado, o toque acidental na buzina ecoa (um efeito similar que Lupino utiliza também em *O Mundo Odeia-me*), serve a um duplo propósito: gerar desconforto no espectador e, narrativamente, denunciar a localização de Ann ao agressor.

O Mundo é Culpado foi o primeiro verdadeiro sucesso de bilheteria de Lupino, que “demonstra seu domínio de câmera, com várias tomadas impressionantes de grua e dolly” e, através de uma iluminação *noir*, insere a primeira metade do filme em um “submundo de sombras sinistras” (Dixon, 2005, p. 141). A correspondente Caryn James, em uma reportagem para a BBC em 2019, escreveu que “com exceção dos carros e da moda, *Outrage* poderia se passar nos dias atuais. Mas, naquela época, não houve filme semelhante, nem uma diretora como Ida Lupino” (James, 2019).

Trata-se de um filme curioso, na medida em que a vitimização da mulher pelos homens e pela sociedade é representada ora pela paranoia, ora pela benevolência, ambas excessivas e irreais, que levam o filme a oscilar entre as atmosferas de pesadelo e sonho (Scheib, 1980). Aqui, as expectativas de uma jovem mulher sobre casamento, lar e família são destruídas quando ela e é repetidamente vitimizada pela sociedade e pelo sistema legal.

Para Cook (1995, p.61), a mensagem liberal do filme fornece o que pode ser chamado de sua “camada dominante de significado”. A abordagem que reconhece os problemas psicológicos tanto do agressor quanto da vítima, e a importância do tratamento terapêutico para ambos, demonstra uma visão progressista, inclusive para os padrões atuais.

[63] De acordo com o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, 5ª Edição (DSM-5), o Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT) é um transtorno que pode surgir após a exposição a um evento traumático, que pode incluir exposição à morte real ou ameaçada, ferimentos graves ou violência sexual.

Em maio de 1950, Lupino estava atuando em *Cinzas que queimam* (*On Dangerous Ground*) quando o diretor, Nicholas Ray, adoeceu. Ela assumiu a direção para terminar o filme, embora também não tenha sido creditada por esse trabalho (Seros, 2024, p. 40).

Em 1951, Sally Forrest voltou a interpretar a protagonista de *Laços de Sangue (Hard Fast and Beautiful*, 1951), uma jovem inserida no mundo dos esportes e da competição[64]. Ela se torna uma importante tenista amadora, que acaba sendo cooptada por um técnico/agente explorador e uma mãe ambiciosa, que projeta as próprias frustrações no sucesso da filha (Grisham, Grossman, 2017, p. 16).

Claire Trevor, que interpretou *femmes fatales* em *noirs,* como *Até a Vista, Querida (Murder, my Sweet,* EUA, 1944, de Edward Dmytryk) é Millie, uma mãe implacável, que coage a filha Florence a se tornar uma jogadora de tênis profissional.

Para Dixon, ao filmar em locações, como em seus dois filmes anteriores, Lupino dá ao filme um aspecto documental, revelando, em detalhes, "a mecânica suja da exploração esportiva: endossos, promoções de produtos, golpes publicitários e estratégias de merchandising" (2005, p. 142). O autor ainda afirma que, apesar de criticado à época do lançamento por ser um filme muito exagerado, atualmente ele soa antagônico a esse conceito: é compacto, cruel e criticamente contido.

Todos os filmes que Ida Lupino dirigiu até esse ponto da carreira focaram em mulheres que lutavam contra as expectativas sociais e a dor, causados pelo abismo existente entre seus próprios desejos e os limites encontrados ao tentar satisfazer tais desejos, no caminho para a "felicidade". São todos ambientados em lugares afetados pelo pós-guerra – uma cidade genérica ou paisagem urbana anônima, que servem de metáfora para as limitadas prospecções oferecidas às mulheres. Como nos filmes *noir*, o lar, especificamente, se torna um lugar que revela a perversidade e destruição dos arranjos familiares. Suas análises de maternidade solo, violência sexual, efeitos debilitantes da poliomielite e exploração de uma atleta pelos pais, podem ser considerados tanto filmes de entretenimento quanto comentários sociais, o que situa Lupino certamente à frente de seu tempo (Dixon, 2005, p. 142).

Claire, aqui pode ser vista num papel duplo: ela é a mãe da protagonista, mas também é uma espécie de mulher fatal, que se arruma ao saber que a filha trouxe um rapaz para casa e que troca olhares sedutores com o técnico da filha. Na realidade, os papéis antagônicos das duas personagens principais — a filha, competidora ingênua e sua mãe controladora — são descritos

[64] Segundo Dixon (2005) alguns críticos afirmam que, devido à semelhança física da atriz com Ida Lupino e sua escolha para protagonizar os três primeiros filmes dirigidos por Ida, as personagens que Forrest interpretou seriam espécies de *alter egos* da diretora.

como “dois aspectos da mesma mulher”, ou seja, da dupla representação “mulher boazinha”/*femme fatale* descrita anteriormente.

O relacionamento do casal é pontuado como conflituoso ao longo de toda a narrativa: a mãe Millie, decidida e manipuladora, e o submisso pai Will (Kenneth Patterson), que tem uma relação de afeto e cumplicidade com a filha. A humilhação da mãe, que chega a falar para o marido: “*you make me sick*” (você me dá nojo, em tradução livre), se baseia na frustração por ter se casado muito jovem, e que a impele a fazer de tudo para que o mesmo não aconteça com a filha que, contrariamente, quer formar uma família com Gordon (Robert Clarke). O casamento é, para a mãe de Florence, um *locus* de infelicidade e desgosto. A cena abaixo, que mostra os pais em camas de solteiro dispostas de costas uma para a outra, numa possível metáfora das restrições impostas pelo Código Hays à representação da intimidade conjugal, ilustra a completa desconexão entre o casal.

Figura 14 – Laços de Sangue



Fonte: frames do filme.

Cenas de Florence jogando – toda a pressão e nervosismo que ela sofre – são filmadas no ambiente inóspito e elitizado das quadras de saibro, na luz do dia, com muita iluminação e figurinos brancos, bem diferentemente do estilo *noir*. Além disso, imagens de arquivo de partidas reais de tênis (nos EUA e em Wimbledon) foram incluídas no filme.

A mãe narra em *off o*s percalços da filha para chegar ao topo do ranking, desde campeonatos locais a competições internacionais. Ela é frequentemente enquadrada em primeiros planos, em que é possível vermos suas reações com proximidade.

Outro ponto de destaque no filme é a supressão da narração de Milly, na metade do filme. Para Mandy Merck, que assina o capítulo sobre o filme no livro de Annette Kuhn (1995), as vantagens formais deste dispositivo são óbvias. Ao transferir a narração em *off* da mãe para um comentarista esportivo na diegese, Lupino confere mais veracidade à história. A trajetória

de Milly, da esfera doméstica para a mídia, a faz perder a privacidade. Ela deixa de ser uma dona de casa, mas também não ascende a uma carreira propriamente dita, tornando-se um produto do seu tempo: uma era que incentivou e reprimiu a ambição materna, transformando o sofrimento resultante em entretenimento comercial, na figura da mãe melancólica do melodrama.

O desfecho do filme está, mais uma vez, longe de representar alguma domesticidade feliz. A alegria nupcial de Florence, que entrega friamente a taça do campeonato à mãe e desaparece com Gordon, se contrapõe à punição de Milly que permanece sozinha e abandonada no estádio, sentada na escuridão.

Os dois filmes que Lupino dirigiu em 1953, *O Mundo Odeia-me* e *O Bígamo* também falam de personagens oprimidos, embora, diferentemente dos anteriores, sejam protagonizados por homens. *O Mundo Odeia-me* será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo.

Último filme de Lupino para *The Filmakers, O Bígamo* é notável por sua análise dos padrões sociais do início dos anos 1950, principalmente das restrições impostas a homens e mulheres. Nele, Harry Graham (Edmond O'Brien) é uma alma perdida, que personifica a crise da masculinidade trazida pela reconfiguração dos papéis de gênero no pós-guerra. Casado com Eve (Joan Fontaine), ele acaba se apaixonando por Phyllis Martin – interpretada pela própria Ida Lupino, feito que a tornou a primeira mulher em Hollywood a dirigir a si mesma em um filme sonoro[65]. A obra consegue, de forma surpreendente, criar uma conexão empática entre o público e o trio de protagonistas, acompanhando sua busca por felicidade num mundo social alienante, onde "os sonhos desfeitos se manifestam, mais uma vez, nos detalhes da paisagem urbana de Los Angeles e São Francisco, cidades que representam o modernismo estadunidense (Grisham; Grossman, 2017, p. 16).

O filme faz surgir uma situação triangular, como em dois de seus filmes anteriores: *Laços de Sangue (*Florence, sua mãe Milly e o treinador Fletcher) e *O Mundo Odeia-me* (os personagens Emmett Myers, Roy e Gil). Aqui, Harry narra em *flashback* a situação em que se encontra: um homem dividido entre Eve, com quem está casado há 8 anos e que sublimou seu desejo de ter filhos em prol de uma carreira executiva e Phyllis, uma mulher solitária, que ele conhece por acaso. Aqui, a diferença de classe entre as duas é evidente: a primeira pertence a uma família de classe alta; e a segunda é uma garçonete em um restaurante chinês de quinta categoria. A primeira é representada em espaços abertos, iluminados e extensos; a segunda, em ambientes pequenos, sombrios e íntimos.

[65] Não considerando as diretoras do cinema silencioso que migraram para o cinema sonoro.

Segundo Ronnie Scheib, apesar da aparente mensagem antifeminista do filme, uma análise mais aprofundada nos revela exatamente o contrário: das duas mulheres, a personagem de Lupino é muito mais independente que a de Fontaine, aparentemente uma mulher bem-sucedida e economicamente autossuficiente. O sentimento que domina o filme é a indecisão do homem, que está dividido, na realidade, entre a ambição de seguir uma carreira de sucesso versus a despretensiosa vida sem grandes aspirações. "Aqui a passividade não é um estado, mas um processo de consciência" das complexidades, ironias e contradições inerentes à sua situação (Scheib, 1980). As duas personagens femininas não contracenam no decorrer do filme, exceto na sequência final, em que estão no julgamento do marido. A seguir, o único plano que enquadra ambas as atrizes, que se entreolham.

Figura 16 – *O Bígamo*



Fonte: frames do filme.

A produção foi envolta em uma coincidência irônica, típica dos bastidores de Hollywood. Joan Fontaine, amiga de Lupino, se envolveu com Collier Young, marido de Lupino na época, o que precipitou o divórcio entre eles. Ida, por sua vez, se apaixonou pelo ator Howard Duff (Dixon, 2005, p. 144). Ida Lupino revelou, em uma entrevista, que sua primeira experiência simultânea na frente e atrás das câmeras se provou um trabalho desafiador: "Eu tinha que pedir ao meu operador de câmera que me avisasse quando eu estava exagerando. Quando eu estava atuando, ainda tinha que dizer: 'Corta, imprime, corta, imprime' [penso que eu precisava de um diretor à parte]"[66].

[66] "I had to have my cameraman tell me when I was overdoing it. When I was acting, I still had to say, "Cut, print, cut, print." [think I needed a separate director] ("Interview with Ida Lupino, Los Angeles", Dixon, ano, p. 144).

O Bígamo foi também o último filme de Lupino sob o contrato com a RKO, que não foi renovado. A distribuição teve que ser realizada pela própria produtora, *The Filmakers*, que acabou indo à falência pois, sem a expertise do mecanismo de distribuição nacional de um grande estúdio, não conseguiu obter os resultados esperados. Em outra entrevista, Ida teria se justificado: "Abordávamos tópicos ousados para a época [...], filmávamos em aproximadamente treze dias e um orçamento de menos de duzentos mil dólares [...]. Estávamos indo bem. Mas cometemos um erro fatal. Fomos convencidos a entrar no negócio da distribuição" (Koszarski, 1977, p. 375). Ida sempre se opôs, mas, segundo ela, sua opinião não foi considerada.

Todos os filmes que ela dirigiu para *The Filmakers* surgiram da vontade dela e de seu então marido de fazer filmes independentes sobre pessoas comuns traumatizadas no ambiente social do pós-guerra, "filmes socialmente relevantes mas que também fossem apreciados como entretenimento" (Grisham; Grossman, 2017, p. 17).

O ano de 1956 marcou sua estreia como diretora na televisão, quando ela, convidada pelo ex-marido Collier, aceitou dirigir o ator Joseph Cotten em um episódio para a série *On Trial* e, em seguida, roteirizou e dirigiu o episódio "*No. 5 Checked Out*" para a série *Screen Directors Playhouse* (Koszarski, 1977, p. 376). A partir de então, ela iniciou uma prolífica carreira como realizadora para a televisão estadunidense, que incluiu séries populares (inclusive no Brasil) como *Alfred Hitchcock Apresenta, Thriller, Os Intocáveis, Kraft Suspense Theatre, A feiticeira, O Fugitivo* e várias outras.

Apenas em 1966, treze anos depois de *O Bígamo*, Ida dirigiu a comédia *Anjos Rebeldes*, lançada pela Columbia. Com elenco quase todo feminino, foi considerado uma comédia "de, com e para" mulheres, sobre meninas adolescentes em uma escola de freiras, em que Lupino fez um excelente trabalho e, segundo Dixon, "evitou que o romance piegas de Jane Trahey fosse transformado em um filme igualmente piegas" (Dixon, 2005, p. 135).

Como atestam Grishman e Grossman, Lupino não foi uma unanimidade entre as feministas estadunidenses da chamada segunda onda, que despontou em meados da década de 1960 e intensificou-se na década de 1970. Segundo as autoras, enquanto algumas a criticavam por seus filmes serem antifeministas, vitimizando as personagens femininas ou sendo condescendentes com os personagens masculinos, outras afirmavam que Lupino fora mal interpretada, e que "sua intenção sempre foi revelar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres na busca de reconhecimento" (Grisham; Grossman, 2017, p. 31).

A despeito das críticas, as autoras alegam que a maneira com que Ida tratou de temas sociais representou uma intervenção radical nos filmes de Hollywood. Seu estilo de filmar era

diferenciado – câmera não estática, uso da fotografia *noir* e sua habilidade de dirigir atores. "Seu ponto forte era justamente a direção de atores, uma vez que ela sabia provocar as performances que desejava, ciente da técnica necessária para as imagens que ela queria" (Grisham; Grossman, 2017, p. 10).

Para as críticas feministas da obra de Ida, Ronnie Scheib explica que, na verdade,

> seus filmes desnaturalizam a passividade; ela é indesejada, inquieta, ansiosa, impotente. Suas personagens são sonâmbulas [...], seus rostos varridos por emoções que as acometem, mas nunca lhes pertencem [...]. Caminham atordoadas, mutiladas, traumatizadas, [...] sem rumo, [...] (são) jovens, inexperientes [...] passando por doenças sociais que não conseguem identificar (Scheib, 1980).

Os filmes que Lupino produziu, dirigiu e escreveu para sua produtora eram os chamados *problem dramas* femininos que englobavam também o mundo *noir*. Seus filmes revelam que o "sonho americano" falhou para as mulheres: suas protagonistas viviam num mundo de fatalismos – erros humanos, julgamentos errados e escolhas difíceis assombram suas personagens, como destacam Grisham e Grossman (2017, p. 65-69). Scheib analisa que Lupino tinha uma relação quase maternal também com suas personagens, mas que a contradição de negar a eles os privilégios que ela mesma possuía representa, paradoxalmente, a força e a fraqueza de seus filmes, que se caracterizam por nunca resolver completamente as questões apresentadas.

No entanto, a crítica feminista Molly Haskell, na década de 1970, e, portanto no auge do feminismo, avaliou os filmes de Lupino como diretora como muito inferiores aos seus papéis corajosos como atriz, descrevendo-os como "convencionais, até mesmo sexistas". Pam Cook cita o artigo de Patricia White, na revista *Village Voice* em 1991 sobre a retrospectiva de Lupino no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), em que ela exalta as virtudes da atriz, mas permanece ambivalente sobre sua direção, que é vista como narrativamente restrita (Cook, 1995, p. 59).

O único filme considerado um *noir* clássico dirigido por uma mulher foi *O Mundo Odeia-me*, realizado em 1953, que deu um impulso significativo à sua carreira atrás das câmeras, além de ter surpreendido público e crítica. Por essa particularidade, ele será objeto de análise no capítulo seguinte.

4 "LUPINO *NOIR*"[67]

O *noir* sempre permeou a carreira de Ida Lupino, de várias maneiras, como pudemos observar. Como atriz, elogiada interpretando uma *femme fatale* por excelência, ela desenvolveu uma forte afinidade pelo *thriller* psicológico e pelos elementos estilísticos do *noir*, que apresentavam os temas expressionistas de alienação e ambiguidade moral, ambas preocupações sociais urgentes durante as décadas de 1940 e 1950.

Nesse contexto, no processo de pesquisa para a presente dissertação, descobriu-se que foram concebidos alguns termos para abarcar a particularidade da obra da diretora: a crítica de cinema Carrie Rickey cunhou o termo "Lupino *noir*", em artigo publicado na revista *Village Voice*, em 1980, no qual buscou expressar a linguagem cinematográfica icônica desenvolvida por Ida, que entrelaça o *film noir* ao docudrama. Segundo ela, os filmes de Lupino não são somente "filmes *noir*, mas Lupino *noir*: um mundo pouco iluminado, de baixo orçamento, onde todos vivem tristes (mas mais sábios) para sempre"[68]. Ela descreve, assim, a atmosfera do pós-guerra que era retratada nos filmes de Ida Lupino.

Alexandra Seros revela que alguns críticos caracterizaram os filmes de Lupino como *melo-noirs* (ou *noirs* melodramáticos), pois eram dotados de narrativas em que "o estado de sonho do *noir* coexistia com a hipérbole do melodrama". (Seros, 2024, p. 51). Essa fusão de estilos foi chamada, por Grisham e Grossman, de *home noir*. Para as autoras, "o *locus* dessa crítica [presente nos filmes de Lupino] é o lar, onde as mulheres estão presas dentro de um espaço psíquico que se tornou desumano na América do pós-guerra" (Grisham e Grossman, 2017, p. 82).

Como observam essas pesquisadoras da obra de Ida Lupino, em *O Mundo Odeia-me*, o *noir* se manifesta, especialmente, por meio da iluminação contrastante, dos motivos visuais repetidos, através da psicologia dos personagens e da ambiguidade narrativa, que leva a "estados oníricos, de violência e desequilíbrio" (Seros, 2024, p. 50). No estilo de seu mentor, o diretor Raoul Walsh - que já havia dirigido Lupino em quatro filmes, ela optou, nesse caso, por um cenário rural (incomum para um filme *noir*) e pelo calor do deserto, para produzir, através de iluminação primorosa e *close-ups* dentro de um carro, a atmosfera tensa e claustrofóbica do filme, digno de qualquer *noir* da época.

---

[67] Anexo C: cartazes do filme.
[68] No original: "*not film noir, but Lupino noir: a dimly lit low-budget world in which everyone lives sadder-but-wiser-ever-after*".

A história se concentra em três homens. Curiosa – ou intencionalmente – Lupino aceitou o desafio de dirigir um *road movie* sobre masculinidade, que não tem personagens femininas (com exceção da vítima sem rosto na abertura, e de uma jovem mexicana, em uma breve cena no meio do filme). Essa é uma mudança marcante para ela, cujos filmes anteriores eram focados nas mulheres e em questões femininas. Segundo Seros, a ausência do feminino nesse drama pode ser interpretada como uma projeção de seu próprio apagamento da história do cinema (Seros, 2024, p. 96). No entanto, apesar da ausência diegética, para a autora, "as mulheres mantêm uma presença espectral, fornecendo o subtexto que explica a composição psicológica dos três homens". As esposas, deixadas em casa, são evocadas na conversa dos protagonistas, logo no início do filme, assim como uma prostituta do passado. De acordo com o estudioso Richard Koszarski, nessa subversão do *noir*, Lupino "foi capaz de reduzir o homem para o mesmo lugar perigoso e irracional onde foram colocadas a maior parte das mulheres" desse conjunto de filmes (Koszarski, 1977, p. 371).

David Greven, em artigo intitulado *Ida Lupino's American Psycho: The Hitch-Hiker (1953)*, comenta que "Lupino foi a primeira diretora de filmes da era moderna a romper barreiras ao criar um trabalho que trazia a marca de sua visão pessoal e o filme é há muito esperado pelo reconhecimento como um dos grandes thrillers de suspense de todos os tempos. É uma de suas melhores obras" (Greven, 2014).

A análise de *O Mundo Odeia-me*, definido por Ronnie Scheib como "uma coreografia virtuosa de uma dança da morte a três" (Scheib, 1980), não apenas evidencia suas características peculiares em termos de conteúdo e forma, mas também pode fornecer uma visão geral do trabalho de Ida Lupino como diretora.

4.1 ANÁLISE DO FILME *O MUNDO ODEIA-ME*

Como diretora, Lupino sempre se preocupou e tentou retratar a vida real. *O Mundo Odeia-me* segue a mesma linha ao contar uma história verídica assustadora. As adaptações de crimes reais eram (e são) catárticas para o público, que queria histórias que tivessem vindo de manchetes de jornais. Desse modo, inspirado em fatos reais, o filme narra a viagem de carro de dois amigos, que são sequestrados por um homicida desequilibrado e forçados a atravessar o deserto mexicano. O enredo foi inspirado na vida do assassino em série William Edward Cook, Jr. ou Billy "Cockeyed" Cook, um ex-presidiário de 22 anos do Missouri, que viajava pedindo carona nas estradas dos EUA, e que assassinou seis pessoas - uma família inteira em Oklahoma e um motorista, na Califórnia. Em janeiro de 1951, Cook pegou carona com dois garimpeiros,

James Burke e Forrest Damron que, feitos prisioneiros por oito dias, foram forçados a levá-lo para o outro lado da fronteira com o México.

O roteiro do filme foi adaptado de uma história escrita por Daniel Mainwaring (não creditado por estar na *blacklist* de Hollywood), escrito por Lupino, Young e Robert L. Joseph. Antes de receber o título definitivo, o *script* passou por diversos tratamentos, durante os quais ficou conhecido como *They Spoke to God*, *The Persuasion*, *The Difference, The William Cook Story e The Cook Story* (Seros, 2024, p. 99). Ver Anexo B.

As revistas *Time* e *Newsweek* fizeram uma cobertura detalhada da história de Billy Cook. Psicólogos foram entrevistados para avaliar se a infância conturbada de Cook era a causa de seu comportamento desviante, uma teoria que Lupino e Young acabaram por incorporar ao roteiro. A mãe de Cook morreu jovem, e ele e os irmãos foram abandonados logo depois pelo pai. Ao contrário de seus seis irmãos, que foram todos adotados, Cook entrou e saiu de instituições governamentais, passando a juventude em reformatórios e penitenciárias. Assim, Lupino e Young trabalharam em um roteiro que tentou ser fiel à trágica história de Cook, que foi preso e condenado na Califórnia por assassinato, e enviado para a câmara de gás em 12 de dezembro de 1952.

Em 1951, Lupino se reuniu com Forrest Damron, um dos homens sequestrados por "Billy" Cook e assegurou os direitos da história. Ela, em seguida, encarou de frente o verdadeiro Cook na prisão de San Quentin (Califórnia):

> Eu queria ver Billy e contar que iríamos fazer um filme sobre ele [...] Eu achei a prisão de San Quentin fria, escura e muito assustadora. Na realidade, Collier (seu marido) me disse para não ir; não seria seguro. Mas eu precisava da permissão do Billy para fazer o filme. [...] Ele me pareceu frio e distante e tive medo dele. Ele tinha as palavras *Hard Luck* tatuadas nos dedos da mão esquerda e uma deformidade na pálpebra do olho direito, que nunca se fechava completamente. Não via a hora de sair de lá![69] (Lupino; Anderson, 2018, p. 104).

Porém, ela não foi a única interessada em adaptar a história para o cinema. Um produtor da *Monogram Productions*, uma das produtoras da *Poverty Row*, também teria procurado a *Production Code Administration* (PCA), para conseguir aprovação para adaptar a história para a tela. Inicialmente, segundo as diretivas do Código, nenhuma das duas produtoras (*The Filmakers* e *Monogram*) conseguiria permissão para fazer um filme sobre um assassino

[69] No original: *"I wanted to see him and tell him I was making a film about him. […] I found San Quentin to be cold, dark and a very scary place inside. In fact, I was told by Collie (Collier Young) that I should not go; it was not safe. I wanted a release from Billy Cook to do our film. […] I found him to be cold, calculating, and I was afraid of him. Billy Cook had 'hard luck' tattooed on the fingers of his left hand and a deformed right eyelid that would never close completely! I could not wait to get the hell out of San Quentin!"*

encarcerado. Assim, Grossman e Grisham esclarecem que se iniciou uma batalha entre a PCA, o MPAA (*Motion Picture Association of America*), o Departamento de Justiça e a produtora *The Filmakers* sobre a aprovação para a realização do filme. Após intensa negociação e com apoio da imprensa, a produtora de Lupino e Young conseguiu convencer os censores de que a história seria contada sob o ponto de vista das vítimas, Damron e Burke, o que acabou levando a PCA a conceder-lhes os direitos de filmagem. Com argumentos sólidos e sua habitual polidez, Ida escreveu cuidadosamente diversas cartas para os responsáveis pela autorização, que deram o sinal verde, mas exigiram, em troca, algumas mudanças no roteiro. O imbróglio envolvendo a pré-produção acabou beneficiando e impulsionando a campanha promocional do filme (Grossman; Grisham, 2017, p. 25).

Alterações tiveram que ser feitas no título e nos nomes dos personagens, além de redução no número de vítimas para três (não mencionando que havia crianças entre elas), e troca da profissão dos homens sequestrados – de garimpeiros para pequenos empresários veteranos de guerra. Ainda assim, Ida conseguiu manter importantes referências aos personagens reais. Pesquisando nos arquivos da RKO, Alexandra Seros revela que o roteiro final revisado, encontrado por ela, tinha 104 páginas e conclui que

> Como um roteiro de 70 páginas geralmente rende um filme de 70 minutos, ou o rascunho final não existe, ou Lupino cortou cerca de 30 páginas do roteiro no set. O mais provável é que Lupino tenha economizado recursos nas cenas originalmente planejadas enquanto filmava[70] (Seros, 2024, p. 100).

Conforme já mencionado, os roteiros de Ida refletem sua preocupação com os personagens, geralmente homens e mulheres dotados de falhas e complexidade. Em *O Mundo Odeia-me*, a partir do texto, podemos conhecer tanto as *backstories* (a vida pregressa) dos três homens, quanto seus *misbehaviors* (traços dominantes): Roy é desorientado, Gil, transparente e pragmático e Myers, pervertido e enérgico. No entanto, a relação entre os três não é maniqueísta, eles são personagens tridimensionais e providos de humanidade.

O roteiro é econômico e conta com pouco diálogos, além de diálogos em espanhol que não são traduzidos, uma decisão arbitrária que aproxima o filme do tom documental, aumentando a autenticidade da narrativa. Considerada a obra favorita da diretora*, O Mundo Odeia-me* foi antecedido por uma produção de temática semelhante, intitulada *A Morte Misteriosa* (*The Devil Thumbs a Ride,* EUA, de Felix E. Feist), de 1947 (Dixon, 2005, p. 142).

[70] No original: *"Since a 70-page script will generally yield a seventy-minute film, either the actual final draft is not extant or Lupino cut about 30 pages from her script on set. Most likely is that Lupino economized resourcefully on the original shot lists as she filmed".*

Poucos personagens e poucas locações contribuem para aumentar a tensão e o foco nos três homens dentro do carro. Essa quebra nas regras promovida por Ida, aliada ao elenco e roteiro compactos, contribui para o que Alexandra Seros chama de "um refinamento na abordagem cinematográfica de Lupino" (Seros, 2024, p. 93). A música de Leith Stevens aumenta o suspense que permeia o filme. A trilha sonora reflete o gosto de Lupino por jazz e música de inspiração *noir*. Ela é discreta, pontuada nos momentos de maior suspense. Alexandra Seros comenta que a obra parece "convocar o espectador a decifrar e preencher os detalhes, onde nem tudo é fornecido" (Seros, 2024, p. 111).

Há uma atmosfera de tensão e violência no filme – não apenas no tema, mas no ritmo, ditado pelos movimentos de câmera, e *close-ups* claustrofóbicos alternados com planos gerais. A atmosfera *noir* foi criada em conjunto com o diretor de fotografia, Nicholas Musuraca (que também foi o responsável pela fotografia do clássico *Fuga do Passado*). Utilizando a técnica de *low key* (pouca iluminação, muita sombra e muito contraste), a fotografia alterna dia – com muita claridade e superexposição – e noite – escuridão, focos de luz (lanternas, faróis, fogueira, rostos parcialmente iluminados, de baixo para cima) e sombras expressivas, todos elementos que contribuem para criar uma atmosfera de instabilidade e suspense. Embora os planos gerais abertos e filmados em *plongée* enfatizem a hostilidade da paisagem desértica e do calor implacável, eles oferecem alívio para o interior claustrofóbico do carro, onde a movimentação é restrita e o silêncio impera. O recurso de *rear screen projection*[71] adiciona um efeito onírico à imagem dentro do carro.

O vilão é Emmett Myers, numa atuação incrível de William Talman. Como o assassino real, o personagem também tem um olho paralisado, que está sempre entreaberto. Roy e Gil são veteranos de guerra, casados — Gil tem um filho. Invejoso da amizade e do estilo de vida "normal" de Roy e Gil, Myers os ataca como "otários endividados" e "hipócritas" pela mudança de planos sem aviso, culpando-os pelo infortúnio de terem dado carona a ele: "Se não tivessem mentido às esposas, não seriam meus prisioneiros".

Na primeira parte da primeira sequência do filme, os assassinatos e o *modus operandi* do criminoso são apresentados, sem que o espectador consiga ver seu rosto. Na segunda parte, o rosto aparece nos jornais e vemos que o homem está sendo procurado pelas autoridades. A advertência de Lupino ao público – "Isso poderia ter acontecido com você" – não poderia ser mais ameaçadora. Somos então apresentados aos protagonistas, que estão viajando de carro,

[71] A retroprojeção ou projeção de fundo é uma das muitas técnicas cinematográficas de efeitos de câmera na produção cinematográfica que, além de baixar os custos, mescla atuações em primeiro plano com fundos pré-filmados.

sem saber que serão as próximas vítimas. Vários elementos do cinema *noir* estão aqui presentes. Seros resume: “Lupino apresentou apenas o essencial, usando uma estética compacta que ilustra a graça e a sofisticação de sua direção” (Seros, 2024 p. 95).

Figura 15 – Sequência de abertura *O mundo odeia-me,* parte 1



Fonte: frames do filme.

O filme se inicia com uma cartela de aviso aos espectadores, que tem ao fundo a imagem fixa de um homem e sua sombra projetada no asfalto de uma rodovia. “Essa é a história real de um homem, uma arma e um carro. O carro poderia ter sido o seu – ou daquele casal recém-casado. O que vocês verão nos próximos 70 minutos poderia ter acontecido com você. Afinal, os fatos são reais.” Ao fim, ouvem-se buzinas e barulhos de carros.

A apresentação é da produtora de Ida Lupino, The Filmakers. No fundo, a imagem de uma mão empunhando um revólver. A trilha sonora se assemelha à de muitos filmes *noir*: agitada e perturbadora, antecipa o ritmo do filme e enriquece a atmosfera de desorientação do espectador, vivida pelos protagonistas.

Os créditos se iniciam com um plano-sequência, com os nomes dos três protagonistas. Eles sobrepõem a imagem de um homem caminhando numa rodovia, na lateral direita do plano, de costas e com sua sombra projetada no asfalto. Sua cabeça é “cortada” durante toda a duração do plano. Ele faz sinal para um carro, que para e oferece carona. O homem entra no carro.

Vemos que o carro é da marca Dodge (conversível) e a placa 2650 400 é do estado de Illinois e o ano é 1952, o que demonstra que Ida provavelmente também teve que mudar o Estado dos EUA onde os crimes ocorreram. Na realidade, ele assassinou a família Mosser em Oklahoma – inclusive o cão da família. O carro segue pela estrada. Fim do plano-sequência.

Outro plano-sequência se inicia com o plano de detalhe de um pneu de um carro, que para. A porta direita se abre e vemos os pés de um homem, que salta do carro. Com a porta ainda aberta, escutamos um grito de mulher, seguido de dois tiros. Imediatamente, uma bolsa feminina cai no chão, ao lado dos pés do homem, que, ainda sem ter seu rosto revelado, procura por dinheiro. Ele se afasta do carro. Com a grama ao fundo, só agora os créditos se encerram anunciando a direção de Ida Lupino.

Com um leve *fade out*, surge uma elipse temporal que busca dar continuidade ao plano-sequência anterior, e o chão passa a ser iluminado por uma lanterna, que também foca em um carro parado logo adiante. A placa é a mesma, o carro é o mesmo que vimos antes. A lanterna continua a iluminar o carro, até que vemos um casal morto em seu interior: um homem ao volante, de aliança no dedo anelar esquerdo, e uma mulher ao seu lado. O plano é interrompido por um *insert* do rosto de um xerife de chapéu, jaqueta de couro e broche em formato de estrela, e descobrimos que ele estava segurando a lanterna.

Figura 16 – Sequência de abertura de *O mundo odeia-me,* parte 2



Fonte: frames do filme.

Agora, somos apresentados a três manchetes de jornal, o que confere autenticidade à história: “Casal encontrado morto”; “Busca em todo o país pelo assassino caroneiro”; “Ex-

condenado Myers é suspeito das atrocidades do caroneiro". Sabemos que Myers é um homem que já foi preso anteriormente e vemos seu rosto pela primeira vez. O rosto do assassino é enquadrado em close-up e vemos seu nome "Emmett Myers", junto da frase "Fiquem de olho nesse homem". Vemos agora somente a sombra esticada e distorcida do homem na estrada, dedo levantado pedindo carona novamente. Um carro para e a sombra é "cortada" ao meio. Uma metáfora para uma personalidade dividida? O motorista abre a porta e chama o viajante, sem saber que está dando carona para o assassino e que será sua próxima vítima. Myers entra e o carro se afasta da câmera, em direção ao deserto, com as montanhas ao fundo. Apresenta uma vista do sul da Califórnia, onde o deserto é quente e seco. É a imagem do mal existindo em plena luz, e não em áreas escuras e escondidas, como a maioria dos filmes *noir*.

Em seguida, um plano muito curto de um carro à noite, do ponto de vista dos ocupantes, por uma estrada escura só iluminada pelos faróis acesos. O homem agora jaz no chão, com Myers revistando seus bolsos em busca de dinheiro, com um revólver em punho. Ainda não conseguimos ver o rosto do homem. Agora, somente as pernas do assassino são mostradas, que se afasta do corpo da vítima.

No início do amanhecer (ou do anoitecer?), vemos apenas os faróis de um carro, que parecem olhos de algum animal, andando pela estrada com as montanhas ainda escuras ao fundo. Só o céu está claro. Dentro do carro, dois homens conversam. Roy Collins (Edmond O'Brien), de boné, dirige o veículo e Gil Bowen (Frank Lovejoy) fuma. Os homens conversam sobre o destino de sua viagem: Chapel Mountains? San Felipe? Roy sugere ir para Mexicali, tomar um *drink* com Florabela. Mas Gil não parece muito animado. Roy ainda pergunta se ele quer desistir da viagem e voltar para casa, mas Gil retruca que não, que já estão muito longe de casa para voltar...

As filmagens em locações eram um componente estilístico constante no cinema de Lupino. O orçamento influenciou as escolhas dos locais de filmagem, mas ela também tinha consciência de que locações reais poderiam intensificar o realismo da obra. "Lupino também usou seus cenários – seja uma paisagem urbana *noir* de Los Angeles, o campo pastoral ou o deserto implacável – como um lembrete para seu público de que eles poderiam estar habitando esses espaços depois de saírem do cinema e retornarem à realidade" (Seros, 2024, p. 107).

Embora se passe na Baixa Califórnia (México), *O Mundo Odeia-me* foi realizado nas colinas chamadas de Alabama Hills, no condado de Inyo, Califórnia, na mesma locação de *Seu Último Refúgio*. Lupino fez outra coisa que era novidade para a época, a fim de aumentar a sensação de autenticidade: sem acrescentar legendas, fez com que os atores mexicanos falassem espanhol, o que contribuiu para fugir dos estereótipos (Grisham; Grossman, 2017, p. 17). As

filmagens na região geraram curiosidade na imprensa, e um jornalista e um fotógrafo da *United Press International* chegaram a ir ao set para "fotografar Lupino em ação".

Figura 17 – Lupino em ação



Fonte: Alamy

Geoff Mayer destaca que as filmagens começaram em junho de 1952. Ida Lupino levou sua equipe para a locação, 300 km a nordeste de Los Angeles, um local repleto de afloramentos vulcânicos emoldurados pelas montanhas cobertas de neve de Sierra Nevada. Lupino e o diretor de fotografia Nicholas Musuraca transformaram o local icônico do western no mundo sombrio do film *noir*, onde as rochas estéreis são usadas para intensificar a sensação de isolamento e aprisionamento. O local torna-se, como argumenta Chris Langley, uma "quarta e onipresente personagem" (Mayer, 2013, p. 225). O cronograma de filmagem tinha apenas vinte e seis dias, o que acabou forçando Ida a encontrar soluções criativas para sua obra.

Figura 18 – Fotos das locações em *O Mundo Odeia-me*



Fonte: frames do filme.

Como já foi mencionado anteriormente, nos anos 1950, os EUA passavam por uma mudança nos papéis de gênero. De veteranos de guerra a empregados assalariados e vendedores, os homens brancos de classe média iam se (re)adequando ao papel esperado de provedores, cujas recompensas seriam o casamento e a paternidade. Concomitantemente, as mulheres eram reconduzidas de volta à vida doméstica. Psicólogos e psicanalistas popularizaram, na época, a noção de "maturidade", em que o papel de "chefe de família" significaria o ponto alto da existência e independência masculinas. Esse "novo homem" vivia sob as regras domésticas – casar-se jovem, ter um emprego estável, socializar com sua comunidade. No entanto, seria assombrado pelo fantasma da monotonia da "conformidade" (Grisham; Grossman, p. 41).

Krutnik (1991) chega a afirmar que, em alguns filmes *noir* (e, talvez, seja o caso de *O Mundo Odeia-me*), "os homens parecem bem mais à vontade na companhia de outros homens: a heterossexualidade se torna opressivamente ameaçadora" (p. 63). Esse fenômeno de amizade extremamente próxima entre homens, que se desenvolveu no contexto militar durante a guerra, foi chamado de relacionamento entre *buddies* (amigos, em tradução livre). Mike Chopra-Gant o descreve como uma intimidade fraterna que acabou adquirindo uma dimensão homoerótica dentro do ambiente exclusivamente masculino. Apesar de, na época, as Forças Armadas oficialmente excluírem qualquer pessoa com histórico de comportamento homossexual, o relacionamento entre *buddies* era visto como aceitável.

Myers está constantemente de arma em punho mas sua masculinidade não é explícita, e ele é retratado como um oportunista inteligente e sádico. Para Ronnie Scheib, "o impacto que

os protagonistas sofrem é maior do que a simples perda de liberdade—é a emasculação definitiva", em que o automóvel se torna uma espécie de armadilha, que destrói seus sonhos de liberdade. Isolados na imensidão desértica e opressiva, eles são *buddies* que só têm um ao outro.

Figura 19 – Sequência 2, carona para o assassino



Fonte: frames do filme.

Na sequência 2, vemos que a silhueta do homem pedindo carona aparece em primeiro plano, com o carro ao fundo. Myers entra e se senta no banco de trás, e os três homens são dispostos em forma triangular no plano, mas só Roy e Gil são iluminados. A arma é apontada aos dois homens desavisados. O rosto de Myers sai da escuridão e emerge em primeiro plano. Agora, ele também está iluminado. Uma lanterna joga luz sobre o porta-luvas. No plano seguinte, vemos Myers "brincando" com a arma, seu apêndice por todo o decorrer do filme.

Figura 20 – Sequência 3, Tiro ao alvo sádico



Fonte: frames do filme.

A sequência 3 se inicia quando Roy zomba de Myers, que é rápido no gatilho, por errar um tiro em um coelho correndo. Myers revida com um jogo sádico, obrigando Gil a atirar em uma lata de cerveja vazia que Roy deve segurar perto de seu rosto. Gil protesta e hesita, mas, por fim, atira com segurança na lata próxima a Roy, que, a partir desse ponto, entra em uma curva de estabilidade descendente. Gil, por sua vez, percebe que Myers é ainda mais desequilibrado e ameaçador do que ele pensava. A sequência toda é marcada por um suspense crescente, intensificado pela música de fundo.

Figura 21 – Sequência 4, A fogueira



Fonte: frames do filme.

A sequência 4 traz um momento de mais intimidade – e, por isso, vemos os personagens enquadrados em primeiro plano - em que Myers conta sua própria história e expõe sua vulnerabilidade. É aqui que vemos Lupino tratar seu personagem "desprezível" com empatia, e o monólogo de Myers é de uma intimidade perturbadora e desconcertante. As reações dos homens são inesperadas. O assassino psicopata recebe um monólogo empático que expõe uma infância negligenciada e traumática. Para Seros (2024, p. 51), cada uma das narrativas dos filmes de Ida inclui uma grande medida de compaixão pelos antagonistas – o público entende, por exemplo, que o assassino em série teve um passado que distorceu sua moralidade e, portanto, sua capacidade de se conformar aos costumes da sociedade.

Ela queria que o público ficasse do lado dos personagens que estão presos em suas circunstâncias, independentemente da ambiguidade moral de suas decisões. Ela simpatizava com figuras perigosas que agiam fora das normas de comportamento. Essa aceitação dos marginalizados está em primeiro plano em *O Mundo Odeia-me*, que, de seus seis filmes, é o que emprega menos subtexto (Seros, 2024, p. 100).

Figura 22 – Sequência 5, Tentativa de Fuga



Fonte: frames do filme.

Na sequência 5, Gil e Roy acreditam terem encontrado a oportunidade para escapar do assassino, e saem correndo por uma pista abandonada. Myers os persegue em seu próprio carro, cujos faróis se assemelham a dois olhos. Roy tropeça e cai, e Gil volta para ajudá-lo (atitude ridicularizada, em seguida, pelo antagonista). Myers freia em cima dos homens, quase passando por cima deles, que se encolhem no chão. Encurralados e iluminados somente pelos faróis do carro, eles são novamente submetidos aos deboches de Myers. Os planos e contraplanos, os *close-ups* e a angulação da câmera, além do jogo de sombras, contribuem para sublinhar o suspense nessa sequência de fuga e perseguição típica de um filme *noir*.

Figura 23 – Sequência 6, o fim



Fonte: elaborado pela autora a partir de frames do filme.

A última sequência analisada acontece perto do fim do filme, e Roy, escolhido desde o início como alvo preferencial, sucumbe à tortura psicológica imposta por Myers. O assassino o obriga a atravessar o deserto a pé e a trocar de roupa com ele, numa tentativa de enganar a polícia. Aqui, vemos a repetição de um plano da sequência de abertura, em que as sombras dos homens são projetadas no chão desértico. À noite, quando os três chegam ao cais, acontece uma troca de tiros, a polícia prende Myers e liberta os dois homens. Como os demais filmes de Lupino, aqui o final também é simples, rápido e transmite sentimentos "ambíguos, agridoces, irônicos e, muitas vezes, paradoxais" (Seros, p. 10). No plano final, os dois amigos caminham abraçados.

Em 1953, a RKO depositou uma cópia de 35 mm na Biblioteca do Congresso para fins de direitos autorais. O filme foi selecionado para preservação e restauração pelo Registro Nacional de Filmes da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos em 1998[72]. Em 2013, a *Kino Classics* anunciou o lançamento de edições em Blu-ray e DVD em alta definição, feitos a partir dessa restauração. No Brasil, atualmente não há possibilidade de compra nacional de uma cópia em DVD ou Blu-ray – mas há versões digitais, disponíveis para visualização online e

[72] Em 2020, *O Mundo é Culpado* (Outrage) também foi selecionado para restauração.

download, porque o filme já se encontra em domínio público (completou 70 anos em 2023), no site da Biblioteca do Congresso dos EUA[73]. Porém, a qualidade dos arquivos é mediana.

O filme é hoje considerado por críticos, estudiosos, espectadores e fãs, como a melhor realização de Lupino na direção, além de seu maior sucesso de crítica e de bilheteria. Ele foi comparado aos antecessores *Fuga do Passado* (*Out of the Past*, EUA, 1947, de Jacques Tourneur), e *Detour* (*Detour*, EUA, 1945, de Edgar Ulmer), e também ao posterior *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, EUA, 1958, de Orson Welles).

Segundo Alexandra Seros, na época de seu lançamento, alguns críticos pareceram quase surpresos com o realismo e a tensão do filme, embora ela cite especificamente uma crítica na revista Variety, que elogiou atuação, roteiro e direção, sem fazer, no entanto, nenhuma menção a Lupino (Seros, 2024, p. 96-97).

Como pondera Kamita (2017) em seu artigo supracitado,

> a representação feminina [...] alterna presença e ausência. Na maior parte das vezes, apresenta-se presente como objeto a partir de um olhar masculino e como imagem esmaecida quando se trata de responsável pela criação de sentido.

Ronnie Scheib (1980) reconheceu o brilho técnico subestimado de Lupino, resumindo a falta de compreensão demonstrada pelos críticos machistas, alguns deles até mulheres:

> As composições marcantes, a edição cinética a todo vapor [...] e a utilização de contrastes entre noite e dia, dentro e fora (a tensão constantemente revitalizada e reestruturada entre os três homens em suas posições fixas no carro [...]) – esses são elementos muito presentes em todos os filmes de Lupino e muito responsáveis pelos misteriosos "sentimentos" que os críticos estão dispostos a atribuir a seus filmes, enquanto negam a ela o talento de criá-los[74].

[73] Disponível em https://www.loc.gov/item/2023602025/

[74] No original: *The striking compositions, the on-pulse kinetic editing […] and the full utilisation of contrasts between night and day, inside and outside (the constantly revitalised and restructured tension between the three men in their fixed car positions […]) – these are elements very hard at work in all of Lupino's films, and very much responsible for the mysterious "feelings" critics are willing to ascribe to her films while denying to her the means of creating it.*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar o cinema *noir* sob um novo ângulo se revelou uma experiência instigante e complexa. Apesar da quantidade infindável de livros, teses e artigos escritas sobre esse fenômeno cinematográfico estadunidense que continua a causar certo encantamento em espectadores e acadêmicos do mundo todo, foi possível analisar o contexto histórico e sociocultural em que ele foi desenvolvido, suas influências e particularidades, sob uma ótica feminista e feminina.

A análise do cinema *noir* mostrou porque ele é considerado um período disruptivo do cinema dos EUA. Originado na literatura *hard-boiled* aliada à estética expressionista, esse fenômeno de difícil definição e limites surgiu e se popularizou, entre outros fatores, devido à conjuntura dos Estados Unidos naquele período da História. O crime e a frustração, a ambição e o desajuste eram elementos recorrentes num país mergulhado no mal-estar do pós-guerra. Um dos aspectos desse mal-estar foi a perda da referência masculina durante o conflito, e seu deslocamento do centro da cena para segundo plano, em favor das mulheres. Em vista disso, a representação da mulher, no cinema *noir,* também foi singular. Embora aparentassem ser mulheres independentes, autoconfiantes e belas, as *femmes fatales* (personagens que, geralmente, seduziam o protagonista masculino para que ele cometesse um crime de seu interesse) quase sempre recebiam uma punição que procurava restabelecer o *status quo*.

Conhecer a vida e carreira da única mulher que ousou se infiltrar nesse universo predominantemente masculino foi inspirador. Como Scorsese escreveu em sua pequena homenagem póstuma a Lupino, sua resiliência foi admirável. Ela foi uma atriz que virou diretora quando sua carreira na frente das câmeras deixou de satisfazer suas necessidades artísticas. Podemos conjecturar que interpretar uma mulher fatal teria sido o gatilho para que ela buscasse uma nova visão artística, não limitada ao olhar masculino, originada do desejo de dar voz a personagens multifacetadas, de homens e mulheres atravessados pelos traumas da guerra.

Como Alexandra Seros demonstra em seu recém-publicado livro, ela esteve no centro do cinema independente, pelo qual não recebeu o crédito que merecia. Embora ela tenha tido muitas vezes sua atuação elogiada pela crítica, “quando passou para trás das câmeras, e não foi

mais objeto do olhar do espectador, se tornou uma anomalia, ou até mesmo uma ameaça - sendo, então, marginalizada"[75] (Seros, 2024, p.1).

A análise do *corpus* de filmes dirigidos por ela, entre os anos de 1949 e 1953 com a produtora *The Filmakers,* faz emergir a presença de certo inconformismo que, de maneira geral, encontra-se em toda a obra de Lupino. Sua visão de mundo se refletia em seus filmes, que faziam comentários sobre temas relevantes e sobre as dificuldades da agência humana - principalmente para as mulheres. Através deles, podemos vislumbrar seu comprometimento com as mudanças sociais e sua crença no poder do cinema para ajudar a provocar tais mudanças.

Ao se apropriar das convenções do *noir*, Ida conseguiu subvertê-las, oferecendo novas perspectivas a essa vertente cinematográfica, realizando uma obra que conserva alguns de seus elementos canônicos (roteiro, atmosfera, iluminação, música), mas que não conta com a presença da *femme fatale*, ou de qualquer personagem feminina. No caso de *O Mundo Odeia-me* (*The Hitch-hiker*, 1953), ela transfere o foco do filme para o relacionamento entre três homens em uma situação limite, personagens em crise com o patriarcado e com sua própria masculinidade, dissecando as dinâmicas do relacionamento masculino.

Como Kamita (2017, p. 1395) analisa em seu artigo,

> quando a mulher se posiciona atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é [...] imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros [...] [de] uma sociedade tradicional.

Com aclamação crítica e notável sucesso comercial, o cinema independente estadunidense atingiu esse ano o ápice de seu reconhecimento pela indústria de Hollywood com a premiação do filme *Anora* (EUA, 2024, dirigido por Sean Baker) em cinco categorias do Oscar de 2025, a saber: montagem, roteiro original, atriz, direção e filme. A consagração deste segmento cinematográfico, caracterizado pela representação de grupos marginalizados, originalidade narrativa, produção com recursos financeiros limitados, estratégias de marketing eficazes e prestígio conferido por festivais internacionais – a exemplo da Palma de Ouro conquistada em Cannes em 2024 por *Anora* –, simboliza o crescente reconhecimento das novas vozes que ecoam nesse movimento cinematográfico, idealizado por artistas como Ida Lupino há mais de meio século.

[75] No original: *"[...] once she stepped behind the camera and was no longer the object of the viewer's gaze, she became an anomaly, even a threat—and then she was marginalized".*

Ida Lupino foi uma verdadeira pioneira do cinema. Conforme Wheeler Winston Dixon afirma, o trabalho de Ida foi "um dos mais singulares testamentos dos anos 1950, uma era em que as mulheres ainda estavam muito às margens da prática cinematográfica"[76] (Dixon, 2009). Seus feitos, mesmo nos dias de hoje, impressionam: ela atuou em 61 longas-metragens, 5 filmes para a televisão e 107 episódios de séries de TV; dirigiu 8 longas-metragens (não sendo creditada em 2 deles) e 69 episódios de séries de TV[77]. Sua prolífica carreira na televisão a fez alcançar marcas surpreendentes, como ser a única mulher não somente a ter atuado em um episódio da exitosa série de ficção-científica *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone),* como também a dirigir um episódio na série original[78]. Até o ano de 1989, ela detinha o recorde de ter sido a mulher a dirigir mais episódios de séries para a televisão nos EUA, segundo Grisham e Grossman (2017, p.134).

Alexandra Seros acredita que as produções dirigidas por Lupino propagaram as sementes para o cinema independente feminista que veio a florescer vinte anos depois, "entre as décadas de 1960 e de 1970, para quem ela foi o único exemplo de uma mulher que dirigiu filmes independentes dentro do sistema de Hollywood"[79] (Seros, 2024, p.56). Mesmo o trabalho de cineastas mais contemporâneas, como Kathryn Bigelow, é frequentemente comparado ao de Lupino. Bigelow também é roteirista, produtora e diretora, que aprendeu a trabalhar com equipes e elencos majoritariamente masculinos, em filmes como *Caçadores de Emoção (Point Break,* 1991, EUA, de Kathryn Bigelow*)* e *Guerra ao Terror (The Hurt-Locker*, EUA, 2008, de Kathryn Bigelow), pelo qual ela foi a primeira mulher a ser premiada com o Oscar de Melhor Direção.

Acredita-se que estudos futuros poderão ser derivados ou ampliados a partir da presente pesquisa, a exemplo da análise detalhada da obra que Ida Lupino dirigiu para o cinema e para a televisão, sua importância enquanto autora colaborativa, ou ainda através de estudos comparativos entre a produção de Ida Lupino e a de outras cineastas, contemporâneas ou não.

---

[76] No original: *Lupino's work is one of the most singular testaments of the 1950s, an era when women were still very much on the margins of cinematic practice.*

[77] Cf. Internet Movie Database (IMDb). Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0526946/

[78] A série original, criada e apresentada por Rod Serling, ficou no ar por 5 temporadas, de 1959 a 1964, é considerada a primeira antologia de fantasia científica "adulta" a ser exibida na televisão americana. Com histórias que abordavam diversas temáticas ligadas ao horror e à ficção cientifica (como passagem do tempo, vida alienígena e distopias), ela foi refilmada mais quatro vezes (a última em 2019, produzida por Jordan Peele), além de ter sido adaptada em dois longas-metragens e exibida no Brasil, a partir dos anos 1960. (Cf. Twilight, 2002-2019). Ver Tabela 1.

[79] No original*: "For the generation of women filmmakers who emerged in the late 1960s and throughout the 1970s, she was the only example of a woman who had directed independent features within the Hollywood system".*

Em 1950, Ida Lupino foi convidada para ser a apresentadora do Oscar de Melhor Direção, em que cinco homens (e seus pares na *Directors Guild of America*) concorriam. Sua breve fala introdutória conseguiu resumir seu desejo de reconhecimento: "Se um gênio me concedesse um desejo, acho que sei como gostaria de usá-lo: queria ver meu nome em uma lista como esta."[80] Ida não viveu para ver seu desejo realizado, mas o destaque tímido, porém crescente, de outras mulheres na indústria do cinema certamente seria uma realidade que ela teria apreciado testemunhar.

[80] No original: *"If a genie ever gave me a wish, I think I know how I'd like to spend it: I want my name to be on a list like this".* O vídeo encontra-se disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JwSf-jk7r7g.

REFERÊNCIAS

ABERDEEN, J. A. **Hollywood Renegades**: The Society of Independent Motion Picture Producers. California: Cobblestone Entertainment, 2000.

ARSPUBLICA. Disponível em: https://arspublica.com.br/. 2020. Acesso em 4 ago. 2024.

AGUIYRRE, Claudia. Dorothy Arzner: apenas uma estrela na calçada da fama. **Portal Catarinas**, Florianópolis, 15 dez. 2019. Disponível em: https://catarinas.info/dorothy-arzner-apenas-uma-estrela-na-calcada-da-fama/. Acesso em: 15 jan. 2025.

ASSOCIATED Press. Ida Lupino. **Alamy Stock Photo**, California, 2 jan. 1942. Disponível em: https://encurtador.com.br/fsukx. Acesso em 20 jan. 2025.

BALIO, Tino. **United Artists**: The Company Built by the Stars. Madison: The University of Wisconsin Press, 1976. p. 3-29.

BASINGER, Jeanine**. The Star Machine**. New York: Alfred A. Knopf, 2007. E-book.

BIROLI, Flávia. **Mulheres, individualidade e agência**. Blog da Boitempo. 2015. Disponível em https://blogdaboitempo.com.br/2015/04/30/mulheres-individualidade-e-agencia/. Acesso em 12 mar 2025.

BORDE, Raymonde; CHAUMETON, Etienne. **Panorama du film noir américain**. Paris: Flammarion, 1955.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BRITANNICA Encyclopedia. McCarthyism. 2024. Disponível em: https://www.britannica.com /event/McCarthyism. Acesso em 20 fev 2024.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o Mercado de Cinema Brasileiro**: Princípio(s) de uma hegemonia. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

CARMAN, Emily. **Independent Stardom**: Freelance Women in the Hollywood Studio System. Austin: University of Texas Press, 2016.

CHOPRA-GANT, Mike. **Hollywood Genres and Postwar America**: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir. London: I. B. Tauris & Company, 2005.

COLLINSON, Diané. **50 Grandes Filósofos**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 272.

COOK, Pam. Outrage. *In:* KUHN, Annette. **Queen of the B's**: Ida Lupino behind the camera. Flicks Books, England: 1995. p. 57-72.

COOK, Pam. Outrage. *In:* KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. New Edition. London: British Film Institute, 1998. p. 69-80.

COSGROVE, Ben. ‘I’m Gonna Live by the Gun and Roam’: Portrait of an American Spree Killer. **Time**, New York, 1 apr. 2014. Disponível em: https://time.com/3879488/billy-cockeyed-cook-portrait-of-an-american-spree-killer/. Acesso em: 3 mar. 2024.

COSTA, Flavia Cesarino. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. *In:* HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 19-34.

DICKSEE, Frank Bernard. La Belle Dame Sans Merci. 1901. Disponível em: https://www.wikiart.org/en/frank-dicksee/the-beautiful-lady-without-pity-la-belle-dame-sans-merci. Acesso em 15 mar. 2025.

DIXON, Wheeler Winston. **Lost in the Fifties**: recovering phantom Hollywood. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

DIXON, Wheeler Winston. Lupino, Ida. **Senses of Cinema**, Melbourne, issue 50, apr. 2009. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2009/great-directors/ida-lupino/. Acesso em: 7 jun. 2024.

DONATI, William. **Ida Lupino**: a Biography. Lexington: The University Press of Kentucky, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. **Neo-realismo italiano**. In: Mascarello, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

GELLER, Theresa L. **Arzner, Dorothy**. Senses of Cinema, n.26. 2003. Disponível em https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/arzner/. Acesso em 17 jul. 2024.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. **CICANT - Relevância no cinema contemporâneo**: valores e discurso. [Lisboa]: Edições Universitárias Lusófonas, 2002. p. 1-10. Disponível em: https://recil.ulusofona.pt/items/9b2cedc8-97c6-423b-8252-61f4d8b93a27. Acesso em: 20 set. 2024.

GLEDHILL, Christine. Klute 1: A contemporary film *noir* and feminist criticism. *In:* KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. New Edition. London: British Film Institute, 1998. p. 20-34.

GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System**: a history. London: British Film Institute, 2005.

GOMES, Juliana Joaquim. **Mulher fatal**: a representação feminina no cinema *noir* norte-americano. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

GOODSELL, Luke. California Dreamin’: High Sierra (Raoul Walsh, 1941). **Senses of Cinema**, Melbourne, issue 84, sep. 2017. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/high-sierra/. Acesso em: 14 nov. 2024.

GREVEN, David. Ida Lupino’s American Psycho: The Hitch-Hiker (1953). **Bright Lights Film Journal**, [California], 27 feb. 2014. Disponível em: https://brightlightsfilm.com/ida-lupinos-american-psycho-hitch-hiker-1953/. Acesso em: 04 out. 2024.

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

HARVEY, Sylvia. Woman's Place: The Absent Family of Film Noir. *In:* KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women in Film Noir**. New Edition. London: British Film Institute, 1998. p. 35-46.

HANSON, Helen. **Hollywood Heroines**: Women in film noir and the female gothic film. London: IB Tauris, 2007.

HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 60, p. e206006, 2021. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664563. Acesso em: 20 set. 2023

#30 IDA Lupino. [Locução de] Isabel Wittmann, Stephania Amaral, Michelle Henriques, Camila Vieira e Samantha Brasil. Podcast Feito por Elas. 16 ago. 2017. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/6b10jOWR0p2AmjuYEp9bvx?si=Zfq7u2J6QCGo_fdph5XjSg. Acesso em: 21 fev. 2024.

IDA LUPINO in they drive by night -1940-. **Fine Art America**, [Chicago], 28 mar. 2019. Disponível em: https://fineartamerica.com/featured/ida-lupino-in-they-drive-by-night-1940--album.html. Acesso em 25 fev. 2025.

IDA LUPINO in the light that failed -1939-. **Fine Art America**, [Chicago], 23 oct. 2020. Disponível em: https://fineartamerica.com/featured/ida-lupino-in-the-light-that-failed-1939--directed-by-william-a-wellman-album.html. Acesso em 25 fev. 2025.

IDALUPINO.com. A companion to the book Forgotten Auteur, by Alexandra Seros. Disponível em https://www.idalupino.com/. 2025. Acesso em 22 jan. 2025.

JAMES, Caryn. Why Ida Lupino's taboo-breaking films could be set today. **BBC**, Londres, 28 jan. 2019. Disponível em: https://www.bbc.com/culture/article/20190128-why-ida-lupinos-taboo-breaking-films-could-be-set-today. Acesso em: 2 maio 2024.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, set.-dez. 2017.

KOETSIER, Sasja. **Ida Lupino: a woman in the man's world of Hollywood**. Revista Eye Filmmuseum, 2021. Disponível em https://www.eyefilm.nl/en/magazine/ida-lupino-a-woman-in-the-mans-world-of-hollywood/492310. Acesso em 13 jan. 2025.

KOSZARSKI, Richard (Ed.). **Hollywood Directors (1941-1976)**. New York: Oxford University Press, 1977.

KRUTNIK, Frank. **In a lonely street**: film noir, genre and masculinity. London: Routledge, 1991.

KUHN, Annette. Introduction: Intestinal Fortitude. **Queen of the B's**: Ida Lupino behind the camera. Flicks Books, England: 1995. p. 1-12.

LÓPEZ, Esther Álvarez. Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora. *In:* FERNÁNDEZ, Maria del Carmen Rodriguez (coord.) **Las diosas del celuloide**: Arquetipos de género em el cine clásico. Ediciones Jaguar: Madrid, 2006. p. 67-92.

LUPINO, Ida; ANDERSON, Mary Ann. **Ida Lupino**: Beyond the Camera. Albany, Bear Manor Media. 2018.

MAHAR, Karen Ward. **Women Filmakers in Early Hollywood**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

MALONE, Alicia. The Hitch-Hiker. *In:* MALONE, Alicia. **The Female Gaze**: essential movies made by women. Florida: Mango Publishing Group, 2018. Versão digital Kindle.

MARY Pickford Foundation. [S. l.], [2025]. Disponível em: https://marypickford.org/. Acesso em: 08 jan. 2025.

MASCARELLO, Fernando (Org.). Film Noir. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 177-190.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MAYER, Geoff. Film Noir and Studio Production Practices. *In*: SPICER, A. Hanson, H. **A Companion to Film Noir**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2013. p. 211-226.

MAYNE, Judith. **Directed by Dorothy Arzner**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

MERCK, Mandy. Hard, Fast and Beautiful. *In*: KUHN, Annette. **Queen of the B's**: Ida Lupino behind the camera. Flicks Books, England: 1995. p. 73-89.

MOORE, Brie. Old Hollywood, New System: the evolution of actor's contracts in the 1920s-1940s Hollywood. **Medium**, [S. l.], 17 apr. 2023. Disponível em: https://medium.com/@briennemoore2004/ old-hollywood-new-system-the-evolution-of-actors-contracts-in-1920s-1940s-hollywood-454ed86a4363. Acesso em: 9 fev. 2025.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

OLIVEIRA, Larissa; MAGALHÃES, Leticia; BRITTO, Rafaella (org.). **Dossiê Ida Lupino**. [S. l.] Cine Suffragette, 2020. E-book. Disponível em: https://medium.com/cinesuffragette/dossi%C3%AA-ida-lupino-d3d5db9d822. Acesso em: 20 maio 2024.

PENNINGTON, Susan; BEACHUM, Chris; HOLLAND, Misty. 24 most successful, celebrated women movie directors. **Gold Derby**, Los Angeles, 9 mar. 2022. Disponível em: https://www.goldderby.com/gallery/most-successful-celebrated-women-movie-directors/the-lost-daughter-11/ . Acesso em: 3 ago. 2024.

PINTEREST Ida Lupino 1918/1995. Disponível em https://br.pinterest.com/mariafatimavenceslaunardino/ida-lupino-19181995/. Acesso em: 26 jun 2024.

PLACE, Janey. Women in Film Noir. *In*: KAPLAN, E. Ann (ed.). **Women in Film Noir**. New Edition. London: British Film Institute, 1998. p. 47-68.

RABINOVITZ, Lauren. The Hitch-hiker. *In*: KUHN, Annette. **Queen of the B's**: Ida Lupino behind the camera. Flicks Books, England: 1995. p. 90-102.

RICKEY, Carrie. **Lupino Noir**. *Village Voice*, 29 October_4 November 1980, p. 43.

ROSEN, Marjorie. **Popcorn Venus**. New York: Avon Books, 1973.

SCHEIB, Ronnie. Never Fear. *In*: KUHN, Annette. **Queen of the B's**: Ida Lupino behind the camera. Flicks Books, England: 1995. p. 40-56.

SCHEIB, Ronnie. Ida Lupino: Auteuress. **Film Comment,** v. 16, n. 1, jan.- feb. , p. 54-64, 1980. Disponível em: http://www.screeningthepast.com/issue-41-ronnie-scheib-dossier/ida-lupino-auteuress/. Acesso em: 25 set. 2024.

SCHMIDT, Christel. Mary Pickford. **Women Film Pioneers Project**, New York, Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-mary-pickford/. Acesso em: 21 jan. 2025.

SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir. Film Comment 8, no.1 (1972). *In*: SILVER, Alain URSINI, James (ed.). **Film Noir Reader** [1]. Pompton Plains: Limelight Editions, 1996.

SCIENCE and Media Museum. **A very short history of cinema**. 2020. Disponível em https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories/very-short-history-of-cinema. Acesso em 1 fev 2024.

SCORSESE, Martin. The Lives They Lived. Ida Lupino, Behind the Camera, a Feminist. **The New York Times Magazine**, New York, 31 dez. 1995. Disponível em: https://www.nytimes.com/1995/12/31/magazine/the-lives-they-lived-ida-lupinobehind-the-camera-a-feminist.html. Acesso em: 21 out. 2023.

SEROS, Alexandra. **Ida Lupino, Forgotten Auteur**: From Film Noir to the Director's Chair. Austin: University of Texas Press, 2024. ebook.

SMITH, Sharon. Women who make movies. **Women and Film Magazine**, v. 1, n. 3-4, p. 77-92, 1973. Disponível em: https://www.ejumpcut.org/archive/WomenAndFilm/WF3-4/index.html. Acesso em: 8 dez. 2024.

SMYTH, J. E. Ida Lupino's America: "Just a Big Family of Little Failures". **Cinéaste**, [S. l.], v. 45, n. 1, 2019, p. 1278. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26849146. Acesso em: 27 jan. 2025.

SPICER, Andrew. **Film Noir**. Pearson Education Limited. Essex, England, 2002.

STAMP, Shelley. Lois Weber. **Women Film Pioneers Project**, New York, Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-lois-weber/. Acesso em: 4 fev. 2025.

STAR POWER: The Creation of United Artists (1998). [S. l. s. n.], 2013. 1 vídeo (54min). Publicado pelo canal Documentales Olvidados. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ri0ln17jaD4. Acesso em: 13 jan. 2025.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Mulheres atrás das câmeras**: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. *Significação*, v. 43, n.46, 2016.

THE CHUMS. Disponível em: https://lupinoschums.tumblr.com/post/3591695486/family-photo-from-1959-ida-lupino-howard-duff. 2011. Acesso em 15 mar. 2025.

THE TWILIGHT Zone Museum. [S. l.], [2011?]. Disponível em: https://www.twilightzonemuseum.com/show/index.php. Acesso em: 3 dez. 2024.

U.S. Department of Justice, Antitrust Division. **The Paramount Decrees**, Washington, 7 aug. 2020. Disponível em: https://www.justice.gov/atr/paramount-decree-review. 2020. Acesso em: 15 ago. 2024.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

VENINNO, Rodrigo. **As mulheres pioneiras do cinema**. São Paulo: UICLAP, 2024.

VICENTINO, Cláudio**. História Geral**. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

FILMOGRAFIA

A CONQUISTA da Beleza. *Search for Beauty.* Direção: Erle C. Kenton. EUA: Paramount Pictures, 1934. (78 min.), son., p&b.

A BESTA Humana. *La Bête humaine*. Direção: Jean Renoir. França: Lux Compagnie Cinématographique de France, 1938. (100 min.), son., p&b.

A DAMA de Shanghai. *The Lady from Shanghai*. Direção: Orson Welles. EUA: Columbia Pictures, 1947. (87 min.), son., p&b.

A GRANDE Ilusão. *La Grande Illusion.* Direção: Jean Renoir. França: Réalisation d'art cinématographique (RAC), 1937. (113 min.), son., p&b.

A LUZ que se Apaga. *The Light that Failed*. Direção: William A. Wellman. EUA: Paramount Pictures, 1939. (99 min.), son., p&b.

A MARCA do Zorro. *The Mark of Zorro*. Direção: Fred Niblo. EUA: United Artists, 1920. (79 min.), mudo, p&b.

A MULHER Domada. *The Taming of the Shrew*. Direção: Sam Taylor. EUA: United Artists, 1929. (63 min.). son., p&b.

A MULHER e a Moda. *Fashions for Women*. Direção: Dorothy Arzner. EUA: Paramount Pictures, 1927. (70 min.). mudo, p&b.

ANORA. *Anora.* Direção: Sean Baker. EUA: Neon, 2024. (139 min.). son., color.

A REGRA do Jogo. *La Regle du jeu*. Direção: Jean Renoir. França: Distribution Parisienne de Films (DPF), 1939. (110 min.), son., p&b.

A REVIRAVOLTA Final. *Le Dernier Tournant*. Direção: Pierre Chenal. França: Lux Compagnie Cinématographique de France, 1939. (90 min.), son., p&b.

AS AVENTURAS de Sherlock Holmes. *The Adventures of Sherlock Holmes*. Direção: Alfred L. Werker. EUA: 20th Century Fox, 1939. (85 min.). son., p&b.

A TAVERNA do Caminho. *Road House*. Direção: Jean Negulesco. EUA: 20th Century Fox, 1948. (95 min.). son., p&b.

A TERRA Treme. *La Terra Trema.* Direção: Luchino Visconti. Itália: Victor Film, 1948. (160 min.), son., p&b.

A VIDA é uma Dança. *Dance, Girl, Dance.* Direção: Dorothy Arzner. EUA: RKO Radio Pictures, 1940. (90 min.). son., p&b.

A VOLTA do Deserdado. *Sarah and Son.* Direção: Dorothy Arzner. EUA: Paramount Pictures, 1930. (86 min.). son., p&b.

AGORA Convém Casar. *Let's Get Married.* Direção: Alfred E. Green. EUA: Columbia Pictures, 1937. (62 min.). son., p&b.

ALEMANHA, ANO ZERO. *Germania anno zero.* Direção: Roberto Rossellini. Itália/França/Alemanha: G.D.B. Edizione Noleggio Film, 1948. (71 min.), son., p&b.

ALICE no País das Maravilhas. *Alice in Wonderland*. Direção: Norman Z. McLeod, Hugh Harman, Rudolf Ising. EUA: Paramount Pictures, 1933. (76 min.). son., p&b.

ALVORADA do Amor. *The Love Parade.* Direção: Ernst Lubitsch EUA: Paramount Pictures, 1929. (107 min.). son., p&b.

ANJOS de Cara Suja. *Angels with Dirty Faces*. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1938. (97 min.). son., p&b.

ANJOS Rebeldes. *The trouble with angels*. Direção: Ida Lupino. EUA: Columbia Pictures, 1966. (112 minutos), son., color.

ARROZ AMARGO. *Riso Amaro*. Direção: Giuseppe De Santis. Itália: Lux Film, 1949. (108 min.), son., p&b.

ARTISTAS e Modelos. *Artists and Models.* Direção: Raoul Walsh. EUA: Paramount Pictures, 1937. (97 min.). son., p&b.

ASAS. *Wings.* Direção: William A. Wellman, Harry d'Abbadie d'Arrast. EUA: Paramount Pictures, 1927. (146 min.). mudo, p&b.

ASSASSINOS. *The Killers*. Direção: Robert Siodmak. EUA: Universal Pictures, 1946. (103 min), son., p&b.

ASSIM Amam as Mulheres. *Christopher Strong.* Direção: Dorothy Arzner. EUA: RKO Radio Pictures, 1933. (78 min.). son., p&b.

CAÇADORES de Emoção. *Point Break.* Direção: Kathryn Bigelow. EUA: 20th Century Fox, 1991. (122 min.). son. color.

CAIS das Sombras. *Quai des brumes*. Direção: Marcel Carné. França: Les Films Osso, 1938. (91 min.), son., p&b.

CINZAS que queimam. *On dangerous ground*. Direção: Nicholas Ray, Ida Lupino. EUA: RKO Radio Pictures, 1951. (82 min.), son., p&b.

CLEÓPATRA. *Cleopatra.* Direção: Cecil B. DeMille. EUA: Paramount Pictures, 1934. (100 min.). son., p&b.

COQUETE. *Coquette.* Direção: Sam Taylor. EUA: United Artists, 1929. (76 min.). son., p&b.

CREPÚSCULO Sangrento. *First Comes Courage.* Direção: Dorothy Arzner. EUA: Columbia Pictures, 1943. (88 min.). son., p&b.

DENTRO da noite. *They drive by night*. Direção: Raoul Walsh. EUA: Warner Bros., 1940. (95 min.), son., p&b.

DRÁCULA. *Dracula.* Direção: Tod Browning, Karl Freund. EUA: Universal Pictures, 1932. (75 min.). son., p&b.

DINHEIRO Maldito. *Private Hell 36.* Direção: Don Siegel. EUA: produtora, 1955. (81 min.). son., p&b.

É DIFICIL Ser Feliz. *The Hard Way.* Direção: Vincent Sherman. EUA: Warner Bros., 1943. (109 min.). son., p&b.

E O VENTO Levou. *Gone with the Wind.* Direção: Victor Fleming. EUA: MGM, 1939. (238 min.). son., p&b.

EM CADA CORAÇÃO um Pecado. *Kings Row.* Direção: Sam Wood. EUA: Warner Bros., 1941. (127 min.). son., p&b.

ENTRE O AMOR e a Morte. *Woman in Hiding.* Direção: Michael Gordon. EUA: Universal Pictures, 1950. (92 min.). son., p&b.

ESCRAVO de Si Mesmo. *Beware, my Lovely.* Direção: Harry Horner. EUA: The Filmakers/RKO Radio Pictures, 1952. (77 min.). son., p&b.

ESQUECER, nunca!. *They Won't Forget.* Direção: Mervyn LeRoy. EUA: Warner Bros., 1937. (95 min.). son., p&b.

FELICIDADE de Mentira. *The Bride Wore Red.* Direção: Dorothy Arzner. EUA: MGM, 1937. (103 min.). son., p&b.

FRANKENSTEIN. *Frankenstein.* Direção: James Whale. EUA: Universal Pictures, 1931. (70 min.). son., p&b.

FUGA do passado. *Out of the past*. Direção: Jacques Tourneur. EUA: RKO Radio Pictures, 1947. (97 min), son., p&b.

FUZARCA a Bordo. *Anything Goes*. Direção: Lewis Milestone. EUA: Paramount Pictures, 1936. (92 min.), son., p&b.

FUZILEIROS da Fuzarca. *Come on, Marines!*. Direção: Henry Hathaway. EUA: Paramount Pictures, 1934. (70 min.), son., p&b.

GAROTAS na Farra. *The Wild Party*. Direção: Dorothy Arzner. EUA: Paramount Pictures, 1929. (77 min.), son., p&b.

GUERRA ao Terror. *The Hurt-Locker.* Direção: Kathryn Bigelow. EUA: Summit Entertainment, 2008. (131 min.), son., color.

HERÓIS do Mar. *Sea Devils*. Direção: Benjamin Stoloff. EUA: RKO Radio Pictures, 1936. (88 min.), son., p&b.

HIPÓCRITAS. *Hypocrites*. Direção: Lois Weber. EUA: Paramount Pictures, 1915. (54 min.), mudo, p&b.

HOP, The Devil's Brew. Direção: Lois Weber, Phillips Smalley. EUA: Universal Film Manufacturing Company, 1916. (50 min.), mudo, p&b.

HOTEL do Norte. *Hôtel du Nord.* Direção: Marcel Carné. França: Cocinor&SEDIF, 1938. (95 min.), son., p&b.

IDA Lupino: gentlemen & miss Lupino. Direção: Clara Kuperberg e Julia Kuperberg. França: Kali Pictures, Wichita Films, 2021. (53 min.), son., color.

I LIVED with You. Direção: Maurice Elvey. Reino Unido: Woolf & Freedman Film Service, 1933. (100 min.), son., p&b.

JENNIFER. *Jennifer*. Direção: Joel Newton. EUA: Allied Artists Pictures, 1953. (73 min.), son., p&b.

LAÇOS de sangue. *Hard, fast and beautiful*. Direção: Ida Lupino. EUA: The Filmakers/RKO Radio Pictures, 1951. (78 minutos), son., color.

LADRÕES de bicicletas. *Ladri di Biciclette*. Direção: Vittorio de Sica. Itália: ENIC, 1948. (89 min.), son., p&b.

LEVADA à força. *The Story of Temple Drake*. Direção: Stephen Roberts. EUA: Paramount Pictures, 1933. (70 min.), son., p&b.

MÃE solteira. *Not wanted*. Direção: Elmer Clifton, Ida Lupino. EUA: Emerald Productions/ Film Classics, 1949. (91 minutos), son., p&b.

MEU ÚNICO Amor. *The Man I Love*. Direção: Raoul Walsh. EUA: Warner Bros., 1946. (96 min.), son., p&b.

MEU ÚNICO Amor. *My Best Girl*. Direção: Sam Taylor. EUA: United Artists, 1927. (80 min.), son., p&b.

MISTÉRIO de uma mulher. *Ladies in Retirement*. Direção: Charles Vidor. EUA: Columbia Pictures, 1941. (91 min.), son., p&b.

MONEY for Speed. Direção: Bernard Vorhaus. Reino Unido: Regal, 1936. (73 min.), son., p&b.

MORTALMENTE perigosa. *Gun Crazy.* Direção: Joseph H. Lewis. EUA: United Artists, 1950. (87 min), son., color.

MULHERES Condenadas. *Women's Prison*. Direção: Lewis Seiler. EUA: Columbia Pictures, 1955. (80 min.), son., p&b.

NO SILÊNCIO de uma Cidade. *While the City Sleeps*. Direção: Fritz Lang. EUA: RKO Radio Pictures, 1956. (100 min.), son., p&b.

O BÍGAMO. *The bigamist*. Direção: Ida Lupino. EUA: The Filmakers, 1953. (80 min.), son., p&b.

OBSESSÃO. *Ossessione.* Direção: Luchino Visconti. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI), 1943. (140 min.), son., p&b.

O DESTINO Bate à sua porta. *The Postman Always Rings Twice*. Direção: Tay Garnett. EUA: MGM, 1946. (113 min.), son., p&b.

O GATO Preto. *The Black Cat*. Direção: Edgar G. Ulmer. EUA: Universal Pictures, 1934. (65 min.), son., p&b.

O GRANDE Ditador. *The Great Dictator*. Direção: Charles Chaplin. EUA: United Artists, 1940. (125 min.), son., p&b.

O LOBO do Mar. *The Sea Wolf*. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1941. (100 min.), son., p&b.

O MERCADOR de Veneza. *The Merchant of Venice*. Direção: Lois Weber, Phillips Smalley. EUA: Universal Film Manufacturing Company, 1914. (4 rolos), mudo, p&b.

O MUNDO é Culpado. *Outrage*. Direção: Ida Lupino. EUA: The Filmakers/ RKO Radio Pictures, 1950. (75 min.), son., p&b.

O MUNDO Odeia-me. *The hitch-hiker*. Direção: Ida Lupino. EUA: The Filmakers/RKO Radio Pictures, 1953. 1 vídeo (71 minutos). son., p&b. Publicado pela *The Library of Congress*. Disponível em: https://www.loc.gov/item/2023602025/. Acesso em: 30 mai 2023.

O QUE QUEREM os homens. *What Do Men Want?* Direção: Lois Weber. EUA: Lois Weber Productions, 1921. (70 min.), son., p&b.

O SONHO Eterno a.k.a. Amor sem Fim. *Peter Ibbetson*. Direção: Henry Hathaway. EUA: Paramount Pictures, 1935. (85 min.), son., p&b.

O VALE do Destino. *Deep Valley*. Direção: Jean Negulesco. EUA: Warner Bros., 1947. (104 min.), son., p&b.

PACTO de sangue. *Double Indemnity*. Direção: Billy Wilder. EUA: Paramount Pictures, 1944. (107 min), son., p&b.

PAISÀ. *Paisà*. Direção: Roberto Rossellini. Itália: MGM, 1946. (126 min.), son., p&b.

PARA AGRADAR uma Mulher. *To Please One Woman*. Direção: Lois Weber. EUA: Famous Players-Lasky Corporation, 1920. (70 min), mudo, p&b.

PARAMOUNT em Grande Gala. *Paramount on Parade*. Direção: Dorothy Arzner e outros. EUA: Paramount Pictures, 1930. (102 min), son., p&b.

PECADORA sem Malícia. *Sensation Seekers*. Direção: Lois Weber. EUA: Universal Pictures, 1927. (72 min), son., p&b.

QUANDO a Mulher Erra. *Stazione Termini.* Direção: Vittorio De Sica. Itália: Lux Film, 1953. (90 min.), son., p&b.

QUANDO a Mulher se Opõe. *Merrily We Go to Hell*. Direção: Dorothy Arzner. EUA: Paramount Pictures, 1932. (83 min), son., p&b.

QUE FALTA faz um Marido. *Pillow to Post*. Direção: Vincent Sherman. EUA: Warner Bros., 1945. (92 min), son., p&b.

QUEM ama não teme. *Never Fear aka The Young Lovers*. Direção: Ida Lupino. EUA: The Filmakers/Eagle Lion Films, 1950. (82 minutos), son., p&b.

RELÍQUIA macabra. *The Maltese Falcon.* Direção: John Huston. EUA: Warner Bros., 1941. (100 min), son., p&b.

ROBIN Hood. *Robin Hood*. Direção: Allan Dwan. EUA: United Artists, 1922. (143 min.), mudo, p&b.

ROMA, cidade aberta. *Roma città aperta*. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Minerva Film, 1945. (103 min), son., p&b.

SANGUE e Areia. *Blood and Sand*. Direção: Fred Niblo, Dorothy Arzner. EUA: Paramount Pictures, 1922. (108 min), mudo, p&b.

SAPATOS. *Shoes*. Direção: Lois Weber. EUA: Universal Film Manufacturing Company, 1916. (60 min), mudo, p&b.

SCARFACE. *Scarface.* Direção: Howard Hawks. EUA: United Artists, 1932. (93 min), son., p&b.

SEU ÚLTIMO refúgio. *High Sierra*. Direção: Raoul Walsh. EUA: Warner Bros., 1941. (100 min), son., p&b.

STELLA Maris. Direção: Marshall Neilan. EUA: Artcraft Pictures Corporation, 1918. (84 min), mudo, p&b.

TEMPOS Modernos. *Modern Times*. Direção: Charles Chaplin. EUA: United Artists, 1936. (87 min), mudo/son., p&b.

TESS of the Storm Country. Direção: Edwin S. Porter. EUA: Famous Players Film Company (prod.), 1914. (80 min), mudo, p&b.

THE GHOST Camera. Direção: Bernard Vorhaus. Reino Unido: RKO Radio Pictures, 1933. (66 min), son., p&b.

THE HAND That Rocks the Cradle. Direção: Lois Weber, Phillips Smalley. EUA: Universal Film Manufacturing Company, 1917. (60 min), mudo, p&b.

THE HOODLUM. Direção: Sidney Franklin. EUA: Mary Pickford Company (prod.), 1919. (78 min), mudo, p&b.

THE JUDGE. Direção: Elmer Clifton. EUA: Emerald Productions/Film Classics, 1949. (69 min), son., p&b.

THE MASKS. In: ALÉM da imaginação. Criação de Rod Serling. Direção de Ida Lupino. EUA: CBS, 1964. (25min). Son., p&b, Temporada 5 Episódio 25.

THE PEOPLE vs. John Doe. Direção: Lois Weber. EUA: Universal Film Manufacturing Company, 1916. (60 min), mudo, p&b.

THE POOR Little Rich Girl. Direção: Maurice Tourneur. EUA: Artcraft Pictures Corporation, 1917. (78 min), mudo, p&b.

THE SIXTEEN millimeter shrine. In: ALÉM da imaginação. Criação de Rod Serling. Direção de Mitchell Leisen. EUA: CBS, 1959. (25min). Son., p&b, Temporada 1 Episódio 4.

TRÁGICO Amanhecer. *Le Jour se Lève.* Direção: Marcel Carné. França: Les Films Vog, 1939. (93 min.), son., p&b.

UM ESTRANHO em Minha Vida. *Strange Intruder*. Direção: Irving Rapper. EUA: Allied Artists Pictures, 1956. (82 min), son., p&b.

UMBERTO D. *Umberto D.* Direção: Vittorio De Sica. Itália: Dear Film, 1952. (89 min.), son., p&b.

VÍTIMAS DA TORMENTA. *Sciuscià*. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), 1946. (91 min.), son., p&b.

WHERE Are My Children?. Direção: Lois Weber, Phillips Smalley. EUA: Lois Weber Productions (prod.), 1916. (62 min), mudo, p&b.

WHITE Heat. Direção: Lois Weber. EUA: Pinnacle Productions, 1933. (62 min), son., p&b.

WINCHESTER '73. *Winchester ’73*. Direção: Anthony Mann. EUA: Universal Pictures, 1950. (92 min), son., p&b.

APÊNDICE A – Tabela 1 – Ida Lupino - carreira

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1931		*The Love Race*	filme					
1932		*Her First Affaire*	filme					
1933		*Money for Speed*	filme					
1933		*I Lived with You*	filme					
1933		*The Ghost Camera*	filme					
1933		*Prince of Arcadia*	filme					
1933		*High Finance*	filme					
1934	A Conquista da Beleza	*Search for Beauty*	filme					
1934	Fuzileiros da Fuzarca	*Come On, Marines!*	filme					
1934	Surpresas de Cupido	*Ready for Love*	filme					
1935	Primavera em Paris	*Paris in Spring*	filme					
1935	Bonita e Ladina	*Smart Girl*	filme					
1935	O Sonho Eterno	*Peter Ibbetson*	filme					
1936	Fuzarca a Bordo	*Anything Goes*	filme					
1936	Aconteceu numa Tarde Chuvosa	*One Rainy Afternoon*	filme					
1936	Viva o Cassino	*Yours for the Asking*	filme					
1936	O mundo é meu	*The Gay Desperado*	filme					
1937	Heróis do Mar	*Sea Devils*	filme					
1937	Agora convém casar	*Let's Get Married*	filme					
1937	Artistas e Modelos	*Artist and Models*	filme					
1937	Amor em Budapeste	*Fight for Your Lady*	filme					

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1939	Álibi Nupcial	*The Lone Wolf Spy Hunt*	filme					
1939		*The Lady and the Mob*	filme					
1939	As Aventuras de Sherlock Holmes	*The Adventures of Sherlock Holmes*	filme					
1939	A luz que se apaga	*The Light That Failed*	filme					
1940	Dentro da Noite	*They Drive by Night*	filme					
1940	Seu Último Refúgio	*High Sierra*	filme					Melhor Atuação - National Board of Review 1941
1941	O Lobo do Mar	*The Sea Wolf*	filme					
1941	Quando a Noite Cai	*Out of the Fog*	filme					
1941	Mistério de uma Mulher	*Ladies in Retirement*	filme					
1942	Brumas	*Moontide*	filme					Melhor Atuação - National Board of Review 1942
1942	Ao Levantar do Pano	*Life Begins at Eight-Thirty*	filme					
1943	É Difícil ser Feliz	*The Hard Way*	filme					Melhor Atriz - New York Film Critics Circle Awards 1943
1943	Para Sempre e um Dia	*Forever and a Day*	filme					
1943	Graças à minha boa Estrela	*Thank Your Lucky Stars*	filme					ela mesma

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1944	Viveremos outra vez	*In Our Time*	filme					
1945	Um Sonho em Hollywood	*Hollywood Canteen*	filme					ela mesma
1945	Que Falta faz um Marido	*Pillow to Post*	filme					
1946	Devoção	*Devotion*	filme					
1946	Meu único Amor	*The Man I Love*	filme					canta
1947	O Vale do Destino	*Deep Valley*	filme					
1947	Quero-te junto a mim	*Escape Me Never*	filme					
1948	A Taverna do Caminho	*Road House*	filme					canta
1949	Escravos da Ambição	*Lust for Gold*	filme					
1949	**Mãe Solteira**	*Not Wanted*	filme		não creditada			
1950	Entre o Amor e a Morte	*Woman in Hiding*	filme					
1950	**Quem Ama não Teme**	*Never Fear*	filme					
1950	**O Mundo é Culpado**	*Outrage*	filme					cameo **não creditada**
1950	**Laços de Sangue**	*Hard, Fast and Beautiful*	filme					cameo **não creditada**
1951	Abismos do Desejo	*On the Loose*	filme					Narração **não creditada**
1951	**Cinzas que queimam**	*On Dangerous Ground*	filme		não creditada			
1952	**Escravo de Si Mesmo**	*Beware, My Lovely*	filme					
1953	Jennifer	*Jennifer*	filme					
1953	**O Bígamo**	*The Bigamist*	filme					
1953	**O Mundo Odeia-me**	*The Hitch-Hiker*	filme					

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1954	Teatro Ford	*The Ford Television Theatre*	série TV	2 episódios				
1954	**Dinheiro Maldito**	*Private Hell 36*	filme					canta
1955	Mulheres Condenadas	*Women's Prison*	filme					
1955	A Grande Chantagem	*The Big Knife*	filme					
1956	No Silêncio de uma Cidade	*While the City Sleeps*	filme					
1953–1956		*Four Star Playhouse*	série TV	19 episódios		2 episódios		Indicada ao Emmy Awards 1957: Best Continuing Performance by an Actress in a Dramatic Series
1956		*Screen Directors Playhouse*	série TV		1 episódio	1 episódio		
1956		*On Trial*	série TV		1 episódio			
1956		*Climax!*	série TV		1 episódio			
1956		*Zane Grey Theatre*	série TV	1 episódio				
1956	Um Estranho em Minha Vida	*Strange Intruder*	filme					
1958		*Teenage Idol*	piloto de série TV	1 episódio	1 episódio			

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1957–1958		*Mr. Adams and Eve*	série TV	66 episódios	1 episódio			Indicada ao Emmy Awards 1958: Best Continuing Performance by an Actress in a Leading Role in a Dramatic or Comedy Series e 1959: Best Actress in a Leading Role (Continuing Character) in a Comedy Series
1958		*The Green Peacock*	curta					
1959		*Lux Playhouse*	série TV	1 episódio				
1959	**Além da Imaginação**	*The Twilight Zone*	série TV	1 episódio				T1 E4 : The sixteen-millimiter shrine
1959	Bonanza	*Bonanza*	série TV	1 episódio				
1960		*Death Valley Days*	série TV	1 episódio				
1959		*The Donna Reed Show*	série TV		1 episódio			
1959		*78 Sunset Strip*	série TV		2 episódios			
1959–1960		*Hotel de Paree*	série TV		2 episódios			
1960		*Tate*	série TV		2 episódios			
1960		*Dante*	série TV		1 episódio			
1960		*Hong Kong*	série TV		2 episódios			
1960–1961	Alfred Hitchcock Apresenta	*Alfred Hitchcock Presents*	série TV		2 episódios			

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1959–1961	Paladino do Oeste	*Have Gun - Will Travel*	série TV		8 episódios			
1961	O Homem do Rifle	*The Rifleman*	série TV		1 episódio			
1961		*The Investigators*	série TV	1 episódio				
1960–1962		*General Electric Theater*	série TV	1 episódio	6 episódios			
1961–1962		*Thriller*	série TV		9 episódios	1 episódio		
1962-1963		*Sam Benedict*	série TV	1 episódio	2 episódios			
1962–1963	Os Intocáveis	*The Untouchables*	série TV		3 episódios			
1963	Breaking Point	*Breaking Point*	série TV		1 episódio			
1963–1964	O Fugitivo	*The Fugitive*	série TV		3 episódios			
1964		*Dr. Kildare*	série TV		1 episódio			
1963–1964	A Lei de Burke		série TV	2 episódios				
1963	Kraft Suspense Theatre		série TV	1 episódio	1 episódio			
1964	Além da Imaginação	*The Twilight Zone*	série TV		1 episódio			T5 Ep25: The Masks
1965	A Feiticeira	*Bewitched*	série TV		1 episódio			
1964-1965	Os Trapaceiros	*The Rogues*	série TV	1 episódio	2 episódios			
1963–1966	O Homem de Virgínia	*The Virginian*	série TV	2 episódios	1 episódio			

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1963–1965	Mr. Novak	*Mr. Novak*	série TV		3 episódios			
1965		*Karen*	série TV		1 episódio			
1964–1966	A Ilha dos Birutas	*Gilligan's Island*	série TV		3 episódios			
1966		*Honey West*	série TV		1 episódio			
1966	**Anjos Rebeldes**	*The Trouble with Angels*	filme					
1966		*Bob Hope Presents the Chrysler Theatre*	série TV		1 episódio			
1966	James West	*The Wild Wild West*	série TV	1 episódio				
1967	Daniel Boone	*Daniel Boone*	série TV		1 episódio			
1967		*Dundee and the Culhane*	série TV		1 episódio			
1968		*Judd for the Defense*	série TV	1 episódio				
1968	Batman e Robin	*Batman*	série TV	2 episódios				
1968	O Rei dos Ladrões	*It takes a thief*	série TV	1 episódio				
1968	Nós e o Fantasma	*The Ghost & Mrs. Muir*	série TV		1 episódio			

IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1969	Os Violentos	*The Outcasts*	série TV	1 episódio				
1969	Mod Squad	*The Mod Squad*	série TV	1 episódio				
1969	Os Audaciosos	*The Name of the Game*	série TV	1 episódio				
1969–1970		*Family Affair*	série TV	2 episódios				
1970		*Bracken's World*	série TV	1 episódio				
1971	Nanny	*Nanny and the Professor*	série TV	1 episódio				
1971		*Insight*	série TV	1 episódio				
1972		*Women in Chains*	filme para TV					
1972		*Deadhead Miles*	filme					
1972	Smith & Jones	*Alias Smith & Jones*	série TV	1 episódio				
1972		*Medical Center*	série TV	1 episódio				
1972	Dez Segundos de Perigo	*Junior Bonner*	filme					
1972		*The Strangers in 7A*	filme para TV					
1973		*The Bold Ones: The New Doctors*	série TV	1 episódio				
1973	Artilharia Feminina	*Female Artillery*	filme para TV					
1973		*I Love a Mystery*	filme para TV					

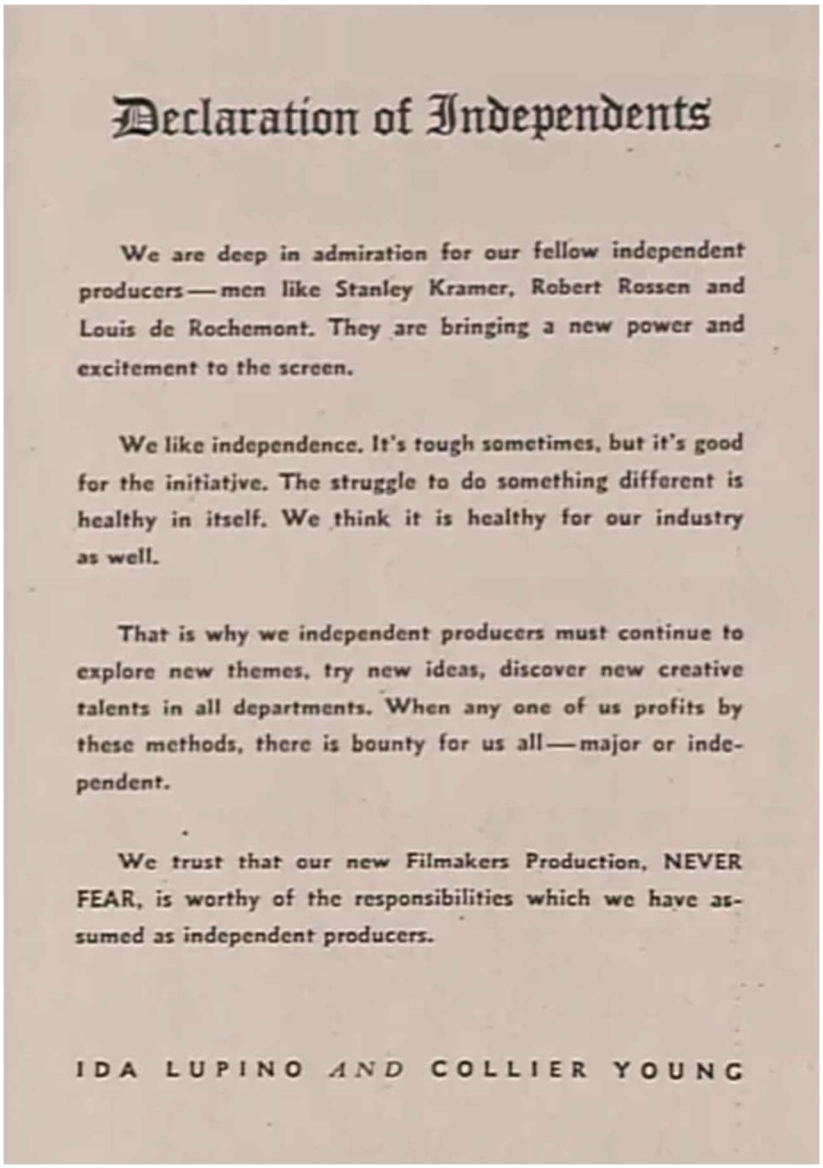
IDA LUPINO - CARREIRA								
ANO	TÍTULO no BRASIL	TÍTULO ORIGINAL	FILME/ SÉRIE DE TV	ATUAÇÃO	DIREÇÃO	ROTEIRO	PRODUÇÃO	OBS
1973	As Cartas	*The Letters*	filme para TV					
1974	Barnaby Jones, o Detetive	*Barnaby Jones*	série TV	1 episódio				
1974	São Francisco Urgente	*The Streets of San Francisco*	série TV	1 episódio				
1972–1974	Columbo	*Columbo*	série TV	2 episódios				
1974	O Caçador	*The Manhunter*	série TV	1 episódio				
1975	A Chuva do Diabo	*The Devil's Rain*	filme					
1975		*Ellery Queen*	série TV	1 episódio				
1975		*Switch*	série TV	1 episódio				
1975		*Police Woman*	série TV	1 episódio				
1976	A Fúria das Feras Atômicas	*The Food of the Gods*	filme					
1977	As Panteras	*Charlie's Angels*	série TV	1 episódio				
1979		*My Boys Are Good Boys*	filme					

APÊNDICE B – Tabela 2 – Elenco e equipe dos filmes que Ida Lupino dirigiu

Título no Brasil	MÃE SOLTEIRA	QUEM AMA NÃO TEME	O MUNDO É CULPADO	LAÇOS DE SANGUE	CINZAS QUE QUEIMAM	O MUNDO ODEIA-ME	O BÍGAMO	ANJOS REBELDES
Título original	Not Wanted	Never Fear	Outrage	Hard, Fast and Beautiful	On Dangerous Ground	The Hitch-Hiker	The Bigamist	The Trouble with Angels
Direção	Elmer Clifton Ida Lupino (não creditada)	Ida Lupino	Ida Lupino	Ida Lupino	Nicholas Ray Ida Lupino (não creditada)	Ida Lupino	Ida Lupino	Ida Lupino
Roteiro	Paul Jarrico Ida Lupino Paul Jarrico Malvin Wald	Ida Lupino Collier Young	Ida Lupino Collier Young Malvin Wald	Martha Wilkerson John R. Tunis	A. I. Bezzerides Nicholas Ray Gerald Butler	Collier Young Ida Lupino Robert L. Joseph Daniel Mainwaring	Collier Young Lawrence B. Marcus Lou Schor	Blanche Hanalis Jane Trahey
Elenco	Sally Forrest Keefe Brasselle Leo Penn Dorothy Adams Wheaton Chambers Rita Lupino	Sally Forrest Keefe Brasselle Hugh O'Brian Eve Miller Lawrence Dobkin Rita Lupino	Mala Powers Tod Andrews Robert Clarke Raymond Bond Lillian Hamilton Rita Lupino	Claire Trevor Sally Forrest Carleton G. Young Robert Clarke	Ida Lupino Robert Ryan Ward Bond	Edmond O'Brien Frank Lovejoy William Talman	Joan Fontaine Edmond O'Brien Ida Lupino	Rosalind Russell Hayley Mills June Harding
Produção	Anson Bond Ida Lupino	Norman A. Cook Ida Lupino Collier Young	Malvin Wald Collier Young	Norman A. Cook Collier Young	John Houseman Sid Rogell	Christian Nyby Collier Young	Robert Eggenweiler Collier Young	William Frye
Música	Leith Stevens	Leith Stevens	Paul Sawtell	Roy Webb	Bernard Herrmann	Leith Stevens	Leith Stevens	Jerry Goldsmith
Direção de Fotografia	Henry Freulich	Archie Stout	Archie Stout	Archie Stout	George E. Diskant	Nicholas Musuraca	George E. Diskant	Lionel Lindon
Edição	William H. Ziegler	Harvey Manger William H. Ziegler	Harvey Manger	George C. Shrader William H. Ziegler	Roland Gross	Douglas Stewart	Stanford Tischler	Robert C. Jones

tabela 2: elenco e equipe dos filmes que Ida Lupino dirigiu

ANEXO A - Declaração dos Independentes (*Declaration of Independents*)



Declaration of Independents

We are deep in admiration for our fellow independent producers — men like Stanley Kramer, Robert Rossen and Louis de Rochemont. They are bringing a new power and excitement to the screen.

We like independence. It's tough sometimes, but it's good for the initiatjve. The struggle to do something different is healthy in itself. We think it is healthy for our industry as well.

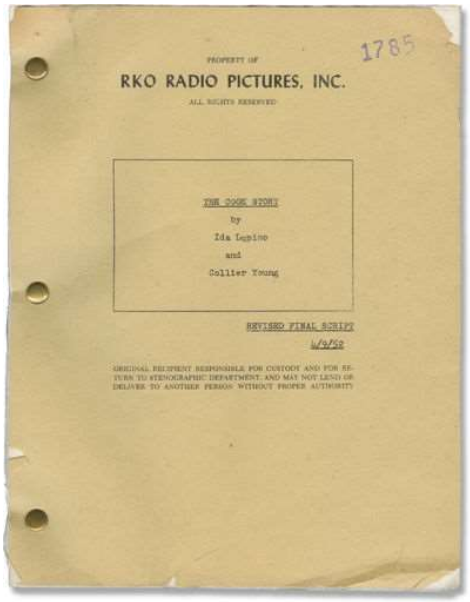
That is why we independent producers must continue to explore new themes, try new ideas, discover new creative talents in all departments. When any one of us profits by these methods, there is bounty for us all — major or independent.

We trust that our new Filmakers Production, NEVER FEAR, is worthy of the responsibilities which we have assumed as independent producers.

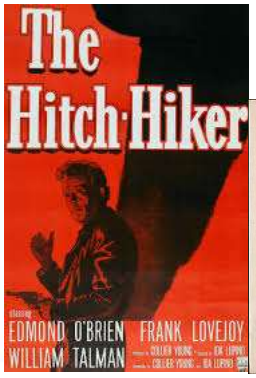
IDA LUPINO *AND* COLLIER YOUNG

Fonte: IdaLupino (2025)

ANEXO B - Foto da capa do roteiro de *O Mundo Odeia-me*, ainda com o título *The Cook Story (1952) e* Cartazes do filme













Fonte: IdaLupino (2025)