

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

JULIA ELOIZA SOARES BARDUCO

SENTIDOS DE FEMINILIDADE:
AS NARRATIVAS DO SER MULHER EM “A STAR IS BORN”

UBERLÂNDIA
2023

JULIA ELOIZA SOARES BARDUCO

SENTIDOS DE FEMINILIDADE:
AS NARRATIVAS DO SER MULHER EM “A STAR IS BORN”

Monografia apresentada no Curso de Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Nicoli Tassis

UBERLÂNDIA

2023

JULIA ELOIZA SOARES BARDUCO

**SENTIDOS DE FEMINILIDADE:
AS NARRATIVAS DO SER MULHER EM “A STAR IS BORN”**

Monografia apresentada no Curso de Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Uberlândia, 20 de junho de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Nicoli Tassis - UFU
Orientadora

Prof. Dr. João Damásio - UFU
Examinador

Prof^a Amanda Câmara - UFES
Examinadora

À Rita, Rosa, Sandra e, principalmente, à
Regiane, por serem mulheres tão fortes
mesmo em um mundo dirigido por
homens.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, principalmente, à minha mãe, Regiane, por estar sempre ao meu lado, por jamais questionar meus passos e por me apoiar todos os dias desde que eu vim a esse mundo. Sem você nada seria possível. Foi a sua compreensão e o seu amor que me fizeram a pessoa que eu sou hoje.

Agradeço a todos os outros membros da minha família, em especial aos meus avós e primos. Só fui capaz de andar até aqui porque vocês me deram as peças para trilhar esse caminho e porque não se importaram de eu me ausentar de quase todas as reuniões de família nos últimos quatro anos.

Agradeço aos melhores amigos que eu já tive, Lucas, Tina, Gustavo e Elfos. Foi com a torcida de vocês que eu cheguei à essa universidade. Agradeço aos amigos que eu fiz no meu tempo de UFU: Maju, Juliana, Giovanna, Ed, Kauê, Luis, Isabella, Lauryn, só para citar só alguns. É com a torcida de vocês que eu vou me formar aqui.

Agradeço aos colegas de trabalho, em especial Betina, Thais, Alex, Gleide e Leandro, por todos os ensinamentos no dia-a-dia dessa profissão maluca que escolhemos e por dizerem, sempre e mesmo quando nem eu acreditei nisso, que tudo daria certo.

Agradeço à Nicolli Tassis, pela compreensão, pela fé depositada, pela paciência ímpar e por topar ser minha orientadora de estágio, PEX, monografia e quem sabe o quê mais.

E, por último, agradeço ao meu gato. Ele sabe o porquê.

Eu poderia continuar agradecendo a todos que acreditaram em mim, e até aos que não acreditaram, para sempre. Entretanto, se assim o fizesse, esse texto precisaria ser escrito e reescrito mais um par de vezes e, com o perdão da pieguice, eu prefiro deixar os *remakes* para o cinema.

BARDUCCO, Julia Eloiza Soares. **Sentidos de Feminilidade:** As narrativas do ser mulher em “A Star is Born”. 73p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

RESUMO

São entendidos por sentidos de feminilidade aqueles trejeitos, formas e ações geralmente associados às mulheres. A partir deste conceito, esta pesquisa tem como objetivo problematizar como esses sentidos são narrados nas quatro versões do filme A Star is Born (1937, 1954, 1976 e 2018), considerando uma perspectiva historicizada das obras. Para tanto, os quatro longas serão analisados com especial enfoque nas narrativas das mulheres protagonistas nelas, para posterior discussão dos resultados a partir das constelações fílmicas, metodologia proposta por Souto (2020). Espera-se observar como as mudanças político-sociais ocorridas nos mais de oitenta anos entre uma obra e outra afetaram a narrativa delas. A partir da investigação, objetiva-se, ainda, colaborar com a discussão sobre feminilidade e gênero presentes em outros objetos culturais, além de demonstrar a aplicabilidade das constelações fílmicas em pesquisas similares.

PALAVRAS-CHAVE: A Star is Born; feminilidade; narrativa; historicidade.

BARDUCCO, Julia Eloiza Soares. **Sentidos de Feminilidade:** As narrativas do ser mulher em "A Star is Born". 73p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

ABSTRACT

The concept of femininity refers to the traits, forms, and actions typically associated with women. Based on this concept, this research aims to problematize how these meanings are portrayed in the four versions of the film "A Star is Born" (1937, 1954, 1976, and 2018), considering a historicized perspective of the pieces. To achieve this, the four films will be analyzed with a special focus on the narratives of the female protagonists, followed by a discussion of the results using the "film constellations" methodology proposed by Souto (2020). The objective is to observe how the socio-political changes that occurred over the span of more than eighty years between each version influenced their narrative. Furthermore, this investigation aims to contribute to the discussion on femininity and gender in other cultural objects and to demonstrate the applicability of "film constellations" in similar research endeavors.

KEYWORDS: A Star is Born; femininity; narrative; historicity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Esther e Norman assistem ao primeiro filme de Vicki juntos. Montagem feita pela autora.....	47
Figura 2 -	Judy Garland como Esther Blodgett.....	48
Figura 3 -	Esther e Norman se beijam. Montagem feita pela autora.....	49
Figura 4 -	Esther é apresentada ao público cantando em um bar. Montagem feita pela autora.....	50
Figura 5 -	Esther e John Norman em diferentes cenas. Montagem feita pela autora.....	50
Figura 6 -	Esther em uma de suas primeiras cenas com John.....	51
Figura 7 -	Ally encara Jackson e a audiência. Montagem feita pela autora..	52
Figura 8 -	A Esther de Gaynor (1937) é maquiada por homens. Montagem feita pela autora.....	54
Figura 9 -	A Esther de Garland (1954) e maquiadores. Montagem feita pela autora.....	55
Figura 10 -	Ally performa no bar de <i>drags</i> . Montagem feita pela autora.....	56
Figura 11 -	As famílias de Esther Blodgett e Ally. Montagem feita pela autora.....	60
Figura 12 -	Esther sai do velório de Norman. Montagem feita pela autora...	63
Figura 13 -	As reações de Esther e Norman ao tapa. Montagem feita pela autora.....	63
Figura 14 -	As protagonistas se apresentam com o nome de casadas. Montagem feita pela autora.....	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 FEMINILIDADE EM FILMES DE FICÇÃO.....	14
2.1 O SER MULHER E AS QUESTÕES DE FEMINILIDADE.....	14
2.2 NARRATIVA E A MULHER NO CINEMA.....	17
3 HISTORICIDADE E COMUNICAÇÃO.....	24
4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	30
4.1 METODOLOGIA.....	30
4.2 A STAR IS BORN (1937).....	31
4.3 A STAR IS BORN (1954).....	36
4.4 A STAR IS BORN (1976).....	39
4.5 A STAR IS BORN (2018).....	42
4.6 CONSTELAÇÕES FÍLMICAS.....	46
4.6.1 CONSTELAÇÃO I: A MULHER E SEU CORPO.....	46
4.6.2 CONSTELAÇÃO II: A MULHER E SUAS RELAÇÕES.....	58
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	71

1 INTRODUÇÃO

As discussões acerca das questões de gênero são antigas, longas e contínuas, sendo também marcadas por muitas disputas, silenciamentos e tensões, uma vez que as noções acerca do gênero se reestruturam cotidianamente, de modos diversos, em todos os lugares ocupados pela humanidade. O cinema, por sua vez, dialoga com bilhões de pessoas todos os dias e assim o faz, com maior ou menor alcance, há mais de um século. Capazes de acalantar, irar, amedrontar e fazer rir, os filmes interagem com as sociedades de diversos modos. Além de entretenimento, as histórias levadas às grandes telas foram e são uma forma de levar às pessoas, muitas vezes de forma massiva, debates por vezes ignorados.

O filme *A Star is Born* (William A. Wellman), lançado originalmente em 1937, é uma dessas histórias com tamanho potencial de entreter que levou milhares de pessoas às salas de cinema ao redor do mundo. Trata-se da história de Esther Blodgett, interpretada na primeira versão por Janet Gaynor, uma jovem que chega a Hollywood com sonhos de estrelato, e os realiza apenas com a ajuda de um ator alcoólatra cuja carreira entra em declínio à razão de um alcoolismo. A obra fez tamanho sucesso que foi recontada outras três vezes, em 1954, 1976 e 2018, com elencos (Judy Garland, Barbra Streisand e Lady Gaga nos papéis da protagonista feminina, respectivamente) e equipes criativas (George Cukor, Frank Pierson e Bradley Cooper, na direção) distintas, um lançamento fazendo sempre mais sucesso que o anterior.

As diferenças entre as obras, apesar de seguirem quase sempre a mesma premissa, são evidentes. As narrativas se adaptam ao tempo e espaço em que foram produzidas, mudando, assim, as performances das personagens, suas histórias, crenças, ações e relações. Essas mudanças são visíveis especialmente quando o foco é direcionado às protagonistas femininas da trama, possivelmente devido às diversas mudanças político-sociais estabelecidas na sociedade estadunidense e no restante das Américas durante os mais de oitenta anos entre o lançamento da primeira obra e da última e, especialmente, porque, como já levantado, os debates em torno do gênero são constantes e abundantes, ainda que voláteis.

Esta investigação, em uma busca através dos estudos de gênero e das teorias do audiovisual, tenta entender como os sentidos de feminilidades são

ofertados nas obras, a partir de tempos e espaços distintos. Assim, a questão que norteará este projeto será: “como os sentidos de feminilidade são materializados nas narrativas das quatro versões do filme *A Star is Born*, considerando, em uma perspectiva historicizada, as transformações sociais que atravessam e constituem as obras enquanto produtos cinematográficos?”. Esta investigação se debruçará nos conceitos de narrativa e historicidade — tomada como operador metodológico, conforme será discutido mais adiante — para encontrar uma resposta.

Objetiva-se que, na busca por este esclarecimento, seja possível, ainda, identificar os principais aspectos narrativos das protagonistas dos filmes analisados, apontando continuidades e rupturas que se ofertam a partir da constelação das obras (ver capítulo 4); contribuir com a discussão acerca das teorias feministas e como elas se fazem presentes nos objetos de investigação; entender gênero enquanto figura de historicidade e como esta figura está tensionada nas obras e, também compreender como o *male gaze* afeta a materialização dos sentidos de feminilidade da obra.

Tendo isso em vista, é importante ressaltar que o cinema não é, e não é o objetivo deste trabalho assim pensá-lo, um campo de estudo exato, tampouco são os estudos de gênero. Contudo, a reflexão acerca da materialização do ser mulher em narrativas cinematográficas, apesar de não ser recente, carece de análises sistêmicas de caso. Afinal, só seria possível compreender os sentidos atribuídos à feminilidade e, conseqüentemente, ao ser mulher e sua relação com a sociedade por meio deste tipo de análise — no caso deste trabalho, exequível através das constelações fílmicas de Souto (2020), que propõe uma sistematização dos estudos comparativos do cinema, aproximando diferentes obras por eixos temáticos (ver capítulo 4).

A escolha por *A Star is Born*, em meio a um universo de incontáveis outros filmes que se prestam a compreender a jornada de emancipação das mulheres como sujeitos ao longo dos tempos e espaços, se dá devido a uma gama de possibilidades de análises que só quatro obras distintas, que foram lançadas em diferentes momentos e, conseqüentemente, em diferentes lugares — ainda que sob o mesmo título — podem oferecer.

Ademais, devido a ampla gama de obras deste escopo, é possível estabelecer que a história, apesar das mudanças no roteiro de uma obra à outra, seguem bastantes similares à original de 1937, como boa parte das receitas mais

vendáveis do cinema. Trata-se de uma jovem com sonhos de estrelato que protagoniza um encontro com um artista renomado e atinge a fama com a ajuda do dito artista, um alcoólatra que já viu dias melhores; afinal, não há nada que Hollywood, arrogante como é, “ame mais do que suas próprias maquinações internas” (FOUSSIANE, 2019¹).

O fato da história ser mundialmente conhecida — tanto que foi recontada várias vezes — colabora para que seja utilizada como objeto neste trabalho, mas não é, contudo, a única razão, nem a mais importante, para tal. Utilizar *A Star is Born* como objeto de estudo enquanto proposta de narrativa para o ser mulher, é o mesmo que pensar a figura desta mulher no contexto de ambos cinema e sociedade em diferentes épocas, pois suas materializações nos filmes perpassam sua existência na realidade. Pensar a mulher em diferentes tempos e espaços nos leva, ainda, a ponderar a respeito dos problemas de gênero contemporâneos, por meio de estudos que, inclusive, encaram gênero como uma figura de historicidade.

Para alcançar os objetivos supracitados, esta pesquisa está dividida em quatro capítulos: o primeiro, este, contempla a introdução da pesquisa; os dois capítulos posteriores são um quadro teórico, ou seja, apresenta a fundamentação conceitual que sustenta este estudo e fornece as bases bibliográficas para a pesquisa; e o último, o quarto capítulo, se refere à análise e a discussão dos resultados da investigação.

Dentre os capítulos do quadro teórico, o primeiro deles foi nomeado “Feminilidade em filmes de ficção” e, em seguida, dividido em dois tópicos, por sua vez intitulados, “O ser mulher e as questões de feminilidade” e “Narrativa e a mulher no cinema”. e o terceiro capítulo, “Historicidade e comunicação” e o quarto, e último, capítulo, que contempla a análise e a discussão dos resultados dos filmes.

No segundo capítulo desta pesquisa, serão tratados os sentidos de feminilidade em filmes de ficção. Para o entendimento do ser mulher e as questões de feminilidade que perpassam o entendimento deste ser, serão utilizados, por meio de um resgate teórico-conceitual autores como Simone de Beauvoir, Judith Butler e Pierre Bourdieu, que possuem em seus respectivos trabalhos distintos entendimentos acerca de gênero. Em seguida, serão debatidos as narrativas

¹ Disponível em:

<https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/g25741153/a-star-is-born-movie-original-remake-versions-comparison/>. Acesso em 31/10/2022.

cinematográficas que abarcam a mulher, por meio de estudiosos da linguagem audiovisual, da história do cinema e, inevitavelmente, dos estudos de gênero, como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Michelle Perrot e Zoe Dirse, tratando, destacadamente, dos conceitos de *male* e *female gaze*. Posteriormente, no terceiro capítulo deste trabalho, serão abordados os estudos que atrelam historicidade aos conceitos de gênero, à narrativa cinematográfica e à comunicação, para tal, são utilizados as obras de Linda McDowell, Doreen Massey, Ana Paula Ribeiro, Bruno Leal, Elton Antunes e Itania Gomes.

Por último, o capítulo quatro apresenta a metodologia das constelações fílmicas, proposta por Souto (2020) da qual se utiliza este trabalho, além de descrever a narrativa de todas as obras e, em seguida, apresentá-las enquanto constelações e, finalmente, analisá-las.

2 FEMINILIDADE EM FILMES DE FICÇÃO

Neste capítulo, serão tratadas as questões de feminilidade e como estas reverberam nas mulheres e no restante da sociedade, através de um resgate teórico-conceitual de autores como Simone de Beauvoir, Judith Butler e Pierre Bourdieu, com o objetivo de compreender o que é entendido como “ser mulher” e como esse entendimento perpassa as discussões de gênero.

Em seguida, serão abordadas as representações das mulheres nas narrativas do cinema, perpassando os estudos de narrativa audiovisual, as teorias feministas do cinema e sua presença no cinema contemporâneo, com especial enfoque na indústria hollywoodiana, de onde são os filmes apresentados como objetos de análise deste trabalho.

2.1 O SER MULHER E AS QUESTÕES DE FEMINILIDADE

Os estudos de gênero dedicam-se, desde suas primeiras publicações na primeira metade do século passado, a colocar a identidade de gênero e a representação deste no centro de suas análises, sendo a mulher, o movimento feminista e a feminilidade, seus sentidos e implicações partes significativas desses estudos.

No início dos debates sobre gênero, buscava-se encontrar uma identidade para a mulher, identidade esta que fosse capaz de considerar como elas estão inseridas na sociedade, suas relações com o outro gênero — o homem, considerando as ideias binaristas do século XX —, sua feminilidade e, conseqüentemente, sua luta política. Por exemplo, Simone de Beauvoir (1970) tenta encontrar uma definição que abarque todas as mulheres quando afirma que a mulher não existe se não for o que o homem almeja que ela seja. Isto porque “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

Conforme o campo avançou em seus estudos, autoras e autores passaram a reiterar que as mulheres enquanto indivíduos não podem ser vistas como seres de uma identidade comum e permanente:

É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do “sujeito” como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres. (BUTLER, 2018, p. 15).

Afinal, uma mulher certamente não é apenas uma mulher, uma vez que o gênero perpassa diversos outros fatores que constituem um indivíduo, tais como a etnia, a classe, as identidades regionais e a sexualidade. Portanto, enquadrar a mulher apenas como o “sujeito mulher” é o mesmo que dizer que ela não pode ser nada além disso: nada senão suas feminilidades — isto partindo, novamente, do pressuposto antiquado de que feminilidades são necessariamente sentidos relativos à mulher e, assim sendo, das noções binaristas que, quase irremediavelmente, foram ligadas ao gênero nos últimos séculos.

Sobre esta questão, Butler (2014) afirma que gênero não é uma definição exata de quem uma pessoa é ou do que ela possui. Na verdade, o gênero é o conjunto de características que possibilitam a produção e normalização dos gêneros masculino e feminino. Contudo, considerar que gênero se restringe às formas do “masculino” e do “feminino” quer dizer ignorar que essa noção é “contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo” (BUTLER, 2014, p. 253).

Butler (2018) também é a responsável por cunhar o termo “performatividade de gênero” quando encara o gênero como uma performance, afirmando que nascer homem ou mulher não determina o comportamento dos indivíduos, mas estes aprendem a se comportar de maneiras específicas para se encaixar na sociedade. Assim sendo, noções de feminilidade ditas como inerentes às mulheres, poderiam facilmente ser características de um homem ou de qualquer pessoa de qualquer outro gênero, se a performatividade de gênero, ou seja, as pressões sociais para alcançar determinada aceitação na sociedade, não o atingisse. Tal noção implica, ainda, a forma como os corpos existem no mundo, uma vez que Butler contesta a ideia de que o corpo é um dado biológico pré-existente e argumenta que este é um produto socialmente construído e moldado por formas de gênero (2016).

Precedente à Butler, a reflexão proposta por Beauvoir (1970) também contesta o mito da feminilidade no momento de sua publicação no século XX. Ao

afirmar que “ninguém nasce mulher, torna-se” (1970), se contesta a noção de que aqueles trejeitos tipicamente associados à mulher (a fragilidade, a submissão e a doçura são exemplos) são impressos à natureza dela. Afirma-se que essas noções são ensinadas e, até mesmo, compelidas às mulheres, ao invés de serem características inatas.

Para além de meneios vistos como inerentemente femininos, o impacto da dominação dos homens sobre as mulheres na sociedade afeta, ainda, todos os lugares que elas ocupam. Enquanto a mulher é vista tipicamente como habitante de espaços internos mais monótonos e humildes — a esfera doméstica, as ocupações do casamento, as responsabilidades da maternidade —, os homens estão tão inseridos em espaços externos, como o trabalho, a caça e a guerra, que tornam-se alheios às atividades vistas como tipicamente femininas (BOURDIEU, 2012).

Sendo assim, a presença das mulheres em quaisquer espaços, para estes autores, é condicionada à aprovação dos homens, ou mesmo à ausência deles. Ao dizer "espaços", contudo, estas análises não se detêm apenas a avaliação da mulher a este ou aquele espaço físico, mas também às políticas onde possam estar inseridas, aos cargos, aos títulos, às telas e às maneiras como são evidenciadas em todos estes.

Butler, em seu texto “Corpos que ainda importam” (2016), afirma que os grupos sociais, engajados em uma causa ou outra, ao entender que determinadas questões existem — sejam elas a qualquer respeito, são exemplos: os problemas que perpassam as violências de gênero, aqueles ligados a problemas socioeconômicos, à educação, ao trabalho — tentam resolvê-las, geralmente por meio de políticas públicas e mudanças nas legislações. No entanto, conforme estas resoluções são estudadas, percebe-se que diversos “discursos que não somente estão construindo um argumento sobre o que deve acontecer a uma determinada população, mas estão ativamente definindo essa população, promovendo uma luta hegemônica sobre quem tem condições de definir e como essa definição vai operar” (BUTLER, 2016, p. 22).

Ou seja, mesmo quando as partes da sociedade lidam com mudanças nela, por exemplo, através da criação de novas legislações e políticas públicas que podem beneficiar as mulheres — ou qualquer outra minoria social —, esta mesma sociedade está, também, dando condições para que quem já está em uma posição de poder — majoritariamente, homens brancos, cisgêneros de classe média ou

classe ainda mais elevada — defina as condições das mudanças, das proibições e das liberações que tangem a vida das minorias afetadas por quaisquer novas transgressões. Ademais, é evidente que além de determinar todas as conjunturas em que algumas mudanças ocorrem, esta maioria que se mantém irremediavelmente no poder, ainda determina *quais* indivíduos são atingidos por tais leis e políticas.

Na luta hegemônica por direitos, são os homens que decidem quais grupos sociais merecem, por exemplo, pleno direito à proteção contra diversas espécies de violência, quais indivíduos se enquadram por esta ou aquela razão dentro destes grupos a serem protegidos e de que maneiras serão protegidos, por meio de quais órgãos, através de quais mecanismos públicos e em quais circunstâncias.

O problema piora quando, ao questionar o método como as legislações são criadas e aprovadas, aquelas pessoas que são parte dos grupos afetados pelas mudanças são vistas como seres apolíticos, que lesionam o decorrer dos avanços democráticos. Pode-se dizer que “muito frequentemente, aquelas pessoas que diminuem o ritmo de maneira a levantar esses tipos de questões são tidas como ‘apolíticas’ ou talvez como causadoras do enfraquecimento daquelas ações consideradas políticas” (BUTLER, 2016, p. 23). Neste sentido, as mulheres e outras minorias não podem estar sequer naqueles espaços onde sua existência e direitos são debatidos.

No subtópico a seguir, será debatido como a mulher é narrada no cinema, visto que entender como as mulheres são representadas implica, necessariamente, compreender como as diferentes partes da sociedade as enxergam.

2.2 NARRATIVA E A MULHER NO CINEMA

Uma vez que entende-se por narrativa todo e qualquer relato produzido pela humanidade, tal conceito, embora substancialmente simples, engloba quase todas — senão todas — as produções culturais da espécie humana. Sendo assim, a narrativa está presente “em todas as eras, em todos os lugares, em todas as sociedades” (FRANZOSI, 1998, p. 517). Tendo isso esclarecido, é possível estabelecer, ainda, que cinema e narrativa são termos indissociáveis, uma vez que o primeiro não existe sem o outro.

Tal afirmação, é tanto óbvia quanto palpável, especialmente ao rememorar que o cinema em seus primórdios, “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (COSTA, 2006, p. 17), ou seja, ligado a outras diversas expressões que utilizam da narrativa para existir, seja esse uso explícito, como no caso do teatro popular, ou não, como é o caso dos cartões-postais.

A narrativa se tornaria, passados os primeiros anos do cinema, tão inerente ao campo que teria seus princípios específicos nas telonas, uma vez que, após o chamado “primeiro cinema”, os filmes “teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa” (COSTA, 2006, p. 22).

Sendo assim, os estudos relacionados à narrativa cinematográfica emergem após sua concretização enquanto linguagem. Bordwell (2005), em uma análise da narrativa em filmes clássicos de Hollywood, considera três diferentes aspectos da narrativa e, tendo eles em vista, afirma que aquela pode ser estudada de três diferentes maneiras, enquanto

[...] *representação*: de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos denominar “semântica” da narrativa, de que é exemplo a maioria dos estudos de caracterização ou do realismo. A narrativa também pode ser estudada como *estrutura*: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado. [...] Por fim, podemos estudar a narrativa como *ato*: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. Isso abrangeria considerações sobre origem, função e efeito; o desenvolvimento temporal da informação ou da ação e conceitos como o de “narrador”. É o estudo da narração, a “pragmática” dos fenômenos narrativos. (BORDWELL, 2005, p. 277).

Na presente proposta de pesquisa, nenhum dos três gestos de investigação propostos pelas análises fílmicas tradicionais, reverberadas por Bordwell (2005) no trecho acima, serão assumidos. O movimento analítico desta pesquisa se respalda na análise cultural das quatro obras que compõem sua empiria, compreendendo-as como fragmentos da cultura, ou seja, assumindo tais produções a partir da sua historicidade. Em outras palavras, compreende-se que ao mesmo tempo em que tais

filmes materializam valores e agires de dada sociedade e tempo, também promovem diálogos com as sociedades *ao longo* dos tempos, estabelecendo relações complexas, nem sempre lineares, e marcadas por muitas disputas e tensões das mais variadas ordens. Desse modo, não se trata de uma análise semântica, estrutural ou mesmo dos atos que compõem os filmes como obras acabadas, tampouco de uma mera comparação entre os quatro modos de contar uma mesma história, mas sim do processo e do diálogo social que os constituem e são ofertados a partir deles ou, ainda, neles. Essa perspectiva teórica-metodológica será desenvolvida mais adiante, no Capítulo 4.

O gênero, nesta pesquisa, será entendido como uma figura de historicidade (RIBEIRO, LEAL e GOMES, 2017), tornando possível que se enxergue as questões temporais levantadas nos filmes a serem analisados, enquanto propõe abordagens e meios para investigá-los (TASSIS, 2022). Este entendimento será tratado ainda no próximo capítulo.

A questão da mulher no cinema perpassa tanto este campo - dos estudos da narrativa, em especial a cinematográfica -, quanto os estudos de gênero. Contudo, é importante entender, antes de levantar quaisquer teorias acerca da presença da mulher nas telas, que ela, na história, sempre ocupou um espaço marginalizado em relação ao homem. Esta marginalização não ocorre apenas no cinema, isto porque, “para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos” (PERROT, 2007, p. 21).

Os exemplos desse apagamento são incontáveis, para Perrot (2007), incluem desde um esquecimento gramatical, ao ignorar-se “elas” e valorizar-se “eles” em descrições de multidões ou agrupamentos mistos, até um esquecimento estatístico — o levantamento de dados nas mais diversas pesquisas só passou a diferenciar os gêneros recentemente — e individual — quando mulheres perdem seus nomes ao se casarem, por exemplo.

A crítica feminista do cinema surge ainda na década de 1970 — após dois, dos quatro filmes do escopo desta pesquisa serem lançados. Elas surgem no contexto da contracultura, em um movimento de questionamento e negação do que, até então, era estabelecido como o “comum” no Ocidente. Nestas circunstâncias, os movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros, com o objetivo de quebrar

estereótipos e contestar normas e padrões culturais que dominavam a sociedade, deixam de ser vistos como uma mera parte dela e passam a contestar as instituições de poder nela vigentes. É neste momento que estes movimentos aliam-se a ideais comunistas, socialistas, anarquistas e libertários, assim criando uma espécie de “novo intelectual engajado, definido não só pelas questões de nação e classe, mas também de etnia e gênero. Politicamente, a questão é como sair de um lugar específico e dialogar com o conjunto da sociedade” (LOPES, 2006, p. 380).

De acordo com Kaplan (1995), a crítica feminista toma as preocupações do feminismo da época, sendo a sociologia e a política e depois a psicanálise e a semiologia algumas das metodologias utilizadas pelos teóricos e teóricas do meio. É Kaplan que estabelece que ao passo em que certas determinações, ou modelos, referentes às mulheres ocorrem devido a contextos históricos específicos, outros — como o casamento, a família e a sexualidade — ultrapassam as categorias históricas tradicionais. Isso acontece por diferentes razões, mas em especial devido ao já citado distanciamento das mulheres do centro dos mais diversos debates (políticos, econômicos, sociais, culturais, etc), uma vez que elas foram “relegadas para a fímbria do discurso histórico, se não for para uma posição totalmente fora da história (e da cultura) que tem sido definida como a história do homem (via de regra de classe média) branco” (KAPLAN, 1995, p. 17).

Isto é, a presença das mulheres no cinema está condicionada a duas possibilidades limitantes: existir sob a sombra do homem, sob as categorias históricas relegadas à mulher, sob a imagem de mãe, de esposa, de dona de casa, ou sequer existir.

Laura Mulvey cunhou, em seu texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), um termo frequentemente utilizado para designar esta visão masculina de mundo sob a qual as mulheres são colocadas quando passam a existir nas cinematografias, é o chamado *male gaze*. Para a autora, o prazer em ver tornou-se uma dicotomia entre o olhar ativo, irremediavelmente masculino, e o passivo/feminino.

O olhar masculino idealiza suas próprias fantasias na figura da mulher nas telas, uma vez que a aparência delas é “codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’” (MULVEY, 1975, p. 44). Tal visão estrutura-se em três olhares, sendo eles: o olhar da câmera no momento da filmagem — visto que, geralmente, o

operador da câmera é um homem —; o olhar da narrativa, estruturado, como já esclarecido anteriormente, para colocar a mulher como alvo do olhar; e, por último, o olhar do espectador masculino, que se limita a seguir os outros dois olhares predecessores a ele (MULVEY, 1975).

O cinema, para autoras pioneiras na teoria feminista do cinema como Mulvey e Kaplan, atua, portanto, como um maquinário que reflete a própria sociedade. Nele, a mulher está presente nas telas apenas para satisfazer o espectador masculino, presente na narrativa e na imagem como o Outro, como aquilo que o homem faz dela — o quê, como foi explicitado através de Beauvoir no tópico anterior, é também o que ocorre nas sociedades de onde as obras cinematográficas tiram suas inspirações.

As análises propostas por estas autoras partem de uma visão psicanalítica do tema, este trabalho não se deterá, contudo, nesta metodologia, uma vez que os estudos atuais se distanciaram desse viés.

Para as análises atuais do tema, talvez exista uma explicação mais concreta para o *male gaze*, sendo ela a de que este olhar é dominante apenas porque são os homens que dominam a indústria e, como abordado, as posições de poder na sociedade. É o que evidencia Haskell, outra crítica feminista, ao apontar que as mulheres figuram no cinema mais que em qualquer outra arte dominada pelo homem, ainda que raramente em papéis de chefia como produtoras ou diretoras; elas foram reconhecidas por seus trabalhos enquanto roteiristas, editoras, figurinistas, diretoras de arte, críticas e, evidentemente, enquanto atrizes, “como as estrelas que não só invadem os sonhos de nossas vidas, mas começaram moldando as formas de nós pensarmos sobre nós mesmo antes que nós começássemos a andar” (1987, p. 8). Não à toa as obras analisadas nesta pesquisa foram dirigidas e produzidas por homens e tinham mulheres — não quaisquer mulheres, grandes mulheres, reconhecidas mundialmente enquanto artistas — como suas protagonistas.

A situação da representação feminina tende a mudar, contudo, quando outros grupos sociais entram na indústria em posições de evidência.

Aqueles de qualquer etnia, classe ou gênero que se atrevem a entrar na indústria são obrigados a perseverar diante da rejeição, do abuso e da intolerância, ou procurar por diretores e produtores que pensam como eles para progredir no campo. Assim, é comum encontrar

mulheres trabalhando em filmes dirigidos por mulheres, ou minorias trabalhando com minorias [...]. Uma vez que a mulher ou membros de outros grupos entram na equação, é preciso que ocorra uma mudança de olhar para refletir seus próprios pontos de vista. (DIRSE, 2013, p. 19, tradução nossa²).

O termo *female gaze* é cunhado neste contexto, partindo da nova configuração da indústria, onde mulheres e minorias, sejam elas sexuais, étnicas ou quaisquer outras, possuem chances de dirigir e produzir filmes, ainda que estas chances sejam consideravelmente menores que as cedidas aos homens, em especial os brancos de classe alta, que ainda controlam os espaços de maior visibilidade em Hollywood.

Nesta nova configuração, as novas narrativas, dispostas a partir do olhar da mulher, evidenciam que “o cinema não mais pode ser tão somente a gratificação de um trauma sofrido e vivenciado pela mulher no passado. Tem a possibilidade de liberação dos elementos esquecidos na memória, que se tornaram inacessíveis” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 36). O cinema proposto a partir do olhar feminino não objetiva criar uma nova linguagem, ou sequer ser parte do *mainstream* alcançado pelos homens em Hollywood após anos de dominância na indústria. É, pelo contrário, um cinema de vanguarda, que chama a atenção para ideologias emergentes relacionadas à imagem (GUBERNIKOFF, 2016).

Assim sendo, esta nova proposta de cinema feito por mulheres busca libertá-las visualmente, colocando-as em uma posição de controle a respeito dos temas que as abarcam e, muitas vezes, são combatidos pela opinião pública. Aqueles temas desconfortavelmente esquecidos diante do grande público, como o aborto e a violência contra a mulher, mas também as famílias, o trabalho e os desencontros amorosos, dessa vez narrados pela visão dela.

Neste projeto, o termo *male gaze* será utilizado com maior incidência, uma vez que todos os filmes do escopo desta pesquisa foram dirigidos por homens e, majoritariamente, produzidos por eles. É essencial, ainda, que se entenda o conceito de historicidade enquanto fruto dos estudos de tempo e espaço, para que se

² Do original: Those of any other ethnicity, class, or gender who dare to break into the ranks must either persevere in the face of rejection, abuse, and intolerance or search out like-minded directors and producers in order to progress in their field. Thus it is common to find women working on women's films, or minorities working with minorities [...]. Once women or members of other groups enter the equation, then there needs to be a shift in the gaze to reflect their point of view.

compreenda o posicionamento da mulher e sua representação no mundo. O capítulo a seguir tratará deste tema.

3 HISTORICIDADE E COMUNICAÇÃO

Os conceitos de espaço e tempo são amplamente debatidos em todas as áreas, desde as Ciências Exatas às Sociais Aplicadas. Neste sentido, são criadas várias perspectivas de pesquisa a respeito do tempo e do espaço, ou de ambos sobrepostos, como é o caso da presente proposta de investigação. Esta pesquisa se aliará aos estudos que atrelam historicidade, enquanto fruto da interconexão tempo-espaço³, aos conceitos de gênero, à narrativa cinematográfica e à comunicação. Inicialmente, a perspectiva historicizada da qual este trabalho se aproxima visa compreender a construção social do espaço e dos lugares⁴ onde (e quando) as obras, objetos de análise, foram inseridas, uma vez que o conceito de historicidade, no campo da comunicação, explora “a experiência temporal humana, tal como ela é vivida e constituída no agir humano” (LEAL, ANTUNES, 2015, p. 218).

Para Massey (2008), lugares são produtos de processos sociais, políticos e econômicos complexos e não só recursos naturais ou físicos inertes, fixos ou determinados. Assim sendo, apesar da crescente homogeneização do espaço e da cultura que acompanha a globalização, existem lugares que possuem uma identidade única, que não pode ser reduzida a uma visão simplista e homogênea do mundo, pois são frutos de processos locais e globais. Entende-se, portanto, que é essencial que exista uma abordagem crítica e reflexiva do espaço e dos lugares, que leve em consideração as relações de poder e as desigualdades sociais, isto porque os espaços e os lugares são utilizados como instrumento de poder por grupos dominantes, que podem moldar a forma como esses conceitos são percebidos e experimentados pela sociedade.

Quando relacionada aos debates de gênero, os estudos do espaço são denominados “geografias feministas” — no plural devido à diversidade de métodos e teorias. Uma das principais expoentes da abordagem, Linda McDowell, em seu texto “Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies” tenta responder o

³ Isto porque pensar a historicidade de um fenômeno implica considerar que ele não é imutável, mas sim uma evolução, um objeto que mudou ao longo do tempo, sendo influenciado por diversos contextos políticos, econômicos e culturais específicos dos respectivos espaços onde foram pensados.

⁴ De acordo com Massey (2008), os conceitos de espaço e lugar estão conectados, mas são distintos. O espaço seria uma dimensão abstrata que se constrói a partir das conexões e interações presentes em diferentes contextos, enquanto o lugar se refere a espaços específicos que possuem identidades e significados culturais únicos.

que geografia tem a ver com gênero, explicitando como os temas e conceitos do campo se relacionam com os estudos feministas, especialmente na academia anglo-saxã. Sua principal argumentação parte do princípio de que é possível — e necessário — examinar as formas como as relações de gênero são construídas e reproduzidas através do espaço, uma vez que o campo ambiciona entender em que medida “mulheres e homens experimentam espaços e lugares de maneiras diferentes e mostrar como essas diferenças em si mesmas fazem parte da constituição social de gênero, assim como da constituição de lugar” (1999, p. 12, tradução nossa⁵).

A partir desta ótica, McDowell se aproxima de Massey ao estabelecer que “as formas de pensar e representar lugar/gênero estão interconectadas e mutuamente constituídas” (1999, p. 7, tradução nossa⁶). Em suma, o que os indivíduos esperam dos homens e das mulheres, como esperam que se comportem e ajam, quais papéis esperam que ocupem na sociedade, quais profissões esperam que tenham em quais posições e tantas outras determinações, não são universais e imutáveis, mas sim expectativas e crenças que se alteram ao longo do tempo e entre lugares.

Por exemplo, apesar dos estudos feministas terem lutado, especialmente neste século, para abandonar a ideia de que existe uma diferença categórica entre os gêneros — diferença essa que acentua uma divisão binária e hierárquica entre homens e mulheres, como já abordado no capítulo anterior — este ideal está “amplamente relacionado à produção social do espaço, em suposições sobre os ambientes ‘naturais’ e construídos e nos conjuntos de regulamentações que influenciam quem deve ocupar quais espaços e quem deve ser excluído” (MCDOWELL, 1999, p. 11, tradução nossa⁷).

É evidente que existe certa multiplicidade nas construções sociais relativas ao gênero a depender dos espaços, mesmo que de forma muito simplória, nota-se as diferenças nos direitos das mulheres em determinadas nações em comparação a outras, no nível de autonomia que elas possuem em relação ao homem e aos seus próprios corpos a depender de sua localidade geográfica. Contudo, reduzir as

⁵ Do original: The purpose here is to examine the extent to which women and men experience spaces and places differently and to show how these differences themselves are part of the social constitution of gender as well as that of place.

⁶ Do original: ways of thinking about and representing place/gender are interconnected and mutually constituted.

⁷ Do original: deeply implicated in the social production of space, in assumptions about the 'natural' and built environments and in the sets of regulations which influence who should occupy which spaces and who should be excluded

críticas das geografias feministas a este parâmetro significaria ignorar outras questões que vão além das localidades ou mesmo das diferenças culturais, tais como a própria nacionalidade, o imperialismo, a migração, a diáspora e o genocídio (POLLOCK, 1996) e a própria interseccionalidade dos estudos feministas, que pensam gênero ao lado de etnia, sexualidade e classe.

Enquanto as geografias feministas lidam com os debates envoltos na oposição espaço-lugar e seus entendimentos acerca dos impactos e tensões gerados por ela nas relações de gênero, recentes estudos do campo das ciências sociais buscam analisar a temporalidade de gênero (do inglês, *gendered temporalities* ou *gendered time*), em uma busca por entender como “o tempo é marcado por questões de gênero e estruturado por outras hierarquias sociais” (WIESNER-HANKS, 2018, p. 7).

Há um aspecto em comum entre as análises da temporalidade de gênero e o campo já pavimentado das geografias feministas: ambas as abordagens estabelecem que um conceito ou outro, ou ainda ambos espaço e tempo em toda sua interdependência, afetam as relações de gênero, ao passo que tais afetações se integram à vida social, promovendo disputas em torno das formas preferenciais de ser e estar no mundo. “Não só no passado, mas hoje também; e não só através de grandes diferenças culturais, mas também entre ‘culturas locais’ bem próximas, as relações de gênero podem variar sistematicamente” (MASSEY, 2001, p. 178, tradução nossa⁸).

Existe outro debate, desta vez entre os estudiosos da historicidade na comunicação, que questiona o que é o “agora”, o “atual”. Bruno Souza Leal e Itania Gomes, no editorial do dossiê “Espessuras Temporais da Comunicação: Transformações, Resistências, Arcaísmos, Lutas” contestam o que é frequentemente compreendido como contemporâneo. Trata-se de uma reflexão acerca da abordagem geralmente adotada no campo da comunicação: o “presentismo”, ou seja, uma abordagem que considera o presente como o único momento que importa, em detrimento do passado e do futuro; o hoje, torna-se mais importante que o ontem e que o amanhã. Porém,

⁸ Do original: Not just in the past but also today and not just across major cultural differences but also between quite closely related 'local cultures', gender relations can vary quite systematically.

O “presente” tem espessuras temporais diversas e conflitantes, marcadas pelas heterogeneidades culturais, epistêmicas, políticas, de poder, de acesso a recursos e direitos, e por relações diversas com o que se passou e com diferentes expectativas de futuro (LEAL, GOMES, 2022, p. 8).

O tempo, assim como o espaço, não pode ser visto como um dado estável, mas sim enquanto elemento heterogêneo, dinâmico e multifacetado, sendo capaz de afetar a percepção e a vivência humana do e no mundo de diferentes maneiras, uma vez que todas as experiências são sempre mediadas pelas dinâmicas temporais. Desta maneira, Leal e Gomes estabelecem que “as dinâmicas e dimensões temporais atravessam, perpassam nossas experiências e nos fazem a todas e todos sujeitos e agentes ao tempo, no tempo, do tempo” (2022, p. 8).

A mídia, ao lado de seus profissionais e estudiosos, por sua vez, desempenha um papel essencial nas dinâmicas de entendimento do tempo, em especial em situações como as relatadas por Leal e Gomes, quando ocorre uma valorização do presente e o imediatismo torna-se a regra. Isto porque, em geral, ao narrar, noticiar ou analisar diferentes fenômenos, os comunicólogos tendem a basear-se em um suposto presente imutável, que seria vivido por um grande número de pessoas em diversos lugares, o que colabora para a diminuição de um sentido histórico (RIBEIRO, LEAL, GOMES, 2017).

Tendo isso em vista, estes autores, ao lado de Ana Paula Goulart Ribeiro e à luz de Ricoeur (2010), defendem que ter uma consciência crítica da história é fundamental para compreender as experiências temporais contemporâneas, que possibilita “a ruptura com certas visões do passado, que o colocam como morto ou a ser esquecido, e do futuro, tido como já pré-determinado por utopias e certezas” (RICOEUR, 2010 *apud* RIBEIRO, LEAL, GOMES, 2017, p. 38).

Assim, os autores estabelecem “figuras de historicidade” que podem colaborar para a compreensão do que é entendido pelo campo como *história* — e, conseqüentemente, o que é entendido como o agora, o passado e o futuro — e formas de pensar aspectos da comunicação e da mídia através das teorias da história, considerando os fenômenos, práticas e processos comunicacionais como de únicos de um determinado espaço e tempo (2017).

Essas figuras de historicidade seriam “imagens conceituais capazes, simultaneamente, de fazer ver diferentes problemas temporais nos fenômenos midiáticos (uma dimensão reflexiva) e sugerir caminhos e operadores para sua

apreensão (uma dimensão operacional)” (RIBEIRO, LEAL, GOMES, 2017, p. 46). Os autores propõem enquanto figuras, portanto, o tempo histórico, o testemunho, a memória, a experiência e o gênero (neste caso, o midiático, o jornalístico, o literário).

Para entender como tais figuras funcionam enquanto núcleos de estudo teóricos e metodologia, como ressaltado pelos autores, é necessário entender como são definidos. O *tempo histórico*, enquanto figura de historicidade, é uma forma de representação do tempo, ou seja, uma construção que dá sentido a diferentes eventos, processos e estruturas em diferentes contextos a partir de uma matriz historiográfica. Por sua vez, o *testemunho* se refere ao relato de distintos acontecimentos nos meios de comunicação e às interações sociais que ocorrem entre as mídias e o público; ou seja, busca entender a história não somente pela produção midiática, mas pela forma como esta é apresentada e interpretada. A *memória* considera a mídia como narradora da história, uma vez que através de técnicas de estimulação da memória se constroem realidades sociais, tornando cada vez mais difícil a tarefa de distinguir representações midiáticas de fatos históricos concretos. A *experiência* é outra figura proposta pelos autores, isto porque mudanças temporais tomam forma na experiência dos indivíduos, através de suas vivências e interpretações subjetivas, moldando a dimensão histórica e estética das relações sociais. Por último, o *gênero* midiático, atua como um ponto de articulação entre diferentes produtos midiáticos e práticas sociais, tornando possível, por meio de sua análise, compreender como as transformações no tempo impactam sua produção e seu consumo.

Tendo esse breve histórico metodológico-conceitual em vista, o que esta pesquisa se propõe a fazer é pensar o gênero (*gender*, o relacionado à identidade e, por vezes, ao sexo e à sexualidade) como uma figura de historicidade, através das constelações filmicas (SOUTO, 2020). Sendo assim, neste trabalho o gênero será entendido enquanto construção sócio-cultural, desenvolvida ao longo do tempo, em diferentes espaços, sendo influenciado tanto por mudanças históricas que perpassam fatores sociais, culturais, políticos e econômicos, quanto por fatores que perpassam o próprio entendimento de gênero enquanto identidade, tal qual a etnia, a classe e a sexualidade. Assim, gênero se torna uma categoria analítica que deve servir para compreender como as práticas sociais e os produtos midiáticos são construídos e como se relacionam entre si.

Por meio desta abordagem, será possível problematizar na narrativa cinematográfica das personagens femininas das obras determinadas realidades sociais em um dado local, neste caso, os Estados Unidos. Afinal, “a constelação pode historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados” (SOUTO, 2020, p. 155), sendo que o objeto em questão será não somente a materialidade dos filmes, mas, principalmente, os sentidos de feminilidade neles impressos.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Neste capítulo serão analisadas as obras que compõem o escopo desta pesquisa. Para tal, inicialmente será descrito o método de análise, a partir de Souto (2020), para em seguida descrevê-las, em ordem de lançamento, e posteriormente compará-las.

4.1 METODOLOGIA

A presente pesquisa parte de uma análise descritiva e exploratória das obras e conceitos já apresentados neste documento. Isto porque atua de forma a correlacionar as obras analisadas a partir da descrição narrativa destas, estabelecendo um método comparativo entre elas para compreender as possíveis conexões apresentadas.

Neste sentido, a análise das obras ocorre com a finalidade de destrinchá-las e reconstruí-las para entender as narrativas presentes, levando em conta os contextos de tempo e espaço em cada uma delas, não apenas como um pano de fundo, mas como constituintes da obra e seus potenciais diálogos. Por exemplo, no primeiro filme, de 1937, a protagonista Esther é uma atriz, assim como no segundo filme, já a partir do terceiro, as protagonistas Esther e Ally (respectivamente, visto que a protagonista foi renomeada no último filme) são cantoras; em uma das obras, a família da protagonista apoia seu sonho de estrelato, em outras não; nas duas primeiras obras, as demonstrações de afeto dos protagonistas são castas, nas últimas duas, não. Estas afirmações, são capazes de evidenciar contextos históricos, políticos e sociais a respeito das épocas de lançamento dos objetos.

Estas afirmações iniciais, que surgem da análise fílmica — de onde podem ser retirados incontáveis outras considerações após um estudo mais minucioso das obras, o que se almeja alcançar na investigação — estabelecem caminhos para que seja possível iniciar a análise comparativa das obras, onde será aplicado o método das constelações fílmicas (SOUTO, 2020). Tal método, propõe uma sistematização dos estudos comparativos do cinema. A autora sugere que sejam estabelecidas ligações entre obras cinematográficas, para que seja possível compará-las a partir de um modelo imagético, criado pelos pesquisadores que venham a utilizar o método (SOUTO, 2020).

Sendo assim, por meio das constelações será possível compará-los para entender os motivos e razões pelos quais existem determinadas continuidades e rupturas nas obras. Afinal, um dos objetivos deste trabalho é entender até que ponto as mudanças que ocorreram na sociedade durante os mais de oitenta anos entre a primeira obra e a última colaboraram para que tais similaridades ou diferenças ocorressem entre os objetos. É importante ressaltar, ainda, que não se trata de uma análise fílmica tradicional, tampouco se trata de uma comparação simplista entre realidade-filme. O movimento analítico desta pesquisa é o de compreender, ou tentar compreender, a partir das obras, os valores, tensões e sentidos que estão presentes nestas, estejam esses valores silenciados ou apresentados de modos diversos.

Trata-se de subverter esse lugar do pesquisador como centro irradiador de vínculos sempre lineares e consecutivos e, ao invés disso, triangular mais as relações ou experimentar formatos de outras geometrias – dos desenhos mais conhecidos até aqueles que possam ser forjados ao longo da pesquisa, complexos, imprevisíveis, mutantes. (SOUTO, 2020)

Para aplicar o método de Souto, que afirma só ser possível utilizar as constelações fílmicas a partir do momento em que exista uma relação temática entre as obras (2020), será utilizado um conjunto de temas ligados aos diferentes aspectos da narrativa das protagonistas mulheres, explícitos de forma mais contundentes no tópico 4.6 desta pesquisa. Estes temas partirão de sentidos de feminilidade que emergem das obras, entre eles — e como já evidenciado anteriormente —, a relação da personagem com seu co-protagonista e par romântico, a relação dela com sua família e, ainda, com seu corpo, assim sendo possível entender como a narrativa do ser mulher em *A Star is Born* (1937, 1954, 1976, 2018) e os sentidos emergentes destes dialogam com a sociedade ao longo dos tempos e espaços.

4.2 A STAR IS BORN (1937)

O primeiro dos filmes do escopo desta pesquisa, *A Star is Born* (1937), foi dirigido por William A. Wellman e produzido por David O. Selznick. O roteiro é de Robert Carson, Alan Campbell e a esposa deste, Dorothy Parker, baseado em uma história de William A. Wellman e Robert Carson. Contudo, não se sabe o quanto Parker, a única mulher na equipe criativa envolvida no roteiro, contribuiu para a

versão final do filme, uma vez que, mesmo que inicialmente tenha se mostrado orgulhosa do trabalho feito no longa, ela posteriormente afirmou não acreditar ter contribuído com “nada significativo”, conforme sua biografia, “Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This?”:

Os Campbell foram ver *A Star Is Born* quando estreou no Radio City Music Hall. Aparentemente, eles ficaram satisfeitos com o trabalho, pois em uma entrevista, Dorothy apontou orgulhosamente para o roteiro como um exemplo do progresso que Hollywood estava fazendo em relação ao realismo. [...] Ao refletir, ela sentiu que não havia contribuído com nada significativo para a obra em Technicolor de Selznick, o que pode explicar sua negatividade posterior quando expressou surpresa que alguém considerava *A Star Is Born* um filme memorável. (MEADE, 1989, tradução nossa⁹).

Esta, contudo, não é a única controvérsia relacionada a produção desta versão do filme. Alguns cinéfilos, até hoje, afirmam que a primeira versão da clássica história narrada em *A Star is Born* é outro filme, o esquecido “*What Price Hollywood?*” (CUKOR, 1932), que narra a história de Mary Evans, uma garçonele que chega ao estrelato em Hollywood graças à ajuda do diretor Max Carey, um alcoólatra, que não vem a se tornar seu interesse romântico, mas se suicida.

Este era um tema sobre o qual Selznick sentia grande interesse, sendo [*What Price Hollywood?*] seu precursor para a mais elaborada *A Star Is Born* em 1937 - que, por sua vez, tornou-se a versão musicada de Cukor em 1954. Puramente como uma história original, *What Price Hollywood?* é a contribuição mais duradoura de Selznick para a literatura do cinema. Sua trama difícil sobre as pressões do estrelato em Hollywood foi roubada e refeita muitas vezes (MCGILLIGAN, 2013, p. 80, tradução nossa¹⁰).

O longa é estrelado por Janet Gaynor e Fredrich March nos papéis protagonistas, em suas estreias e, no caso de Gaynor, única aparição, em

⁹ Do original: “The Campbells went to see *A Star Is Born* when it opened at Radio City Music Hall. They apparently were pleased with their work because in an interview, Dorothy pointed proudly to the script as an example of the progress Hollywood was making in respect to realism. [...] Upon reflection, she felt that she had contributed nothing of significance to Selznick’s Technicolor opus, which may account for her subsequent negativity when she expressed surprise that anyone considered *A Star Is Born* a memorable picture.”

¹⁰ Do original: “This was a theme about which Selznick felt deeply, his precursor to the more full-blown *A Star Is Born* in 1937—which, in turn, became Cukor’s musicalized version in 1954. Purely as an original story, *What Price Hollywood?* is Selznick’s most enduring contribution to screen literature. Its tough storyline about the pressures of Hollywood stardom has been stolen from and remade many times”.

Technicolor, uma das primeiras técnicas de colorização do cinema. Em seus 111 minutos de duração, o filme conta a história de Esther Blodgett, uma jovem que aspira tornar-se atriz de filmes em Hollywood, e Norman Maine, um ator alcoólico que vê sua carreira entrar em declínio devido ao vício.

A narrativa se inicia quando Esther, jovem proveniente de uma fazenda na Dakota do Sul, é confrontada pela família sobre seus sonhos de se tornar uma atriz, isso após a protagonista retornar de uma sessão de cinema onde viu um filme de Norman Maine. Logo na primeira cena do longa, sua tia Mattie deseja que Esther arrume um bom marido e o pai afirma que os sonhos de Esther de alcançar o estrelato em Hollywood são besteiras de "uma jovem boba". Em um conflito direto entre a tia e Esther, a protagonista afirma desejar "ser alguém" e romper com o destino esperado para ela, além de acusar Mattie de estar satisfeita com uma vida pacata, simples e infeliz. Na cena seguinte, após presenciar a discussão, a avó da jovem a encoraja a seguir seus sonhos e a entrega dinheiro de suas economias, afirmando que ela também seguiu os seus sonhos quando chegou aos Estados Unidos e deseja o mesmo para a neta, mesmo que a diga que a cada sonho que realizasse, pagaria com um coração partido. A relação de Esther com a avó é a única relação mantida entre a protagonista e outra mulher durante todo o filme.

Esther chega a Los Angeles de trem e se deslumbra com a cidade, em especial com uma placa com a assinatura de Norman Maine em uma calçada, mas logo se depara com a realidade ao chegar na pensão onde alugaria um quarto e perceber que não seria tão fácil conseguir um trabalho como atriz. Em um estúdio, um mês após chegar na cidade, percebe que seus sonhos estão mais longe do que pensava ao ver que milhares de pessoas possuíam o mesmo anseio que ela.

Na pensão, é apresentada pelo gerente para Danny McGuire, um aspirante a diretor, que busca emprego como assistente de direção e também está frustrado, uma amizade se estabelece, sendo esta a primeira e talvez a única, relação de Esther com um personagem que não se conecta a ela por laços familiares, românticos ou de trabalho no longa. Além disso, é evidente que Esther, em Hollywood, está sempre rodeada por homens, o gerente da pensão, Danny e Norman, além de outros diretores em seus locais de trabalho.

Esther finalmente encontra seu co-protagonista na orquestra "Hollywood Bowl", onde ela e Danny vão para comemorar um emprego que ele conseguiu. Eles veem o bêbado Norman Maine, acompanhado de uma mulher, se envolver em uma

discussão e agredir um fotógrafo. Danny consegue um emprego de garçoneiro para Esther em uma festa do chefe dele, que será frequentada por grandes nomes de Hollywood, ela aceita o trabalho e tenta impressionar diretores com imitações enquanto os serve. Na festa, um diretor e um produtor têm um breve debate a respeito de Norman e os problemas gerados por sua bebida, o mais recente envolvendo a polícia. É neste evento onde Esther e Norman se conhecem de fato, ela o serve um prato de caviar e ele demonstra particular interesse na jovem, contudo, a companheira de Norman hostiliza Esther. Na cena seguinte, Norman vai ao encontro de Esther na cozinha do restaurante, onde conversam enquanto guardam pratos. Na conversa, Esther diz que está desapontada com o real Norman, que se contrata com a ideia que ela possuía dele enquanto admiradora de seu trabalho, em especial após sua briga com o fotógrafo na orquestra. Em uma sequência cômica, ele derruba pratos, quebrando-os após ouvir a honestidade da moça. A acompanhante de Norman aparece e em um surto de ciúmes quebra uma bandeja na cabeça dele. Ele e Esther fogem do local.

Norman deixa Esther em casa, eles conversam e Norman pede para vê-la novamente. No dia, Norman consegue um teste para Esther com seu produtor e amigo, Oliver Niles, eles fazem o teste juntos e ela é contratada pela produtora. A história de Esther, sua aparência, sugerindo que utilize determinadas técnicas de maquiagem para alterar seu rosto, e seu próprio nome são alterados para torná-la mais apelativa aos olhos de Hollywood e da imprensa, ela seria então conhecida por Vicki Lester.

Quando o estúdio tem dificuldade em encontrar uma co-estrela para o próximo filme de Norman, ele convence Niles a elencar Vicki. O filme é um sucesso e a lança ao estrelato, mas a aparição de Norman é eclipsada pela atuação de Vicki e recebe críticas negativas do público.

Norman pede a Esther em casamento, ela aceita quando ele afirma que pararia de beber por ela. Eles decidem fugir para se casar, mesmo após o relações públicas do estúdio decidir tornar o casamento em um espetáculo para a imprensa. Os planos falham quando Esther e Norman se casam, com Danny como testemunha, escondidos. Quando eles retornam da lua-de-mel, a carreira de Norman começa a entrar em decadência ao passo que o relacionamento deles avança e a carreira de Vicki se torna mais e mais bem-sucedida.

Norman demonstra medo de atrapalhar a carreira de Esther com suas críticas baixas e volta a beber quando seu contrato com a produtora de Niles é finalizado. Os problemas na carreira dele se tornam problemas no casamento, em especial quando ele começa a participar de forma ativa da esfera doméstica, sendo obrigado a ficar em casa enquanto Esther sai para trabalhar, tornando-a a principal e, posteriormente, a única fonte de renda da casa. O orgulho de Norman é ferido, ainda, quando deixam de reconhecê-lo como Norman Maine, e passam a reconhecê-lo como marido de Vicki Lester, ou pior, como “Sr. Lester”.

O maior problema ocorre, contudo, quando ela ganha o Prêmio da Academia de Melhor Atriz e Norman faz uma cena, questionando, durante o discurso da esposa, exigindo que receba o prêmio de pior performance por seus últimos fracassos nas telas. Durante seu discurso, Norman acidentalmente estapeia o rosto de Esther, ao balançar os braços. A preocupação de Esther pelo marido é evidente mesmo quando ele traz problemas para a carreira dela ou demonstra suas frustrações no casamento. Norman é levado a uma clínica de reabilitação.

No auge do estrelato, Esther pede a Niles que contrate Norman novamente para afastá-lo do álcool, sem que mencione que este foi um pedido dela. Entretanto, ele não aceita o papel oferecido por Niles, por considerá-lo pequeno demais, uma vez que não se trata de um protagonista. Norman sai da clínica e se envolve em outra briga, dessa vez com o assessor de imprensa da produtora de Niles, Libby, por quem já nutria mútuo desafeto. O ator desaparece após a confusão e é preso por bebedeira e embriaguez ao volante.

Esther o encontra e suplica para que o juiz, que daria uma sentença à Norman, não o prenda. Ele fica sob a custódia de Esther para não receber a punição. Após este incidente, o casal retorna à mansão onde viviam e Esther decide deixar a carreira para cuidar do marido. Em uma cena dramática, ela informa Niles de sua decisão, mas Norman escuta a conversa dos dois e se suicida no Pacífico. A imprensa notícia sua morte como um acidente trágico.

Após o velório de Norman, onde Esther é assediada pela imprensa, ela decide abandonar a carreira e voltar para casa. Sua avó, porém, a impede. Na última cena do filme, Esther está em um tapete vermelho e se apresenta como a Sra. Norman Maine e é ovacionada.

4.3 A STAR IS BORN (1954)

O segundo filme, lançado em 1954, foi dirigido por George Cukor¹¹ e produzido por Sidney Luft. O roteiro é de Moss Hart e foi adaptado do roteiro do filme original. Trata-se do primeiro filme das quatro obras a utilizar músicas em seu roteiro, uma tendência que se repetiu em todas as versões posteriores. As canções são de Ray Heindorf. Judy Garland e James Mason performam como o casal protagonista.

Originalmente o filme teria 192 minutos, mas Cukor reduziu o tempo para 182 minutos. Posteriormente, contudo, o longa foi novamente cortado para 154 minutos por executivos da Warner Bros a fim de aumentar o número de exibições possíveis por dia, sem a aprovação do diretor (MCGILLIGAN, 2013). Este trabalho analisou uma versão restaurada do corte de Cukor, que possui 178 minutos. Algumas das cenas reinseridas nesta versão, contudo, não foram completamente recuperadas; nestes casos, optou-se por utilizar *stills* tiradas do momento de gravação das cenas com o áudio das cenas sobre as fotos. Sendo assim, diferente de seu predecessor, este filme possui quase três horas de duração, uma hora a mais que o primeiro, boa parte devido aos números musicais extensos.

Também diferente do primeiro longa, o protagonista masculino, Norman Maine, é apresentado ao público primeiro: bêbado prestes a subir nos palcos de um espetáculo em um grande e prestigiado teatro. Esther Blodgett é introduzida como parte do coral de uma das orquestras que se apresentariam no dia, ela salva Norman de um vexame público quando o ajuda após ele subir bêbado ao palco, logo depois de agredir alguns jornalistas nos bastidores e insistir em se apresentar. Neste filme, Esther não possui uma família e não a menciona em momento algum, portanto, não parecem influenciar nas escolhas de Esther acerca de seu futuro ou de seu trabalho.

Esther e Norman conversam nos bastidores, mas Esther se recusa a sair com ele, afirmando que tem outra apresentação a seguir e retirando-se com Danny, que continua sendo amigo íntimo da protagonista nesta versão, mas agora é pianista da banda com a qual ela canta. Norman busca por Esther mais tarde, indo até o local

¹¹Cukor, como já estabelecido, também dirigiu *What Price Hollywood?* e fora convidado por Selznick para produzir o primeiro *A Star is Born*, mas negou por achar os roteiros muito semelhantes e só veio a aceitar dirigir a versão de 1954 pois seria sua estreia em Technicolor e em musicais, além da possibilidade de ter Judy Garland como protagonista e Hart no roteiro (MCGILLIGAN, 2013).

onde sua orquestra se apresentaria. O gerente do local avisa Norman que a orquestra havia terminado sua apresentação há uma hora e busca outras mulheres que poderiam sair com Norman no local, como objetos em uma vitrine, ele não se interessa por nenhuma delas e resolve ir até outro bar, onde foi informado que a orquestra de Esther poderia estar.

A orquestra está lá e Esther canta para um bar fechado, novamente, a protagonista parece estar sempre rodeada apenas por homens, seja Danny, seja os cantores da banda. Norman se aproxima e elogia o talento de Esther. Eles saem e Esther menciona que cantar era um sonho e que abriu mão de muitas coisas para estar em um palco, inclusive trabalhou como garçom antes. Neste filme, as canções interpretadas por Garland são utilizadas como uma forma de expor os sentimentos¹² da personagem durante todo o filme, uma vez que ela afirma que cantar é uma forma de se conectar com sua essência. Após Norman convencê-la de que ela é talentosa o bastante para seguir sonhos maiores, Esther desiste de sair em turnê com a banda e comunica Danny, que acha que ela está louca.

Norman é enviado para uma locação distante antes de conseguir um teste para Esther, que acaba se mudando de casa e indo trabalhar em uma lanchonete devido a falta de dinheiro. Norman passa semanas procurando por ela e só a encontra após um comercial onde ela cantava no fundo ser veiculado, ele reconhece a voz e consegue encontrá-la.

Norman consegue um teste para Esther e, como no filme anterior, a jovem é submetida a uma equipe de maquiadores que tenta decidir como torná-la mais bonita para Hollywood; sugerem que utilizem técnicas de maquiagem novamente, com o objetivo de disfarçar o formato de seu nariz. Ela passa no teste e mudam seu nome antes que seu rosto seja veiculado na imprensa. Ela será conhecida como Vicki Lester. O primeiro filme de Vicki, um musical, se torna um sucesso. Um trecho considerável do musical é exibido no filme, tornando-o mais e mais metalinguístico.

Norman começa a se preocupar que possa estragar a carreira de Esther pois "estraga tudo que toca" e se preocupa com a felicidade dela diante do estrelato, uma vez que ele não se sente feliz sob os holofotes da fama. Norman pede Esther em

¹² A música enquanto forma de revelar aos espectadores os sentimentos e emoções de personagens já era uma forte tendência do cinema musical da época. Ver Souza (2005), disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VPQZ-73QQU9>. Acesso em: 04 maio 2023.

casamento e ela aceita o pedido, após Norman prometer que pararia de beber. Eles se casam, novamente escondidos da imprensa.

Vicki, além de ser um sucesso no cinema, também atinge o topo das rádios, ao passo que Norman é demitido da produtora de Niles e os problemas na carreira dele se tornam, outra vez, problemas no casamento, mais uma vez quando ele se encontra na esfera doméstica e volta a beber. A preocupação de Esther pelo marido é evidente no filme anterior, mesmo quando ele traz problemas para sua carreira ou demonstra suas frustrações no casamento, mas neste esta discussão se aprofunda, uma vez que a Esther de Garland tenta entender porque Norman se destrói com o álcool e chega a conclusão que apenas o amor dela não é suficiente para que ele seja capaz de parar de beber.

A fatídica cena do Oscar se repete quando o Norman de Mason chega atrasado e bêbado no meio do discurso de vitória de Vicki. Ele a interrompe, mas dessa vez implora por um trabalho e novamente a estapeia sem querer. Norman é novamente levado a uma clínica de reabilitação.

Desta vez, ao falar com Niles sobre a possibilidade de conseguir um emprego para Norman, Esther demonstra sentir raiva de seu marido.

Você não sabe o que é ver alguém que você ama se despedaçando pouco a pouco e dia a dia, bem diante de seus olhos. E ficar ali, impotente. O amor não é suficiente. Eu pensei que fosse. Eu pensei que fosse a resposta para Norman. Mas o amor não é suficiente para ele. E estou com medo do que está começando a acontecer dentro de mim. Porque às vezes eu o odeio. Eu odeio suas promessas de parar e depois ver e esperar para vê-lo começar de novo. Eu odeio voltar para casa à noite e ouvir suas mentiras. Bem, meu coração se compadece dele porque ele tenta. Ele realmente tenta. Mas eu o odeio por falhar. Eu me odeio também. Eu me odeio por ter falhado também. (A STAR is born, 1954).

É a primeira vez que a protagonista demonstra sentir algo que não admiração ou amor ao marido.

Niles sugere que Norman volte a trabalhar a pedido de Esther, ele se recusa, porque acha o papel muito pequeno. Deste momento em diante, este filme segue os exatos mesmos passos de seu predecessor, com poucas diferenças.

Norman sai da clínica e se envolve em uma briga, fica sob a custódia de Esther para não ir para a cadeia por beber e dirigir, ela decide abandonar a carreira novamente, afirmando, nesta versão, que acredita que a carreira que tem só existe

devido a Norman e abandoná-la por ele seria lhe devolver o que ele deu a ela. Norman se suicida no Pacífico e se torna um martír para a imprensa.

Com a ausência da família da protagonista neste filme, é Danny quem a impede de abandonar a carreira, afirmando a Esther que ela e sua carreira foram as únicas coisas das quais Norman se orgulhava. Na última cena, Esther está prestes a performar no mesmo palco onde conheceu Norman, no que parece uma premiação de Hollywood, mas antes se introduz como Sra Norman Maine e é ovacionada.

4.4 A STAR IS BORN (1976)

O filme de 1976 foi dirigido por Frank Pierson e produzido por Jon Peters, com roteiro de Pierson, ao lado de John Gregory Dunne e Joan Didion. A música de Roger Kellaway. Com os protagonistas performados por Barbra Streisand e Kris Kristofferson, este filme é o primeiro a não narrar os bastidores de Hollywood, mas sim o da indústria musical, decisão esta que foi mantida em seu sucessor, lançado em 2018.

Na versão de Streisand-Kristofferson, o filme começa em um show de rock, com um atrasado John Norman Howard — o protagonista, cujo nome, além da profissão, foi alterado também — subindo ao palco após ingerir drogas. É a primeira vez, também, que o vício de Norman não é restrito à álcool, mas a outras substâncias retratadas. O show acaba por ser um fracasso e John se desentende com Bobby, um de seus empresários.

Ele sai para beber e acaba entrando em um bar onde Esther Hoffman — cujo sobrenome também foi alterado — está cantando ao lado de duas outras mulheres. A primeira interação entre eles ocorre quando ela pede que ele fique em silêncio e não atrapalhe sua apresentação. Neste filme, Esther possui amigas mulheres que cantam com ela, mas elas não possuem quase nenhum tempo de tela e a figura de um amigo íntimo como a de Danny inexistente. Ainda no bar, John se envolve em uma briga com um fã e Esther o ajuda a se retirar do local após a confusão. John a leva para casa, eles conversam sobre música e, já em casa, Esther revela que é divorciada e o convida para tomar café da manhã no dia seguinte. John deixa a casa e pernoita no carro, do lado de fora, voltando para tomar café com Esther na manhã seguinte. Ela lhe explica que terminou com o ex-marido pois ele “não brigava”. Com

exceção das menções ao ex-marido, que são poucas, nada mais se sabe sobre a família de Esther nesta versão.

John a leva para um show em um helicóptero, no local, contudo, ele dirige uma motocicleta em cima do palco e cai para fora, uma ambulância o leva até o helicóptero onde Esther e ele chegaram, mas ele e sua equipe vão embora, deixando-a para trás.

Esther e John só se reencontram dias depois, quando ele vai a uma rádio, pedir desculpas para Bebe Jesus, um DJ com quem havia se desentendido, e Esther gravava um comercial de comida para gatos ao lado de suas *backing vocals*. Eles conversam, John pede desculpas por ter sumido após o incidente do show e a leva até sua casa. Na casa, pela primeira vez que uma cena de sexo não é ambigua nas obras, como acontecia nas versões anteriores.

John começa a gravar músicas de Esther, apesar do descontentamento de Bobbi. Ela, por sua vez, afirma para o empresário que o relacionamento dos dois tem sido bom para ele, visto que, com ela, ele não bebe e é capaz de dormir por noites inteiras.

John é convidado para cantar em um evento beneficente, ele chama Esther ao palco e ela assume o show por pedidos da plateia. Após o show, Esther é ovacionada, sai do palco e se depara com diversos produtores, empresários e jornalistas. Um deles questiona se ela gostaria de mudar de nome para um nome artístico, ela afirma que não. Ao deixar o local com John, eles conversam sobre a fama que Esther está prestes a conseguir.

Esther pede a John em casamento, e as falas se invertem em relação aos dois primeiros filmes: ele diz que não é bom para ela, mas ela persiste e eles se casam. Aqui, eles não precisam fugir da imprensa para se casarem, uma vez que a carreira dela ainda não ascendeu e a dele está estagnada. Eles constroem uma casa em uma parte de terra dele, no oeste, ao mesmo tempo em que as músicas de Esther sobem às paradas de sucesso.

Passado algum tempo, Esther quer fazer uma tour ao lado John, mas ele acredita que ela deva fazer a tour sozinha. Ele eventualmente aceita, mas o produtor dela o impede, dizendo que ele não faz mais sucesso, sua música não “funciona” mais e que ele estraga o que se propõe a fazer.

De volta em Los Angeles, John tenta voltar com a sua banda, mas descobre que eles seguiram carreira sem ele. Sozinho em casa, John escreve uma nova

canção, mas é constantemente interrompido pelo telefone com pessoas querendo falar com Esther. Ela chega em casa e reclama que seus chefes acham que ela é “inadequada”, uma vez que a contrataram, mas querem mudar tudo a seu respeito. Esther diz: “sou muito baixa pras roupas, sou muito alta para os homens. Tenho a voz muito aguda, sou sem graça nas piadas. Eu não sei o que eles querem” (A STAR is born, 1976). Novamente, John, assim como os outros protagonistas anteriores a ele, se incomoda de ficar na esfera doméstica enquanto Esther atinge o ápice de sua carreira ao ser indicada a um prêmio importante, dessa vez um Grammy.

Na premiação, Esther ganha uma categoria e, enquanto ela está dando seu discurso, John chega e faz uma cena, dessa vez dizendo que Esther não precisa fazer um discurso agradecendo a ninguém, pois ela não deve nada de seu talento à ninguém. Ele também se envolve em uma briga com a imprensa. No banheiro da premiação, Esther questiona se seu amor por John não é o bastante para que ele abandone seus vícios, mas dessa vez diretamente para ele e não para um confidente como no filme anterior.

Esther convence um de seus produtores a dar uma última chance a John, que está escrevendo músicas novas na casa deles no oeste, mas recusa a oferta, uma vez que para ter seu álbum lançado, precisaria relançar músicas antigas. John volta para sua mansão em Los Angeles após algum tempo, onde se depara com Quentin, uma jornalista, nadando semi-nua em uma piscina. Ela diz que daria qualquer coisa por uma entrevista exclusiva com Esther, que chega horas depois e encontra John e ela na cama juntos.

Esther se revolta e quebra móveis e vidros da casa. É a primeira vez que a protagonista feminina desconta sua raiva em um objeto em cena, diferente da Esther de Garland, que apenas fala sobre sua raiva. Ela e John brigam, ele diz que a ama repetidamente, enquanto ela diz que o odeia. Na mesma cena, eles fazem as pazes e retornam para o oeste, onde haviam sido felizes.

O produtor de Esther está prestes a chegar na casa do oeste quando John morre, após sair de casa dizendo que buscaria o produtor no aeroporto. Dessa vez, John morre em um acidente de carro, é a única vez que sua morte é ambígua, uma vez que o roteiro não deixa claro se o que ocorreu foi um acidente ou suicídio. É, também, o único filme onde Esther não considera abandonar a carreira para cuidar do par romântico.

O processo de luto, também, é evidenciado de outra forma neste filme. Em uma das últimas cenas deste filme, Esther escuta a voz de John na mansão, mas descobre que é apenas uma gravação antiga, ela demonstra raiva e ressentimento por John tê-la deixado, quebrando a fita da gravação e chorando na casa vazia.

O filme termina com Esther cantando em um memorial após ser anunciada como “Esther Hoffman Howard”.

4.5 A STAR IS BORN (2018)

O último A Star is Born foi dirigido por Bradley Cooper e lançado em 2018. Ele também produziu o filme, ao lado de Bill Gerber, Jon Peters — que também produziu a versão de 1976 —, Todd Phillips e Lynette Howell Taylor. O roteiro é de Eric Roth, Will Fetters e Bradley Cooper, que ainda protagonizou o filme ao lado de Lady Gaga. O desenvolvimento de uma quarta versão do filme foi um rumor por anos, datando do início dos anos 2000, com diversos atores e diretores cotados para guiarem a nova adaptação, mas ficou na gaveta até que Cooper assumisse o projeto.

Nesta versão, o filme começa, como no anterior, em um show do rockstar Jackson Maine, o novo protagonista, que ingere comprimidos e álcool antes de subir ao palco. Após o show, o astro evita fãs e entra em um carro. Por sua vez, a primeira visão que o espectador tem de Ally, diferente do filme anterior, não é quando o protagonista masculino a vê, mas sim em uma cena sem ele, onde é possível entender que Ally estava terminando com um namorado por telefone no banheiro de um estabelecimento comercial.

Na cena seguinte, Ally é mostrada no trabalho como garçonete, ao lado de seu amigo, Ramón, que reencarna uma versão de Danny, o fiel escudeiro das duas primeiras Esther's, mas dessa vez evidentemente homossexual — sendo a primeira vez que a comunidade LGBTQIA+ é representada nos filmes. Ally é obrigada por seu chefe a levar o lixo para fora antes de sair do trabalho, mesmo sob protestos de Ramón, que informa que ela estaria se apresentando naquela noite.

Jackson se dirige a um bar, onde o amigo de Ally o reconhece, eles caminham juntos até o balcão de bebidas. É revelado, para Jackson, que se trata de um bar de *drag queens*. Ally sobe no palco cantando um clássico, La Vie en Rose, com uma maquiagem exagerada. Jackson se emociona com a apresentação de Ally,

especialmente depois que ela o encara durante sua canção, e Ramón sugere que ele a conheça.

Os protagonistas se conhecem no camarim do bar, ele a ajuda a tirar a maquiagem e a convida para sair, Ally aceita. Enquanto espera que Ally termine de se arrumar para sair, Jackson toca uma música para as drags no bar, Ally assiste dos bastidores. Eles vão a um bar de policiais, ao ser questionada, Ally diz que não canta suas próprias músicas por não se sentir confortável, porque todas as pessoas da indústria musical a disseram que ela não tinha a aparência ideal para ser cantora e que seu nariz é grande demais. Ela diz que entrou em salas cheias de homens que disseram que ela “soa muito bem, mas não tem uma aparência muito boa”. Jackson menciona que nasceu com um problema no ouvido e que não escuta muito bem, é a primeira vez que algum tipo de deficiência é tratado nos filmes.

Também pela primeira vez, é Ally quem se envolve em uma confusão depois de beber, ao dar um soco no nariz de um homem que importuna Jack. É também a única vez em que a protagonista feminina é violenta com outra pessoa. Ally e Jackson vão até um mercado, compram ervilhas congeladas para a mão machucada de Ally, eles falam sobre o incômodo da fama no estacionamento após a caixa do mercado tirar uma foto de Jackson escondido.

Jackson revela que seu pai e mãe morreram e que foi criado pelo irmão, Bobby. Ally compõe uma música sobre Jackson, ainda no estacionamento. Ele a deixa em casa, Ally revela que mora com o pai, que é um motorista. Ele a convida para um show, ela diz que não, pois tem que trabalhar. Ally parece, assim como as outras protagonistas, estar sempre rodeada de homens, sejam eles seus colegas no bar de *drags*, seus colegas de trabalho ou os colegas de seu pai que, aliás, parece ser a única família que possui. O pai de Ally parece apoiá-la em seu sonho de se tornar uma estrela, mas assume que este já é um sonho ultrapassado.

O motorista de Jackson segue Ally de casa para o trabalho, insistindo incansavelmente que ela vá ao show, ela nega, até que se demite após receber uma reprimenda de seu chefe. Ela vai com Ramon até o show de Jack, em um jatinho mandado por ele. No show, Jackson chama Ally para cantar a música que eles compuseram no estacionamento, ela inicialmente se recusa, mas depois sobe ao palco.

Após o show, eles vão para uma festa e depois para o hotel dele, ela vai ao banheiro e quando volta ele está desmaiado. Bobby cuida do irmão. Ele também

conta para Ally que Jackson tocou bem pela primeira vez depois de muito tempo e que ele tem problemas com álcool. Depois de algum tempo, Jackson acorda e eles começam a se envolver romanticamente.

O vídeo de Ally cantando *Shallow* viraliza, Jackson a convida para sair em turnê com ele. No Arizona, Ally e Jackson visitam o rancho onde Jackson cresceu e onde seu pai está enterrado, mas descobrem que Bobby havia vendido o local. Irritado, Jackson soca o irmão, que deixa de ser seu empresário. Bobby demonstra ressentimento em relação aos problemas de Jackson com álcool.

Em determinado show, Jackson convence Ally a cantar uma música original sozinha e é um sucesso. Ela encontra Rez, um produtor musical que lhe oferece um contrato. Ela conta sobre a proposta de Rez para um Jackson bêbado, visivelmente enciumado, mas ele apoia a decisão.

Rez transforma Ally em uma cantora de pop, diferente do country que ela costumava compor. Ele começa a trabalhar em cima da imagem de Ally e ela começa a fazer aulas de coreografia com dançarinas de apoio. Ally expressa medo de perder “a parte dela que é talentosa”, mas Rez afirma que ela não perderá sua essência.

Ally e Jackson adotam um cachorro e parecem levar uma vida contente no âmbito doméstico, morando juntos. A carreira de Jackson começa a dar sinais de queda quando Ally começa a fazer sucesso com um single.

Ally se apresenta pela primeira vez e impede as dançarinas de apoio de subirem ao palco com ela. Rez se irrita com sua decisão e sugere que ela troque a cor do cabelo, Ally se recusa a ficar loira. Ela demonstra estar preocupada com Jack, que perdeu sua apresentação de estreia após desmaiar bêbado em público em um evento beneficente em outro estado. Ele se recupera na casa de um de seus melhores amigos, e faz as pazes com Ally, que viaja para encontrá-lo e afirma que da próxima vez ele que “limparia sua própria bagunça”. Jackson a pede em casamento e eles se casam no mesmo dia.

Ally pinta o cabelo de ruivo para lançar seu álbum. Antes de Ally ir para o evento de lançamento do disco, Jackson expressa medo de que Ally esteja perdendo sua voz e o que tem a dizer para ascender na música. Ally ensaia para se apresentar em um programa de tv, desta vez com dançarinas. Ally se apresenta com um pop genérico e repetitivo, além de uma estética alterada, o que incomoda Jackson, que bebe nos bastidores, Bobby está no local e se reconcilia com Jackson.

Ally é indicada para o Grammy em três categorias. Jackson e Ally brigam no banheiro da casa deles após Jackson demonstrar insatisfação com as recentes decisões artísticas dela, ele diz sentir vergonha das músicas dela e que ela precisa de aprovação de outras pessoas o tempo todo porque se acha feia, eles discutem sobre a bebida de Jack e ela o expulsa do banheiro quando ele ultrapassa um limite ao chamá-la de feia. Jack pede desculpas a Ally após algum tempo e ela percebe que ele não esteve bebendo.

Jack é cortado como atração musical do Grammy, mas aceita tocar guitarra para um novo cantor. Ele toca bêbado e a cena da premiação presente nos outros filmes se repete, quando Ally ganha o Grammy de melhor artista revelação e sobe ao palco para receber seu prêmio, Jackson a segue, se urina e desmaia.

Jack é enviado a uma clínica de reabilitação. Em casa, Ally recebe apoio de seu pai, que se culpa pelo ocorrido nos Grammy's, Ally afirma que ele sempre a apoiou em seu sonho de ser cantora e que nada daquilo era culpa dele. Jackson se recupera na reabilitação, onde se abre para seu conselheiro sobre uma tentativa de suicídio na adolescência. Ele pede desculpas para Ally e volta para casa.

Ally quer que Jackson toque com ela na seção europeia de sua turnê, Rez se recusa, levando Ally a cancelar o restante da turnê para que possa cuidar de Jackson. Rez confronta Jackson, dizendo que é uma questão de tempo para ele voltar a beber, o que poderia arruinar a carreira de Ally.

Naquela noite, Ally mente para Jackson e diz que a gravadora cancelou sua turnê para que pudesse se concentrar em seu segundo álbum. Jackson percebe a mentira e promete que irá ao último show da turnê. Ally sai para se apresentar, esperando que Jack cantasse com ela naquela noite. Ao invés de ir ao show, Jackson se enforca na garagem.

Ally torna-se inconsolável e tem uma reação similar a do filme anterior, quebrando pôsteres das turnês de Jack. Bobby a explica que a morte de Jackson não é culpa dela. Ally pega uma música que Jackson havia composto antes de ir para reabilitação, mas que nunca havia tocado em público, e decide cantar num concerto em forma de tributo para ele, apresentando-se pela primeira vez como Ally Maine.

4.6 CONSTELAÇÕES FÍLMICAS

A partir dos levantamentos dos roteiros, descritos nos tópicos anteriores, decidiu-se, portanto, que as aproximações temáticas — necessárias para a composição das constelações fílmicas (SOUTO, 2020) — adotadas seriam: a protagonista feminina e seu corpo, sendo este sua relação com ele e sua representação em cena, especialmente no que tange sua aparência e sexualidade; a protagonista feminina e suas relações com outros personagens, destacadamente sua família e o co-protagonista masculino. Nas duas constelações, serão abordadas, ainda, o trabalho da protagonista nas obras, explicitando como o fato delas serem mulheres, enquanto indivíduos e enquanto partes de relações sociais complexas, afeta seu ofício e quanto seu ofício, afeta suas relações e maneira de existir e expressar-se com seu próprio corpo.

4.6.1 CONSTELAÇÃO I: A MULHER E SEU CORPO

Butler (2016) enfatiza que o corpo não é meramente um objeto passivo e neutro, mas uma materialidade moldada, dotada de significado e dominada por práticas sociais e culturais. Na empiria dos filmes, a forma com que a protagonista se expressa através de seu corpo, como sua sexualidade é evidenciada e como ela é julgada por outros personagens devido a ou por meio de seu corpo podem atuar como uma espécie de confirmação à hipótese de Butler.

Por exemplo, a demonstração da sexualidade da protagonista em todos os quatro filmes está amplamente relacionada ao que é considerado moral e decente pela sociedade estadunidense de sua respectiva época.

No filme original, em 1937, a doce e inocente Esther não é vista em nenhum momento nua ou seminua, seus beijos com seu par romântico são castos e seus meneios, delicados. Em uma das poucas cenas onde os protagonistas se beijam, eles estão atuando no primeiro filme dela; Esther, que já adotava o nome de Vicki Lester, assiste a cena pela primeira vez junto com a audiência — tanto a fictícia, que assiste sua personagem no filme em uma sala de cinema, quanto a real, que a assiste se assistindo — e se envergonha ao ver-se na posição de mulher desejada pelo personagem atuado por Maine, encolhendo-se na poltrona.

Figura 1 - Esther e Norman assistem ao primeiro filme de Vicki juntos. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (1937).

A questão da moralidade em 1930, contudo, não é exclusiva de Esther, Gaynor ou deste filme em específico. À época, o *Motion Picture Production Code* (em tradução literal, Código de Produção de Cinema, e também conhecido como o *Hay's Code* ou Código de Hay), criado em 1930, impunha censura prévia aos roteiros de todos os filmes, que mantinha diretrizes para a autorregulação da indústria cinematográfica.

O código, cuja existência perdurou até 1968, foi criado pois críticos do cinema — enquanto novo meio de arte e comunicação às massas — estavam preocupados “com a influência do cinema sobre seu público e quais agências deveriam poder comunicar os valores da sociedade” (VAUGHN, 1990, p. 41, tradução nossa¹³). Tais críticos queriam que os filmes estivessem vinculados a uma ética tradicional judaico-cristã. Assim sendo, a associação de *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) solicitava que os estúdios “tomassem cuidado”¹⁴ com cenas de beijos prolongados, intensos ou considerados excessivamente sensuais, além de diversas outras requisições, em especial ao que tangia o sexo. Desta maneira, as mulheres e a forma como elas existiam em cena, estava sempre sujeita a aprovação da MPPDA, associação essa dominada, como a grande maioria das entidades que regiam o entretenimento à época e hoje, por homens.

As recomendações do código também afetaram o filme da década de cinquenta, mesmo que, à época do seu lançamento, sua vigência já começava a entrar em declínio, isto porque a Suprema Corte dos Estados Unidos concedeu pela

¹³Do original: Of concern were the influence of cinema upon its audience and which agencies should be permitted to communicate society's values.

¹⁴Uma lista de “proibições” e “tomar cuidado” (“don'ts” e “be carefuls”, respectivamente) foi divulgada antes da consolidação do código. A lista proibia a exibição de palavrões, nudez, perversão sexual, higiene sexual e doenças venéreas, entre outras coisas. Já dentre os assuntos que deveriam ser tratados com cuidado estavam, entre outros, o casamento, a 'sedução deliberada de meninas' e 'beijos excessivos ou lascivos' (VAUGHN, 1990).

primeira vez, em 1952, proteção aos filmes sob a Primeira Emenda à Constituição (VAUGHN, 1990), que versa, entre outras coisas, sobre a liberdade de expressão e de imprensa.

A personagem vivida por Garland também enfrentou a censura do Código de Hay, ainda que mais brandas, devido a seu declínio. Em uma das cenas que não foram recuperadas para a versão do filme que restaurou o corte inicial de Cukor, como explicitado no tópico 4.2 desta monografia, Garland aparece em trajes menores do que os usualmente utilizados à época. Não à toa a cena foi retirada do filme antes de chegar às salas de exibição.

Figura 2 - Judy Garland como Esther Blodgett.



Foto: Warner Bros. Pictures

O filme ainda vai além de beijos castos na ilustração da relação entre Esther e Norman. Em uma cena, já durante à derrocada da carreira de Norman e o estrelato de Esther como Vicki, ela chega em casa após um dia de trabalho e canta para Norman, eles riem e brincam, até que Norman a leva para atrás do sofá, escondidos da câmera e da audiência. A cena dura cerca de vinte segundos, sons de beijos são ouvidos em meio a um diálogo sobre como Esther está feliz que Norman está sorrindo novamente, até que eles são interrompidos pela campainha da residência.

Figura 3 - Esther e Norman se beijam. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (1954).

Essa retratação muda em 1976, quando o Código de Hay já havia entrado em desuso devido a uma série de fatores, como a implementação do sistema de classificação etária em 1968 permitiu uma abordagem mais flexível e informativa sobre o conteúdo dos filmes — o filme de 1976 foi classificado com restricted, ou seja, não é recomendado para menores de 17 anos — e mudanças sociais e culturais que impactaram diretamente a indústria cinematográfica. Entre essas mudanças, ressalta-se os movimentos de contracultura das décadas de 60 e 70, que englobaram e impulsionaram os movimentos pela liberação sexual, pelos direitos civis e o movimento feminista, entre outros.

Fato é que, com essas transformações sociais e suas alterações no cinema, a Esther de Streisand pôde ser representada com maior liberdade em todos os sentidos da narrativa, uma ruptura gigantesca se comparada à narrativa das personagens dos primeiros filmes: sempre recatadas, presas às normas do código de Hay e, conseqüentemente, à ética religiosa da primeira metade do século XX. O roteiro, agora, possibilita que a atriz performasse os desejos, angústias e mesmo as canções da personagem com mais aberturas e, porque não dizer, de forma mais empoderada.

Figura 4 - Esther é apresentada ao público cantando em um bar. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (1976)

Os diálogos permitiam, por exemplo, que a personagem falasse abertamente sobre sexo e divórcio, temas antes controlados pela MPPDA, e que as cenas entre ela e seu par romântico adotasse um ar sensual antes considerado impróprio.

Figura 5 - Esther e John Norman em diferentes cenas. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (1976)

Mesmo cenas do cotidiano, que não necessariamente envolvessem sexo e eram vetadas pela moralidade das décadas anteriores, começam a surgir na narrativa desta Esther. Cenas em que ela aparece vestindo-se ou despindo-se tornam-se recorrentes e, para além disso, determinados *shots* evidenciam partes do corpo de Streisand que antes não seriam evidenciados de maneira tão óbvia.

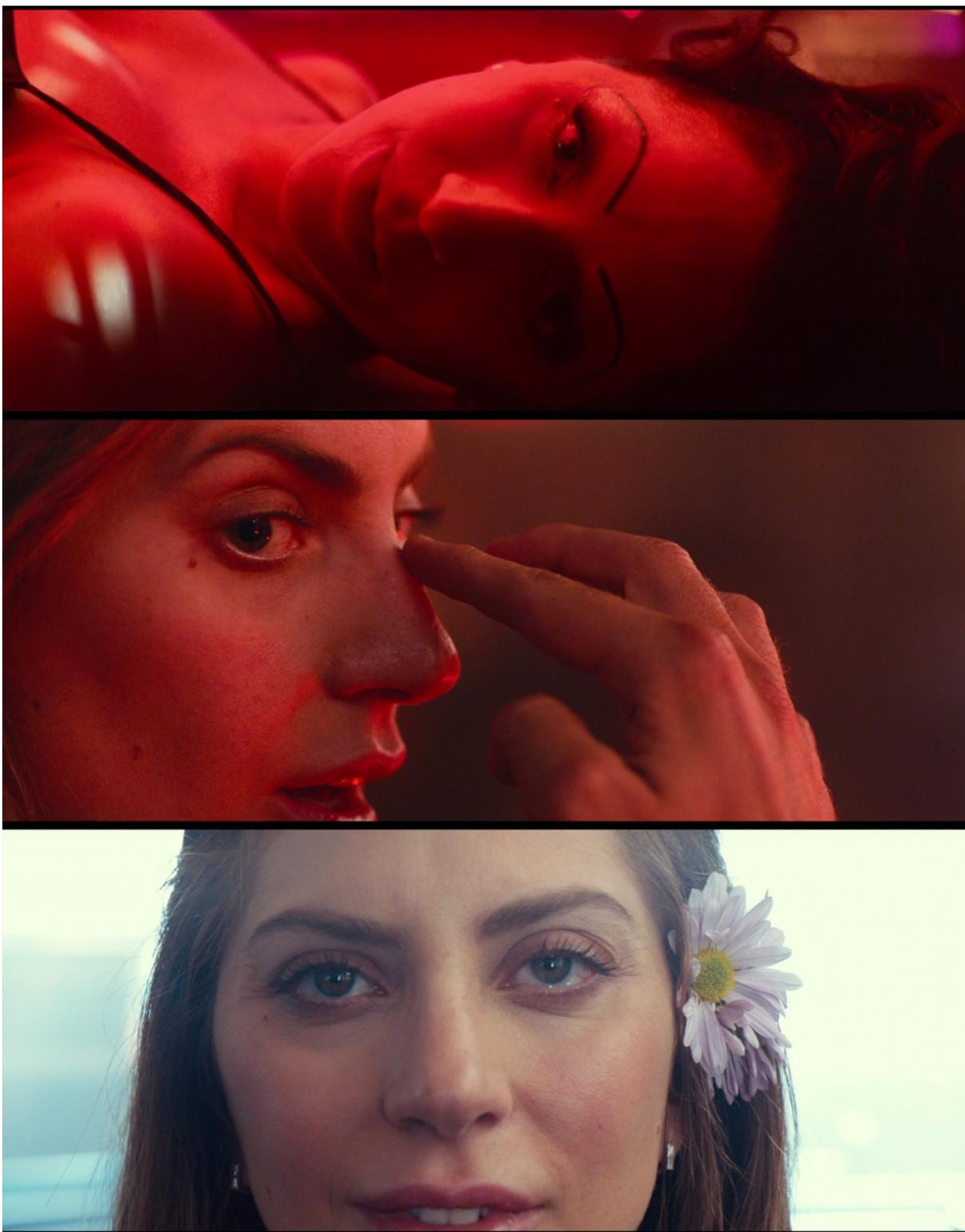
Figura 6 - Esther em uma de suas primeiras cenas com John



Fonte: frame do filme "A Star is Born" (1976)

Em 2018, as situações se repetem e as mudanças na retratação de Ally não são tão drásticas quanto às mudanças evidentes entre os dois primeiros longas e o terceiro. A sensualidade de Ally, individualmente e em sua relação com Jackson Maine, é tão evidente quanto a de Esther Hoffman, do filme anterior. Aqui, contudo, algumas cenas adotam um tom mais poético quando ela é abordada. Em algumas cenas, enquanto encara Jackson, Ally olha diretamente para a câmera e, expressivamente, para a audiência.

Figura 7 - Ally encara Jackson e a audiência. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (2018)

Considerando as cenas até então debatidas, é evidente que elas existem, tendo sido esta uma abordagem consciente pela equipe criativa ou não, para buscar o prazer visual de sua audiência (MULVEY, 1975). Ao passo que, nos dois primeiros

filmes, as atrizes em seus personagens adotam posturas vistas como arquétipos naturais das mulheres à época, eram inocentes, indefesas, dependentes da orientação masculina e recatadas, ao tempo que as protagonistas dos dois últimos longas, por outro lado, parecem buscar um rompimento com os sentidos de feminilidade adotados anteriormente. Nas versões de 1976 e 2018, evita-se o moralismo imposto às personagens de Gaynor e Garland, o texto e a cinematografia fogem veementemente de imposições similares às da censura do Código de Hay e existe uma busca por alcançar um novo sentido de feminilidade, dessa vez menos estereotipado que os anteriores, com características que envolvem maior sensualidade, independência e liberdade.

Para além disso, todos os roteiros incorporam, talvez inconscientemente, uma postura metalinguística ao abordar essas normas sociais e as expectativas impostas. Nos longas, as personagens são afetadas pelas imposições da indústria do entretenimento sobre elas, seja enquanto profissionais ou enquanto mulheres. No entanto, o filme não reconhece que também reproduz essas mesmas imposições em relação às suas atrizes, como já mencionado.

À exemplo disso, em todos os filmes, em algum momento em sua busca pela fama, a aparência da protagonista é debatida eloquentemente, uma vez que a forma como a protagonista se apresenta diante das câmeras ou em cima dos palcos em seus respectivos trabalhos parece ser essencial para que ela consiga a fama que almeja. Quando este corpo não está dentro de um padrão determinado por terceiros, ele precisa ser moldado para caber dentro do padrão, neste caso, um padrão de beleza eurocêntrico e feminino, com traços ditos “finos”.

No primeiro longa, a Esther performada por Janet Gaynor aparece em uma cena, logo após assinar contrato com a produtora que a lançaria ao estrelato, no que parece ser um estúdio de maquiagem. Na cena, o local adota características de uma espécie de laboratório: as paredes são claras, os frascos de maquiagem se assemelham a frascos de remédios e os maquiadores, homens, estão vestidos de jalecos branco, como cientistas, enquanto discutem qual maquiagem “melhoraria” a aparência da recém-contratada Esther para as telas. Os maquiadores discutem técnicas de maquiagem, como a sobrancelha de Dietrich, a aplicam em seu rosto e, em seguida, concluem que o resultado não foi satisfatório; no caso da sobrancelha, afirmam que esta lhe dá um olhar de “assustada”.

Para além do roteiro, nesta cena, os ângulos de gravação colaboram para um entendimento da posição que Esther ocupa e que os maquiadores ocupam. O ângulo *plongéé*, que coloca o objeto em foco a partir de uma câmara posicionada acima dele, é utilizado para filmar o rosto maquiado de Esther; enquanto o *contra-plongéé* é utilizado para filmar os maquiadores, colocando-os em uma posição de poder.

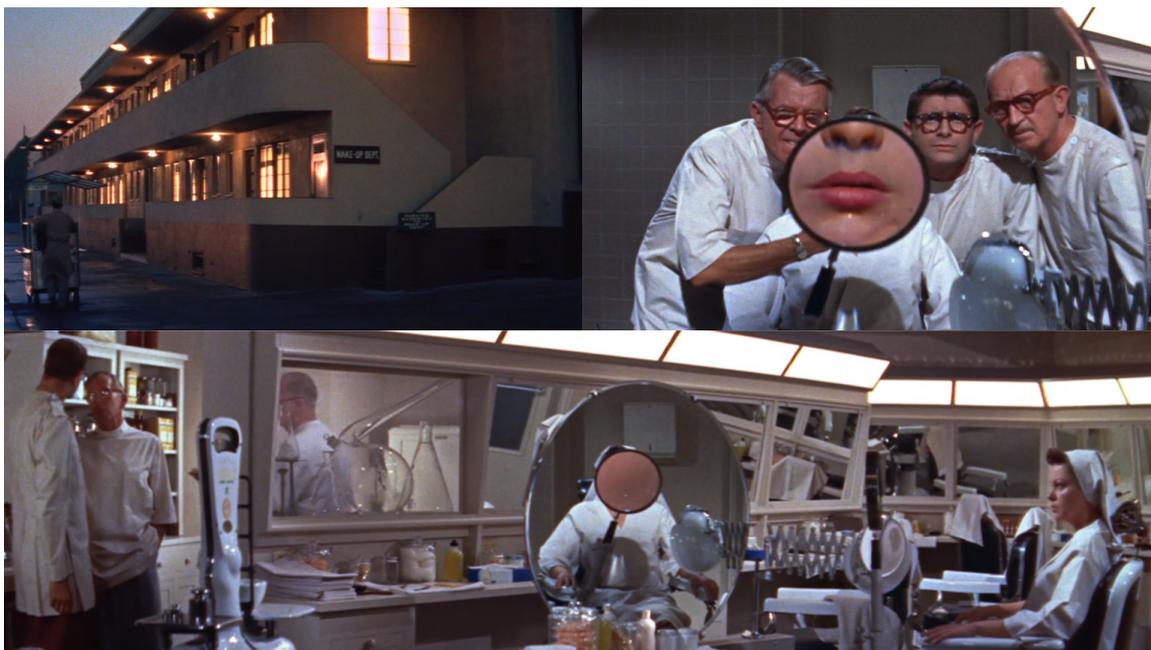
Figura 8 - A Esther de Gaynor (1937) é maquiada por homens. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme “A Star is Born” (1937)

A mesma cena ocorre no segundo longa, mas com os objetos de cena — grandes espelhos, materiais de laboratório, um vidro que a separa dos maquiadores — posicionados de forma a explicitar ainda mais o absurdo da situação. A cena é posicionada no chamado “departamento de maquiagem”, um grande prédio.

Figura 9 - A Esther de Garland (1954) e maquiadores. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme “A Star is Born” (1954)

No terceiro filme, a tentativa dos contratantes de Esther de mudar sua aparência não é retratado em cena, mas citado pela Esther de Barbra Streisand quando esta fala com John Norman sobre suas dificuldades em se estabelecer no novo trabalho. Ela afirma em um tom de frustração em uma passagem muito breve: “eles me contratam e depois querem mudar tudo. Sou muito baixa pras roupas, sou muito alta para os homens. Tenho a voz muito aguda, sou sem graça nas piadas... Eu não sei o que eles querem” (A Star is Born, 1976).

Para Ally, a questão de sua aparência é evidenciada de forma distinta em relação às outras protagonistas. Em 2018, a crítica deixa de ser subliminar e se torna evidente apenas pela performance da atriz, como no caso de Streisand, que apenas cita as exigências de seus produtores sobre seu corpo e sua personalidade, ou ligadas ao figurino, cenário e objetos em cena, como no caso das versões de 1937 e 1954.

Na versão mais recente do longa, Ally parece segura com sua aparência ao performar *covers* diante de um pequeno e conhecido público, durante suas apresentações no bar de *drag queens* onde conhece Jackson Maine. Ela, inclusive, utiliza de um dos métodos de maquiagem sugeridos pelos maquiadores do departamento de maquiagem dos dois primeiros filmes, a sobrancelha de Dietrich, em sua maquiagem de show.

Figura 10 - Ally performa no bar de *drags*. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme “A Star is Born” (2018)

O problema surge quando, em uma das primeiras conversas dela com Jackson, ela relata que sua aparência a impediu de conseguir um contrato com uma gravadora, ou seja, de seguir seus sonhos de se tornar uma grande cantora. Aqui, ao invés de parecer brevemente incomodada, como no roteiro performado por Streisand, um senso de injustiça e rancor surge nos diálogos entre os personagens de Gaga e Cooper, evidenciando explicitamente, por meio da raiva da personagem e do absurdo de suas recordações, o impacto dos padrões de beleza impostos à profissionais da indústria do entretenimento.

Ally relata que não toca suas próprias composições porque todas as pessoas com quem teve contato na indústria da música dizem que ela não fará sucesso, isto por um motivo aparentemente absurdo: seu nariz é muito grande. Ela conta a Jackson: "quando eu vou para qualquer reunião, tem um monte de homem na sala e eles olham pra mim direto, escutando minha gravação e dizem 'ah, sua voz é ótima, mas você não tem o visual padrão'" (A Star is Born, 2018). O relato ressoa por todo o filme, em cenas como a em que Rez, o empresário de Ally, a informa que eles *precisariam mudar algo em sua aparência* para que ela alcance sucesso com seu novo disco, ou a em que Jackson briga com Ally por suas novas escolhas musicais

— impostas por Rez — e diz que ela, na verdade, só mudou tanto sua aparência para caber na indústria porque é feia.

É possível que a mudança na abordagem da aparência da protagonista entre os filmes do século passado e sua versão mais recente se dê porque os debates acerca da permanência da mulher e sua manutenção em Hollywood e na indústria da música tornou-se mais incisivo nas últimas décadas, em especial nos temas que tangem seu corpo.

Ativistas do movimento feminista e mulheres da indústria do entretenimento estadunidense, mais recentemente, conseguiram que as questões envolvendo padrões de beleza irrealistas e prejudiciais impostos às mulheres pelo setor entrassem na agenda de discussões da mídia. As razões para tal são diversas, como por exemplo, o movimento *body positivity* que ganhou destaque global nas últimas décadas através das redes sociais — mesmo que o movimento tenha começado ainda na década de 1960, quando as primeiras vozes de conscientização sobre a diversidade corporal e a aceitação de todos os tipos de corpos começaram a ser ouvidas.

Para além do importante diálogo sobre a representação de corpos reais, outros movimentos contemporâneos ao último filme correlacionam a representação da mulher em produtos da indústria do entretenimento com a misoginia desta mesma indústria, o que não era o caso quando os primeiros filmes foram lançados e Gaynor, Garland e Streisand trataram sobre as aparências e representações de suas personagens nos roteiros anteriores.

Um exemplo incontestável disso são os movimentos #MeToo e Time's Up, de 2017 e 2018, respectivamente, que surgem como uma resposta aos escândalos de assédio sexual envolvendo figuras influentes de Hollywood. Os movimentos não detiveram-se apenas aos casos individuais de assédio, mas posicionaram-se contra a cultura sistêmica de misoginia e desigualdade de gênero na indústria do cinema e, no caso do movimento de 2018, a outras indústrias também.

Entre outras lutas, estes movimentos desafiam as normas e expectativas estabelecidas pelo já citado *male gaze* (MULVEY, 1975). Enquanto as protagonistas em todas as narrativas dos filmes aqui analisados são subjugadas por homens que compõem a indústria e, conseqüentemente, a consomem, os movimentos em questão tentam abrir espaço para narrativas e perspectivas femininas mais autênticas e diversas.

A volta continua deste debate, acerca de sua aparência e da representação de seu corpo nos longas, implica que tal discussão está presente na sociedade década após década, com novas argumentações e conflitos, mas ainda inerentemente coercitiva. O tema vem à tona, todas as vezes, a partir do questionamento de se a representação do corpo da mulher é, necessariamente, aceita ou não pelos homens que a rodeiam, seja na esfera de seu trabalho, na forma de produtores, empresários ou consumidores de sua arte, ou de sua vida pessoal e amorosa.

Os longas exemplificam através dessas tensões o que McDowell e Massey explicitaram em seus trabalhos, já abordados nesta pesquisa: mulheres e homens vivenciam diferentes espaços e lugares (neste caso, o próprio cinema enquanto espaço, além dos locais de trabalho das mulheres representados dentro da narrativa de suas personagens) de maneiras distintas, uma vez que são utilizados como instrumento de poder pelo grupo dominante, coagindo as mulheres nesses espaços a agirem, aparecerem ou se portarem de determinadas maneiras.

No próximo tópico, abordaremos as relações entre as mulheres protagonistas e outros personagens da trama, buscando compreender como essas relações estão configuradas nos espaços em que estão inseridas e como elas afetam a narrativa da protagonista.

4.6.2 CONSTELAÇÃO II: A MULHER E SUAS RELAÇÕES

Ambas Esther Blodgett, Esther Hoffman e Ally possuem relações distintas com outros personagens das tramas entre um filme e outro. A maioria delas apresentam, contudo, rupturas e deslocamentos: ora determinadas relações aparecem, ora somem sem deixar vestígios e ora retornam com mudanças significativas. É o caso da relação das Esther e de Ally com suas respectivas famílias e, ainda, o caso delas com a figura de seu melhor amigo, adotada nos dois primeiros filmes por Danny, depois pelas *backing vocals* de Esther Hoffman e, para Ally, por Ramon. A única relação que permanece, mesmo que com suas singularidades em uma obra e outra, é a da protagonista com seu par romântico.

Este tópico discutirá, à priori, a relação entre as protagonistas e suas famílias e, em seguida, se deterá a analisar a relação delas com seu par romântico e, por último, outras relações como as de amizade e de trabalho. Destaca-se, ainda, que a

relação das protagonistas com outras mulheres a quem de suas famílias não são debatidas neste texto por uma única razão: elas não existem. As protagonistas estão, em todos os sentidos, rodeadas por homens, em suas famílias não existem mulheres — com a única exceção da primeira Esther, que tem tia e avó, mas que estão distantes dela e, conseqüentemente, da narrativa, em quase todo o filme —, as mães das protagonistas não existem nas narrativas e em nenhuma das vezes se explica o porquê, a ausência de mulheres se faz presente, ainda, em seu trabalho e em quaisquer outras relações, mesmo naquelas estabelecidas antes da fama.

Apenas a Esther de Gaynor e Ally Maine possuem uma família ou, ao menos, apenas no primeiro e no último filme elas são citadas e, evidentemente, possuem virtual importância na narrativa das obras.

No caso de Esther, é sua família que, inicialmente, a impede de ir para Hollywood em busca de seu sonho de se tornar atriz. Trata-se de uma família de fazendeiros de um estado, à época, predominantemente rural, com valores tradicionais e conservadores, o que parece ser motivo de irritação para Esther. Em uma das primeiras cenas do filme, Esther discute com sua tia, uma mulher conservadora, que zomba de seus sonhos de estrelato e afirma que ela deveria “arrumar um bom marido, ao invés de ficar resmungando sobre Hollywood” (1937), para o que a jovem responde:

O que há de errado em eu sair e fazer alguma coisa por mim mesma? O que vocês sabem que é melhor pra mim? Apenas porque se acomodam em ficar em casa a vida toda, pensam que podem rir de mim. Algum dia não vão mais rir de mim, eu vou-me embora, vou viver a minha vida, eu vou ser alguém! (A STAR is born, 1937).

O pai de Esther parece concordar com a tia dela, ao passo que sua avó apoia os sonhos da neta e lhe dá dinheiro para ir à Hollywood. As relações familiares de Esther, contudo, não parecem influenciar sua vida para além disso, eles não vão ao seu casamento e não parecem estar em contato com a jovem durante todo o restante do filme, a não ser sua avó, com quem troca cartas e que retorna ao filme no fim do longa, incentivando-a a não desistir da carreira após o suicídio de Norman.

Nos dois primeiros filmes, a família da protagonista não existe e seus membros são sequer citados. No último filme, por outro lado, a família de Ally está presente em todo o filme, ainda que a estrutura dela tenha mudado drasticamente. O pai de Ally a apoia em seus sonhos e demonstra, diversas vezes, respeitar as

decisões de Ally, deixando-a livre para traçar seus próprios caminhos em todas as vertentes de sua vida. Ele, inclusive, demonstra se sentir culpado por não se impôr mais na vida da filha após o humilhante incidente de Jackson no Grammy.

As mudanças na família de ambas as protagonistas, e mesmo a ausência de uma família no último filme, representam mudanças sociais contínuas no entendimento do que é família e do papel da mulher dentro delas.

Figura 11 - As famílias de Esther Blodgett e Ally. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames dos filmes "A Star is Born" (1937; 2018)

No primeiro filme, a estrutura familiar de Esther é composta por uma extensa família em que todos os membros trabalham juntos, os avós e outros parentes são partes da vida familiar e moram nos mesmos lares ao passo que crianças aprendem valores e são, em partes, criados pelos mais velhos (COONTZ, 2000). Esther sonhar sair desse contexto familiar é um reflexo do movimento comum da sociedade da época, uma vez que esta dinâmica começou a entrar em declínio no fim do século XIX e na primeira parte do século XX por diversos fatores.

A industrialização e a urbanização levaram a uma maior mobilidade, com as pessoas se afastando de suas grandes famílias em busca de oportunidades de trabalho, como foi o caso de Esther. Para além disso, o surgimento do individualismo e a busca pela felicidade pessoal colaboraram para a busca por independência e autonomia em vez de estarem vinculadas às obrigações e expectativas das redes familiares (COONTZ, 2000).

As dinâmicas familiares entre 1950 e 1980 sofreram mudanças significativas que podem, talvez, explicar a ausência de uma figura familiar na vida das

personagens de Garland e Streisand. A historiadora Stephanie Coontz, em seu livro “The Way We Never Were”, elenca alguns desses fatores. Entre eles, o surgimento na década de cinquenta do modelo de família nuclear, ou seja, com um pai provedor, uma mãe dona de casa e seus filhos pequenos, modelo esse que não parece se encaixar a narrativa de ambas as personagens, mulheres solteiras que vivem longe do lar de suas respectivas famílias; Coontz observa, ainda, que nesta mesma década, houve uma forte ênfase, nos Estados Unidos, na conformidade e na manutenção de uma imagem pública da família perfeita, o que veio a entrar em declínio nas décadas posteriores, com um maior foco no autodesenvolvimento e na felicidade pessoal, levando a taxas mais altas de divórcio e discussões mais abertas sobre estruturas familiares alternativas; este declínio está relacionado, inclusive, com o movimento de liberação das mulheres nas décadas de sessenta e setenta, que as encorajou a buscar educação, carreiras e maior autonomia dentro de seus relacionamentos, busca essa evidenciada, em especial, por Esther Hoffman, uma mulher divorciada que tenta, mesmo antes de conhecer John Norman, destacar-se em sua profissão enquanto cantora.

O fato de Ally, por sua vez, ser filha de um pai solteiro demonstra, também, como as relações familiares modernas são singulares e diversas. Não é explicado, durante todo o filme, se a mãe de Ally faleceu ou se ela sequer esteve na vida da filha em algum momento. O que é evidente, contudo, é que a casa ocupada pela família da protagonista, aqui, deixa de ser um espaço em que imposições são feitas à protagonista, ou seja, a relação de Ally com sua família, em comparação com a protagonista de 1937, é mais saudável e livres de julgamentos.

Em todos os filmes, ainda, a protagonista se casa com seu par romântico, iniciando sua própria família — ainda que, no século passado, casais sem filhos não fossem usualmente reconhecidos como uma família. No caso de Esther-Gaynor, esta dinâmica a afasta ainda mais de sua família, pois ela deixa de necessitar da ajuda financeira de sua avó; e, no caso de Ally, também, uma vez que ela se muda permanentemente da casa do pai.

Antes disso, contudo, uma série de fatores da relação da protagonista com seu par romântico evidenciam como a representação da mulher no cinema se alia ao que era socialmente imposto e aceito à elas. O próprio pedido de casamento nos filmes demonstra tais representações, caracterizada por um forte entendimento dos papéis de gênero de cada um dos indivíduos do casal em cada tempo.

Em 1937 e em 1954, por exemplo, o pedido de casamento foge do tradicional pedido que envolveria o homem se ajoelhando e presenteando a mulher com uma aliança e aparece como uma conversa, onde Norman sugere casualmente que se casem, mas Esther não aceita, afirmando que não se casaria com um homem que bebe e gasta tanto dinheiro quanto ele. Afinal, como a própria tia Mattie diz para a personagem de Gaynor, as mulheres naquele tempo deveriam concentrar seus esforços em encontrar bons maridos, que fossem capazes de prover e proteger a família, coisa que Norman estava longe de ser, visto seus problemas de bebida e financeiros. Ambas as personagens, após promessas de que o futuro marido deixaria o vício, aceitam o pedido.

Esther Hoffman, por sua vez, desloca-se do padrão estabelecido pelas duas protagonistas anteriores. É ela quem pede John em casamento, mais uma vez evidenciando as rupturas da cultura tradicional pela qual o período passava, John nega, mas é convencido por Esther, que lhe diz que ele teria sorte ficando com ela. Ally, por sua vez, é pedida em casamento, mas o vício de Jack não é um tópico durante o pedido, mas sim em uma conversa anterior, quando Ally vai buscá-lo depois dele desaparecer após desmaiar em público durante um evento beneficente. Na ocasião, Ally lhe informa que não ficará resolvendo os problemas deixados pelo vício de Jack, mas deixar ou não de beber não é nenhuma espécie de condição para o casamento. Isso se dá, provavelmente, pelas concepções contemporâneas acerca do vício serem completamente distintas as das décadas de trinta e cinquenta, enquanto antes, os julgamentos acerca do vício do protagonista tem um tom de julgamento ético, tratando-o como uma espécie de desvio moral, na última, o filme o enxerga enquanto uma doença.

Apesar disso, conforme Norman, John e, depois, Jackson, se afundam no álcool, suas esposas se afundam também, em uma espécie de sentimento de culpa e impotência por não conseguir enxergar maneiras de ajudar o marido. No caso da primeira Esther, ela confia a Niles que se sente incapaz por saber que não pode fazer nada pelo marido, no mesmo tom de devoção adotado no restante do longa, ela afirma que “é horrível ver isso acontecer com alguém que se ama, sem nenhuma esperança de que irá melhorar, eu apenas sei que tudo que posso fazer agora é ficar junto dele e tentar ajudá-lo”.

Pode-se ressaltar que essa Esther só fica irritada, durante todo o filme, em dois momentos: quando briga com sua tia Mattie, no início do filme, e no enterro de Norman, quando uma multidão a assedia e arrancam seu véu de seu rosto.

Figura 12 - Esther sai do velório de Norman. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (1937).

Nem mesmo quando Norman a atinge, sem querer, com um tapa depois de interromper seu discurso de ganhadora de um prêmio importante, Esther se irrita.

Figura 13 - As reações de Esther e Norman ao tapa. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames do filme "A Star is Born" (1937).

Uma mudança importante ocorre no segundo filme, quando em um monólogo para Oliver, o produtor do estúdio onde ela trabalha e Norman trabalhou, a personagem de Garland admite se ressentir do marido, apesar de amá-lo:

Você não sabe como é assistir alguém que você ama se acabar pouco a pouco e dia após dia diante dos seus olhos. E não poder fazer nada. Amor não é o suficiente. Pensei que fosse, pensei que eu fosse a resposta para Norman. Mas amor não é suficiente para ele. E tenho medo do que começa a acontecer comigo porque às vezes eu o odeio. Odeio as promessas dele de parar e ficar olhando e esperando ele recomeçar. Odeio ir para casa à noite e ouvir as mentiras dele. Meu coração está com ele porque ele tenta, ele realmente tenta. Mas eu o odeio por fracassar. E eu me odeio, também, porque eu também fracassei. Fracassei. (A STAR is born, 1954).

Essa Esther, se demonstra irritada mais vezes durante o filme que sua predecessora, apesar de também não se ressentir pelo comportamento do marido na cerimônia de recebimento do Oscar, sua cena gritando após o velório de Norman também se repete.

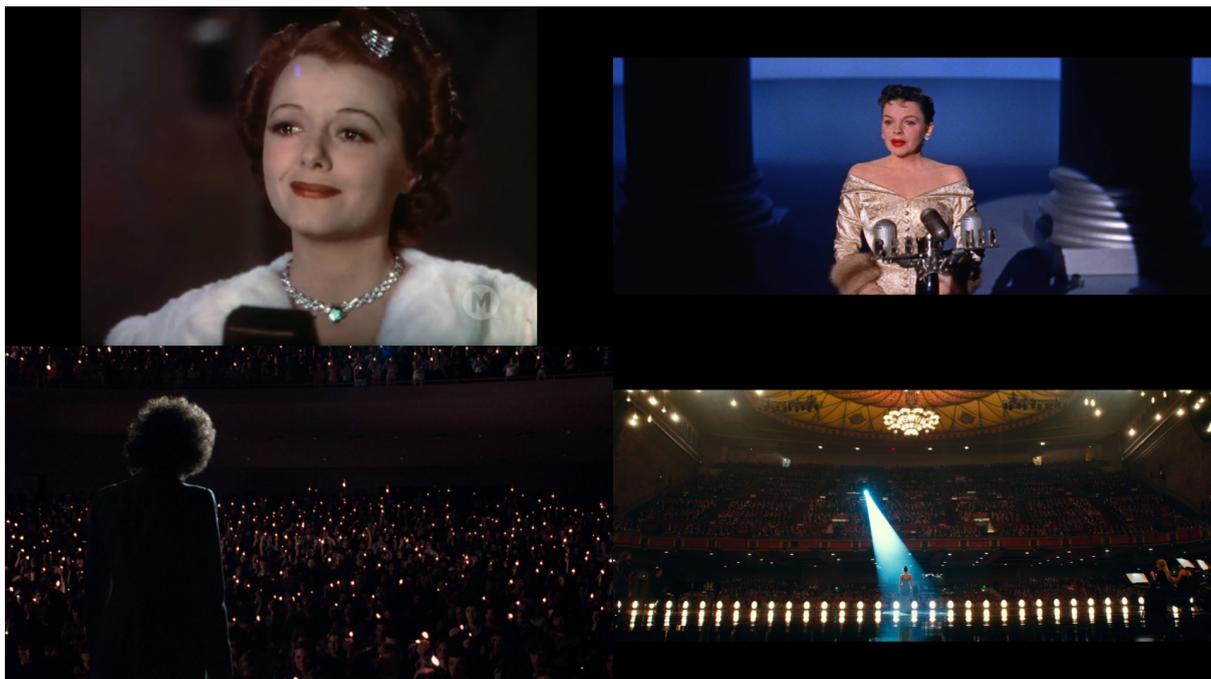
Esther Hoffman, por sua vez, também questiona se seu amor não é o bastante para John melhorar de seu vício, mas outro deslocamento difere este filme do anterior: ela o questiona diretamente e ele é incapaz de responder, indo para a reabilitação logo depois. Esther também aparenta se ressentir do marido em diversas ocasiões, tornando-se agressiva em relação a ele algumas vezes, em especial depois de ser traída. Na fatídica cena da premiação, Esther se irrita primeiramente com a imprensa, quando estão em público, e depois quando vai tirar satisfações com John em particular.

A pose de jovem gentil e delicada da personagem, existente nas obras anteriores, é quase completamente abandonada por Streisand em todos os sentidos. O luto, para ela, vem acompanhado de rancor, uma vez que ela, ao encontrar uma fita que John havia gravado, o chama de egoísta, mentiroso e nojento por abandoná-la, destruindo a fita em seguida.

Ally também adota uma postura de conflito, muito similar a de Streisand. Na esfera privada, discute com Jackson cotidianamente sobre seu vício, mas o apoia na esfera pública, diante das câmeras e da imprensa, como ocorre, mais uma vez, na cerimônia de recebimento do Grammy, quando Jackson se urina, desmaia no palco do evento e Ally cuida dele.

Em todos os casos, apesar de todos os cuidados dela em relação a ele, a protagonista só atinge o papel de mulher ideal ao apresentar-se, após tornar-se viúva, com o nome do marido — mesmo que, antes, na narrativa, o marido tenha se sentido humilhado ao ser reconhecido apenas como o marido de Vicki Lester, nos dois primeiros filmes, e Esther Hoffman, no segundo.

Figura 14 - As protagonistas se apresentam com o nome de casadas. Montagem feita pela autora.



Fonte: frames dos filmes “A Star is Born” (1937, 1954, 1976, 2018).

O tratamento do protagonista masculino para com o sucesso de sua esposa é o oposto completo ao cuidado oferecido por ela em relação ao seu vício. O ressentimento dele é visto em momentos distintos nos longas. O Norman Maine de 1937, por exemplo, passa a tratar a esposa com certo rancor quando se vê desempregado, sem um contrato com uma produtora, preso ao espaço de casa, atendendo telefonemas, carteiros e, em seguida, passando a ser reconhecido apenas como o marido de Vicki Lester e não mais como o admirável ator Norman Maine. A situação se repete no segundo filme, com um adicional: quando Vicki recebe o Oscar, seu discurso deixa de ser sobre seu fracasso enquanto ator, como no filme original, e passa a ser uma súplica humilhante por papéis. No terceiro filme, por sua vez, a situação se repete e vai além: o ressentimento de John é tão grande, que ele a trai com uma repórter que o procura para conseguir uma entrevista com

Esther, após se desiludir por acreditar que a entrevista desejada seria com ele. No último filme, Jackson se ressentente tanto que comete outro tipo completo de traição, ao utilizar de suas inseguranças em uma discussão, ao afirmar que Ally, na verdade, é feia e teve que vender sua essência musical para fazer sucesso.

O ressentimento do homem nos filmes pode ser explicado pelas divisões de gênero impostas nas sociedades patriarcais que dão aos homens uma posição privilegiada no âmbito do trabalho — e em todos outros âmbitos —, dando-lhes melhor acesso e controle sobre recursos, oportunidades e poder. Para Bourdieu (2012), este status perpetua a desigualdade de gênero e reforça o impacto do trabalho remunerado e da participação no mercado de trabalho na identidade e no status social masculino ao ponto que estar longe deste espaço significa, para os homens, perder sua masculinidade.

Apesar dessas rupturas, algo em comum ocorre em todos os filmes: a mulher sempre perdoa o homem por seus desvios, erros e traições e, em todas as vezes, aparece como uma espécie de cuidadora dele, como as mais tradicionais expectativas de gênero denotavam, que previam que as mulheres eram mais adequadas para o cuidar, enquanto os homens deveriam atuar como provedores. Ao mesmo tempo, o protagonista masculino, ressentido por não ser mais capaz de assumir a postura de provedor e estar restrito à esfera doméstica, tende a beber cada vez mais, até chegar ao ponto de cogitar, e depois realizar, o autoextermínio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, foram explorados os sentidos de feminilidade presentes nos quatro filmes sob o título “A Star is Born” (1937, 1954, 1976 e 2018). Com base na revisão da literatura e na análise das obras, foi possível estabelecer algumas considerações importantes.

Primeiramente, foi possível perceber que em nenhum dos filmes a protagonista possui uma relação próxima com uma mulher. Sua jornada é, em todos os sentidos, cerceada por homens. Quem a “ajuda” a lançar-se ao estrelato é o protagonista masculino, um homem; quem a assessora em seu trabalho, são homens; seus amigos são, na maioria dos filmes, homens. Nem em sua família a protagonista possui uma figura materna, com a única exceção da avó de Esther Blodgett, no primeiro filme.

A ausência de uma mãe, ou de qualquer figura que preencha este papel na maioria dos filmes, evidencia como a orfandade é comumente compreendida, no imaginário cultural do ocidente, como uma maneira de demonstrar vulnerabilidade: desde o dia em que se nasce, a jovem órfã está sozinha. Essa narrativa é recorrente nas histórias com “mocinhas” mais conhecidas da humanidade: Branca de Neve não tinha mãe, tampouco tinha tampouco tem Bela, Cinderela ou, entre as mais recentes, Tiana e Elsa. Não se sabe, através da narrativa dos filmes, se a mulher é de fato uma órfã, mas não ter uma mãe presente lhe confere um ar de vulnerabilidade presente na grande maioria dos contos de fadas.

É, também, o que a torna mais “livre” para buscar a carreira almejada e a projeta para fora do lar. A Esther de Gaynor, em uma das primeiras cenas do filme, afirma veementemente para a família que não deseja uma vida pacata e infeliz no campo, ela não deseja se casar, como sua mãe — ausente —, tia e avó fizeram. O mesmo ocorre com as duas outras Esther e Ally: elas não parecem desejar constituir uma família, ou ao menos esta nunca é uma questão debatida no filme. Os tradicionais, e mesmo clichês, conflitos de “querer ser mãe ou não”, “ser uma mãe em tempo integral ou ter uma carreira consolidada”, “dar ou não um filho não-desejado ou não para o companheiro” nestas obras nunca são levantados e sequer ocorre uma abertura nos roteiros para que pudessem existir.

Esse silenciamento total em relação a maternidade diz algo: ser mãe não é a principal atribuição das mulheres narradas nestes filmes, mas isso não impede que

elas sejam vistas como objetos que precisam suprir expectativas de gênero diante de diferentes homens e, tampouco, impede que sofram enquanto mulheres as consequências de existirem em uma sociedade patriarcal. Sociedade, esta, que coloca essas mulheres permanentemente em um lugar de subalternidade ou de cuidado — aqui, enquanto a esposa de um homem viciado que precisa cuidar dele em virtude do grande amor que supre —, onde mesmo quando ela não desempenha os tradicionais papéis impostos ao seu gênero, — seja enquanto esposa, mãe ou filha cuidadosa —, ela paga o preço com solidão, ao perder o Norman, John ou Jackson.

Para além disso, todos os filmes sugerem que, apesar de necessitar da ajuda do homem para ascender ao estrelato, ela só conseguiria manter-se no auge de sua carreira se assim o fizesse sozinha. O caminho, portanto, para uma carreira de sucesso, é traçado com a ajuda de várias pessoas, mas o destino alcançado é terrivelmente solitário. A partir do momento em que Esther e Ally atingem a fama, elas são privadas de toda a sua vida e, nos primeiros filmes, mesmo de seu nome, ao passo que sua identidade é alterada para satisfazer a um público e sua privacidade é minada por uma mídia que é alimentada por seus próprios contratantes. Até quando está enlutada, deixando o velório de seu marido, sua dor e imagem não são respeitadas.

Por último, a sexualidade das protagonistas é vista, filme após filme, de forma alheia às próprias vontades dela. São os desejos e as vontades dos companheiros que prevalecem sobre as dela durante a narrativa e mesmo enfoques de câmera, diálogos e trejeitos da protagonista existem devido a visão de um homem sobre ela, seja este homem o protagonista masculino, a equipe técnica ou a audiência. Trata-se de uma mudança quase linear, onde a protagonista é visualizada, neste âmbito, de acordo com as expectativas de gênero lançadas sobre as mulheres à época do lançamento de cada um dos filmes, que ditavam a maneira como as mulheres deveriam exercer sua sensualidade. Seja esta expectativa a de que elas não atuem sobre sua sexualidade de forma alguma, como é o caso da Esther de Gaynor, retratada como doce, inocente e casta; ou mesmo como um ser que atua sobre sua sensualidade, como Esther Hoffman e Ally, em cima dos palcos, mas sempre possuindo ou não o aval do companheiro ou de um homem que gerencie sua carreira.

Evidentemente, todas essas questões levam para uma outra: todos os filmes são escritos e dirigidos majoritariamente por homens e, conseqüentemente, para homens. O *male gaze* (MULVEY, 1975) é demonstrado na produção dos filmes e mesmo nas histórias deles, quando as mocinhas são submetidas aos salões de maquiagem ou a trocas de roupas. Elas sempre são performadas nas telas como objeto de desejo e não como um sujeito pleno, que possui seus próprios anseios.

Ademais, seja enquanto Esther Blodgett, Esther Hoffmann ou Ally, a mulher em *A Star is Born* é, notavelmente, sempre performada por uma atriz de grande renome em Hollywood. Janet Gaynor, Judy Garland, Barbra Streisand e Lady Gaga, são, indiscutivelmente, figuras de destaque e influência ímpar no imaginário da cultura popular estadunidense, isso por suas notáveis contribuições em diversas expressões artísticas, do cinema à música e ao teatro. Tal escolha por atrizes com maior proeminência, possivelmente se dá por uma busca por certa identificação da personagem com o público, mas expressa, também, que nenhuma mulher, na posição em que esteja, está imune do olhar maculino que a objetifica em diferentes contextos. Pensar a materialização destas mulheres nos filmes significa pensar a materialização de diversas mulheres em diferentes contextos e significa, também, pensar a mulher e as expectativas de gênero no hoje, entendendo como as expectativas contemporâneas foram moldadas ao longo das décadas e cunharam nos dilemas e conflitos vividos pelas mulheres no mundo contemporâneo.

A questão norteadora da pesquisa, "como os sentidos de feminilidade são materializados nas narrativas das quatro versões do filme *A Star is Born*, considerando, em uma perspectiva historicizada, as transformações sociais que atravessam e constituem as obras enquanto produtos cinematográficos?", foi respondida, portanto, de forma bastante clara: os sentidos de feminilidade materializados nas obras foram produzidos por homens, para homens, em uma sociedade onde os homens existem com tamanhos privilégios que atuam como protagonistas, inclusive, nas histórias das mulheres.

Foi possível, nesta pesquisa, identificar os principais aspectos narrativos das protagonistas dos filmes analisados, apontando continuidades e rupturas em suas histórias enquanto mulheres em suas respectivas jornadas, entendendo o gênero das personagens enquanto uma figura de historicidade, ou seja, entendido enquanto construção sócio-cultural, desenvolvida ao longo do tempo e dos espaços.

Em pesquisas futuras, uma possibilidade de investigação seria a de ampliar o escopo da pesquisa para outros filmes que tratam da mesma busca de mulheres por completude profissional e pessoal narrada em *A Star is Born*, com o objetivo de entender se o *male gaze* segue presente e de que outras maneiras o olhar masculino pode influenciar as narrativas femininas.

Por fim, espera-se que este trabalho tenha contribuído com a discussão acerca das teorias feministas e como elas se fazem presentes em diferentes objetos de investigação, em especial no cinema. Espera-se, ainda, que o trabalho possa colaborar com os estudos comparativos do audiovisual que, por meio das constelações fílmicas (SOUTO, 2020) pode encontrar um terreno fértil de investigações, relacionando assuntos obras de maneiras distintas, em especial por meio de temáticas que possuam notável relevância política, social e cultural.

REFERÊNCIAS

A Star is Born; Direção: William A. Wellman. Produção: Selznick International Pictures. Estados Unidos: United Artists, 1937. 1 DVD. (111 min.).

A Star is Born; Direção: George Cukor. Produção: Transcona Enterprises. Estados Unidos: Warner Bros., 1954. 1 DVD. (178min.).

A Star is Born; Direção: Frank Pierson. Produção: Barwood Films, First Artists. Estados Unidos: Warner Bros., 1976. 1 DVD. (139 min.).

A Star is Born; Direção: Bradley Cooper. Produção: Warner Bros. Pictures. Estados Unidos: Warner Bros., 2018. 1 DVD. (136 min.).

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. 4ª edição. São Paulo: difusão europeia do livro, 1970. I.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. tradução: Fernando Mascarello. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, vol 2**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, J. Corpos que ainda importam. *In*: COLLING, L (org). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 20 - 41.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 16ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. Regulações de gênero. Tradução de: Cecilia Holtemann. **Cadernos Pagu**, n. 42, p. 249–274, jun. 2014.

COONTZ, F. **The way we never were: American Families and the nostalgia traps**. 1ª edição. Estados Unidos: Basic Books, 2000.

COSTA, F. Primeiro Cinema. *In*: MASCARELLO, F (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006. p. 17 - 52.

DIRSE, Z. Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) Behind the Camera. **Journal of Research in Gender Studies**; vl. 3, 1ª edição, p. 15-29, 2013. Disponível em:
<https://www.proquest.com/openview/075209f69d84c465fc6fc166f22a45b7/1?pq-origsite=scholar&cbl=1936335>. Acesso em: 12 nov. 2022.

FRANZOSI, R. Narrative Analysis-Or Why (And How) Sociologists Should be Interested in Narrative. **Annual Review of Sociology**, v. 24, p. 517–554, 1998. Disponível em:
https://www.jstor.org/stable/223492?read-now=1&oauth_data=eyJlbWFpbCI6Imp1bG

lhZXNiYXJkdWNvQGdtYWlsLmNvbSIsImduc3RpdHV0aW9uSWRzljpbXX0&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 11 nov. 2022.

FOUSSIANE, C. **How All Four Versions of A Star Is Born Compare, and Why the Film Keeps Coming Back**, 2019. Disponível em: <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/g25741153/a-star-is-born-movie-original-remake-versions-comparison/>. Acesso em: 30 out. 2022.

GUBERNIKOFF, G. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HASKELL, M. **From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies**. Estados Unidos: The University Press of Chicago, 1987.

KAPLAN, A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução: Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1995.

LEAL, B.; ANTUNES, E. O testemunho midiático como figura de historicidade: implicações teórico-metodológicas *In: Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 129, 2015, p. 213-228.

LEAL, B.; GOMES, I. Espessuras Temporais da Comunicação: transformações, resistências, arcaísmos, lutas. **Logos**, v. 28, n. 3, 2022.

LOPES, D. Cinema e Gênero. *In: MASCARELLO, F (org) História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus Editora, 2006. p. 379-394.

MASSEY, D. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução: Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, D. **Space, Place and Gender**. 3ª edição. Reino Unido: Polity Press, 2001.

MCDOWELL, L. **Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies**. 2ª edição. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1999.

MCGILLIGAN, P. **George Cukor: a double life**. 1ª edição. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2013.

MEADE, M. **Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This?** 1ª edição. Estados Unidos: Penguin Group, 1989.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela Côrrea. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

POLLOCK, G. The politics of theory: generations and geographies in feminist theory and the histories of art histories. *In: _____. Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Estados Unidos: Routledge, 1996.

RIBEIRO, A. P.; LEAL, B.; GOMES, I. A historicidade dos processos comunicacionais elementos para uma abordagem. *In*: MUSSE, C.; VARGAS, H.; NICOLAU, M. **Comunicação, Mídias e Temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. III.

SOUTO, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 45, 7 out. 2020.

TASSIS, N. Narrativa audiovisual e performances femininas: o gênero como figura de historicidade em *Coisa mais linda*. *In*: **Cruzamento de Rotas Audiovisuais: cinema, televisão e streaming**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2022. p. 217–236.

VAUGHN, S. Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. **The Journal of American History**, v. 77, n. 1, p. 39, jun. 1990.

What Price Hollywood?; Direção: George Cukor. Produção: RKO Pathé. Estados Unidos: RKO-Pathé Distributing Corp., 1932. 1 DVD. (88 min.).

WIESNER-HANKS, M. **Gendered Temporalities in the Early Modern World**. 1ª edição, Holanda: Amsterdam University Press, 2018.