

“FILHA DE NETUNO” (1949): REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM UM MUSICAL HOLLYWOODIANO

Joyce Ferreira Sousa¹

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.19980672>

RESUMO:

O presente artigo se interessa em compreender as representações femininas condensadas no interior do filme “Filha de Netuno” (1949), produzido e distribuído pelo estúdio hollywoodiano Metro-Goldwyn-Mayer. Para isso, nos lançamos em direção à análise das cenas da película considerando que a sua produção se deu em um período pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em uma sociedade estadunidense que, após o fim do conflito, estimulou as mulheres a retornarem à dedicação exclusiva aos papéis de mães e donas de casa. Nesse momento, a elaboração de “Filha de Netuno”, com narrativa centrada em duas personagens femininas, tem como pano de fundo o desenvolvimento da Guerra Fria (1947-1991) e a atuação restritiva do Código de Hays (1934).

Palavras-chave: Gênero; Representação; Filme musical; Cinema hollywoodiano

ABSTRACT:

This article is interested in understanding the female representations condensed within the film “Neptune’s daughter” (1949), produced and distributed by the Hollywood studio Metro-Goldwyn-Mayer. To this end we set out to analyze the film’s scenes considering that its production took place in a post-World War II (1939-1945) period, in an American Society that, after the end of the conflict, encouraged women to return to the exclusive dedication to the roles of mothers and housewives. At this time, the elaboration of “Neptune’s daughter”, with a narrative centered on two female characters, has as a backdrop the development of the Cold War (1937-1991) and the restrictive performance of the Hays Code (1934).

Keywords: Gender; Representation; Musical film; Hollywood Cinema.

INTRODUÇÃO

O presente artigo surge no contexto de uma pesquisa acadêmica mais ampla, defendida em 2023 e que investiga as representações de gênero no cinema hollywoodiano. Seu foco recai especificamente sobre a análise do filme *Filha de Netuno* (1949), buscando identificar e discutir os elementos narrativos, estéticos e socioculturais que moldam a construção das personagens femininas na obra. Em síntese, o estudo pretende mapear as estratégias discursivas e filmicas que contribuem para a representação da mulher no longa-metragem, considerando tanto suas dimensões simbólicas quanto sua relação com o imaginário social da época.

¹Professora efetiva do município de Cedro (CE). Graduada em História pela Universidade Regional do Cariri (URCA), mestranda do programa de Pós-Graduação em História, Cultura e Espacialidades (PPGHCE) da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Como eixo central, o artigo se dedica a examinar as elaborações em torno das figuras femininas no interior da narrativa, destacando suas ambiguidades, estereótipos ou possíveis subversões. Esse exame se dá a partir de um olhar crítico sobre o contexto histórico de produção do filme — um período marcado pelas transformações do pós-Segunda Guerra Mundial, quando discussões sobre o papel da mulher na sociedade ganhavam novos contornos tanto no cinema quanto na vida pública.

Dessa forma, o artigo não apenas analisa a película em suas particularidades, mas também a situa dentro de um debate mais amplo sobre cultura visual, gênero e representação midiática no cinema das décadas de 1940. A pesquisa considera o contexto responsável por permear o universo representado pela obra, sendo esta um filme musical produzido e distribuído pelo estúdio hollywoodiano Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

O núcleo narrativo principal da película encontra-se organizado em torno de duas personagens femininas, Eve e Betty Barret, interpretadas respectivamente pelas atrizes Esther Williams e Betty Garrett. Nesse sentido, o roteiro apresenta ao espectador ambas as personagens como dois polos distintos, pois enquanto uma busca incansavelmente estabelecer um relacionamento amoroso, a outra se dedica ao trabalho como executiva de uma fábrica de maiôs.

Para além da proposta do roteiro, “Filha de Netuno” (1949) tem raízes fincadas em uma indústria cinematográfica norte-americana assentada em uma sociedade marcada pelos reflexos das movimentações em torno do esforço de guerra, empreendido em várias esferas da vida social estadunidense. Tais movimentações e demandas influenciaram as formas que homens e mulheres eram representados nas produções culturais veiculadas pelos mais diversos meios de comunicação do período.

Ademais, torna-se relevante adicionar a essa contextualização que durante o referido período Hollywood lidava com os parâmetros e regras estabelecidas pelo *Motion Picture Production Code*, também conhecido como Código de Hays, que ao ser instituído em meados de 1934, delimitava como determinadas temáticas e indivíduos poderiam ser representados no interior das películas que circulavam em território estadunidense. Algumas dessas regras, por exemplo, voltavam-se às maneiras que poderiam ou não ser veiculadas imagens e representações em torno das figuras femininas.

Ao levar em conta a premissa do referido filme ao lado de seu contexto histórico, compreendemos, que a produção fílmica é repleta de elementos distintos, os quais funcionam em conjunto para entregar ao espectador ideias e/ou mensagens acerca de determinado assunto (Martin, 2005). Nesse sentido, alguns dos elementos dessa engrenagem podem ser compreendidos ao tomarmos como exemplo a construção organizada em torno das personagens a partir dos figurinos e das músicas empregadas no decorrer da película em diálogo com o roteiro e a direção.

Dessa maneira, o emprego de tais detalhes não se dá de forma despropositada, mas se encontra plasmado em contato com os processos articuladores da narrativa fílmica e da técnica. Assim, ao nos

lançarmos à tentativa de compreender as representações femininas construídas no interior do filme “Filha de Netuno”, nos propomos analisar as cenas da película com atenção específica aos detalhes proporcionados pelas nuances marcadas pelos figurinos, assim como o contexto de produção e a equipe envolvida na construção dessa produção fílmica em específico.

A atenção aos figurinos enquanto elementos visuais que dialogam com o roteiro, no sentido de construir significados acerca das personagens, em muito enriquece a análise mediante a perspectiva de que o filme enquanto uma produção social e culturalmente situada é dada a ler ao público consumidor mediante o emprego e transmissão de ideia(s) e nuances dominantes em determinado contexto histórico e social. O filme ao ser questionado, portanto, carrega modos de pensar e ver o mundo elaborados no seio de uma sociedade específica.

UM FILME PRODUTO DE SEU TEMPO

O cinema assentado em Hollywood, inserido em uma sociedade mobilizada pelo esforço de guerra após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), apresentou mudanças consideráveis posteriormente ao encerramento do conflito. Já no fim dos anos 1940, a produção hollywoodiana expandiu o olhar em direção a novos mercados consumidores, como a América Latina. Para além disso, o chamado “*big five*”, grupo composto pelos cinco principais estúdios de Hollywood (à época Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Warner, Universal e Paramount), teve de lidar com dois elementos concorrentes, mencionados por Thomas Schatz (1998), como a disseminação da televisão e a ascensão de produtores independentes, que tomaram fôlego, em especial, durante o período da guerra.

Nesse sentido, pode-se destacar que as movimentações sociais inspiradas pelo conflito que se desenrolou entre 1939 e 1945 instigou a transformação de determinadas fórmulas fílmicas, mediante a emergência de outras necessidades temáticas para com os públicos consumidores. Dessa forma, o gênero do *film noir* foi utilizado como forma de expressão, a partir do ponto de vista estadunidense, dos rastros lúgubres da experiência com a guerra. Dentre os filmes inspirados pelo gênero, é possível citar como exemplos *Casablanca* (1942) e *Hollow Triumph* (1948).

Em contraponto, os filmes do gênero musical utilizavam de figurinos glamourosos, corpo de baile, imagens coloridas e cores chamativas. Esses elementos ajudavam a compor narrativas que convidavam a audiência a perambular por outros temas que iam além dos problemas da guerra, como personagens que se aventuravam em busca do amor e do casamento.

Apresentadas como fonte de “ilusão” e “escapismo”, as narrativas desses filmes ajudavam a comercializar ideais e padrões de comportamento. No entanto, tais escolhas temáticas não se davam no vazio, como destaca Cristina Meneguello (1998, p. 69) “Nos anos 40 e 50 a figura do americano

médio difundida por meio de seus poderosos *media* divulgou noções de justiça, do valor do esforço e da terminação e do papel social da mulher”.

Dessa forma, tal como outras produções culturais, os filmes musicais não estão essencialmente isolados de uma realidade. Assim, os discursos que tais produções (re)produzem não são despropositados, uma vez que ao longo de todo o processo de montagem elas passam pelas mãos de roteiristas, diretores de cena, arte, figurinistas, músicos e, considerando o período, ainda enfrentavam os olhos atentos dos sensores guiados pelas regras do Código de Hays (1934), que surge como resultado de um acordo mediado por William Hays (1879-1954) estabelecido entre os principais estúdios de Hollywood e representantes da sociedade civil (Black, 1999).

Tendo isso em mente, é relevante ponderar que os temas tocados e desenvolvidos por esse gênero filmico se estendiam um pouco além da ilusão e da fuga, compreendendo uma linguagem própria que transmitia ideias como a da esperança em um futuro seguro mediante o ideal de um lar “estruturado” mesmo que rodeado por um mundo envolto pelos terrores de um conflito bélico que deixara para trás sementes que floresceram com a face da polarização entre Estados Unidos e União Soviética.

Esse tipo de ideal não flutuava de maneira etérea, mas tomava como fonte a sociedade estadunidense do período, que como aponta May (2008, p. 14-15)

[...] essas mulheres e homens estavam esperançosos de que a vida em família nesse período pós-guerra seria segura e liberta das dificuldades do passado. Eles acreditavam que riqueza, bens de consumo, sexo satisfatório e filhos fortaleceriam suas famílias, permitindo-lhes evitar possíveis interrupções. Ao perseguir sua busca pela boa vida, eles aderiram aos papéis tradicionais de gênero e valorizavam a estabilidade conjugal [...]²

As produções filmicas não se encontravam em uma via de mão única, ao contrário, pois além de serem influenciadas por tais ideias e expectativas também as transmitiam. O filme, enquanto produção, experimenta um processo de direção, edição, montagem e organização, de maneira que a sua concepção não se dá de maneira naturalizada. Assim, as cenas que constituem o filme são essencialmente banhadas pelos fluxos dominantes de ideias presentes em uma sociedade, que surgem a partir das disputas, concordâncias e discordâncias situadas em determinadas condições sociais, econômicas, culturais e históricas específicas.

Diante desse enquadramento, a tarefa de conhecer o contexto de produção da película a ser analisada apresenta-se com forte relevância, pois como afirma Pierre Sorlin (1985, p. 170) “[...] o

²No original “[...] *these women and men were hopeful that family life in the postwar era would be secure and liberated from the hardships of the past. They believed that affluence, consumer goods, satisfying sex, and children would strengthen their families, enabling them to steer clear of potential disruptions. In pursuing their quest for the good life, they adhered to traditional gender roles and prized marital stability [...]*”. Tradução da autora.

filme cria um mundo projetado [...]. A tarefa do historiador consiste em trazer à luz algumas das lentes que regulam essa projeção”³. A partir dessa perspectiva, tomamos o filme não como algo que reproduz o passado exatamente como aconteceu, mas percebemos que, enquanto fonte, o filme apresenta resquícios das principais ideias e representações disseminadas no seio da sociedade responsável pela sua produção e distribuição.

Assim, tomamos como fonte principal o filme “Filha de Netuno” (1949), produzido e distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer, em uma tentativa de compreender as representações femininas elaboradas em seu interior a partir das personagens principais femininas, Eve e Betty Barret. Essa película em específico foi comercializada como uma produção do gênero musical em um momento pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), marcado pelo florescimento do gênero musical.

No que se refere a esse gênero fílmico comercializado pelos principais estúdios hollywoodianos no decorrer do século XX, Souza destaca que “Apesar de serem considerados escapistas, os musicais refletiam a sociedade de seu tempo, às vezes através de seus problemas, suas loucuras e alienações.” Considerando isso, “Filha de Netuno” (1949) teve sua produção envolta por um período de relevante crescimento econômico em território estadunidense, que apesar de ter enfrentado um breve momento de recessão entre 1948-1949, apresenta números conquistados durante os anos pós 1945 que ultrapassavam qualquer período anterior ao conflito (Haberler, 1965, p. 8).

Findada a guerra, os combatentes que se encontravam no *front* europeu retornavam aos EUA e lá encontraram um relevante contingente de mulheres empenhando sua força de trabalho no que ficou conhecido como *home front*, em um esforço que ajudava a movimentar a economia do país. De acordo com Elaine Tyler May (2008, p. 67) durante o desenvolvimento da guerra as “[...] mulheres eram 36 por cento da força de trabalho civil.”

Nesse sentido, no decorrer da Segunda Guerra Mundial, as mulheres foram estimuladas no meio social a ocupar outros espaços para além do lar em prol da defesa da família, do lar e, em especial, da nação, de maneira que os meios de comunicação, como o cinema, ajudavam a propagar tais ideias. No entanto, tendo o conflito se encerrado e os combatentes retornados à pátria, como convencê-las a voltar a se dedicar exclusivamente a espaços como o lar?

Como destaca Roberts (1993, p. 4)

Mulheres trabalhando eram aceitáveis apenas durante a duração da guerra; feminilidade e glamour no trabalho eram considerados uma prioridade; e o trabalho das mulheres era considerado subordinado ao trabalho dos homens. [...] Novas construções de feminilidade eram necessárias não apenas para homens renegociarem

³ No original: ‘*Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros) , y después una redistribución: reorganiza, co elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medi del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste.*’ Tradução da autora.

sua própria identidade de masculinidade, mas também para mulheres renegociarem suas próprias identidades⁴.

Perante tais movimentações sociais as representações que orbitavam em torno das figuras femininas experimentavam uma reelaboração, de maneira que o ideal estadunidense de feminilidade tomava para si uma nova aparência. Diante desse quadro, Betty Friedan (2021) identifica o florescimento em meados dos anos 1940 de um ideal de feminilidade a partir do qual as mulheres deveriam buscar se moldar. A “mística feminina”, como apresentada pela autora, criava dois polos distintos, de um lado as mulheres poderiam encontrar “realização de sua própria feminilidade” centrada no casamento, na família e na maternidade; enquanto do outro concentrava-se tudo aquilo que corrompesse tal ideal e que, portanto, teria de ser rejeitado.

A ideia disseminada a partir da mística feminina durante os anos após o fim da guerra, no interior da sociedade estadunidense, estava centrada em uma perspectiva de papel feminino que se voltava a um objetivo específico: tatear o ideal de um lar feliz e seguro, algo que seria possível apenas mediante a dedicação irrestrita ao casamento e à família. Em contraste, às mulheres dedicadas a carreiras eram relegados os elementos da solidão e da amargura.

Perante tais construções, os filmes produzidos e distribuídos pelos estúdios de Hollywood, assentados nessa sociedade, não estavam de todo isolados dessas movimentações e isso pode ser identificado na forma que as personagens femininas presentes no desenvolvimento dessas produções eram representadas, em especial aquelas que possuíam uma narrativa que orbitava em torno de mulheres como personagens principais. Dessa maneira,

[...] a declarada defesa de Hollywood pela igualdade de gênero evaporou durante os anos quarenta. Duas imagens positivas de mulheres compartilharam os holofotes durante a guerra: a heroína independente e a namorada e esposa devotada. Após a guerra, quando donas de casa subservientes passaram a ocupar o centro do palco, heroínas emancipadas deram lugar a vilãs predatórias (Ibidem, 2008, p. 66⁵).

As personagens femininas independentes, que se dedicavam ao trabalho fora do lar, não foram proibidas ou excluídas dos roteiros hollywoodianos, na verdade, essas narrativas passaram por uma sutil reelaboração e um elemento distinto acabou sendo adicionado à receita: o sistema castigo ou recompensa. Nesse sentido, o preço da independência feminina era pago com a solidão, de forma que uma escolha deveria ser feita entre duas opções, a dedicação ao casamento ou à carreira, o que poderia

⁴ No original: “*Working women were acceptable only for the duration of the war; femininity and glamour on the job were considered a priority; and women’s work was considered subordinate to men’s work. [...] New social constructions of femininity were needed not only for men to re-negotiate their own masculine identity, but also for women to re-negotiate their own identities.*” Tradução da autora.

⁵ No original: “[...] *Hollywood’s professed advocacy of gender equality evaporated during the forties. Two positive images of women had shared the limelight during wartime: the independent heroine and the devoted sweetheart and wife. After the war, as subservient homemakers moved into center stage, emancipated heroines gave way to predatory female villains.*” Tradução da autora.

afetar a presença ou não de um final feliz. Seguindo essa perspectiva, Basinger (1993, p. 218) compreende que

Um cenário constitui um aviso para as mulheres de que, se elas forem garotas más, serão punidas; as coisas que desejam lhes serão tiradas. O outro é uma espécie de promessa às mulheres que, se forem boas meninas, se trabalharem duro e se comportarem adequadamente, elas podem fazer parte de um mundo que contém tudo o que elas podem querer⁶.

Em vista disso, ganham realce os filmes categorizados como “filmes de mulheres” a partir da perspectiva de Doane, a qual se refere a eles enquanto produções voltadas para o público feminino, envolvendo uma narrativa que frequentemente girava em torno de uma personagem feminina enquanto abordava temas vistos como exclusivos às mulheres, porém a direção e/ou roteiro era desenvolvida, em especial, por homens.

Por conseguinte, é fundamental salientar que os filmes de mulheres produzidos ao longo dos anos 1940 envolvem facetas que excedem a lógica ideal/recompensa e/ou desviante/punição, de forma que a narrativa durante o desenvolvimento de tais películas frequentemente investia em, segundo Basinger (1993, p. 19), “[...] satisfazer desejos secretos por uma vida diferentes da convencional, entreter com todo um tipo de “mau” comportamento feminino e ainda terminar com o conceito do “amor é o seu trabalho”. Às personagens principais femininas era apresentada a necessidade de realizar uma escolha e o resto da construção narrativa trabalhava organizada em uma lógica que apresentava os acontecimentos seguintes como consequência daquilo que havia sido escolhido.

“FILHA DE NETUNO” (1949): ROTEIRO, DIREÇÃO E FIGURINO

Considerando o exposto, “Filha de Netuno” (1949) tem toda a sua produção situada dentro desse involucro de ideias. Para além do contexto de elaboração do filme, torna-se essencial buscamos conhecer, na medida do possível, certas informações sobre os estilos fundamentais dos profissionais envolvidos nesse processo, já que o filme consiste no resultado da interação entre diversos elementos (roteiro, direção, músicas etc).

Essa perspectiva do filme enquanto fruto da junção entre diversas formas de expressão poderá fornecer pistas interessantes que contribuirão ao desenvolvimento da análise e entendimento das representações elaboradas mediante a organização das cenas e diálogos no interior do filme que buscamos analisar, de maneira que compreendemos, como sustenta Barros (2011, p. 178), que “[...] a fonte fílmica como um produto complexo que se vê potencializado pelo fato de que para ela confluem diversos tipos de linguagens e materiais discursivos denunciadores de uma época [...]”.

⁶ No original: ‘*One setting constitutes a warning to women that if they are bad girls they will be punished; the things they want will be taken away from them. The other is a kind of promise to women that if they are good girls if they work hard and behave properly they can be part of a world that contains everything they might ever want.*’ Tradução da autora.

Dessa maneira, o roteiro de “Filha de Netuno” (1949) coube a Dick Chevillat, Dorothy Kingsley e Ray Singer, já a direção esteve sob a responsabilidade de Edward Buzzell, figurino de Irene Maud Lentz e músicas de Frank Loesser, todos norte-americanos e com alguma experiência com produções voltadas para o cinema.

Dick Chevillat e Ray Singer já haviam trabalhado em conjunto na produção do filme categorizado como uma comédia, “*She gets her man*” de 1945, que possuía um roteiro focado em uma personagem feminina que se aventurava na tentativa de resolver misteriosos casos de assassinato⁷. Eles trabalhariam juntos novamente em outros trabalhos, como a série “*It’s a great life*” também sinalizada como uma comédia produzida pela rede de televisão NBC, que durou de 1954 a 1956.

No desenvolvimento do levantamento sobre a prática desses roteiristas não foi possível localizar informações que apontassem a atuação de Chevillat ou Singer na elaboração de roteiros voltados exclusivamente para filmes do gênero musical antes destes trabalharem em “Filha de Netuno” (1949). Dos três roteiristas creditados, somente Dorothy Kingsley possuía experiência com trabalhos do tipo, tendo sido mencionada como roteirista de filmes como “*Bathing beauty*” de 1944, filme musical produzido pelo estúdio Metro-Goldwyn-Mayer, dentre outras produções do tipo comédia.

Segundo McGilligan (1991, p. 114), ao longo da carreira Dorothy Kingsley “[...] se especializou na construção de retalhos e diálogos imediatos [rápidos] para comédias musicais fúteis – especialmente os veículos escapistas de Esther Williams, e mais tarde, as adaptações mais prestigiadas da Broadway.” Porém, ainda que tenha atuado em diversos trabalhos como roteirista em produções da Metro-Goldwyn-Mayer, poucas foram as obras localizadas que apontassem mais informações sobre o estilo desenvolvido por Kingsley.

Em contramão a isso, o nome de Edward ou Eddie Buzzell vez ou outra surge em folhetos do estúdio, a exemplo do livro comemorativo de 20 anos de atividade do estúdio com algumas biografias sobre os principais atores e diretores unidos sob a égide da MGM, intitulado “*Who’s who at Metro-Goldwyn-Mayer*” (1944) e veiculado pelo próprio estúdio. Buzzell é relacionado nessa versão comemorativa e tem uma pequena biografia nela elaborada. O diretor nova-iorquino, tendo atuado por alguns anos como ator, possui em seu currículo não apenas musicais, mas também filmes românticos e de comédia a exemplo de “*Married bachelor*” (1941) e “*Ship ahoy*” (1942).

Assim, “Filha de Netuno” (1949) envolveu profissionais encarregados de tarefas como roteiro e direção já ambientados com os gêneros comédia, romance e, em casos como os de Kingsley e Buzzell, películas do gênero musical. Todo o conjunto de produção e distribuição do referido filme pertenceu à Metro-Goldwyn-Mayer, que enquanto um dos principais estúdios de Hollywood já na década de 1940 havia alcançado também, segundo Lach (2007, p. 23), “[...] o topo da produção de

⁷ Consultar: <https://www.blu-ray.com/Neptunes-Daughter/457990/>. Acesso em: 02/02/2023.

musical dentro da indústria. A Era de ouro do musical de Hollywood, em suma, era sinônimo de MGM”⁸.

Nesse sentido, a sinopse, responsável por apresentar um breve resumo do filme, destaca as cenas de música e dança, mas também o desenvolvimento de coreografias aquáticas, das quais a personagem principal interpretada pela atriz e nadadora Esther Williams (1921-2013) participa ativamente. Além disso, a sinopse destaca ainda que a obra gira em torno de “uma designer de moda de roupas de banho [...] determinada a proteger sua irmã descuidada de um latino-americano destruidor de corações, mas um caso de identidade equivocada complica as coisas”⁹.

Algumas características presentes nesse filme musical podem ser relacionadas aquelas identificadas nos “filmes de mulheres” e um de seus elementos específicos, que além de se direcionar especificamente ao público feminino, tratando de temáticas como o amor, o casamento e a família, dava grande ênfase ao figurino, pois como aponta Bansiger (1993, p. 116) nesse período pode-se considerar

[...] uma época nos filmes em que mulheres eram definidas por suas roupas, e as roupas eram fantásticas, escandalosas, surpreendentemente projetadas para despertar anseios nos corações dos sonhadores em todos os lugares e para inspirar paixão, inveja e, claro, compras¹⁰.

Sendo o figurino um recurso relevante ao longo do desenvolvimento da narrativa cinematográfica, torna-se interessante nos atentarmos ao caso de “Filha de Netuno” (1949), pois o cinema, situado em determinado contexto social, cultural e histórico, transmite ideias a partir da articulação de elementos distintos a fim de comunicar algo de maneira inteligível ao público consumidor.

Em um ângulo semelhante, o crítico Marcel Martin afirma que “[...] o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias [...]”. Ao observamos o cinema enquanto algo elaborado como uma *linguagem*, observamos que elementos como direção, roteiro, figurino, dentre outras ferramentas essencialmente distintas entre si, se encontram aglutinados no interior da produção fílmica, que em conjunto, envolvem a construção da narrativa apresentada e posteriormente consumida.

À vista disso, as criações utilizadas no desenvolvimento da película pelas personagens principais femininas são creditadas à estilista Irene Maud Lentz, ou apenas Irene, como surge nos créditos iniciais. Como menciona Leese, à época da produção de “Filha de Netuno” ela já havia se

⁸ No original: “[...] to the top of musical production within the industry. The Golden Age of the Hollywood Musical, in short, was synonymous with MGM.” Tradução da autora.

⁹ “A swimsuit fashion designer [...] determined to protect her scatterbrained sister from a South American heart breaker, but a case of mistaken identity complicates matters.” Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0041687/>. Acesso em: 28/08/2021.

¹⁰ No original: “[...] a time in the movies in which women were defined by their clothes, and the clothes were fantastic, outrageous, astonishing designed to stir longings in the hearts of dreamers everywhere and to inspire passion, envy, and, of course, shopping.” Tradução da autora.

estabelecido como chefe do departamento de design da Metro-Goldwyn-Mayer, tendo o nome mencionado em outros filmes musicais, com ênfase às obras categorizadas sob o gênero romance.

Um dos elementos a ser destacado ao longo de todo o filme é a maneira que roteiro e direção dialogam com os figurinos desfilados pelas personagens principais femininas, de maneira que estes são largamente utilizados enquanto artifícios que apontam para relevantes mudanças e matizes pelas quais elas transitam até os minutos finais da película.

Desse modo, como exemplos podem ser assinaladas as cenas presentes no início do filme, durante as quais podem ser identificadas as personagens principais, ao redor das quais toda a narrativa orbitará. São essas imagens postas em movimento que dão o pontapé inicial à construção resumida na sinopse anteriormente apresentada.

Figura 1 - Esquerda à direita: Joe, Eve e Betty



Fonte: O filme “Filha de Netuno” (1949)

Figura 2 - Eve e Betty



Fonte: O filme “Filha de Netuno” (1949)

Um detalhe que salta aos olhos logo nessas cenas iniciais consiste no contraste que começa a ser elaborado entre as irmãs Eve e Betty Barrett, as personagens principais do filme “Filha de Netuno” (1949). Todo o filme contou com a coloração realizada pela empresa Technicolor, de maneira que

direção e figurino empregam cores contrastantes ao construir a introdução das irmãs, muito antes dos respectivos interesses românticos serem apresentados.

Ao redor de Eve, irmã mais velha que recebe o rosto de Esther Williams, são aglutinados elementos que a distinguem enquanto uma mulher dedicada ao mundo dos negócios. Chama atenção o *blazer* e a saia lápis, ambos em cinza, um tom pouco mais claro que aquele utilizado para compor o terno usado pelo sócio, Joe.

Nas duas imagens anteriormente exibidas (**figura 1** e **figura 2**), ambas constituindo trechos de cenas parte de uma mesma sequência, as irmãs Eve e Betty surgem cercadas por apetrechos do escritório ocupado pela mais velha, que se encontra localizada no centro da imagem (**figura 1**). Entre as três personagens introduzidas na primeira imagem, Betty, apontada pela sinopse como a irmã mais nova e desesperada por amor, é a única a utilizar roupas em tons que remetem ao vermelho, cor um tanto dissonante quando em interação com o restante do espaço e especialmente quando colocada entre as outras duas personagens em cinza.

Por conseguinte, é possível detectar que desde o começo do filme direção e figurino dialogam em consonância ao roteiro, de forma a lapidar diante dos olhares do público uma diferença gritante entre as personagens principais femininas, que apesar de serem apresentadas como irmãs, possuem comportamentos e visões de mundo essencialmente distintas. Assim, Buest e Carvalho (2004, p. 47), ao refletir sobre o papel dos figurinos empregados em filmes hollywoodianos durante as décadas de 1930 e 1940, assim como as imagens confeccionadas em torno das figuras femininas, que

Estabelecendo relações entre o figurino e a imagem das personagens na tela, o espectador cria novos signos. Direcionado pelo filme, cria novas imagens e conceitos em acordo com o repertório sócio-cultural local. O figurino é, portanto, um elemento metafórico, um código de comunicação, de representação que imita a realidade, que faz parte de um jogo de fingimento.

Visto que os figurinos são configurados como pequenos vitrais que, junto a montagem e tantos outros recursos aos quais a produção fílmica recorre, formam um mosaico, isto é, incrementam a narrativa apresentada de forma inteligível. Dessa forma, antes mesmo que a personagem fale, o figurino toma a dianteira e logo introduz algo àqueles que consomem determinada obra fílmica, convidando o espectador a decifrá-la.

Figura 3 - Eve e Betty em uma cena no apartamento em que vivem juntas



Fonte: O filme “Filha de Netuno” (1949)

Em trajes brancos com detalhes em verde, Betty, à direita (**figura 3**) volta para casa após uma saída a um clube no qual se apresentam artistas latino-americanos e é esperada por Eve, que usa um robe em tom lilás e a observa atentamente. Pouco mais de 20 minutos decorreram desde as cenas iniciais das irmãs no escritório, porém é possível distinguir que, ao mudar o cenário, o contraste entre elas é suavizado a partir dos figurinos. A escolha de ambos, nesse sentido, destaca características ligadas às personagens: a mais nova se aventura em encontros românticos, enquanto a mais velha, depois de um dia de trabalho no escritório, recolhe-se em casa.

Figura 4 - Eve e o par romântico José



Fonte: O filme “Filha de Netuno” (1949)

Figura 5 – Sequência em que é possível assistir a personagem Betty surpresa, em seguida acompanhada



Fonte: O filme “Filha de Netuno” (1949)

Já próximo ao final da película, após ambas as personagens femininas descobrirem seus respectivos pares românticos e superarem os obstáculos ou desentendimentos que se apresentavam como empecilhos ao aguardado “final feliz”, a narrativa os traz lado a lado, prestes a contraírem núpcias. Nesse ponto do filme é possível notar uma grande diferença nos figurinos utilizados pelas irmãs Eve e Betty, algo que fica um tanto mais estrondoso quando comparados àqueles utilizados nos primeiros minutos do filme.

Como é possível notar (**figura 4**), Eve abandona o traje formal e em tom cinzento, emergindo após uma apresentação musical com um maiô dourado e adereço entre os cabelos, enquanto Betty (**figura 5**) recorre a trajes formais em branco, com mínimos detalhes em vermelho. Dessa forma,

percebe-se a diminuição do uso desta cor e seus tons, se confrontadas as cenas do início e final do filme em que a irmã mais nova aparece.

Nos dois casos os figurinos são empregados de maneira a indicar não apenas uma passagem de tempo, mas também uma relevante evolução e/ou transformação das personagens femininas no que diz respeito ao escalar da narrativa, a qual tem como engrenagem central a introdução dos respectivos pares românticos e ao ligeiro desenvolvimento pelo qual passam cada um dos relacionamentos até que se alcance o ponto mais alto, o qual é elaborado pelo filme como o pedido de casamento.

Com o avançar da narrativa ocorrem mudanças relevantes nas opiniões e posicionamentos de ambas as personagens femininas e para além dos diálogos, os figurinos utilizados por Eve e Betty servem a um propósito que destaca visualmente essas profundas alterações. Assim, se ao início do filme Eve, enquanto mulher de negócios focada em cuidar da fábrica, vestia-se com roupas mais formais em tons sóbrios e acinzentados, já ao final da película o figurino sofre uma drástica mudança, passando a um maiô brilhante, o que concorda com a súbita decisão de abandonar tudo para casar-se. Eve ganha cor e brilho apenas após encontrar o homem ideal, é o que o figurino, em diálogo com o roteiro, aparenta apontar.

Considerações finais

Ao tratar de uma obra filmica é essencial considerar os elementos imagéticos por ela apresentados. Isso se torna possível a partir da consideração de que o filme, enquanto fonte para a análise histórica, muito tem a contribuir quando questionado a partir de seu contexto de produção. Mediante a análise desenvolvida, ao considerarmos a fonte filmica como uma produção social e culturalmente situada, a qual pode ser abordada a partir de seus diversos aspectos constitutivos, como por exemplo os figurinos, percebemos que a obra, recorrendo a figurinos glamourosos e apresentações musicais como recursos para contribuir ao avanço da narrativa, centra ambas as personagens femininas em uma dinâmica assentada na valorização do amor romântico.

Por conseguinte, as representações construídas em torno delas envolvem elaborações que bebem diretamente de construções encontradas no interior da sociedade estadunidense dos anos 1940, pois como afirma Betty Friedan (2021, p. 47) “[...] a imagem da mulher estadunidense como um indivíduo mutante, em crescimento em um mundo em evolução, foi destruída. [...] Seu mundo sem limites se encolheu entre as paredes aconchegantes do lar”.

Nesse sentido, é possível concluir que “Filha de Netuno” (1949) utiliza de diversos artifícios, dentre eles a composição dos figurinos das personagens principais, para comunicar ao espectador uma e/ou diversas alterações ocorridas no decorrer da narrativa. Dessa forma, a progressão utilizada em concordância com a evolução da obra, tendo como seu ponto alto a conclusão dos conflitos entre as

personagens e o pedido de casamento, concorda com a mudança de posicionamento das personagens Eve e Betty no que diz respeito a questões como o casamento e o amor romântico.

Assim, a atenção despendida ao processo de desvendar elementos como os figurinos e buscar conhecer a equipe envolvida na produção da película, são apenas uma parcela do processo de análise da obra fílmica tomada enquanto fonte para análise histórica. Dessa maneira, é relevante debruçar-se sobre outros elementos, como músicas, diálogos e coreografias, levando em conta a especificidade desse tipo de fonte.

É possível destacar, diante desse ponto, que o filme “Filha de Netuno” (1949) a partir de seus elementos narrativos tende a reforçar determinados padrões de gênero, considerando o contexto de produção da obra em uma sociedade estadunidense no período pós-Segunda Guerra Mundial. Uma das perspectivas elaboradas em torno de gênero pela película é, por exemplo, a construção na narrativa de representações femininas que favorecem a imagem do feminino dedicado ao espaço privado, especificamente centrado nos papéis de mãe, esposa e dona de casa.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, Portugal, ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0038082/plotsummary/?ref_=tt_ov_pl. Acesso em: 02/02/2022.

BASINGER, Jeanine. **A woman's view: how Hollywood spoke to women (1930-1960)**. Hanover: University Press of New England, 1993.

BLACK, Gregory D. **Hollywood censurado**. Tradução de Isabel Ferrer. Edição espanhola a cargo de Luis Elbert. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

BUEST, Andreana Alba Nery de Mello; CARVALHO, Marília Gomes de. Figurino de cinema e imagem feminina. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, v. 1, n. 3, 2005, p. 39-55. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/6137>. Acesso em: 22/03/2023.

"A Code to Govern the Making of Motion and Talking Pictures". Disponível em: <https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll11/id/10798/rec/17>. Acesso em: 28/08/2021.

DOANE, Mary Ann. **The desire to desire**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

HABERLER, Gottfried. Os Ciclos Econômicos e o Crescimento da Economia dos Estados Unidos depois da Segunda Guerra Mundial. **Revista Brasileira de Economia**, v. 19, n. 1, p. 7-24, 1965.

LACH, Pamela R. **Dancing Dreams: Performing American Identities in Postwar Hollywood Musicals, 1944-1958**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, 2007.

LEESE, Elizabeth. **Costume design in the movies: an Illustrated guide to the work of 157 great designers**. Nova Iorque: Dover Publications, 1991.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: DinaLivro, 2005, p. 1-226.

MAY, Elaine Tyler. **Homeward bound: american families in the cold war era**. Nova Iorque: Basic Books, 2008.

MCGILLIGAN, Patrick. **Backstory 2: Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s**. Reino Unido: University of California Press, p. 113-127.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

ROBERTS, Shari. **Seeing stars: feminine spectacle, female spectators, and World War II Hollywood musicals**. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Chicago, Chicago, 1993, p. 1-14.

SCHATZ, Thomas. **Boom and bust: american cinema in the 1940s**. Nova Iorque: Simon & Schuster Macmillan, 1998, p. 1-392.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del Cine**. México: Fundo de Cultura Economica, p. 169-206, 1985.

SOUZA, Christine Veras de Souza. **O show deve continuar: o gênero musical no cinema**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

Who's Who at Metro-Goldwyn-Mayer (1944). Metro-Goldwyn-Mayer. Disponível em: Internet Archive. Acesso em: 08/02/2023.