



**FEMINILIDADE E TRAVESTISMO EM UM FILME
HOLLYWOODIANO DA DÉCADA DE 1950**

**FEMINIDAD Y MISCHISMO EN UNA PELÍCULA DE HOLLYWOOD
DE LA DÉCADA DE 1950**

**FEMININITY AND TRANVESTISM IN A HOLLYWOOD MOVIE OF
THE FIFTIES**

Marta Friederichs¹

RESUMO

Nesse artigo, interessa pensar o cinema hollywoodiano da década de 1950 como capaz de ensinar modos de ser e estar no mundo, de produzir e significar o corpo como feminino. Para tal propósito, a partir da análise de duas cenas recortadas da comédia *Quanto mais quente melhor*, produzida e dirigida por Billy Wilder, em 1959, aproximo-me do pensamento de Michel Foucault e Judith Butler. Ao tomar o cinema como uma potente tecnologia para veicular discursos, com efeitos de verdades, que expressam e ensinam modos de ser e estar feminina, opero com a feminilidade como uma performatividade de gênero. Assim, procuro também discutir como sujeitos que ‘escapam’ das normas de gênero e sexualidade apareciam nas telas do cinema dessa época, bem como, pensar algumas possibilidades do cinema para alavancar discussões sobre relações de gênero e sexualidade no campo da Educação.

PALAVRAS-CHAVE: Educação. Cinema. Relações de gênero. Sexualidade.

RESUMEN

En este artículo, es interesante pensar en el cine de Hollywood de la década de 1950 como capaz de enseñar formas de ser y estar en el mundo, de producir y significar el cuerpo como femenino. Para ello, a partir del análisis de dos escenas recortadas de la comedia *Some Like it Hot*, producida y dirigida por Billy Wilder en 1959, me acerqué al pensamiento de Michel Foucault y Judith Butler. Al tomar el cine como una tecnología poderosa para transmitir discursos, con los efectos de las verdades, que expresan y enseñan formas de ser y ser femeninas, opero con la feminidad como una performatividad de género. Por lo tanto, también trato de discutir cómo los temas que escapan a las normas de género y sexualidad aparecieron en las pantallas del cine de la época, así como pensar

¹ Fisioterapeuta. Mestra e Doutora em Educação (FACED/UFRGS). Especialista em Pedagogias do Corpo e da Saúde (ESEF/UFRGS).

en algunas posibilidades del cine para aprovechar las discusiones sobre las relaciones de género y sexualidad en el campo de la Educación.

PALAVRAS-CHAVE: Educación. Cine. Género. Sexualidad.

ABSTRACT

In this article, it is interesting to think of hollywood cinema of the fifties as capable of teaching ways of being in the world, of producing and signifying the body as feminine. For this purpose, I discuss two scenes from the comedy *Some Like it Hot*, produced and directed by Billy Wilder in 1959, approach the thinking of Michel Foucault and Judith Butler. By taking cinema as a powerful technology to convey discourses, with the effects of truths, which express and teach ways of being feminine, I operate with femininity as a gender performativity. Thus, I also try to discuss how subjects who escape the norms of gender and sexuality appeared on the screens of the cinema of that time, as well as, to think about some possibilities of cinema to encourage discussions about gender relations and sexuality in the field of Education.

KEYWORDS: Education. Cinema. Gender relations. Sexuality.

O Cinema Hollywoodiano da Década de 1950

Quais particularidades há no cinema hollywoodiano da década de 1950 que o faz potente como objeto de análise? É possível pensar que filmes desse cinema, com sua ‘pretensão’ de ser global, ensinaram (e ainda ensinam) modos de ser e viver os corpos? Que educam o olhar de quem assiste às cenas sobre o feminino? O que pode dizer um filme, através de cenas e personagens, sobre posições e relações de gênero e sexualidade?

Na década de 1950, o cinema projetado para o mundo era produzido pela indústria cinematográfica de Hollywood². Como essa indústria almejava constituir-se como um cinema global, capaz de ser veiculado em diversas partes do planeta, fabricava personagens, astros e estrelas com a possibilidade de serem verdadeiras/os para o mundo (LOURO, 2000). Hollywood, nessa época, era uma grande potência geradora de imagens, tramas e personagens, consolidando-se como um elemento importante na produção de subjetividades. Assim, as personagens que apareciam nas telas ensinavam para os sujeitos os gostos, um modo de vida, os cremes para o corpo, os códigos do amor romântico, os

² A capacidade de levar um grande público às salas de cinema e, como consequência, o lucro farto fizeram com que o cinema passasse a ser visto como um potente produto de mercado em âmbito global. Fato que alavancou a produção em massa de filmes e, ao mesmo tempo, a edificação de uma grande estrutura para sua propagação e venda em diversos países do mundo. Mesmo que a produção em larga escala tenha começado na Europa nos primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial, em pouco tempo, os Estados Unidos emergiu como potência mundial nesse campo devido, principalmente, às dificuldades de ordem financeira e estrutural, em consequência das guerras, que afetaram o fluxo da produção e distribuição dos filmes europeus (BUTCHER, 2004).

espaços, o jeito e as falas do masculino e do feminino, as cores para se vestir, os modos de se pentear, de beijar, a produzir um determinado corpo, exercendo uma potente ferramenta pedagógica, uma vez que ensinavam formas para ser e estar no mundo, de produzir, significar e experimentar o corpo. Entretanto, ao mesmo tempo, essas mesmas personagens possibilitavam (e possibilitam) um fecundo espaço crítico para questionar essas mesmas posições, espaços, normas e ‘verdades’ de gênero e sexualidade.

Ao fundar a fábula *happy ending*, a indústria cinematográfica de Hollywood, principalmente entre as décadas de 1930 e 1960, passou a seduzir os sujeitos com tramas ficcionais de sucesso (LEV, 2003). Ao aproximar a vida das personagens da vida de quem ia ao cinema, atendia a um desejo latente na época, o de se ver maior ‘realismo’ nas tramas. Desse modo, mostrava que as histórias de amor se destinavam a um final feliz, o que despertava o desejo em homens e mulheres de também viver uma história de amor, ter um final feliz, conquistar dinheiro e prestígio (MORIN, 1989). Dessa forma, grande parte de filmes hollywoodianos, produzidos e veiculados nesta década, não se envolveram em questões e debates políticos e sociais.

O fato de alguns/as personagens serem mais aceitas/os que outras/os fez com que esta indústria se mobilizasse para reproduzir os signos melhor admitidos a fim de incrementar o consumo de bens, de serviços, de ideias, de marcas. Desse modo, a indústria cinematográfica hollywoodiana operou, não apenas como modo de contribuição para a superação de uma crise mundial, mas como o difusor de um jeito de viver. Automóveis, roupas, chapéus, cigarros, utensílios domésticos, eletroeletrônicos, aspiradores de pó, cremes para os dentes e para a face, cosméticos, futilidades diversas alimentavam e instigavam o sonho de consumo dos sujeitos. Na esteira desta argumentação, é possível pensar que o cinema hollywoodiano, como experiência coletiva, passou a ser uma das mais fortes expressões culturais do mundo. Ao apresentar nas telas as possibilidades de prosperidade econômica, de se ser bem sucedido/a, amado/a e feliz, essa indústria produzia e sustentava uma ficção que contribuía para a superação de uma crise mundial em uma época de guerras e pós-guerras, bem como disseminava um estilo de vida que passou a ser cobiçado e idealizado em diversas partes do mundo.

Vale comentar que, mesmo em épocas de depressão econômica, as salas de cinema não ficavam vazias. Os ingressos eram vendidos a preços de baixo custo e a trama que acontecia na tela funcionava como uma ‘válvula de escape’ para uma nação inteira (FOREMAN, 1997; LEV, 2003). O sucesso de um determinado filme nos Estados Unidos abria mercado para a exploração mundial do produto que, comumente, já chegava aos

outros países com seus custos pagos. Entretanto, essa indústria, aliada à publicidade, não vendia apenas as tramas, cenários e personagens dos filmes. Comercializava, além de bens de consumo e artigos para o corpo, as imagens fotográficas do *star system*, histórias de bastidores dos filmes, *shows* de televisão, fofocas sobre a vida privada de astros e estrelas. Todo este comércio produzia como efeito o desejo por um modo de vida³, não apenas para os/as norte americano/as, mas para os sujeitos de diversas partes do mundo. Esse modo de vida, exibido nas cenas, acabava por reiterar o espaço doméstico tradicional, que servia aos princípios da heterossexualidade compulsória, em que a figura paterna era a provedora do lar e a materna a cuidadora da casa e dos/as filhas/os do casal (PRECIADO, 2010).

Para Beatriz Preciado (2010), uma das estratégias do cinema hollywoodiano consistia em investir e reiterar a ordem biopolítica de gênero que imperava na narrativa do sonho norte americano da época. Sonho aonde o amor - heterossexual e conjugal - era fruto de uma mulher que deveria estar encarregada dos cuidados da casa e da família e de um homem que enfrentava os problemas do mundo, que saía de casa para trabalhar, que provia o lar. Juntos formavam a unidade reprodutora e consumidora da qual dependia o crescimento econômico da nação norte americana do pós-guerra. Desse modo, reiterava nas telas o mito do amor romântico, que servia aos princípios da heterossexualidade compulsória, porém agora focado no consumo e na vida urbana. Assim, a família branca heterossexual passou a ser uma potente unidade econômica de produção consumo e, sobretudo, a matriz do imaginário nacionalista norte americano. Para a autora, era este o modelo glamoroso de família ensinado pelas produções cinematográficas hollywoodianas ao mundo.

Guacira Louro (2008, p.83), ao falar do cinema da década de 1950, chama atenção ao fato de essa época poder ser vista como um momento de inflexão. Pois,

[...] em um tempo de pós-guerra, parecia necessário, de algum modo, deter ou reverter o avanço feminino que fora possibilitado pelo longo conflito. O cinema ajudaria a promover a “volta ao lar” e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Roteiros de inúmeras comédias, romances ou dramas passavam a tratar daquele que se colocava como o novo dilema feminino: a escolha entre a família (casamento e filhos) ou a carreira profissional. Um *happy end* recompensava as mulheres que escolhiam certo, isto é, o lar, enquanto que as outras, muitas vezes representadas como “masculinizadas”, duras e amargas, terminavam sós e infelizes.

³ Popularizado como o *american way of life*.

No final da década de 1950, ocorreu o declínio dos principais estúdios cinematográficos de Hollywood e o consequente crescimento de estúdios independentes. Fato que levou as produções a se deslocarem de um sistema de estúdio, caracterizado por uma verticalidade em que o estúdio era o responsável pela produção, distribuição, negociações de exibição, organização dos contratos e gerenciamento da equipe, para um modo de trabalho em que, a partir da história do filme, formava-se um determinado grupo para realizar esse trabalho. Ao mesmo tempo, acontecia uma erosão na audiência das salas de cinema devido à concorrência com os aparelhos de televisão que passaram a ocupar as salas de milhões de norte americanos/as e também ao retorno da comercialização de produções estrangeiras. Fatos que marcaram o final do que se chamou a ‘era de ouro’ do cinema norte americano (LEV, 2003).

Joel Foreman (1997) faz uma crítica ao fato de, comumente, a década de 1950 ser apontada, no cinema hollywoodiano, como apenas uma época de paz e prosperidade. Embora alguns sujeitos, ao falarem desta época, remetam a nostálgicas lembranças de churrascos com a família e os/as vizinhos/as, ranchos suburbanos e políticos sorridentes, para este autor isto não passa de clichês. Após mais de dez anos de pesquisas que abordam esta década e de debates com sujeitos que viveram os anos 1950, Foreman relata que muitos sujeitos se lembram desta época através de várias situações de conflito, como, por exemplo, a convocação de jovens estadunidenses para lutar na Guerra da Coreia, o temor de uma gravidez indesejada, o ‘macarthismo’, a recessão econômica e a segregação racial. Para este pesquisador, ter uma visão simplista e positiva da década de 1950, como era ensinado nos filmes hollywoodianos produzidos pelos grandes estúdios, pode remeter a generalizações.

Preciado (2010) aponta o fato de as casas suburbanas não serem apenas uma consequência de um eventual ataque às metrópoles norte americanas durante a guerra fria, mas é também uma tradução arquitetônica da necessidade de se reiterar as normas de masculinidade, feminilidade e heterossexualidade que haviam estruturado as ideias de purificação sexual, racial e ideológica iniciadas por McCarthy. Essa configuração arquitetônica reproduzia a segregação de gênero e racial. Enquanto homens dirigiam seus automóveis até seus locais de trabalho, as mulheres ficavam em casa cuidando dos filhos e filhas e realizando o trabalho doméstico. O que convertia as mulheres em sujeitos assalariados em tempo completo a serviço do consumo deste modelo idealizado de família. Para a autora, a masculinidade e a feminilidade que vigoravam no pós-guerra são

exemplos estandardizados que respondem a um mesmo processo de industrialização. A casa suburbana pode, então, ser vista como uma fábrica descentrada de produção de novos modelos performativos de gênero, raça e sexualidade. Assim, a família branca heterossexual não é apenas uma potente unidade econômica de produção e consumo, é, sobretudo, a matriz do imaginário nacionalista norte americano e as produções cinematográficas deveriam contribuir para isso. Deveriam afastar os ‘fantasmas norte americanos’ da homossexualidade, do comunismo, dos casamentos inter-raciais.

Desse modo, é possível pensar que tomar a década de 1950 como apenas de paz e prosperidade, como era comum nos filmes hollywoodianos, é um modo superficial de ver a sociedade norte americana da época. É também deixar-se seduzir por um apelo comercial que se valia do cinema, da televisão, de propagandas e reportagens em revistas que romantizavam esta década, assim como a vida de astros e estrelas do *star system*. É necessário pensar em uma interação, mesmo que um tanto paradoxal, entre essa década apontada como de paz e prosperidade e, ao mesmo tempo, como o espaço de conflitos e discussões protagonizadas, principalmente, por jovens universitários/as que alavancaram as mudanças sociais desencadeadas na década de 1960⁴.

Estratégias Metodológicas para Alavancar Discussões Sobre Relações de Gênero e Sexualidade

Neste texto, assumo a premissa que as cenas de um filme do cinema (mas que poderiam vir de produções audiovisuais, do teatro, da literatura, por exemplo) não apenas veiculam discursos que dizem sobre etnia/raça, sexualidade, classe social e relações de gênero, elas fomentam uma experiência compartilhada, destinam os espaços a serem ocupados pelas personagens, normatizam comportamentos e modos de significar e viver o corpo, ensinam palavras e gestos, o que deve ser dito, e/ou silenciado. As cenas de filmes do cinema produzem subjetividades.

O cinema, por expressar e ensinar modos de ser e estar no mundo, pode ser pensado como um espaço capaz de exercer pedagogias culturais. Filmes, *sites*, propagandas, dentre outros, são tomados como artefatos culturais. Artefatos produzidos na e pela cultura. Expressam, portanto, os saberes e práticas de determinada população,

⁴ Vale lembrar que nos anos 1950 foram publicadas as pesquisas sobre sexualidade de Alfred Kinsey, havia a casa da coelhinhas de Hugh Hefner e Marilyn Monroe marcou um importante deslocamento no retrato da sexualidade feminina no cinema da década de 1950 (PRECIADO, 2010; LEV 2003).

de determinada época. Artefatos da cultura que, através das lentes dos Estudos Culturais, são materiais que, por estarem envolvidos nos processos de educação, exercem pedagogias culturais, ou seja, ensinam modos de ser e viver, de valorizar certos comportamentos e atitudes. Assim, destinam os espaços, as expectativas, as roupas, o corpo, as posições e ações esperadas para o feminino e para o masculino. Estes artefatos veiculam, entre relações de poder, diversas práticas e discursos, nem sempre homogêneos entre si, que, ao exercer uma autoridade de verdade, procuram ensinar o que é esperado e adequado para os corpos, para os sujeitos, para os espaços (STEINBERG, 2000). Entretanto, ao mesmo tempo em que ensinam modos de ser e viver podem abrir brechas para criticar e contrapor estes mesmos modos de vida, quiçá, pensar outros modos de estar no mundo. Desse modo, analisar e discutir cenas constitui-se como uma possibilidade para falar de questões de gênero e sexualidades no campo da Educação.

Para, neste texto, pensar modos de produzir e significar o corpo como feminino, próxima ao pensamento de Michel Foucault e Judith Butler, recorto duas cenas da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, produzida e dirigida por Billy Wilder, em 1959.

Esta comédia, ambientada em 1929, época da lei seca, conta a história de Joe (interpretado pelo ator Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon), músicos que, acidentalmente, testemunham o assassinato da gangue de Toothpick Charlie (George E. Stone) promovido pelo mafioso Spats Colombo (George Raft), em uma referência a Scarface e seus capangas. Assim, para salvar a vida, precisam desesperadamente fugir. Como sabem que uma banda só de mulheres cujo empresário é o Sr. Poliakoff (Billy Gray) está precisando de musicistas, não encontram alternativa, a não ser passar por mulheres, Josephine e Daphne, para ingressar na banda e fugir dali. Joe e Jerry se apaixonam pela vocalista da banda, Sugar Cane (Marilyn Monroe) e Joe, a fim de conquistá-la, também se disfarça do milionário Júnior. Em meio a diversas situações peculiares, confidências íntimas, encontros de mafiosos, histórias de amor, fugas espetaculares, beijos *calientes* em noites de lua cheia, pedidos de casamento, esconderijos inusitados para o porte de bebidas alcoólicas a narrativa se desenrola.

Como estratégia metodológica para analisar as cenas recortadas do filme, que exercem pedagogias culturais, realizei uma ‘etnografias de cenas’. A ‘etnografias de cenas’ busca inspiração na a etnografia de tela, proposta por Carmem Rial (2005), e na cartografia. A inspiração na etnografia de tela se deve ao fato dela ser assumida como uma prática de trabalho de campo envolve uma longa e extensa coleta e análise de dados das cenas que aparecem nas telas, o que possibilita um exercício de pensamento sobre a

temática a ser discutida e analisada. Já a inspiração na cartografia, na esteira do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), acontece por ela deslocar o foco do centro do objeto de análise para as margens, as periferias, as fronteiras, buscando pelas linhas de forças e intensidades potentes em atualizações dos saberes e traçados históricos. Desse modo, a proposta da ‘etn-cartografia de cenas’ não é ser um método que se aplica, mas uma prática. Prática que não possui um roteiro de passos a se seguir, pois está sempre em processo, é provisória, é mutante, é devir. O que possui são múltiplas possibilidades de pontos móveis, de traçados que emergem conforme as cenas se desenrolam e estratificam-se em um determinado momento.

Ao adotar esta estratégia metodológica busco, através de uma aproximação com a linguagem cinematográfica, com a repetida e insistente visualização da cena, realizar uma descrição das cenas recortadas, bem como, estranhar estas mesmas cenas para, assim, desestabilizar formas e estratos, tensionar linhas de força, rachar as correspondências e traçar diagramas outros.

Passo, então, à transcrição da primeira cena recortada.

Regulações Sobe o Corpo Feminino

Ratatatatatatata. Em um espaço, misto de garagem e posto de gasolina, as metralhadoras disparam assassinando todo o bando de Toothpick Charlie. Escondidos, atrás de um carro, os músicos Joe e Jerry testemunham o massacre, pois aguardavam que o carro que foram buscar fosse abastecido. Eis que, quando o bando de mafiosos liderados por Spats Colombo chegou à garagem o frentista esqueceu a bomba de gasolina ligada e posicionada no tanque de combustível. Logo após o disparo das metralhadoras, a bomba de gasolina que estava enchendo o tanque escapa – toc- espalhando gasolina pelo chão. Quando os mafiosos olham, já disparando as metralhadoras, para o local de onde veio o som da bomba caindo ao chão, deparam-se com Joe e Jerry, escondidos atrás de um dos carros. Spats Colombo ordena que saiam detrás do carro. Spats não vê outro jeito de contornar a situação a não ser matar também os dois músicos. Quando estão na eminência de ser assassinados, Toothpick Charlie, mesmo ferido, consegue chegar ao telefone e acionar a polícia, mas faz barulho fazendo com que os mafiosos do bando de Spats se voltem para os assassinados possibilitando uma fração de segundo que permite a Joe e Jerry fugir correndo dali. Os mafiosos atiram em Joe e Jerry. Os tiros disparados atingem o contrabaixo de Jerry. O som de sirenes da polícia se aproximando do local do massacre força o bando de Spats Colombo a fugir também jurando capturar os músicos assim que se livrar da polícia. Joe e Jerry acabam fugindo. Os músicos correm e escondem-se pelas ruas até que entram em um bar. *Corte. Área interna de um bar.* Joe pede um nickel emprestado a Jerry e faz uma ligação. Ao falar, esforça-se para ter um tom bem mais agudo na voz. Um jeito doce e

melodioso de pronunciar as palavras. “Alô? Sr. Poliakoff? Eu soube que o senhor está procurando por duas garotas musicistas. Hum hum, hum hum”, diz Joe, ou melhor, a Josephine que começa a existir!(QUANTO MAIS QUENTE MELHOR, 1959, 0:18:55 – 0:24:04).

Os músicos de jazz, Joe e Jerry, para salvar a vida, precisam se esconder. Precisam, com urgência, encontrar um esconderijo. Esconder, diz o dicionário⁵ refere-se a “furtar-se às vistas de; ocultar-se; disfarçar-se”. Como Joe sabe que o Sr. Poliakoff está à procura de duas garotas para uma banda formada apenas por mulheres, vislumbra, então, a possibilidade de esconderem-se em um corpo feminino. Sendo assim, os dois músicos precisarão se passar por garotas, ou melhor, precisarão ser garotas para serem aceitos nesta banda, e ali encontrar um possível esconderijo.

Joe e Jerry podem ser ‘garotas’? O que é ser ‘garotas’? Para serem ‘garotas’, eles podem manter as pernas peludas? Não usar vestidos, maquiagem, meias de seda? Conservar um modo mais seco de falar? O que fazer para dar inteligibilidade ao corpo feminino de duas ‘garotas’? De qual modo precisam agir, quais normas precisam assumir, quais atos repetir?

No momento em que, para salvar a vida, Joe e Jerry precisam passar por ‘garotas’, ser e estar no mundo como ‘mulheres’, dois sujeitos outros precisam emergir. No momento em que Joe, ao telefone, fala com um tom de voz mais agudo para o Sr. Poliakoff “Alô? Sr. Poliakoff? Eu soube que o senhor está procurando por duas garotas musicistas.”, apenas conseguimos dar legibilidade a essas duas garotas através das normas de gênero. Supomos um corpo, um modo de falar e andar, um modo de se vestir, de ajeitar os cabelos, de se maquilar. Desse modo, conseguimos visualizar este corpo através das normas e regulações sobre o corpo feminino e dos efeitos de verdade dos discursos que dizem como deve ser um corpo feminino, o corpo de uma ‘garota’, em uma determinada época e sociedade. Essa legibilidade e inteligibilidade foi constituída através de uma série de discursos que (re)inventam a feminilidade na década de 1920 e que articulam signos do passado, com seus rastros históricos, suas relações de força.

Penso que a feminilidade somente poderá existir no corpo de Joe e de Jerry, à medida que eles, entre as disputas dos efeitos de verdades dos discursos, assumirem certas normas sociais e culturais vigentes na década de 1920. Para Judith Butler (2003; 2008) são as normas de gênero que garantem inteligibilidade e legibilidade aos corpos e ao sexo, uma vez que regulam e disciplinam o corpo dos sujeitos ao determinar o que pertence ao

⁵ Dicionário HOUAISS.

masculino e ao feminino. Entretanto, para esta autora (2005, p.10), assumir o gênero como uma norma requer explicações, pois,

Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco es lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de *normalización*. Aunque una norma pueda ser separable analíticamente de las prácticas en las que está incrustada, puede también resultar resistente a cualquier esfuerzo por descontextualizar su operación. Las normas pueden o no ser explícitas, y cuando operan como el principio normalizador en la práctica social es común que permanezcan implícitas, difíciles de leer y discernibles de una manera más clara y dramática en los efectos que producen⁶.

Ao procurar problematizar as fabricações de feminilidades, no rastro desta formulação, é importante pontuar que ao se fazer uso das normas de gênero para marcar o que se considera normal no que tange ao feminino, essas mesmas normas acabam por naturalizar-se, invisibilizar-se. Ou seja, no momento em que essas normas são encobertas e passa-se a levar em conta apenas o normal, não se questiona o caráter histórico e construído das normas de feminilidade, legitima-se um feminino normal, ‘naturaliza-se’ a fragilidade, a delicadeza, a emotividade, o zelo como do feminino. Portanto, nada mais ‘natural’ que ao se passar por uma garota ao telefone Joe buscasse um tom melodioso, delicado e doce para a sua voz, afinal é ‘natural’ que a voz feminina tenha este tom. Por adquirirem um caráter ‘natural’, estas normas ganham a invisibilidade e deixam de ser questionadas, uma vez que é ‘natural’, ‘normal’ que o feminino seja assim. É possível pensar, aliás, que ao adquirir a conotação de ‘natural’, muitas normas de gênero acabam por se ‘cristalizar’ e sinalizam estar, desde sempre, nos corpos, fazendo esquecer que para estar ali há uma série de investimentos, treinos, aprendizagens, superações.

Os saberes, práticas e normas que fazem um modo de ser feminino não estão sendo por mim apontados como uma verdade ou como uma realidade vivida, do mesmo modo, por todos os corpos femininos, como se a feminilidade fosse homogênea. Há diversos modos de ser ‘mulher’ e de ser feminina. Tais práticas indicam, entretanto, que a feminilidade pode ser pensada, problematizada e analisada a partir de diversos pontos de vista, bem como de diversos campos de estudos. Possibilita também pensar que artefatos, gestos e modos de produzir o corpo, culturalmente destinados ao feminino, podem ser experimentados por diversos sujeitos que assumem (ou não) o feminino.

⁶ Exceto as citações em espanhol, as demais citações advindas de obras em outros idiomas serão por mim traduzidas no corpo do texto e suas versões no outro idioma serão escritas em notas de rodapé.

Ao tomar o cinema como uma tecnologia, dentre outras, capaz de veicular discursos, com efeitos de verdades, que expressam e ensinam modos de ser e estar feminina, opero com a feminilidade, na esteira das ideias de Butler (2003) como performativa, ou seja, como uma sequência de atos normativos, insistentemente repetidos e treinados que dão contorno e forma aos sujeitos e seu corpo. Atos normativos possíveis de apropriação e repetição que possibilitam contorno e forma às personagens femininas nas telas do cinema. Assim, parto do pressuposto que a feminilidade não advém de uma ‘essência biológica’ mas, sim, é produzida (por atos repetidos) na cultura, pela cultura. Considero também que marcadores como classe social, raça/etnia e a (hetero)sexualidade, em uma perspectiva biopolítica, são determinantes na fabricação de um feminino normativo.

Opero, bem como, com a hipótese apresentada nas ciências humanas pela virada linguística que a linguagem é um modo de ação. Nomear-se Josephine, um nome feminino, contribui para dar veracidade e legitimidade a esse sujeito feminino. O fato de Joe nomear-se Josephine põe em jogo uma cadeia de atos performativos que confere ao sujeito a expectativa de um determinado corpo, de uma determinada forma para ser e estar no mundo. Assim, ao pressupor que este sujeito feminino existe, acaba por lhe conferir uma forma de existência na linguagem.

Para Michel Foucault (1976, p. 14, tradução minha) as normas implicam em um sistema de sobrevivência, de controle. Demandam “uma visibilidade incessante, uma classificação permanente dos indivíduos, uma hierarquização, uma qualificação, o estabelecimento de limites, a possibilidade de um diagnóstico⁷”. A norma firma, pois, o critério de partilha dos indivíduos⁸. Ao valer-me do pensamento desse autor é possível também operar com a ideia de norma como uma ferramenta capaz de articular os mecanismos disciplinares, controladores, repressores e estimuladores que atuam sobre o corpo com os mecanismos reguladores que atuam sobre a população, assim, ao mesmo tempo em que as normas exercem um controle individualizante e disciplinador sobre o

⁷ “[...]une visibilité incessante, une classification permanente des individus, une hiérarchisation, une qualification, l'établissement de limites, une mise en diagnostic”. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/MFoucault106.html>. Último acesso em: 14 de maio de 2021.

⁸ Neste mesmo texto, Foucault diz que “do momento em que se é uma sociedade da norma que esta em curso de se constituir, a medicina, pelo tanto que ela é a ciência por excelência do normal e do patológico, vem a ser da ciência a rainha. Szasz diz: a medicina é a religião da idade moderna. Eu modificarei um pouco a proposição. Parece-me que o poder da religião, da idade moderna à época clássica. Estado de tipo jurídico, com seus comandos, seus tribunais e seus penitentes. Antes que uma sucessão religião-medicina, eu verei antes uma sucessão de direito-norma” (*ibidem.*).

corpo de cada sujeito, elas mostram-se totalizantes por atuarem, ao mesmo tempo, sobre a população. Dessa forma, a norma constitui-se em uma estratégia biopolítica (FOUCAULT, 2000).

Desse modo, o gênero pensado como performativo pode ser concebido como um meio disciplinar de normalização e controle dos corpos, ao ordená-los em um sistema binário, no qual se fazem inteligíveis e visíveis como masculinos e/ou femininos. As discussões acaloradas pelos estudos *queer*, ao assumirem uma posição ‘anti-essencialista’ que nega tanto o caráter natural da identidade como seu caráter fixo e estável, questionam, pois, a ideia de uma essência, de uma identidade fixa e coerente, oposta a transformações e redefinições. Operar com o feminino como performativo é estabelecer um espaço contingente, aberto a transformações. Espaço que estabelece possibilidades de se questionar a heteronormatividade, uma vez que a feminilidade, em suas conexões com a heterossexualidade, seria apenas uma posição, dentre tantas possíveis, assumida, entre relações de poder, pelos sujeitos.

Na época em que esta comédia foi filmada, personagens que transitavam pelas fronteiras dos gêneros e das sexualidades raramente se constituíam em protagonistas dos inúmeros filmes que ocupavam as telas dos grandes cinemas., Nesta comédia Joe e Jerry, como já comentado, apenas puderam ser e estar nas telas como sujeitos femininos por ter no fato de salvar a vida o objetivo do seu travestismo. Boze Hadleigh (1996), ao falar do cinema hollywoodiano, aponta que as personagens, masculinas e femininas heterossexuais “entraram no mundo do cinema por portas bem marcadas”. Eram os heróis e heroínas, os astros e estrelas com os quais quem assistia às cenas deveria se identificar. Por outro lado, personagens travestidas e/ou homossexuais não existiam claramente nos filmes. Haviam filmes produzidos fora dos grandes estúdios que se valiam de atores e atrizes de outras etnias para representar personagens gays e lésbicas, porém, estes filmes acabavam ficando à margem. O autor aponta que o filme alemão *A Caixa de Pandora*, de 1929, trouxe às telas a primeira personagem feminina que amava outra, a condessa Geschwitz, protagonizada por Louise Brooks, entretanto as versões inglesa e norte americana para este filme suprimiram esta personagem. O impacto destas personagens nas telas chegava a causar uma espécie de ‘pânico moral’ que se aproxima de “um sentimento de medo compartilhado por grande número de pessoas que de algum mal está ameaçando o bem –estar da sociedade” (HADLEIGH, 1996, p. 11).

Daphne e Josephine, na comédia *Quanto mais quente melhor*, apenas tiveram possibilidades para existir nas telas do cinema hollywoodiano da década de 1950, por ter

no fato de salvar a vida o objetivo do seu travestismo. Louro (2008, p. 87) aponta que “recursos filmicos, usualmente, levavam a plateia a perceber tais personagens como ‘o outro’ e não como alguém que desejasse ser ou com quem pretendesse parecer”. Até o final da década de 1950, os códigos de censura ⁹que regulamentavam a indústria cinematográfica tentavam dar o tom dos atos e práticas que poderiam ser exibidas nas cenas, ensinando, assim, modos de ser e estar no mundo. Com as mudanças sociais e culturais alavancadas a partir das discussões feitas pelos movimentos que discutiam o gênero e a sexualidade, bem como com o declínio dos órgãos de censura da indústria fílmica, personagens que escapavam das posições normativas de gênero e sexualidade passaram a estar também nas telas do cinema e alguns filmes passaram “a representar os/as ‘desviantes’ de um modo ‘positivo, desejável, e/ou a desenvolver a narrativa a partir da ótica desses sujeitos” (*ibidem*, p. 87).

Embates Entre Censura e Exibição: possibilidades para o feminino em um filme do cinema hollywoodiano

Passo, agora, à transcrição da segunda cena recortada.

Joe, disfarçado do milionário Júnior, e Sugar estão no salão principal de um iate. Enquanto bebem espumante, Joe, ao dizer para Sugar que a tripulação está de folga, questiona se ela não se importa em ficar a sós com ele. Sugar responde que nunca esteve a sós com um homem, no meio da noite, no meio do oceano. [...] Joe diz a Sugar para não se preocupar, pois ele é ‘inofensivo’, que ele não tem essa ‘coisa’ com garotas. Que as garotas o deixam gelado.

Sugar questiona: “Quer dizer, frígido?”

Joe inventa que sofre de um bloqueio mental e nada acontece quando ele está com uma garota. Sugar pergunta se ele já tentou’.

Joe responde: “o tempo todo”. E beija Sugar para mostrar que nada acontece. [...] Joe conta, então, a Sugar sua ‘triste história’, os tratamentos que já fez e que de nada adiantaram. [...] Sugar procura ajudar Joe. Segura - o em seus braços, e o beija, beija, beija.

Enquanto o beija os óculos ficam embaçados, e a câmera mostra o pé de Joe subindo por traz do corpo de Sugar.(QUANTO MAIS QUENTE MELHOR, 1959, 1:19:40 – 1:25:35).

⁹ O principal código de censura da época era oficialmente conhecido como Código de Produção de Cinema (*Motion Picture Production Code/MPPC*), mas popularmente chamado Código Hays, em virtude do nome do presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (*Motion Picture Producers and Distributors of America/ MPPDA*) (LEV, 2003).

Nesta cena os beijos de Joe e Sugar, em uma noite de lua cheia, em um iate ancorado na costa da Flórida, parecem brincar com a ideia de que para estar nas telas das salas dos cinemas que exibiam os filmes hollywoodianos produzidos na década de 1950 os corpos femininos (ou masculinos), os espaços que ocupavam, os locais pelos quais se deslocavam, as palavras que pronunciavam, como também os gestos e poses que encenavam, deveriam estar de acordo com as normas prescritas pelos órgãos de censura daquela época.

Será que nos filmes da década de 1950, as personagens podiam se beijar em qualquer espaço? Cabia às garotas a iniciativa do beijo? Havia um tempo determinado para a duração dos beijos? Será que hoje os beijos que vemos nesta cena seriam comportados demais? Em corpos vestidos demais? Com toques contidos demais?

Mesmo quando procuramos ‘apenas’ assistir a um filme, a uma cena, é sempre através de um olhar já construído, repleto de clichês e palavras de ordem, que somos capazes de ver o que se instala na tela. Na esteira de Deleuze, Peter Pál Pelbart (2009, p. 140) lembra que, principalmente, a partir da segunda guerra mundial “os clichês começaram a aparecer naquilo que são”, ou seja, como “meros clichês, os clichês da relação, os clichês do amor, os clichês do povo, os clichês da política ou da revolução, os clichês daquilo que nos liga ao mundo” e nos convoca a pensar que apenas quando nos damos conta que os clichês operam como

[...]imagens prontas, pré-fabricadas, esquemas reconhecíveis, meros decalques do empírico, somente então pôde o pensamento liberar-se deles para encontrar aquilo que é ‘real’, na sua força de afetação e de vidência, com consequências e políticas a determinar (*ibidem.*, p. 140).

Desse modo, é preciso romper com este nosso olhar já acostumado e educado a ‘ver’ certas coisas, a ‘ver’, principalmente, a aparência. Como, então, ‘ver’ hoje esta (e outras) cena(s) desta comédia hollywoodiana da década de 1950? Como perturbar o olhar para ver de outros modos?

Personagens femininas tomando a iniciativa para beijos e abraços, como os descritos nesta cena, não eram algo comum de se ver nos filmes hollywoodianos desta década. Os prazeres do sexo eram muito sugeridos e insinuados, mas raramente exibidos. Para Laura Mulvey (1975), muitas vezes, valia-se de um tom psicanalítico para falar deste tema, já que a sexualidade é um assunto chave da psicanálise, e alusões ao sexo não

poderiam aparecer claramente nas cenas. A ironia também se constituía em uma ferramenta potente para se falar da sexualidade.

Para Louro (2008, p. 83),

[...]uma das marcas recorrentes dos filmes dessa época era, exatamente, uma tensão sexual. [...] A virgindade era requisito suposto e indispensável para as mocinhas. As iniciativas amorosas e sexuais deveriam ficar restritas aos homens, que, então, distinguiriam as garotas boas das “fáceis”. Nos filmes hollywoodianos, articulavam-se de um modo especial às marcações de raça/etnia, gênero e sexualidade: mulheres negras e latinas eram, usualmente, representadas como sensuais; mulheres orientais pareciam sempre dóceis e submissas, e as brancas deveriam ser castas ou recatadas, capazes de deter as investidas dos homens.

Para os filmes poderem ser veiculados nas salas dos cinemas, as produtoras, de estúdios grandes ou pequenos, precisavam submeter seus *scripts* e versões finais dos filmes à avaliação (LEV, 2003). Teoricamente, nem um filme poderia ser veiculado e comercializado sem essa aprovação, conseqüentemente, não seria qualquer corpo feminino, qualquer performance, qualquer beijo, qualquer insinuação aos prazeres do sexo que poderiam ser vistos na tela dos cinemas dessa época. Porém, os beijos ‘*calientes*’ destas personagens parecem indicar que, enquanto órgãos e instituições se uniam para censurar as cenas, uma infinidade de possibilidades emergia para burlar essas mesmas normas da censura.

Cabe deixar claro que, quando falar em censura, na esteira do pensamento foucaultiano, estarei operando com a ideia de censura como um dispositivo de poder. Dispositivo que, ao articular, mesmo que de modo heterogêneo, discursos, saberes, instituições, leis, medidas administrativas, organizações arquitetônicas, o visível, o dito e o não dito, ordenou um modo normativo de ser e estar nas telas (FOUCAULT, 1979). Assim, o sujeito feminino que era visto nas telas era produzido como efeito deste dispositivo e, geralmente, suscitava (ou não) desejos, imitações, fantasias e, desse modo, estabelecia signos de feminilidade, sendo que muitos exercem efeitos ainda hoje. Basta pensar nos gestos suaves, no jeito infantil, ingênuo e interesseiro, na voz doce que fazem parte da performance de Sugar na cena transcrita no início desta seção. Para Edgar Morin (1989) modelos estabelecidos nas telas do cinema fornecem na (e pela) cultura as imagens, os modelos e, conseqüentemente, as normas que servem de inspiração para os outros sujeitos, os sujeitos ‘comuns’.

Ao pensar nas tensões entre censura e exibição, é importante fazer uma crítica à hipótese repressiva atribuída às agências de censura. Na tentativa de controlar a sexualidade nos filmes, o dispositivo de censura fez proliferar uma série de discursos em torno da sexualidade, uma vez que há nos filmes uma avalanche de indicações para o sexo, que vão se tornando mais explícitas com o fim da década de 1950 .

Mesmo sob o olhar da censura, nesta cena em que Sugar beija Joe, a sexualidade estava por todos os lados. Enquanto se beijam, estão completamente a sós em um iate ancorado às margens do oceano Pacífico, o que reitera o fato de os prazeres do sexo serem destinados ao espaço privado, ao segredo. Foucault (2006) aponta que desde a Era Vitoriana o sexo foi posto em discurso. Expressa, assim, a importância de pensar que “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem devotado a falar sempre dele, valorizando-o como o segredo” (*ibidem.*, p. 36). Desse modo, ao ser posto em discurso, mesmo em tom de segredo, são produzidas verdades e saberes sobre as práticas sexuais o que induz, regula, controla e suscita determinados modos de se desejar e experimentar os prazeres, de viver a sexualidade. Este ‘jogo’ de exibição do privado através de uma série de dispositivos, dentre eles o cinematográfico, operava como um processo de deslocar para o espaço público o espaço privado através de recursos audiovisuais, o que agradava, interessava e, conseqüentemente, atraía a plateia às salas de cinema.

Sugar se faz solícita e tenta resolver o ‘problema’ do milionário, pois sonha em casar com um homem rico e vê neste encontro sua grande possibilidade. Em suas estratégias de sedução, ela ensina um lugar para o corpo feminino. Faz emergir na tela uma interessante, entretanto paradoxal concepção do feminino nesta cena. Pois, ao mesmo tempo em que, ficar a sós com um ‘homem’ em um barco durante a noite, tomar a iniciativa dos beijos e aparecer na tela praticamente deitada sobre ele perturba a concepção de feminilidade vigente nos filmes de comédia da época, ou seja, do feminino articulado ao passivo, ao deleite do olhar masculino, ao amor romântico. Por outro lado, dispor-se a ‘ajudar’ o milionário, reitera o lugar do feminino como passivo, como uma possibilidade de desejos e prazeres para o masculino, uma vez que ela parece apenas tomar a iniciativa dos beijos para ‘curar’ o milionário, casar com ele e ser feliz.

Críticos/as do cinema assinalam que as cenas são feitas para o deleite do que se constrói como o ‘olhar masculino’. Assim, o ‘olho masculino’ é o sujeito para o qual estas imagens são produzidas. Mulvey (1996, p. 129), ao falar do cinema hollywoodiano aponta que

[...] os filmes de Hollywood davam uma aparência de respeitabilidade à imagem sexualizada da mulher como significante do erótico e como marca registrada do potencial sedutor do próprio cinema – deste ponto de vista a imagem da mulher se confundia com o espetáculo da ‘mercadoria’. De outro lado, a modernidade da ‘garota’ e seus primeiros passos em direção à autonomia sexual estavam refletidos na tela do cinema. As mulheres ainda podiam significar sexualidade e objetivação erótica, mas o desejo feminino tinha que ser reconhecido e acomodado.

Peter Lev (2003), conta que a indústria hollywoodiana da década de 1950 produzia seus filmes sob as tensões das agências de censura que tinham autoridade para cortar cenas e falas dos *scripts* e, até mesmo, a versão final de um filme. O comitê de censura da indústria fílmica norte americana daquela época pode ser considerado como uma complexa série de negociações de diversas partes que operavam em conjunto com estúdios e produtoras a fim de garantir que os filmes hollywoodianos se apresentassem de acordo com os ideais puritanos da sociedade da época. Talvez por isso, muitos/as estudiosos do cinema apontem a produção hollywoodiana desta década como insossa e conservadora em termos morais, estéticos e políticos. Embora, alguns diretores, roteiristas e produtores dos grandes estúdios, como nesta comédia de Billy Wilder, muitas vezes conseguiam buscar alternativas para escapar destas normas da censura e apresentar ‘coisas outras’ nas telas. Assim, muitas personagens femininas que emergiam no cinema da década de 1950, encontravam suas possibilidades de existência nas brechas entre as negociações de produtores e diretores dos filmes com os órgãos de censura da época.

A partir da metade da década de 1950, com o crescente aumento da produção de filmes por estúdios independentes, escapando do controle e favorecendo o declínio das grandes companhias de cinema, como Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, por exemplo, fizeram com que os códigos impostos pela censura fossem afrouxando seus grilhões (LEV, 2003). Desse modo, questões que foram, por muito tempo, consideradas nocivas para a moralidade da época, e só conseguiam estar nas telas pelo fato de burlarem os órgãos de censura, passaram a ser exibidas sem maiores problemas com a censura e conquistar o aval do público. Na cena narrada no início desta seção, Sugar usa um vestido que marca o contorno do corpo, expõe a forma dos seios, exhibe as costas por inteiro. Esta cena também aguça as possibilidades de prazeres advindos do sexo, da bebida, da comida, da música.

Em relação às mudanças do código de censura, Lev (2003) aponta atitudes mais abertas perante a gravidez e o adultério. Embora a infidelidade conjugal pudesse aparecer na tela, ela deveria ser mostrada como moralmente errada, ainda mais se a atitude de sedução partisse dos sujeitos femininos. Menciona também uma maior tolerância à exibição de decotes, camisolas e roupas íntimas e a lenta emergência nas telas de sujeitos até então invisibilizados, como usuários/as de drogas, negros/as, latinos/as e, até mesmo, algumas sugestões à homossexualidade e casamentos inter-raciais. Temas que agora poderiam ser apresentados e até debatidos, mesmo que com importantes restrições. Atos excessivos e inumanos de crueldade e brutalidade não deveriam estar nas telas. Isto inclui a violência física, a tortura e o abuso. Entretanto, uma porção do código não mudou. Permaneceu inalterada a proibição da exibição de cenas que retratassem a homossexualidade, ou como era chamada na época, a perversão sexual.

Em 1959, época em que a comédia *Quanto Mais Quente Melhor* foi veiculada nos cinemas, os códigos de censura estavam cada vez mais se perdendo, principalmente devido às mobilizações sociais protagonizadas por intelectuais e universitários/as que lutavam pela discussão e visibilidade de temas que envolviam os costumes e normas da época, principalmente, em relação à família, à sexualidade. Muitos produtores escapavam das restrições das agências de censura, já bastante enfraquecidas. Para Ann Kaplan (1995, p. 19), os filmes da década de 1950 “mostram antigos códigos se desmoronando, prontos para ruir, mas ainda se aguentando. A sexualidade respingava por todo lado sem ser, entretanto, reconhecida”. Muitos produtores escapavam das restrições das agências de censura, já bastante enfraquecidas. O livro das regras de bom comportamento ainda existia, mas apenas como um ‘*air bag*’. Na cena desta comédia transcrita no início desta seção, como também em diversas outras cenas do filme, Sugar aparece muito pouco vestida e piadas e insinuações sobre sexo e posições de gênero são constantes. Na cena final deste filme, a piscada do personagem Osgood para a câmera faz a homossexualidade aparecer como uma possibilidade.

Para Finalizar: apontamentos sobre sujeitos que perturbam posições de gênero e sexualidade

Vito Russo (1987) discute o (não) espaço dos gêneros e das sexualidades que escapam da heteronormatividade nos filmes hollywoodianos. O autor aponta que quando personagens gays, lésbicas, travestis e transgêneros começaram a aparecer nas telas do

cinema eram apresentados como sujeitos estereotipados e estranhos ao universo social dos Estados Unidos. As personagens femininas que escapavam das normas de inocência, pureza, docilidade e/ou que perturbavam a heterossexualidade, quando apareciam nas telas, eram masculinizadas, mentalmente perturbadas e/ou destinadas a fins trágicos. Caracterizar deste modo essas personagens suscitou diversas discussões sobre o modo como o cinema e outros artefatos culturais falavam desses sujeitos. Assim, ao mesmo tempo em que essas personagens começaram a aparecer nas telas, o que diminuiu a sua invisibilidade, houve a reprodução de diversos estereótipos, o que fomentou a manifestação de grupos gays norte americanos, visando uma redefinição das imagens exibidas nas cenas.

Ao comentar o trabalho de Russo, João Bosco Góis (2003), chama atenção à perspectiva vitimizadora adotada pelo autor que enfatiza a dimensão opressiva das imagens de homossexuais em grande parte dos filmes hollywoodianos. Segundo Góis, assumir apenas esta perspectiva de análise deixa à margem aspectos importantes da indústria cinematográfica hollywoodiana e desses mesmos filmes, como, por exemplo, o fato de não mencionar que essa indústria tem sido também produto da participação de significativo contingente de diretores, atores e atrizes, figurinistas e editoras/es que não se encaixavam na heteronormatividade. Para o autor (2003, p. 335) “em diferentes períodos – dos loucos anos 20 até os mais liberais anos 60, passando pelas décadas de 30 e 50 e seus tons mais repressivos – gays e lésbicas foram capazes de exercer influência decisiva em diversas áreas da produção de filmes” e, juntamente com diretores, atores e atrizes, algumas vezes, insinuar nas telas possibilidades outras para se viver os corpos e seus prazeres.

Nas duas cenas analisadas neste texto, pode-se afirmar que a feminilidade em Joe e Jerry apenas pode ser tolerada pelo fato de os músicos se travestirem de mulheres para escapar dos mafiosos e salvar a vida. Sugar apenas pode tomar a iniciativa para beijar o milionário após escutar sua triste história e, através dos beijos, tentar ajudá-lo. Até o final da década de 1950, os códigos de censura que regulamentavam a indústria cinematográfica tentavam dar o tom dos atos e práticas que poderiam ser exibidas nas cenas, ensinando, assim, modos de ser e estar no mundo. Com as mudanças sociais e culturais alavancadas a partir das discussões feitas pelos movimentos que discutiam o gênero e a sexualidade, bem como com o declínio dos órgãos de censura da indústria fílmica, personagens que escapavam das posições normativas de gênero e sexualidade passaram a estar também nas telas do cinema de um modo, cada vez mais, ‘positivo’, até

desejável. Assim, com o passar do tempo, diversos filmes passaram a contar as histórias desses sujeitos possibilitando a estas personagens vidas que valem a pena ser vividas (BUTLER, 2006).

Recentemente, ao contar histórias nos filmes de sujeitos que escapam das posições normativas de gênero e sexualidade, o cinema se faz potente para instigar, provocar, suscitar questões sobre a instabilidade das identidades heteronormativas que eram apresentadas, até então, de modo ‘coerente’ nas suas posições de gênero, corpo biológico - determinado ao nascer - e sexualidade e, assim, legitimavam seu local de ‘normal’, ‘natural’. Ao fazer pensar nestas histórias, bem como em diversos sujeitos outros, o cinema, além de produzir condições de possibilidades para questionar as verdades que produzem as ficções biopolíticas que em sua provisoriidade, temporalidade e historicidade nos constituem, possibilita também visibilidade para outros modos de ser e viver os corpos, os gêneros e seus prazeres.

Josephine e Daphne aparecem na ‘etnografica de cenas’ que arrisco neste texto não mais como seres abjetos¹⁰, como ‘não-sujeitos’, como estranhos. Mas como sujeitos possíveis. Elas existem nestes filmes. Sua vida vale a pena ser vivida, sua história, contada. Estas personagens, assim como outras, podem ser pensadas como sujeitos de deslocamentos históricos e culturais que estão em marcha. Corpos visíveis nas telas que em seus trânsitos, por vezes, embaralham os signos que dão coerência à heteronormatividade.

Como já mencionado, na perspectiva teórica que opero neste texto, são os signos presentes nos discursos, com efeitos de verdade que, entre relações de poder, ao serem assumidos e repetidos como atos e práticas, fazem o corpo. Corpos que (mesmo, às vezes, um tanto estereotipados) podem hoje estar nas telas do cinema e portar signos atribuídos ao masculino e ao feminino, perturbar a heteronormatividade, experimentar diversos modos de viver a sexualidade e, assim, suscitar brechas e fissuras que expressam as identidades de gênero e a heterossexualidade como uma ficção biopolítica.

¹⁰ O termo abjeto, entendido a partir dos textos de Judith Butler (2005), dá contorno e forma ao corpo que “não importa”. Butler, em entrevista à Baukje Prins e Irene Meijer, diz que o abjeto “não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (BUTLER apud MEIJER e PRINS, 2002, pg 163). Trata-se, pois, de seres cuja existência se faz necessária para que o domínio dos sujeitos possíveis se defina. Esse local “irá constituir o lugar da identificação pavorosa, contra a qual – e em virtude da qual – o domínio do sujeito irá circunscrever a sua própria reivindicação de autonomia e de vida” (BUTER, 2008, p.13, tradução minha).

Cada vez mais, modos outros de ser e viver, de produzir e vestir os corpos, de experimentar a sexualidade, que escapam da heteronormatividade, ganham espaço e visibilidade. Aparecem em cenas do filme que analiso neste texto e em tantos outros, em novelas e programas na televisão, canais no you tube, em *sites* da internet, em lojas e bares, nas ruas e também nas escolas. Fernando Seffner (2009) não deixa esquecer que a escola é um espaço público onde estigmas, desrespeitos, violências e discriminações não devem e não podem estar presentes. A escola se faz, assim, um importante espaço para as/os alunos/as exercitarem as regras de convívio tão necessárias nos locais públicos. Para o autor, alunos/as, professores/as, funcionários/as, pais, mães e responsáveis devem aprender a discutir e respeitar, mutuamente, gêneros, religiões, raças/etnias, sexualidades e gerações diversas. Assim, ao operar com a possibilidade de usar cenas de filmes do cinema para realizar ‘etnografias de cenas’ outras vejo potencialidades para o campo da educação, a fim de tensionar conceitos, posições de sujeitos que parecem tão dadas.

Será que a escola, através da análise de cenas, poderia fazer pensar as relações culturais que nos constituem? Será que a análise de cenas fílmicas pode ajudar a discutir este modo de pensar marcadamente heterossexista que perpassa as paredes de diversas instituições, como as escolas, os centros de saúde, os aparelhos judiciários?

Referências

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 14-26. 2004.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites discursivos del sexo . Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires : Paidós, 2005.

_____. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*.. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

FOREMAN, Joel. *The Other Fifties Interrogating Midcentury American Icons*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. V.I, Rio de Janeiro: Graal, 2006.

- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GOIS, João Bosco. Nos Bastidores de Hollywood. *Cadernos Pagu*. Campinas. n.21 ,p. 335-342. 2003.
- HADLEIGHT, Boze. *Las películas de gays y de lesbianas: estrellas, directores, personajes y críticos*. Barcelona: Odín, 1996.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Editora Objetiva.
- KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LEV, Peter. The Fifties. In. HARPOLE, Charles. *History of the American cinema*. Vol. 7, Transforming The Screen 1950-1959. New York: Charles Scribner's sons, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In. LOPES, Eliane; MENDES Fº, Luciano e VEIGA, Cíntia (Orgs.). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 423-446. 2000.
- _____. Cinema e sexualidade. *Educação e Realidade*. Porto Alegre. v. 33, n.1, p. 81-97. 2008.
- MEIJER, Irene; PRINS, Baukje Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis. n. 10, p. 155-167. 2002.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema do século*. Rio de Janeiro: Imago, p. 123-139. 1996.
- _____. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*. Londres, v. 16, n. 3, p. 06-18. 1975.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidade en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- RIAL, Carmem. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam cols(org) *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Paramond, p. 107-136. 2005.
- RUSSO, Vito. *The celluloid closet : homosexuality in the movies*. 1987.

SEFFNER, Fernando. Equívocos e Armadilhas na Articulação entre Diversidade Sexual e Políticas de Inclusão Escolar. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz. *Diversidade Sexual na Educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: MEC/Unesco, p. 125-140. 2009.

STEINBERG, Shirley. Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: LOURO, Guacira Lopes. *O cinema como pedagogia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

REFERÊNCIA FILMÍCA

WILDER, Billy. *Quanto Mais Quente Melhor* [Some Like It Hot]. Estados Unidos, 120 min, 1959.

Recebido em maio de 2021.

Aprovado em junho de 2021.