

# **QUANTO MAIS QUENTE MELHOR:**

**CORPOS FEMININOS NAS TELAS DO CINEMA**



**Marta Friederichs**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**Linha de Pesquisa: Educação, Sexualidade e Relações de Gênero**

***QUANTO MAIS QUENTE MELHOR:*  
CORPOS FEMININOS NAS TELAS DO CINEMA**

Tese de doutorado apresentada  
como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutora em  
Educação.

**Marta Friederichs**

**Orientadora: Profa. Dra. Jane Felipe de Souza**

**Porto Alegre**

**Fevereiro/2015**

### CIP - Catalogação na Publicação

Friederichs, Marta

QUANTO MAIS QUENTE MELHOR: corpos femininos nas telas do cinema / Marta Friederichs. -- 2015. 207 f.

Orientadora: Jane Felipe de Souza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Corpo. 2. Cinema. 3. Educação. 4. Relações de gênero. 5. Sexualidade. I. Souza, Jane Felipe de, orient. II. Título.

**BANCA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Guacira Lopes Louro**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

**Profa. Dra. Dagmar Estermann Meyer**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

**Profa. Dra. Rosângela Soares**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

**Profa. Dra. Bianca Salazar Guizzo**

Universidade Luterana do Brasil - ULBRA

## RUNNIN' WILD<sup>1</sup>

---

Running wild, lost control.  
Running wild, mighty bold.

Feeling gay, reckless too,  
carefree mind all the time, never blue.

Always going, don't know where,  
always showing... I don't care!

Don't love nobody, it's not worthwhile.  
All alone, running wild!

---

<sup>1</sup> A música *Runnin' Wild*, cantada por Marilyn Monroe em uma das cenas da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, é um *hit* do *Jazz*. A letra, composta em 1922, é de Joe Gray e de Leo Wood, e a música de A. Harrington Gibbs.

**A meu filho Pedro,  
Que soube me aguardar,  
Enquanto eu guardava o tempo da escrita.**

## AGRADECIMENTOS

Foi um tempo de vida. Vidas que se foram. Vidas que se deslocaram. Vidas que, de/em diferentes formas, chegaram. Vidas que existem, resistem e permanecem neste turbilhão de memórias que dizem de mim.

Agradeço,

À Deus.

De modo muito especial às duas orientadoras que tive o privilégio de ter na escrita desta tese. À professora Guacira Lopes Louro, que a acompanhou enquanto projeto. À professora Jane Felipe de Souza que a acompanhou até a defesa final. Orientadoras que, ao seu modo, instigaram o meu pensar, proporcionaram momentos de orientação afetuosa, deram dicas e sugestões valiosas.

Aos colegas dos dois grupos de pesquisa que participei: Fernando Pocahy, Patrícia Abel Balestrin, Alissandra Hampel, Alexandre Toaldo Bello, Dinah Quesada Beck, Liliane Madruga, Monise Serpa e Daniela Conegatti. Obrigada pelas leituras atenciosas, pelas sugestões, pelas dicas, pelos olhares diversos.

Ao Cassius e ao Pedro, pelo apoio, pelas questões instigantes, pelas sugestões, pelos momentos de diversão e pelos momentos em que me deixaram a sós para viver o que Deleuze e Guattari chamam a essa solidão tão povoada da escrita.

Aos meus pais, Nelson e Solange, às minhas irmãs, Patricia e Lidiane, ao meu irmão Cristiano. Aos meus cunhados, João e Rafael. Ao querido sobrinho Felipe, que acabou de chegar e trouxe tanta alegria.

Ao meu primo Luís Gustavo, pelos cinemas, pelas conversas instigantes.

A minha avó Esther (*in memoriam*), uma referência de feminilidade para mim.

Às professoras que compõe a Banca, Guacira Lopes Louro, Dagmar Estermann Meyer, Rosângela Soares e Bianca Salazar Guizzo, pela disponibilidade, pela leitura atenciosa e pelas contribuições.

A/os professora/es que estiveram na qualificação do projeto desta tese: Guacira Lopes Louro, Edvaldo Couto, Henrique Caetano Nardi e Fernando Seffner, pelas importantes questões levantadas.

Ao grupo de EAD do curso *Gênero, sexualidade e violência na escola: olhares sobre práticas contemporâneas* que me proporcionou um contato diverso, mais próximo às experiências das escolas. Rosângela Soares, Rosimeri Aquino, Fernando Seffner, Carin Klein, Sandra Andrade, Patrícia Abel Balestrin, Monise Serpa, Catharina Silveira, Gabriela Sevilla, Giane da Rosa, Gustavo Andrada Bandeira e, recentemente, Letícia Fernandes.

Por fim,

A esses sujeitos femininos que encontro nas ruas, nos clubes, nas páginas *on line*, nos meus locais de trabalho, de lazer, nas telas do cinema, do *laptop*, da televisão, nos encontros de família, em viagens... e inspiram o meu pensar.



## RESUMO

**QUANTO MAIS QUENTE MELHOR: corpos femininos nas telas do cinema** tem como tema o corpo feminino tensionado a partir de cenas recortadas de quatro filmes do cinema: *Quanto Mais Quente Melhor* (Estados Unidos, 1959), dirigido por Billy Wilder; *Transamérica* (Estados Unidos, 2005), por Duncan Tucker, *Elvis & Madona* (Brasil, 2010), por Marcelo Laffitte e *A Pele que Habito* (Espanha, 2011), por Pedro Almodovar. O cinema, compreendido como um dos possíveis espaços críticos para explorar os discursos sobre feminilidade, não apenas ensina os modos de ser e viver a feminilidade, mas constitui-se em um potente instrumento para se suspender essas mesmas posições de gênero e sexualidade que, muitas vezes, estabelecem hierarquias, binarismos, tautologias entre os corpos. Assim, esta pesquisa foi mobilizada pela seguinte questão: Como se tem deslocado, através de algumas cenas de filmes do cinema, as relações entre feminilidade, corpo, biopoder e verdade? Para tanto, foi inserida no campo de análise pós-estruturalista. Como referências teóricas foram adotados os Estudos de Gênero e a teoria *Queer*, principalmente as vertentes que se aproximam com as teorizações de Judith Butler e Michel Foucault, e também foram realizadas algumas aproximações com o campo dos Estudos Culturais. Como estratégia metodológica foi proposta uma 'etnografografia de cenas', ou seja, uma compilação entre a 'etnografia de tela' e a cartografia. Sendo assim, diante do referencial teórico adotado, da perspectiva analítica proposta e das cenas dos filmes recortadas foi possível estabelecer quatro eixos de análises. Em um primeiro eixo, foi pensado o modo como as personagens são fabricadas como femininas através das técnicas de iluminação e de cores e através dos códigos que regulamentam a indústria cinematográfica. Em um segundo eixo, foi discutido o corpo feminino como efeito de discursos, abordando a teoria das 'performatividades de gênero' proposta por Judith Butler. No terceiro eixo de análise, a feminilidade foi problematizada articulada a um modo neoliberal de ser e viver os corpos e, em um último eixo, foi discutida a infantilização do feminino e a 'pedofilização' do corpo das mulheres. Para tanto, a feminilidade foi assumida como uma ficção biopolítica, possível de ser cambiante de uma cultura a outra, de uma época a outra, uma vez que é efeito de discursos, práticas e saberes.

Palavras-chave: **Corpo. Cinema. Educação. Relações de gênero. Sexualidade. Teoria queer. Pedagogia cultural.**

## ABSTRACT

***SOME LIKE IT HOT: female bodies in the cinema screens*** has like theme the female body thought through scenes cut four movies out: *Some Like It Hot* (United States, 1959), directed by Billy Wilder; *Transamerica* (United States, 2005), by Duncan Tucker; *Elvis & Madonna* (Brasil, 2010), by Marcelo Laffitte and *La Piel que Habito* (Espanha, 2011), by Pedro Almodóvar. The cinema, taken up as one of the critical spaces to explore the discourses about femininity, not only teaches the ways of experiencing it, but is a powerful space to think the sexuality and gender positions of the characters that are in the screens. So, the movies constitute a powerful instrument to suspend these same gender and sexuality positions that often establish hierarchies, binaries and tautologies between genders. Thus, this research was mobilized mainly by the following question: How dislocate through scenes of four movies the relations between femininity, body, biopower and truth? Therefore, this research was inserted in the poststructuralist analysis field. To think the female body, was adopted the Gender Studies and Queer Theory, close of Judith Butler and Michel Foucault theories, as well as, it was done some approaches to the Cultural Studies. As to methodological strategy, it was proposed a 'scenes ethnocartography', which is a compilation of the 'screen ethnography' and cartography. With the theoretical references adopted, the analytical perspective chosen and the scenes cut movies out it was possible to set four axes of analysis. In a first axis, I thought the way of female characters are manufactured in the cinema screens through lighting and colors techniques as well as the codes that governing the film industry. In a second axis, I discussed the female body as an effect of speeches. In the third axis of analysis, I discussed the articulation of the femininity with a neoliberal way of being in the world. In the last axis of analysis, I discussed the body 'pedophilization'. Thus, the femininity was taken as a 'biopolitics fiction', because it can be changing from one culture to another, from one epoch to another, as to be effect of discourses, practices and knowledge.

Key-words: **Body. Cinema. Education. Gender relations. Sexuality. Queer theory. Cultural pedagogy.**

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz publicitário do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	50
Figura 2: Cartaz publicitário do filme <i>Transamérica</i> .....	52
Figura 3: Cartaz publicitário do filme <i>Elvis &amp; Madona</i> .....	54
Figura 4: Cartaz publicitário do filme <i>La Piel que Habito</i> .....	56
Figura 5: Madona e Elvis: cena do filme <i>Elvis &amp; Madona</i> .....	62
Figura 6: Josephine e Daphne: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	63
Figura 7: Joe, Jerry e Poliakof: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	64
Figura 8: Sugar – paleta de cores: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	66
Figura 9: Vera – paleta de cores: cena do filme <i>A Pele que Habito</i> .....	68
Figura 10: Bree e Toby– paleta de cores: cena do filme <i>Transamérica</i> .....	69
Figura 11: Sem título.....	71
Figura 12: Junior e Sugar: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	79
Figura 13: Sem título.....	97
Figura 14: Jerry, Joe/ Josephine: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	103
Figura 15: Vera: cena do filme <i>A Pele que Habito</i> .....	107
Figura 16: Dr. Robert Ledgard e Vera: cena do filme <i>A Pele que Habito</i> .....	115
Figura 17: Imagem de Barbettes.....	118
Figura 18: Sugar: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	137

Figura 19: Josephine e Daphne: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	138
Figura 20: Daphne: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	148
Figura 21: Josephine e Sugar: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	150
Figura 22: Joe e Daphne: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	151
Figura 23: Osgood e Daphne: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	165
Figura 24: Sugar e Junior: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	166
Figura 25: Junior e Sugar: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .....	172
Figura 26: Sugar, Josephine, Daphne: cena do filme <i>Quanto Mais Quente Melhor</i> .	176
Figura 27: Madona: cena do filme <i>Elvis &amp; Madona</i> .....	178
Figura 28: Dr. Robert Ledgard e Vera: cena do filme <i>A Pele que Habito</i> .....	181

## **LISTA DE ANEXOS**

**ANEXO 1:** Lista dos filmes assistidos para a elaboração do projeto da tese.

**ANEXO 2:** Elenco e ficha técnica dos filmes utilizados na tese.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	07
RESUMO.....	09
ABSTRACT.....	10
LISTA DE FIGURAS.....	11
LISTA DE ANEXOS.....	13
<b>TRAILER .....</b>	<b>16</b>
<b>MAKING OF.....</b>	<b>19</b>
<b>1 ETNOCARTOGRAFIA DE CENAS: estranhamentos e traçados teórico- metodológicos.....</b>	<b>32</b>
1.1 <i>POTENCIALIDADES DA ‘ETNOCARTOGRAFIA DE CENAS’ PARA O CAMPO DA EDUCAÇÃO.....</i>	46
1.2 <i>OS FILMES.....</i>	49
<b>2 MODOS DE SER E ESTAR FEMININA: o cinema como possibilidade para pensar.....</b>	<b>57</b>
2.1 <i>O CINEMA HOLLYWOODIANO DA DÉCADA DE 1950.....</i>	71
2.2 <i>EMBATES ENTRE CENSURA E EXIBIÇÃO: o corpo feminino no cinema do final da década de 1950.....</i>	78
2.3 <i>VIDAS QUE VALEM A PENA ESTAR NAS TELAS: possibilidades de gênero e sexualidade.....</i>	87

<b>3 CORPOS, CREMES, BATONS E SALTOS ALTOS: tecnologias que fabricam feminilidades.....</b>	<b>92</b>
3.1 O FEMININO EM QUANTO MAIS QUENTE MELHOR: o corpo do final da década de 1920.....	96
3.2 DAPHNE, JOSEPHINE E VERA: devir feminino para ser e estar nas telas.....	102
3.3 MÍMESIS: ser estrangeira na própria linguagem.....	117
<b>4 PELE QUE (DES)HABITO: hormônios, células, sexos.....</b>	<b>127</b>
4.1 “É UM SEXO COMPLETAMENTE DIFERENTE”: o governo pela verdade e a fabricação do feminino.....	134
4.2 “VOCÊ (NÃO) É UMA GAROTA”: a (hetero)sexualidade inventada.....	148
4.3 “CINDERELA, A SEGUNDA”: estratégias biopolíticas que garantem a ordem das coisas.....	164
<b>5 A INFANTILIZAÇÃO DO FEMININO E A ‘PEDOFILIZAÇÃO’ DO CORPO DAS MULHERES.....</b>	<b>176</b>
<b>6 SAIR DE CENA.....</b>	<b>185</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>190</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>202</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>204</b>

## TRAILER

A cena é em preto e branco. É noite. Em ângulo plano, a câmera foca um carro funerário com quatro homens dentro e um caixão. A expressão da face dos sujeitos é tensa. Escuta-se uma sirene. Os quatro homens se olham. Os dois homens que estão atrás olham pelo vidro traseiro do carro. Corte. A câmera foca um carro da polícia se aproximando. Aumenta a tensão da face dos sujeitos. O que está sentado ao lado do motorista acena com a cabeça para ele. O motorista acelera. Corte. A câmera foca o carro da polícia com policiais atirando pelas janelas e pelas laterais do carro. Um dos homens que está ao lado do caixão puxa uma corda. O capô do carro se abre. Eles pegam as suas armas. Tiros. Trocas de tiros. Policiais baleados. O carro da polícia sofre uma derrapagem até se chocar contra uma cerca. Outro carro da polícia que vem por outra rua se choca com outro carro. O carro funerário escapa ainda em alta velocidade. *Close* no caixão. Ele fora atingido pelos tiros. De dentro do caixão, verte uísque. Chicago. 1929. Corte. O carro funerário chega a uma casa funerária. Os quatro homens retiram o caixão do carro. Corte. Outro carro da polícia chega logo atrás. Um dos policiais tem a senha para o velório. Ao passar pela porta estamos em um bar com músicas e pessoas animadas onde uma banda toca, vedetes dançam, homens e mulheres se divertem.

De Chicago, no final da década de 1920, meu olhar foca outras cenas, outros lugares.

Espanha. Toledo, em um tempo futurista, 2012<sup>2</sup>. A câmera objetiva mostra, de longe, a cidade em cores. Corte. A cidade, um pouco mais de perto. Corte. *Close-up*. Lê-se, em uma placa, *Al Cigarra*<sup>3</sup>. A câmera, realizando um movimento

---

<sup>2</sup> Tempo futuro em relação ao ano em que o filme foi veiculado.

<sup>3</sup> Nome simbólico, que traduzido para português seria “o pomar”.



horizontal, aproxima-se das grades de um portão. De trás das grades, vemos um longo caminho de terra, cercado por arbustos verdes e flores. A imagem atravessa as grades, entra em um cômodo da propriedade. No alto da parede do cômodo, uma câmera. Meu olhar vê uma mulher vestida apenas com uma malha, cor da pele, praticando posições de yoga.

Outro lugar. Outro espaço. Em plano baixo, a tela do cinema mostra outra tela onde uma pessoa ensina exercícios vocais. Corte. Em frente a um espelho, em primeiríssimo plano<sup>4</sup> outra mulher realiza os mesmos exercícios, emitindo um som de “ahhhhh”. Em *off*, a cena passa a ser embalada pelo som da canção *Jol’Inkomo*, de Miriam Makeba. Ela, vestida com um roupão de seda branca, desliga a televisão e o aparelho de DVD, caminha até um quarto. A câmera a segue. Começa a se vestir. Em plano detalhe, veste primeiro as meias de seda brancas, após o modelador de corpo, a saia e o casaco de um *tailleur* cor de rosa, penteia os cabelos, maquia-se, retoca o esmalte cor de rosa das unhas. Fecha a porta enquanto sai de casa.

Outra porta se abre, após, em *off*, escuto o som da voz do diretor dizer “ação”. É noite. O som da música *Não tem pra ninguém*<sup>5</sup> embala a cena. Uma travesti sai caminhando pelas ruas de Copacabana. Cabelos louros, curtos, soltos, vestido estampado, saltos altos. Em *travelling*, a câmera acompanha seus passos pela rua em que caminha. Recebe algumas provocações de alguns sujeitos que estão na calçada. Segue em frente.

Sigo em frente.

Início de uma tese.

Cenas iniciais de quatro filmes que se embaralham para compor e decompor traçados, para mobilizar o meu, quiçá o seu, pensar. Cenas que se misturam a

---

<sup>4</sup> Quando se mostra apenas a face da personagem (BERNARDET, 1980).

<sup>5</sup> Música do compositor Leandrade, que é o responsável pela trilha sonora do filme *Elvis & Madona*.

cenar do meu cotidiano, da minha vida. Cenas de filmes do cinema que falam também de corpos. Cinema que está aqui como um dos espaços críticos para explorar os discursos sobre feminilidade.

Assim, as escritas que compõem esta tese têm no corpo, e não no cinema, o seu objeto de interesse. Corpos feitos legíveis e inteligíveis como femininos. Corpos em cenas potentes para tensionar as fronteiras de uma ‘verdade’ de gênero inventada e sustentada por meio de discursos, práticas, relações de poder e instituições. Portanto, assumo a feminilidade como uma ‘ficção biopolítica’<sup>6</sup>, possível de ser cambiante de uma cultura a outra, de uma época a outra, vivida de diferentes modos, por diferentes corpos. Assim, olho para o cinema como um dos espaços possíveis para observar e tensionar estes corpos.

A fim de pensar o corpo e a feminilidade, opero com cenas de quatro filmes do cinema. Um deles, a comédia hollywoodiana da década de 1950, o filme *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), é usado como ponto principal para a realização das análises. Cenas de outros três filmes são chamadas para o diálogo. São eles: *Transamérica* (2005), *Elvis & Madona* (2010) e *A Pele que Habito* (2011). Em uma perspectiva pós-estruturalista de análise, aproximo-me dos Estudos de Gênero e dos Estudos *Queer*, bem como busco algumas contribuições dos Estudos Culturais. Como estratégia metodológica, realizo uma ‘etnografias de cenas’<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Conceito proposto para pensar/problematizar a feminilidade que será discutido no decorrer desta tese.

<sup>7</sup> Procedimento metodológico que será discutido no primeiro capítulo, intitulado *Etnografias de Cenas: estranhamentos e traçados teóricos e metodológicos*.

## MAKING OF

Ao eleger o corpo feminino como foco para a pesquisa que compõe esta tese de doutorado em Educação, questionava para onde olhar a fim de pensar estas práticas, esses atos que, quando assumidos e encenados, fabricam a feminilidade em um corpo. Poderia olhar para mim? Deveria olhar para outras ‘mulheres’? Para *drag queens* que fazem performances<sup>8</sup> em boates da cidade onde moro? Para as travestis que fazem poses em algumas esquinas de certas avenidas em Porto Alegre? Para mulheres que são tomadas como referência e/ou como ícones do feminino? Para modelos que desfilam nas passarelas da *São Paulo Fashion Week*<sup>9</sup>, por exemplo? Para atrizes das novelas? Para estrelas do cinema? Talvez para estrelas e personagens femininas de uma época de ouro do cinema norte-americano (o cinema que afetou tão amplamente o mundo, principalmente o ocidental)? Personagens femininas que nas suas performances parecem não só realizar atos performativos do feminino, mas, ainda hoje, servir de referência para os sujeitos femininos, para a moda<sup>10</sup>? Personagens femininas que seduzem e

---

<sup>8</sup> Para Butler a performance, para acontecer, pressupõe a existência de um sujeito, uma vez que é o sujeito quem encena os atos performativos que se repetem. Já a performatividade questiona a existência do sujeito por se dar na repetição de atos sustentados pelas normas de gênero (SALIH, 2002). Desse modo, a fabricação do feminino e do masculino, pelo modo como venho assumindo aqui, dá-se por uma sequência repetida de atos e gestos em que não pré-existe um sujeito, em que não há uma origem e nem um fato biológico desencadeante. Portanto, não é o sujeito o fundante destas práticas, mas, sim, o efeito delas.

<sup>9</sup> Um dos principais eventos de moda do Brasil e da América Latina. Teve sua primeira edição em 1996. Atualmente acontece duas vezes por ano, com duração de oito dias cada uma das edições, sendo a primeira realizada em janeiro, apresentando a coleção outono-inverno, e a segunda em julho, apresentando a coleção primavera-verão.

<sup>10</sup> Basta lembrar de tendências da moda contemporânea que convidam ao estilo da década de 1950, ou seja, ‘*Back to the Fifties*’. Disponível em :< <http://alefay.blogspot.com.br/2012/05/moda-back-to-50s.html>>. Último acesso em 24 de julho de 2012.

parecem conservar um caráter de permanência? Personagens femininas que, de certo modo, ‘cristalizaram’ códigos que em nossa cultura ainda fazem o feminino?<sup>11</sup>

Sim. As personagens femininas do cinema, especificamente as estrelas do cinema hollywoodiano da década de 1950 me interessaram. Não apenas pelo fato de os filmes veicularem discursos que dizem sobre etnia/raça<sup>12</sup>, sexualidade, classe social, relações de gênero, mas, principalmente, pelo cinema hollywoodiano dessa época ter chegado para o mundo e, juntamente com outros discursos, veiculados por outras instituições, ter ensinado (e ainda ensinar), através das cenas dos filmes com seus espaços, ritmos e personagens, modos de ser e viver a feminilidade. É possível pensar que a década de 1950 foi uma época do cinema que cristalizou práticas de uma feminilidade possível de ser pensada, na contemporaneidade, como ‘mais’ legítima que outras.

Entretanto, este cinema ainda dá conta de discutir, ao menos alguns, dos diversos modos de ser e viver a(s) feminilidade(s) hoje? Os corpos femininos apresentados em certos filmes recentes portam deslocamentos quando comparados aos corpos femininos da década de 1950? Estes corpos estão sujeitos também a outras prescrições para serem entendidos como femininos, ou não?

---

<sup>11</sup> Na escrita desta tese, assumo um modo de escrever que alicerça em questões o movimento do texto. Assim, no decorrer do texto, haverá diversas questões que movimentam o exercício da escrita. Modo de escrita que se faz possível pela aposta teórica e metodológica desta pesquisa, ou seja, a escolha pela perspectiva pós-estruturalista articulada aos estudos *queer* e as teorizações focaultianas, que será discutida no próximo capítulo.

<sup>12</sup> Há diversas disputas entre os termos raça e etnia. Para Hall (2003) "raça é uma construção política e social. E a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão — ou seja, o racismo. Contudo, como pratica discursiva, o racismo possui uma lógica própria [...] Já a ‘etnicidade’ gera um discurso em que a diferença se funda sob características *culturais e religiosas*. Nesses termos, ela frequentemente se contrapõe a ‘raça’. Porém, essa oposição binária pode ser delineada de forma muito simplista". (*ibidem.*, 69/70). Silva (1999, p. 101) afirma que “por dependerem de um processo histórico e discursivo de construção da diferença, raça e etnia estão sujeitas a um constante processo de mudança e transformação”. Como os conceitos de raça e etnia não são conceitos-chave desta tese não farei deles uma exposição detalhada. Entretanto, considero importante marcar que há disputas sociais e políticas implicadas nesses termos.

Como chamar outros filmes (mais recentes) para dialogar com filme(s) da década de 1950? Filmes que provocam modos outros de pensar o corpo?

Em busca de materiais para as análises, comecei a me aproximar e a viver 'o cinema'. Circulei pelas salas de cinema, garimpei *sites* da internet, vídeos do *You Tube*, sebos de livros e DVDs. Passei pelas videolocadoras e livrarias, conversei com atendentes, passei a assistir a muitos filmes. Assisti a filmes hollywoodianos da década de 1950<sup>13</sup>, como também de outras décadas, a filmes contemporâneos, li sobre o *star system*, sobre a vida de diretores/as, produtores/as, suas estrelas e seus astros.

Dos tantos filmes a que assisti, alguns chamaram mais minha atenção. Filmes que falavam de corpos travestidos, de amor, de hormônios, de cirurgias. Filmes que remetiam à plasticidade dos corpos, que perturbavam as fronteiras dos gêneros e da sexualidade normativa. Todavia, cada filme a que eu assistia se desdobrava em uma pluralidade de cenas, falas, imagens. Sendo assim, pareceu-me inviável operar com muitos filmes. Após muitos embates, optei por ter um filme como foco e trazer cenas de outros três para dialogar com ele.

Como filme referência, uso uma comédia hollywoodiana do final da década de 1950, que traz um dos ícones femininos do cinema da época e que, ainda hoje, mantém um caráter de permanência, Marilyn Monroe<sup>14</sup>. Trata-se da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, produzida e dirigida por Billy Wilder em 1959, mas ambientada em 1929. Tal período histórico, rico em particularidades, a começar

---

<sup>13</sup> Para a elaboração do Projeto da Tese assisti a, aproximadamente, vinte e três filmes da década de 1950 (citados no ANEXO 1) além das comédias estreladas por Marilyn Monroe, *Quanto Mais Quente Melhor*, *Como Agarrar um Milionário*, *Os Homens Preferem as Loiras*, *O Pecado Mora ao Lado*, *Nunca Fui Santa*, *O Inventor da Mocidade*, *Sempre Jovem*, *O Segredo das Viúvas*, *Joguei Minha Mulher* e *O Príncipe Encantado*. Dos filmes contemporâneos, *A Gaiola das Loucas*, *Para Wang Foo*, *Priscila, A rainha do deserto*, *Tudo Sobre Minha Mãe*, *Mulheres Perfeitas*, *A Mulher Invisível*, dentre outros.

<sup>14</sup> Marilyn é um dos rostos mais conhecidos do cinema, talvez por portar códigos e normas que dizem de uma feminilidade, por sua aura de mito, pela mistura de sensualidade, infantilidade, beleza, por seu caráter de permanência.

pelo fato de ser pós-primeira guerra mundial, trouxe novos saberes que emergiram ditando modos outros de ser e viver a(s) feminilidade(s). As mulheres cortaram os cabelos, algumas conseguiram postos de trabalho formal, ganharam maiores possibilidades de circular pelas ruas. A sociedade norte-americana, 'pré' quebra da bolsa de Nova York, vivia uma época de euforia econômica. Era também a época da Lei Seca, o que alavancava todo um comércio clandestino de bebida, de boates que alegravam os/as frequentadores/as ao som do *Charleston* e do *Jazz*. Período latente em disputas da máfia que protagonizava crimes, assassinatos, subornos<sup>15</sup>. Por isso, a referida comédia, pareceu-me ter potência, principalmente pelas performances das personagens Sugar (Marilyn Monroe), Josephine (Tony Curtis) e Daphne (Jack Lemmon), para desarticular e questionar as correspondências entre corpo, biologia e feminilidade(s). Esta comédia apontada, ainda hoje, como uma das melhores comédias de todos os tempos, foi veiculada nas telas dos cinemas burlando uma série de normas 'anti-obscenidade' prescritas pelos códigos de censura, que regulamentavam a distribuição de textos e imagens de conteúdo sexual. A indústria cinematográfica hollywoodiana dessa época, que aparentava ser um sistema de comunicação e entretenimento descentralizado e democrático, entretanto operava através de uma maquinaria de censura e vigilância.

Para dialogar com as cenas desta comédia, que é o ponto condutor das análises, opero com cenas e falas de algumas personagens de outros três filmes que, dentre tantos, pareceram potentes para um diálogo com as cenas que falam de feminilidades e que foram recortadas da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*. Filmes que possibilitam, a meu ver, operar com o conceito de performatividade de gênero, tensionando a heteronormatividade<sup>16</sup>, abrindo brechas para pensar a

---

<sup>15</sup> Este período foi recentemente retratado no filme *O Grande Gatsby* (2013), uma produção australiano-estadunidense, dirigido por Baz Luhrmann, baseado no livro homônimo de Scott Fitzgerald.

<sup>16</sup> Em 1991, Michael Warner cunhou o termo heteronormatividade. Ele buscava se referir ao sistema binário que pressupõe dois modelos, dicotômicos, de caracterização sexual baseados na genitália e a partir daí estipulam-se comportamentos esperados para o masculino e o feminino, ancorados na heterossexualidade compulsória. Portanto, este é um conceito que está relacionado com a

(re)invenção, a plasticidade e a experimentação dos corpos e dos sexos. Vidas que ao tensionar a heteronormatividade aparecem hoje como vidas que valem a pena ser vividas. São eles: um filme do cinema independente norte-americano, de 2005, dirigido por Duncan Tucker, *Transamérica*. Este filme, estilo *road movie*<sup>17</sup>, conta a história de Sabine Bree Osbourn (Felicity Huffman), uma transexual que já há um longo tempo fabricava para si um corpo feminino, ao valer-se de roupas, gestos, tons, cirurgias para remodelamento da face e dos seios, da ocupação dos espaços do feminino, através de tratamento hormonal, treinos de voz. Participa, então, de um extenso acompanhamento médico e psicológico e quando está prestes a realizar a cirurgia de mudança de sexo descobre que tem um filho de dezessete anos, órfão da mãe e que precisa que o pai venha retirá-lo de uma penitenciária para jovens infratores e se responsabilize por ele. Situação que Bree terá que resolver para conseguir a autorização para realizar a cirurgia que lhe dará o sexo biológico que deseja. Esse é o fator em torno do qual a história do filme é contada.

Um filme brasileiro, uma comédia, que chegou às salas de cinema em 2010, dirigida por Marcelo Laffitte, a comédia *Elvis & Madona* conta a história das personagens homônimas Madona (Igor Cotrim) e Elvis (Simone Spoladore), que após se encontrarem durante a entrega de uma pizza acabam se envolvendo através de um relacionamento que transita pela amizade, pelos desejos e prazeres, por uma relação amorosa. O outro filme, de 2011, de Pedro Almodóvar, *A Pele que*

---

heterossexualidade como um padrão de sexualidade, com a força de uma norma, próxima do que é supostamente “natural” ser (SANTOS, 2007). A heteronormatividade “atua através de um *sistema de relações de poder* que produz tanto práticas quanto instituições que, ao assumirem e legitimarem a suposta naturalidade da norma heterossexual e das relações heterossexuais, instituem determinados modos de ser que não precisam estar ditos de forma explícita, mas que operam em distintas redes na cultura (nas relações sociais, nos currículos, nas pedagogias culturais). Enfim, a heterossexualidade está na ordem das coisas” (*ibidem.*, p. 05).

<sup>17</sup> *Road movie*, ou filme de estrada, pode ser considerado como um gênero cinematográfico no qual a história que conta o filme se desenrola durante uma viagem. Na maioria dos filmes de estrada, várias e diversas situações surgem e são desenvolvidas conforme a história transcorre.

*Habito* é inspirado no romance *Tarântula*<sup>18</sup>, do escritor francês Thierry Jonquet. No filme, um famoso e rico cirurgião plástico, Dr. Robert Ledgard (Antônio Banderas), atormentado pela morte da esposa que sofrera graves queimaduras após um acidente de carro, cria em laboratório uma pele sintética, muito mais tolerante a dor, resistente ao fogo e a picadas de insetos, porém mais sensível e macia que a pele humana. Após o suicídio da única filha, o médico rapta o suposto responsável e faz de seu corpo o suporte para os experimentos e testes com a ‘nova’ pele. No entanto, acaba por recriar a aparência da esposa morta e vai se deixando seduzir por ela<sup>19</sup>.

Cabe, desde já, comentar que, nesta tese, não faço distinção entre gêneros cinematográficos e/ou o ano em que o filme foi veiculado, mas tomo qualquer cena do cinema, na ficção que ali se instala, como capaz de produzir afetos. É importante considerar que uma mesma cena porta a possibilidade de afetar mais (ou menos) os sujeitos em diferentes momentos, de diferentes modos. Sendo assim, são muitas as leituras, traçados e diálogos possíveis entre as cenas desses filmes. A que está nesta tese é apenas uma delas.

Desse modo, procuro uma leitura que questione o corpo legível como feminino expresso nas cenas analisadas. Busco, ao olhar para as cenas, a exemplo do que procura Roland Barthes (1984, p. 77-79, grifos do autor), ao olhar para uma fotografia, por “um detalhe”, por “*alguma coisa*”, por algo capaz de dar “um estalo”, que provoque “um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio”, e assim, suscite o pensar. Barthes conta que ao observar a fotografia de duas crianças de

---

<sup>18</sup> Livro publicado no Brasil em 2011 que conta a história do cirurgião plástico Richard que mantém presa em sua casa uma ‘mulher’ de nome Ève. No desenrolar da história, percebe-se que Ève era Vincent, o provável esturador da filha de Lafargue. O cirurgião rapta Vincent e, após muitas torturas e mutilações, o transforma em Ève.

<sup>19</sup> Cabe comentar que tanto o filme *Transamérica* como *A Pele que Habito*, são filmes que vem sendo muito utilizados para discutir a transexualidade. Porém, nesta pesquisa não discuto a temática da transexualidade. Lanço mão destes filmes para discutir o corpo e a feminilidade.



uma instituição de *New Jersey* não vê “as cabeças monstruosas e os perfis deploráveis”, o que vê “é o detalhe descentrado, a imensa gola Danton do garoto, o curativo no dedo da menina”. Assim como ele, me faço “um selvagem, uma criança – ou um maníaco” que aqui busca tensionar saberes, discursos, que busca problematizar o que se herda através “de um outro olhar”.

Nesta tese problematizo, pois as roupas, os gestos, a pele, a maquiagem, as cirurgias, as próteses, os hormônios, as depilações, os espaços de circulação, as falas, o tom da voz, as poses, os adereços, as cores, as atitudes, os olhares, os movimentos capturados pela câmera, destacados pelas técnicas de iluminação e pela paleta de cores, e exibidos na tela. Signos que operam como práticas e, ainda hoje, ao estar nos corpos instigam o olhar para ver o feminino. Saberes que, por outro lado, ao serem questionados, delatam o seu caráter de ficções provisórias e instalam uma espécie de ‘vazio’ que possibilita o pensar. Práticas que, quando assumidas, produzem um determinado sujeito, no qual, geralmente se espera: delicadeza, uma pele macia e depilada, seios, um olhar zeloso, certa predileção por brincos, saltos, saias, vestidos, batons e outros produtos de maquiagem, determinadas taxas hormonais, vulva, vagina. Ao tomar os brincos, saltos altos, vestidos, maquiagem, gestos suaves, estrógenos e progesteronas, andar requebrado como signos, que operam como práticas, penso na sua historicidade. Práticas que em nossa cultura e sociedade foram sendo destinadas ao que, em oposição ao masculino normativo, chama-se feminino.

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. Indicam também que a feminilidade foi se constituindo ao longo da história, vivida de diferentes modos na combinação com múltiplos marcadores

sociais e culturais como localidade, regionalidade, classe social, geração e raça/etnia.

Falo de feminilidade, mas não trabalho, propriamente, com os Estudos Feministas e/ou com o que pode ser chamado de um discurso feminista, uma vez que arrisco lançar um olhar pós-identitário para o feminino, comprometido em perturbar a fixidez, os binarismos, essencialismos e biologicismos que comumente aparecem atrelados à feminilidade. Embora, em alguns momentos, valha-me dos Estudos de Gênero busco, pois, aproximações com os Estudos *Queer*. Penso, aliás, que a aproximação com os referenciais dos Estudos *Queer* permite analisar e problematizar a performance dos sujeitos femininos como lugar de encenação de uma ficção biopolítica e, a partir de então, questionar os regimes heteronormativos do gênero e do sexo.

Entendo que na biopolítica a noção de norma é fundamental, uma vez que é a norma o fator articulador dos mecanismos disciplinares e de controle que agem sobre os sujeitos a fim de exercitar o governo dos corpos e das populações. Dessa forma, busco tensionar o modo como os corpos são educados para ocupar determinados espaços e posições de gênero e sexualidade, como também pensar nos ideais vigentes de classe social, raça/etnia e gênero que perpassam a fabricação de um corpo feminino dando inteligibilidade aos arranjos sociais. Opero, pois, com a noção de que as normas são históricas, são parâmetros, ideias. Assim, a fabricação de um sujeito que porta os ideais normativos, que busca encenar, espetacularmente, as performatividades de gênero, que tenta escapar dos fracassos, dos deslizes, das escorregadas garante a si legitimidade. Desse modo, é possível pensar que, neste caso, quanto mais próximo da feminilidade normativa estiver o corpo, maior inteligibilidade e legitimidade ele parece ter.

Beatriz Preciado (2010) chama atenção ao fato de vivermos as performatividades de gênero de modo contratual e normativo, o que me faz pensar no quanto esses atos performativos vão sendo inscritos e naturalizados nos corpos

como verdades biológicas. Verdades biológicas que buscam colar os sujeitos a concepções de identidades fixas, coerentes, que cristalizam uma certa ordem para as coisas, que promovem articulações biopolíticas a fim de controlar e normalizar os corpos.

Destaco, então, que meu interesse nesta tese está centrado no tema da feminilidade, mais especificamente para as relações que se estabelecem entre o corpo e a feminilidade, ou seja, para o modo como um determinado corpo pode ser identificado como feminino. Para mobilizar estas discussões, como já comentado, olho para cenas de filmes do cinema. Vejo o cinema como um espaço potente para pensar as próprias ficções, as relações entre corpo e feminilidade a fim de tensionar as práticas que fabricam, essencializam e naturalizam o feminino em uma determinada época e, ainda hoje, disseminam seus efeitos, na moda, na publicidade, nos modos de ser e de se comportar de muitos sujeitos femininos. Para tanto, meu interesse está voltado para a fabricação da feminilidade nas personagens principais das comédias *Quanto Mais Quente Melhor* em diálogo com as cenas de outros três filmes: do *road movie* *Transamérica*, da comédia *Elvis & Madonna* e do drama, com um certo tom de suspense, *A Pele que Habito*, sobre os discursos que fazem, nas cenas, o feminino, sobre estratégias pedagógicas que ensinam os sujeitos a serem femininos, que educam o olhar para reconhecer o feminino, que atribuem maior valor a um determinado feminino. O corpo fabricado como feminino é, portanto, o problema desta pesquisa.

Como antes mencionado, parto do pressuposto que a feminilidade não advém de uma 'essência biológica' mas, sim, é produzida (por atos repetidos) na cultura, pela cultura. Assim, na esteira do pensamento de Judith Butler, vejo possibilidades de pensar a feminilidade como performativa. 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. Desse modo, penso que discursos proferidos por diversas instâncias, mesmo concorrentes entre si, vão dando contorno e forma ao feminino.

Butler (2003), apoiada na teoria da citacionalidade proposta por Derrida, afirma que a repetição de signos possibilita a eficácia dos atos performativos que sustentam e reforçam as normas ontológicas que se constituem como verdades do feminino e do masculino. Operando com a ideia da escrita, através da fórmula ‘a escrita é repetível’, Derrida (1991) enfatiza os processos de produção das identidades. Para este autor, o que caracteriza a escrita é precisamente o fato de que, para que funcione como tal, uma mensagem escrita precisa ser reconhecível e legível na ausência de quem a escreveu e, até mesmo na ausência de seu suposto destinatário, o que lhe confere um tom de autonomia. É neste sentido que, para Derrida, a escrita é repetível. Para o autor, citacionalidade é esta capacidade de repetição da linguagem e da escrita. Signos possíveis de serem retirados de um determinado contexto e transplantados em outro. Desse modo, para Butler (2003), as performatividades de gênero estão apoiadas em signos que funcionam como citações das verdades e das normas estabelecidas para os gêneros. A materialidade biológica ganha, então, contorno e forma pela citação dessas normas e dos efeitos de verdade dos discursos que remetem a uma suposta ‘natureza’. Agir de acordo com isso é por em funcionamento um conjunto de verdades que operam como fundamentos da ‘natureza’, da ‘biologia’, de uma ‘essência interna’, de uma ‘identidade inata’ do sujeito.

Ao valer-me da ideia de que a fabricação de um corpo feminino se dá pela citação de signos, pelo efeito de discursos, normas e instituições que ao serem assumidos fazem um corpo, não olho para o corpo feminino como uma representação, como signos e significados imersos em relações de correspondências, uma vez que procuro perturbar essas mesmas correspondências, as ideias de ‘origem’, de uma suposta ‘originalidade’. Procuro, assim, olhar para o corpo feminino como prática, como uma ficção que é efeito de discursos, normas e verdades.

É, pois, com apoio nas noções até aqui esboçadas e no âmbito da temática – corpo e feminilidade(s)– que anuncio a questão que mobiliza este estudo:

**Como se tem deslocado, através de algumas cenas dos filmes do cinema analisados nesta pesquisa, as relações entre feminilidade, corpo, biopoder e verdade?**

A fim de auxiliar as discussões que essa questão maior suscitou, outras questões foram sendo formuladas ao longo desta escrita. Ao ter como base as cenas recortadas dos filmes que utilizo nesta pesquisa, expresso alguns desses questionamentos a seguir:

- Como as performatividades de gênero se articulam, em suas conexões biopolíticas, à educação dos corpos?
- Por quais modos as 'verdades' do gênero feminino se conectam ao modo neoliberal de ser e viver os corpos?
- Será que a vulnerabilidade, a necessidade de proteção, a inocência e a ingenuidade, aliados à sensualidade, poderiam funcionar como um 'bom tempero' para o gênero feminino?

\*\*\*

Esta tese encontra-se dividida em seis capítulos.

No primeiro capítulo intitulado **ETNOCARTOGRAFIA DE CENAS: estranhamentos e traçados teórico-metodológicos**, discuto as estratégias metodológicas e analítica adotadas para a realização da pesquisa. Para tanto, comento minhas aproximações com o aporte teórico adotado, ou seja, com o

campo dos Estudos de Gênero, dos Estudos *Queer* e contribuições dos Estudos Culturais, em suas vertentes pós-estruturalistas. Como metodologia analítica, ensaio uma ‘etnografografia de cenas’, ou seja, uma compilação entre a etnografia de tela, proposta por Carme Rial e a cartografia, na esteira do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Este capítulo está dividido em duas breves seções. Na primeira comento as potencialidades da ‘etnografografia de cenas’ para o campo da Educação e, na segunda seção, apresento os filmes que utilizo como referência para a elaboração da tese.

No segundo capítulo intitulado **MODOS DE SER E ESTAR FEMININA: o cinema como possibilidade para pensar**, comento a emergência do cinema. Abordo as técnicas de iluminação e a paleta de cores que ressaltam os signos performativos que contribuem para a legibilidade das personagens femininas nas telas. Este capítulo está dividido em três seções. Na primeira, intitulada **O cinema hollywoodiano da década de 1950**, falo sobre a indústria cinematográfica de Hollywood que, com a sua pretensão de ser global, ensinou códigos e modos de produzir um corpo feminino aos quatro cantos do mundo. Na seção intitulada **Embates entre censura e exibição: o corpo feminino no final da década de 1950**, abordo os embates entre os órgãos que regulamentavam a indústria fílmica e, através das normas de censura, fizeram proliferar uma série de discursos sobre a sexualidade. Para finalizar o capítulo, na seção **Vidas que valem a penas estar nas telas: deslocamentos de gênero e sexualidade** falo dos deslocamentos possíveis de se ver nas telas, através de personagens dos filmes *Transamérica*, *A Pele que Habito* e *Elvis & Madona*, no que tange ao corpo e a sexualidade.

No terceiro capítulo, intitulado **CORPOS, CREMES, BATONS E SALTOS ALTOS: tecnologias que fabricam feminilidade**, abordo, na primeira seção, **O feminino em Quanto Mais Quente Melhor: o corpo do final da década de 1920**, o corpo que é efeito de discursos que, ao serem assumidos, fazem viver nas telas o corpo feminino determinada época e cultura. Na segunda seção deste capítulo intitulada **Daphne, Josephine e Vera: devir feminino para ser e estar nas telas**,

discuto mais detalhadamente a teoria das performatividades de gênero proposta por Judith Butler e na última seção, intitulada **Mímesis: ser estrangeira na própria linguagem**, com base em falas e entrevistas dos diretores, atores e atriz, falo sobre os modos de se compor as personagens femininas.

No quarto capítulo intitulado **PELE QUE (DES)HABITO: hormônios, células e sexos**, procuro pensar o modo neoliberal de ser e viver os corpos. Assim, este capítulo estará dividido em três seções. Na primeira, busco discutir os efeitos de verdade que através de discursos dizem do feminino. Na segunda seção, tensiono a invenção da heterossexualidade e na terceira discuto a feminilidade como parte de uma ordem biopolítica. Busco, através das ideias de Judith Butler, tensionar o determinismo da heteronormatividade, perturbando as conexões entre sexo e gênero.

No quinto capítulo intitulado **A INFANTILIZAÇÃO DO FEMININO E A PEDOFILIZAÇÃO DO CORPO**, articulo o corpo feminino ao conceito de 'pedofilização' proposto por Jane Felipe (2005).

No último capítulo, **SAIR DE CENA**, faço minhas últimas e breves considerações na 'etn-cartografia de cenas' que procurei traçar .

## **1 ETNOCARTOGRAFIA DE CENAS: estranhamentos e traçados teórico-metodológicos**

Lembro quando bell hooks (2009), professora e escritora feminista norte-americana comprometida em articular e problematizar questões de gênero, raça e classe social, fala das sensações a que um filme pode levar. Quando assistimos a um filme, experiências são partilhadas, subjetividades mobilizadas, ideias alavancadas, lições aprendidas, desejos aguçados. Quantas vezes nos identificamos com certas personagens, nos apropriamos de certos jeitos de se vestir, de se movimentar, de olhar, de falar? Quantas vezes não desejamos 'aquele' corte de cabelo, 'aquele' corpo, estar 'naquela' mesa de jantar, 'aquela' aparente liberdade? Quantas vezes não imitamos aquele modelo de feminilidade? Em quantos momentos não nos fazemos mais inteligíveis portando 'aqueles' códigos de feminilidade? Quantas vezes certas personagens nos causam algum desassossego, uma inquietação, um desconforto?

Mesmo que, ao assistir a um filme, uma diversidade de olhares possam ser lançados sobre ele, penso que o cinema não apenas tem potência para aproximar sensações, oferecer a oportunidade de se participar dos códigos de uma determinada cultura, de se experimentar uma determinada época, de se conhecer as normas regulatórias que produzem sujeitos do feminino ou do masculino, mas argumento ser possível também pensar que nas cenas podem emergir espaços para se problematizar modos outros de ser e viver.

Para Foucault (2006), entre o que se vê e o que se diz, entre as palavras e as coisas há uma brecha que possibilita o pensar. Na esteira de Nietzsche (2010), para pensar precisamos lutar contra o já estabelecido, contra os temores. Pensar tem a ver com embates, questões, dúvidas. É mergulhar em uma relação que escape dos clichês, dos moralismos, do senso comum. Pensar é uma arte de si.



Pensar para criar. Desse modo, o cinema não apenas exerce uma pedagogia, ao veicular as posições de gênero e sexualidade das personagens que se fazem na tela, como, aliás, os filmes constituem-se em um potente instrumento para se suspender essas mesmas posições de gênero e sexualidade que, muitas vezes, estabelecem hierarquias, binarismos, tautologias entre masculinidades e feminilidades, entre possíveis modos de ser e viver os corpos.

É possível argumentar que perturbar e/ou ensinar modos de ser e viver não seja a pretensão de muitos/as cineastas, roteiristas, produtores/as e diretores/as, mas, certamente, quem assiste às cenas é afetado/a. As cenas fílmicas são constituídas por tramas de discursos específicos, como, por exemplo, discursos biomédicos, religiosos, da indústria da beleza, da justiça, dentre outros, que dizem sobre o corpo, a alimentação, a raça/etnia, a sexualidade, a geração, a classe social, as feminilidades, as masculinidades. Ao mesmo tempo em que a cena veicula discursos, ela também possibilita um espaço crítico capaz de perturbar certos discursos tidos como dominantes. Pois, se é no interior das práticas, dos discursos e das normas que se alavancam os movimentos de contestação, a subversão de certos discursos que se tramam nas cenas poderiam abrir brechas para se questionar e contestar discursos, práticas e normas? Será que um filme do cinema, ao mesmo tempo em que reitera normas, tem potência para instalar novas subjetividades, romper com os clichês, subverter essas mesmas normas?

Uma vez que esta pesquisa procura propor uma leitura - das inúmeras possíveis - para cenas recortadas de um filme em diálogo com outros três filmes do cinema<sup>20</sup> a fim de pensar nos modos pelos quais um corpo pode ser fabricado como feminino, de que modo olhar para as cenas desses filmes a fim de ver como operam estas tramas de discursos com meu olhar que é efeito de discursos? Como

---

<sup>20</sup> Como anteriormente mencionado, lanço mão de uma comédia hollywoodiana do final da década de 1950, o filme *Quanto Mais Quente Melhor* em articulação com cenas de um *road movie* de 2005, o filme *Transamérica*, de uma comédia brasileira de 2010, o filme *Elvis & Madona* e de um misto de drama e suspense de 2011, *A Pele que Habito*.

ver brechas no feminino, eu que sou um sujeito feminino? Como desestabilizar? Como exercitar um olhar político ao material que será analisado? Como perturbar dicotomias, pensar em espaços outros que possam instalar novas subjetividades? Será possível discutir as cenas perturbando as correspondências dos signos, significantes e significados?

Como estratégia teórica, busco inspiração, principalmente, nos Estudos *Queer* e nos Estudos de Gênero, como também algumas aproximações no campo dos Estudos Culturais, em suas vertentes pós-estruturalistas, com nas ideias de Judith Butler, Gilles Deleuze e Félix Guattari e nas teorizações de Michel Foucault, mais especificamente da fase genealógica, a fim de ensaiar uma possível leitura do material de análise<sup>21</sup>. Estabeleço, assim, um diálogo entre estas perspectivas teóricas e analíticas para pensar a temática que me mobiliza, ou seja, o corpo feminino, fabricado como sujeito de uma determinada época, de uma determinada cultura. Não desconheço que existem certas tensões entre estes campos de estudos, principalmente entre os Estudos Culturais e certas abordagens de Foucault, entre certos campos dos Estudos de Gênero e a Teoria *Queer*, mas vejo como possíveis e produtivas tais articulações.

Como estratégia metodológica, para articular os conceitos teóricos com a análise e discussões possíveis através das cenas fílmicas, estabeleço, pois, uma composição entre a 'etnografia de tela', proposta por Carmem Rial (2005) e a 'cartografia', na esteira do pensamento de Deleuze e Guattari. Ensaio, assim, uma 'etnocartografia de cenas'<sup>22</sup>. Articulo uma trama, uma troca, um trânsito, uma

---

<sup>21</sup> "Os estudos Culturais utilizam o trabalho de campo etnográfico, a entrevista, a análise de texto e de discurso e os métodos históricos tradicionais de pesquisa para investigar uma ampla variedade de questões relacionadas à comunicação como, por exemplo, as concepções de masculinidade [...]" (SCHULMAN, 2000, p. 180), mas, acredito também possuir afinidades teóricas com a 'etnocartografia de cenas', estratégia metodológica que adoto nesta pesquisa.

<sup>22</sup> Não utilizo aqui a etnocartografia, como tem sido usada pela ciência como uma interação da cartografia, como elaboração de mapas e traçados geográficos- etnomapas-, e das geotecnologias, mas, conforme já mencionado, como uma proposta de compilação entre a etnografia de tela e a cartografia (ATAÍDE; MARTINS, 2005). Aproveito para comentar, também, que utilizo 'cenas' por ver a cena não apenas como algo próprio do cinema, mas como algo bastante cotidiano, uma vez que

composição outra entre estas duas metodologias de análise. Para escapar da linearidade que se associa à etnografia, busco a mobilidade, os pontos provisórios das cartografias e componho uma 'etnografias' destas cenas.

Para Rial (1999), entre etnografia e cinema há uma antiga relação que emerge da produção de filmes de cunho etnográfico, no interior de um campo denominado antropologia visual. Ao expressar a necessidade de ampliar a definição da antropologia visual para além do filme etnográfico, a autora sugere a análise de outros materiais audiovisuais, como novelas, cinema, documentários, anúncios publicitários, dentre outros através da realização do que denomina 'etnografia de tela'. A etnografia de tela, para esta autora (2005, p.27), é, assim, uma abordagem dos estudos da mídia bastante utilizada por antropólogos/as, entretanto não restrita à antropologia, uma vez que também vem sendo utilizada por pesquisadores/as do campo dos estudos culturais, da literatura e de áreas a fins. Esta metodologia, assumida como uma prática de trabalho de campo, envolve uma longa e extensa coleta e análise de dados que possibilita aos/às pesquisadores/as um exercício de pensamento sobre o grupo e as condições sociais estudadas. Sendo assim, a etnografia de tela transporta “para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente à tela do cinema, da televisão, do *tablet*), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc.”. A autora aponta também a importância e a necessidade de se utilizar falas próprias da linguagem e da crítica cinematográfica, como as análises de planos, tomadas, ângulos e movimentos da câmera, opções de corte e de montagem, *diegesis*, dentre outros/as.

---

as cenas, que estão cada vez mais em telas, alavancadas pelo uso da internet, que mobiliza uma proliferação vertiginosa de *sites*, de programas para *iphones*, *ipads*, *tablets*, *exbox*, jogos virtuais, mas também de cenas que se fazem nas músicas, nos teatros e performances, de ruas ou estúdios, nos ambientes de interação social, e assim se fazem potentes para pensar e tensionar modos de ser e estar no mundo. Desse modo, esta metodologias de pesquisa não se aplica apenas ao cinema.

É a etnografia de tela, proposta por Rial, que articulo à cartografia, no que chamo 'etn-cartografia de cenas'. Uso a cartografia não em seu sentido de dicionário, como a ciência que elabora cartas, mapas e gráficos geográficos através de coordenadas localizáveis em uma tentativa de mapear o 'real', mas em um contexto filosófico. Contexto que segue os rastros dos pensamentos de Deleuze e Guatarri (2004) que instigam pelas forças e intensidades de linhas abstratas potentes em atualizações dos diagramas<sup>23</sup>, dos poderes, uma vez que nesta perspectiva as relações de poder não são exteriores, mas sim imanentes.

Ao falar da obra de Foucault, Deleuze (2005, p. 33) o descreve como um "novo cartógrafo", uma vez que traçou diagramas de força, de poderes e saberes, traçados históricos que fazem (e fizeram) funcionar as sociedades ocidentais. Na esteira destas ideias, a cartografia possibilita deslocar o foco do centro para olhar as margens, as periferias, as fronteiras. Assim como Peter Pál Pelbart (1993, p. 100), para articular à etnografia de tela e elaborar uma 'etn-cartografia de cenas' busco pelas "cartografias que enriqueçam, diversifiquem e multipliquem os modos de subjetivação, as maneiras de existir, de estar no mundo, de fabricar mundos".

Ao falar da cartografia, como método de análise, Eduardo Passos e Regina Barros (2010, p.30) defendem que "toda pesquisa é intervenção e exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde o conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes que os liga". Nesse sentido, "conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. [...] O método assim reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas".

---

<sup>23</sup> Diagrama é aqui entendido como "mapa das relações de força, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não-localizadas e que passa a cada instante por todos os pontos, estabelecendo relações múltiplas e diferenciadas entre matérias e formas de expressão também díspares" (ALBUQUERQUE, VEIGA-NETO, SOUZA, 2008, P. 09).

Como a cartografia, a 'etn-cartografia de cenas' não é um método que se aplica, mas sim uma prática de pesquisa. Prática que não possui um roteiro de passos a se seguir, pois está sempre em processo. O que possui são múltiplas possibilidades de pontos móveis, de traçados que emergem conforme as cenas se desenrolam. Nesse sentido, há possibilidades de invenção, de criação de acordo com as necessidades que aparecem. Ao propor esta estratégia metodológica, busco, através de uma aproximação com a linguagem cinematográfica misturada ao meu modo de narrar, realizar uma descrição das cenas, bem como estranhar estas mesmas cenas, mapear pontos móveis, linhas de fuga, linhas feiticieras, para, assim, desestabilizar formas e estratos, tensionar linhas de força, rachar as correspondências e traçar diagramas (outros). Desse modo, anseio por estranhar as cenas em que corpos, pelo efeito de práticas, discursos e poderes, assumem as formas do feminino, estratificam-se. Busco 'etn-cartografar' em cenas intensidades e densidades que se localizam nas brechas do corpo, das normas, dos atos e desejos que fabricam feminilidades. Encontro nestes corpos femininos uma oportunidade e uma atualidade dada a possibilidade de mapeamento de formas, de saberes que fazem estes corpos. Como experimentar a 'etn-cartografia' destas cenas? Como olhar pelas brechas? Seriam as brechas, estes espaços outros, que dariam maior potência para mapear, linhas de forças e aforas?

A comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, filme que constitui o ponto principal desta 'etn-cartografia de cenas', no exercício de pensamento que faço, tem algumas de suas cenas articuladas a cenas e falas recortadas de outros três filmes. Portanto, o material de análise da pesquisa está composto pela descrição que faço das cenas, que foram por mim recortadas e narradas, dos filmes *Quanto Mais Quente Melhor*, *Transamérica*, *Elvis & Madona* e *A Pele que Habito*. Cenas que servem como pontos para os traçados e tensões que estabeleço neste texto. Cenas que dizem de sujeitos, de espaços, de feminilidades. Lanço mão também de uma cena cotidiana em minha vida e de trechos de entrevistas concedidas por Billy Wilder, Jack Lemmon, Tony Curtis, Duncan Tucker, Felicity Huffman Igor Cotrin e

Pedro Almodóvar, como também de outras pessoas que trabalharam nos filmes<sup>24</sup>, a respeito dos bastidores e do preparo do corpo e das roupas dos atores e atriz para as cenas. Trechos das entrevistas que ao falar dos modos de se fabricar um corpo feminino se fazem interessantes para as análises que faço das cenas.

Assim opero com trechos das entrevistas dos livros editados em comemoração aos cinquenta anos da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, os livros **Billy Wilder's Some Like It Hot** The Funniest Film Ever Made: The Complete Book, publicado pela Taschen, 2010, organizado por Alison Castle e **Some Like It Hot** The Official 50Th Anniversary Companion, publicado pela Collins Design, em 2009, e organizado por Laurence Maslon. Com a entrevista televisiva concedida por Felicity Huffman à Oprah Winfrey, em 16 de novembro de 2008<sup>25</sup>, entrevista de Duncan Tucker à Robert Newton, publicada em 14 de dezembro de 2005 no *blog Moviefone*<sup>26</sup>. Comentários de Pedro Almodóvar sobre o filme *A Pele que Habito*, publicados no livro homônimo<sup>27</sup> e a entrevista concedida por Igor Cotrim, ao *blog Salada de Cinema*, em 22 de setembro de 2011<sup>28</sup>.

Cabe comentar que, ao narrar algumas das cenas analisadas, selecionei e coleí no corpo da tese algumas fotografias da cena narrada, a fim de suscitar um possível diálogo entre o que está sendo por mim narrado e a imagem da cena fílmica<sup>29</sup>. Cabe retomar que não faço a análise da fotografia como imagem, mas,

---

<sup>24</sup> Pelo fato deste material ter sido reunido em comemoração aos cinquenta anos de veiculação da comédia *Quanto Mais Quente Melhor* e os sujeitos terem concedido suas entrevistas após a morte de Marilyn Monroe, entrevistas com ela a respeito deste filme não foram publicadas. Entretanto, em todas as entrevistas, os /as entrevistados falam sobre ela.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8skJygjXPdU>. Último acesso em: 30 de novembro de 2014.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://news.moviefone.com/2005/12/14/interview-duncan-tucker-writer-director-of-transamerica/>. Último acesso em: 30 de novembro de 2014.

<sup>27</sup> ALMÓDOVAR, Pedro. **La piel que habito**. Barcelona: Anagrama, 2012.

<sup>28</sup> Disponível em: <http://saladadecinema.com.br/2011/09/22/salada-de-cinema-entrevista-o-ator-igor-cotrim/>. Último acesso em: 30 de novembro de 2014.

<sup>29</sup> As imagens coladas no corpo da tese são de domínio público.

sim, da cena. Desse modo, a fotografia colada no corpo do trabalho opera como mera ilustração da cena que narro.

Uma vez que analiso cenas de quatro filmes, ou seja, de uma comédia hollywoodiana do final da década de 1950 em articulação com outros três filmes, um de 2005, um de 2010 e outro de 2011, atenta às tensões de força, fissuras e brechas que se estabelecem nas cenas nas quais a feminilidade é fabricada, apoiada também no campo dos Estudos Culturais, considero importante comentar que a emergência<sup>30</sup> deste campo de estudos marcou uma ruptura com as abordagens de pesquisa que concebiam o cinema como um mecanismo direto de estímulo-resposta diante de um público passivo e com as abordagens que pensavam os filmes como suportes transparentes de significado<sup>31</sup>. Rupturas que possibilitaram pensar os diversos modos pelos quais o público interage com os processos pedagógicos veiculados nos filmes. Louro (2000, p. 424) comenta que há “distintas relações do sujeito com a imagem fílmica” em que “podem ocorrer: ruptura, conformidade, resistência, crítica ou imprevisíveis combinações dessas e de outras respostas”. Respostas articuladas às questões políticas, sociais e culturais, e nas quais há “sempre um investimento de emoções”.

Os Estudos Culturais problematizam também o envolvimento do cinema, na circulação, disputa e disseminação de práticas, códigos, formas e normas. Stuart Hall (1981, p. 234/235) responsabiliza a “indústria cultural por uma fratura” na cultura popular do período pós-guerra, o que não se tratou “apenas de uma

---

<sup>30</sup> A emergência “se produz em um determinado estado de forças” (p. 268), deve-se então, na genealogia, ter a preocupação de se mostrar o jogo, as estratégias, o modo pelo qual há luta e combate diante de situações adversas. “a emergência é, portanto, a entrada em cena das forças; é sua irrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores ao palco, cada uma com o vigor e a jovialidade que lhe é própria [...] Ninguém é, portanto, responsável por uma emergência, ninguém pode se atribuir a glória por ela; ela sempre se produz no interstício” (FOUCAULT, 2008, p.269).

<sup>31</sup> Os Estudos Culturais podem ser pensados como uma invenção britânica, que, como um campo de estudos, foi se espalhando por diversas partes do mundo. Não configuram uma disciplina, “mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (HALL, 1980, p. 07).

mudança nas relações culturais entre as classes, mas do novo relacionamento entre o povo e a concentração e expansão dos novos aparatos culturais”<sup>32</sup>. É preciso apontar o fato de os filmes portarem os códigos e as normas regulatórias dos gêneros, encenados nas performances das atrizes e dos atores. Normas e códigos com potência para ser ensinados a todos/as que assistem aos filmes. Mesmo que o aprendizado não se dê de um modo passivo, normas culturais de gênero e sexualidade passaram a chegar aos recantos mais distantes, em que, pouco a pouco, os filmes do cinema foram sendo exibidos.

Ao ressaltar o fato de que todos/as, de algum modo, relacionam-se com a ‘indústria cultural’, Hall (1981) mostrou a impossibilidade de se pensar na história da cultura das classes populares apenas a partir do interior dessas classes, sem compreender o modo pelo qual elas são mantidas em relação a essa indústria. Desse modo, os Estudos Culturais buscaram “perturbar um pensamento ‘proverbial’ e elitista, que argumenta a favor de uma separação entre a alta e a baixa cultura e a vida real, entre o passado histórico e o mundo contemporâneo, ou entre a teoria e a prática” (SCHULMAN, 2006, p. 170). Perturbação que se faz potente para se pensar as linhas de força e intensidades que se estabelecem nestas relações.

Neste sentido, a indústria cinematográfica de Hollywood, com a sua pretensão de se tornar global, tornou-se extremamente poderosa. Sustentada pelos grandes estúdios, aliava-se a um sistema que vendia muito mais do que filmes. Conforme relata Louro (2000, p. 425), esta “indústria envolvia revistas de moda, produtos de beleza, discos, clubes de fãs... Ela vendia um estilo de vida, ela ensinava um jeito de ser, ela construía e legitimava determinadas identidades sociais e desautorizava outras”. O cinema hollywoodiano passou a ser um potente instrumento para instalação de subjetividades. Assim, o cinema, aliado às revistas e

---

<sup>32</sup>Hall faz uso do termo indústria cultural, proposto pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer. O termo foi empregado pela primeira vez no capítulo *O iluminismo como mistificação das massas* no ensaio *Dialética do Esclarecimento*, escrita em 1942, mas publicada somente em 1947. Cunharam o termo a fim de designar a mercantilização da arte na sociedade capitalista industrial.



aos anúncios publicitários, passou veicular uma série de discursos que passaram a constituir um 'novo' sujeito do feminino, que agregava a si valores como praticidade, naturalidade, eficiência, dinamismo.

Em uma reportagem publicada no jornal *Correio do Povo*<sup>33</sup>, os diretores de cinema e roteiristas, Steven Spielberg e George Lucas, chamam atenção à possibilidade de implosão da indústria cinematográfica devido a forte concorrência com os programas da televisão a cabo e com a própria internet. Vislumbram também outra possibilidade. A meu ver, mais potente. A probabilidade de uma grande fusão da indústria do cinema com as indústrias de produção de programas para a televisão, uma vez que a emergência destas novas mídias levou a deslocamentos nos hábitos de vida das pessoas.

Foucault (2008a, 55-79) nos diz que a cultura é efeito de discursos. Discursos que operam “como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Instiga-nos, então, a pensar no entrecruzamento, no isomorfismo, nas transformações, nas traduções, “em suma, [em] toda essa franja do visível e do dizível que caracteriza uma cultura em um determinado momento de sua história” e dá forma e ordem às coisas. Mas, alerta-nos que os discursos não são “o fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura”, eles devem ser pensados nas suas íntimas e tensas relações, nas suas leis de combinação, no seu *a priori* histórico, nas suas condições de emergência, nas tensões com processos históricos, políticos e sociais, sempre em conexão com as relações de poder.

Ao ter como foco a fabricação de um corpo feminino, estarei atenta às brechas que se estabelecem entre as práticas, as relações de força, os discursos que, nas cenas fílmicas, fazem o feminino. Feminilidade que é o efeito de verdade dos discursos, das normas dos gêneros que vigoram em certa época, em certa

---

<sup>33</sup> Disponível em : < <http://portallw.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/?Noticia=500865>>. Último acesso em 15 de junho de 2013.

cultura. Sendo assim, é preciso escapar da tentativa de procurar a “essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente guardada em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental e sucessivo” (FOUCAULT, 2008a, p. 262). Ao acordar que não há uma origem por trás da coisa, uma única verdade, mas, sim, “a discórdia [...] o seu disparate” (*ibidem.*, p. 263), é em busca destas discórdias, nesse vazio da origem, que busco ensaiar uma ‘etnografias de cenas’ ao olhar para as cenas fílmicas que expressam feminilidades. No rastro das ideias de Butler (2003, p. 09) vou procurar investigar “as apostas políticas, designando como ‘origem’ e ‘causa’ categorias de identidade que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos”.

Busco, desse modo, inspirações e aproximações com o pensamento *queer*. Os/as teóricos/as *queer* fazem parte de um grupo que carrega algumas divergências, entretanto partilha de vários compromissos comuns, como o apoio na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como métodos de crítica literária e social, o fato de fazer uso de categorias e perspectivas psicanalíticas, pensar o social como um texto produtivo para se problematizar e contestar as hierarquias e o conhecimento social dominante (LOURO, 2001). Alinham-se também ao fato de perturbar a heterossexualidade compulsória, a fixidez, os binarismos, as categorias classificatórias, a natureza verdadeira das coisas, a essência, a origem. Para Guacira Lopes Louro (2008) *queer* sinaliza uma disposição provisória, um modo de ser e viver, de ver as coisas.

Embora a teoria *queer* tenha emergido nos anos de 1990, a partir de discussões alavancadas por ativistas e intelectuais ligados aos movimentos de gays e lésbicas que se mostravam descontentes com as normalizações, disciplinamentos e militâncias é fundamental apontar que existem atritos entre os estudos de gays e lésbicas e os estudos *queer* principalmente em relação à política identitária promovida pelo movimento feminista e homossexual dominante. Eis aí um foco de tensão entre estes campos de luta e estudo. Certamente as discussões

alavancadas pelo movimento feminista, pelos movimentos de gays e lésbicas foram fundamentais para a emergência das teorizações *queer*, entretanto conforme aponta Louro (*ibidem.*, p.547)

As condições que possibilitam a emergência do movimento *queer* ultrapassam, pois, questões pontuais da política e da teorização *gay* e lésbica e precisam ser compreendidas dentro do quadro mais amplo do pós-estruturalismo. Efetivamente, a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação.

Tais teorizações mudaram modos de pensar, possibilitaram outros modos de pesquisar, de se relacionar com o mundo. Os estudos *queer* nos convocam a pensar de um modo outro. Ao nos levar a considerar o impensável, estabelece proximidades com o que está 'fora'. Pensar *queer* é também operar com a ideia de abjeção, uma vez que o abjeto, por não caber nas normas, ganha sua relevância ao demarcar os limites de inteligibilidade dos corpos e das normas<sup>34</sup>. Como, então, questionar as normas que fazem o feminino no corpo das personagens nesses três filmes? Os Estudos *queer* poderão produzir em mim um 'olhar de fora' que provoque a inteligibilidade que se dá a estes corpos?

O pensamento *queer*, que inspira esta pesquisa, será adotado como uma atitude epistemológica para arriscar um olhar, um pensamento outro sobre o corpo fabricado como feminino nas cenas dos filmes que se constituem como objeto desta pesquisa. Corpo inteligível e coerente, efeito da apropriação e encenação das normas regulatórias do feminino. Corpo que se vale das performatividades de gênero para garantir a inteligibilidade e a legitimidade da sua performance. Performatividades de gênero que acontecem por atos, normas insistentemente

---

<sup>34</sup> Essa ideia de abjeção será retomada adiante, na terceira seção do segundo capítulo, intitulada *VIDAS QUE VALEM A PENAS ESTAR NAS TELAS: deslocamentos de gênero e sexualidade*.

repetidas, historicamente constituídas. De que modo este aporte teórico produz em mim um olhar? Tem potência para estranhar as normas, provocar o que parece tão ‘natural’, desacomodar meu pensar? Quiçá uma desrazão, um olhar ‘de fora’? Por considerar a teoria *queer* como um modo de pensar capaz de perturbar os binarismos, os essencialismos, as tautologias e as normas regulatórias, é através de suas lentes que olho para as cenas desta comédia e para a feminilidade expressa no corpo das personagens a fim de problematizar o caráter histórico e construído da feminilidade.

Para Foucault (2008a, p. 272) a genealogia se dá nos embates do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo como efeito da história. O filósofo problematiza o fato de pensarmos que

[...]o corpo não tem outras leis a não ser as de sua fisiologia, e que ele escapa à história. Novo erro; ele é dominado por uma série de regimes que o constroem; é destruído por ritmos de trabalho, de repouso e de festas: é intoxicado por venenos – simultaneamente alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais; ele cria resistências.

Assim, penso na construção discursiva do corpo, nos embates de suas intensidades, no seu *a priori* histórico. Corpo que se faz inteligível pela apropriação dos efeitos de verdade dos discursos em que operam as normas de gênero, articuladas a um sistema que promove a heteronormatividade e, assim, estratifica-se. Na esteira deste modo de pensar, os saberes e verdades sobre o sexo podem ser também compreendidos como discursivamente produzidos, o que perturba a ideia de o sexo ser biologicamente determinado, conter uma natureza, ser o fator de origem da masculinidade ou da feminilidade. Fato que faz com que o masculino e o feminino sejam feitos inteligíveis pela repetição e encenação das normas de gênero. É possível o corpo existir fora dos discursos? Como pensar o corpo sem questionar os discursos que o constituem? Será que pensar o sujeito (do) feminino

através da teoria das 'performatividades de gênero' abre brechas para perturbar o feminino?

Diante, pois, desse sujeito feminino fabricado, opero com a feminilidade no seu caráter performativo, portanto paródico e histórico. Penso, no rastro dessas ideias de Foucault (2008a, p. 277/278), em articulação com as ideias de Butler (2003) no uso do feminino como "*paródico e burlesco*". Burlesco uma vez que é passível de ser tomado como uma ficção. Burlesco, como diz o dicionário, capaz de provocar riso, ser cômico, e até grotesco. Ao ver o feminino como uma ficção, uma fantasia, talvez possa emergir uma possibilidade cômica, irônica. Feminino que, ao ser problematizado, expõe seu caráter histórico, paródico, como também sua genealogia. Feminino que ao ser pensado como paródico, torna-se potente para perturbar a heteronormatividade, bem como a ideia de um sujeito fixo, preso a uma identidade coerente. Linda Hutcheon (1991) aponta a paródia e a ironia como importantes marcas das sociedades pós-modernas. Chama atenção para o caráter crítico da paródia e para as possibilidades de se trabalhar com as diferenças no íntimo das semelhanças, valendo-se também da ironia para isso. Ironia, aliás, dotada de um imenso potencial subversor. Para esta autora, a paródia "é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade" (*ibidem.*, p. 28).

Vislumbro, pois, com base nas perspectivas teóricas e analítica aqui esboçadas, potencialidades de estabelecer fissuras entre o que parece 'tão fixo', 'tão dado', 'tão natural' que é a feminilidade no corpo das 'mulheres'. Penso que estas escolhas teóricas e analítica possibilitam também expressar a contingência, a temporalidade e a instabilidade destes corpos.

## 1.1 POTENCIALIDADES DA 'ETNOCARTOGRAFIA DE CENAS' PARA O CAMPO DA EDUCAÇÃO

Ao atuar como professora/pesquisadora do curso *Gênero, Sexualidade e Violência na Escola: Olhares Sobre Práticas Contemporâneas*<sup>35</sup>, na modalidade de Educação à Distância, coube, a mim, ministrar o módulo IV, intitulado *Seminário Integrador*. Para tanto, questionava-me: Como iniciar as discussões do módulo final deste curso de aperfeiçoamento? De que modo retomar as discussões que nos módulos anteriores foram alavancadas? Como aplicar no cotidiano e na prática escolar o que ali foi discutido? Como lidar com situações que extrapolam as posições de gênero e sexualidade normativas? Ao vivenciar, no ambiente escolar, cenas que falam de relações de gênero e de sexualidade, como lidar com situações que desencadeiam a violência?

Então, lembrei de hooks (2009) quando conta o momento em que tentava ensinar uma complicada teoria feminista para estudantes um tanto hostis em relação às leituras dos textos. Como gatilho para iniciar as discussões com seus alunos e alunas, contou determinada cena de um filme e logo percebeu o engajamento dos/as alunos/as em uma animada discussão. Ao exemplo de hooks, e de muitos/as outros/as estudiosos/as, lançar mão de cenas de filmes, séries televisivas, novelas, *sites*, anúncios publicitários, como também cenas produzidas no cotidiano de nossa cidade, da escola, de salas de aula para questionar as posições de gênero, a sexualidade normativa, as diferenças – muitas vezes utilizadas para estabelecer e sustentar hierarquias – pode suscitar boas e oportunas discussões.

---

<sup>35</sup> Refiro-me à primeira edição deste curso, realizada em 2013. Este curso de aperfeiçoamento é promovido pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – FAGED/UFRGS - e pelo Grupo de estudos de Educação e Relações de Gênero – GEERGE.

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, 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 se criticar e contrapor a estes mesmos modos de vida, quiçá, pensar outros modos de estar no mundo. Eis aí uma boa oportunidade para discutir questões de gênero, sexualidades e violências no campo da Educação<sup>36</sup>.

Sujeitos como travestis, gays, lésbicas e transexuais, desde a adolescência, sofrem uma série de violências, muitas vezes seguidas de traumas físicos e, até mesmo, de morte. Carla Almeida (2007) aponta o fato de as/os travestis e transexuais serem vistas/os, geralmente, como um incômodo nos espaços de sociabilidade e participação social do cotidiano, dentre eles, cita a escola, os locais de trabalho, as ruas, as instituições religiosas, os postos de saúde e hospitais, o sistema judicial e, até mesmo, as famílias. Incômodo desencadeado pelo desafio às normas e aos padrões vigentes em relação ao corpo, às posições de gênero e à heterossexualidade. Esta autora comenta também como fatores determinantes para a marginalização e opressão social que sofrem, principalmente, os/as travestis e as/os homossexuais, as imagens e ideias que articulam gays, lésbicas e travestis

---

<sup>36</sup> Cabe uma ressalva, se o/a professor/a lançar mão de um filme ou vídeo, por exemplo, para utilizar com seus/uas alunos/as deve olhar a classificação indicativa do filme.

às doenças, à imoralidade, à perversão, à promiscuidade e à prática de atos violentos.

Na sua dissertação de mestrado, defendida no programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/UFRGS), em 2009, Alessandra Bohm, ao pesquisar a baixa escolarização das travestis, aponta as grandes dificuldades da escola em lidar com questões que envolvem o borramento das fronteiras de gênero e sexualidade. Não apenas no âmbito escolar, como também em espaços de formação docente, geralmente, são reiterados os modelos heteronormativos que acabam por apontar as travestis como seres anormais. É também no âmbito da escola que muitas/os transexuais e travestis sofrem uma série de violências físicas e morais, o que faz com que abandonem a escola, situação que reforça a sua dificuldade de inserção nos espaços sociais, no mercado formal de trabalho e a sua, conseqüente, invisibilidade.

Bohm (2009) aponta o fato de, na maior parte das escolas, as discussões sobre sexualidade constituírem-se através de oficinas e palestras pontuais, geralmente ministradas por profissionais da área da saúde ou professores/as de biologia, que abordam a sexualidade apenas através do discurso biomédico. A pesquisadora chama atenção à necessidade de se abordar as relações entre corpo, gênero e sexualidade levando-se em conta seu aspecto histórico e cultural, principalmente através de situações questionadas e vivenciadas pelos/as alunos/as.

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 dos filmes cinema que analiso nesta pesquisa e em tantos outros, em novelas e programas na televisão, 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, 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, ao invés de tentar educar para 'a sexualidade' não deveria fazer pensar as relações culturais que nos constituem? Será que, a exemplo dos/as alunos/as de hooks (2009), a análise das cenas fílmicas ajudarão a discutir com mais leveza 'conceitos teóricos densos', este modo de pensar marcadamente heterossexista que perpassa as paredes de diversas instituições, como as escolas, os centros de saúde, os aparelhos judiciários?

## 1.2 OS FILMES

Em meados de 1958, Billy Wilder e I. A. L. Diamond começaram a escrever e a trabalhar em um roteiro de um filme, ainda sem nome, mas que alguns meses depois, após tentativas outras de ser nomeado, seria chamado *Some Like It Hot*, veiculado no Brasil como *Quanto Mais Quente Melhor*.

*Quanto Mais Quente Melhor* teve inspiração em uma cena de um filme alemão, de 1951, chamado *Fanfaren der Liebe*. Neste filme, dois músicos que vivem à mercê da própria sorte, para conseguir trabalho, disfarçam-se de diversas personagens. Na última sequência do filme, a que mais chamou a atenção de Wilder e Diamond, os músicos se passam por mulheres para tocar em uma banda só para mulheres. O *script* que Wilder e Diamond trabalhavam vai sofisticando o tom da comédia e alcançando possibilidades para burlar os órgãos de censura da época à medida que eles decidem situar o filme na época da lei seca, no dia do massacre de São Valentim<sup>37</sup>, ocorrido em Chicago na



**FIGURA 1 CARTAZ PUBLICITÁRIO**

década de 1929, e ambientar o filme no charmoso Hotel Del Coronado, em San Diego, Califórnia. O restante das filmagens foi feito nos estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), em Hollywood.

Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon) são músicos desempregados, que estão desesperados por trabalho. Eles acidentalmente testemunham o Massacre do Dia de São Valentim, assistindo o criminoso Spats Colombo (George Raft) e seus cúmplices aniquilar Toothpick Charlie (George E. Stone) e sua gangue.

---

<sup>37</sup> O Massacre do Dia de São Valentim é o nome que se deu para o assassinato de sete pessoas ocorrido em 14 de fevereiro de 1929, durante a Época da Lei Seca nos Estados Unidos. O massacre foi causado por um conflito entre duas poderosas gangues de Chicago e Illinois. Eram a Gangue do Lado Sul, liderada pelo ítalo-americano Al Capone e a Gangue do Lado Norte, cujo chefe era o polaco-irlandês Bugs Moran.

Forçados a apressadamente deixar a cidade, Joe e Jerry pegam o primeiro trabalho que puderam arrumar com o empresário musical Sig Poliakoff (Billy Gray): tocar na banda de garotas da Sweet Sue (Joan Shawlee). Em trajes femininos, os dois se juntam ao resto da banda em um trem que vai para Miami, Flórida. Diante desta situação, Joe adota o nome de Josephine e Jerry torna-se Daphne. Na estação de trem eles vêem Sugar Kane (Marilyn Monroe), a vocalista da banda de Sweet Sue. Joe se apaixona por Sugar e se disfarça do milionário Júnior para conquistá-la. Ao chegar à Miami, um milionário chamado Osgood III (Joe E. Brown) se apaixona por Daphne. Em meio a diversas situações engraçadas com direito a 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 trama se desenrola. Ao final, a gangue de mafiosos de Spats Colombo é assassinada, Sugar descobre que Josephine é Junior e Junior é Joe. Joe e Sugar ficam juntos e há um aceno para a possibilidade de Jerry e Osgood também.

A escolha de atores e atrizes para interpretar as personagens do filme iniciou pouco depois de Wilder e Diamond começarem a trabalhar no *script*. Após uma primeira seleção, haviam pensado em Frank Sinatra para interpretar o personagem Joe e Mitzi Gaynor para Sugar Kane. Mas bastou Marilyn expressar interesse em trabalhar novamente com Wilder e o papel foi dado para ela. Até Agosto de 1958, o filme era chamado de *Fanfares of Love*, que pode ser traduzido para o português como Fanfarras do Amor. Após, foi denominado *Not Tonight, Josephine*, uma frase pronunciada no filme, até que foi concedido o direito de usar o nome *Some Like It Hot*, que já havia sido usado pela *Paramount film* em um filme de 1939.

Marilyn Monroe, também nesta comédia, faz viver, nas telas, signos de feminilidade que se cristalizaram e que, ainda hoje, guardam suas permanências e continuidades ao disseminar seus efeitos na moda, nos gestos, no modo de se produzir um corpo feminino inteligível. Como contraponto, as personagens vividas por Tony Curtis e Jack Lemmon ao 'precisar' se passar por garotas para escapar da

morte, aproximam-se e tentam se apropriar dos signos de feminilidade que ao mesmo tempo admiram e desejam.

O filme recebeu indicação ao Oscar em seis categorias – figurino, roteiro, direção, filmografia, direção de arte e melhor ator (para Jack Lemmon), vencendo apenas o de figurino, por Orry – Kelly. Entretanto, Marilyn, Lemmon e Wilder ganharam, cada um/a, o seu globo de ouro. Este filme é, até hoje, apontado como uma das melhores comédias de todos os tempos<sup>38</sup> e é ainda frequentemente exibido e /ou citado em novelas, programas e séries para a televisão.

Para articular com este filme, cujas cenas são a referência para a ‘etnografar de cenas’ que realizo nesta tese, recorro cenas de outros três filmes, comentados a seguir.

O filme *Transamérica* é um drama, estilo *road movie*, produzido e veiculado em 2005, nos Estados Unidos. O roteiro e a direção são de Duncan Tucker. O filme foi exibido nos cinemas no mesmo período em que outros filmes com temas que mostravam trânsitos em relação à sexualidade tida como normativa conquistaram espaço nas telas, como *Capote* e *O segredo de Brokeback Mountain*.

O diretor conta que encontrou inspiração para o filme após dividir um apartamento com uma amiga, Katherine

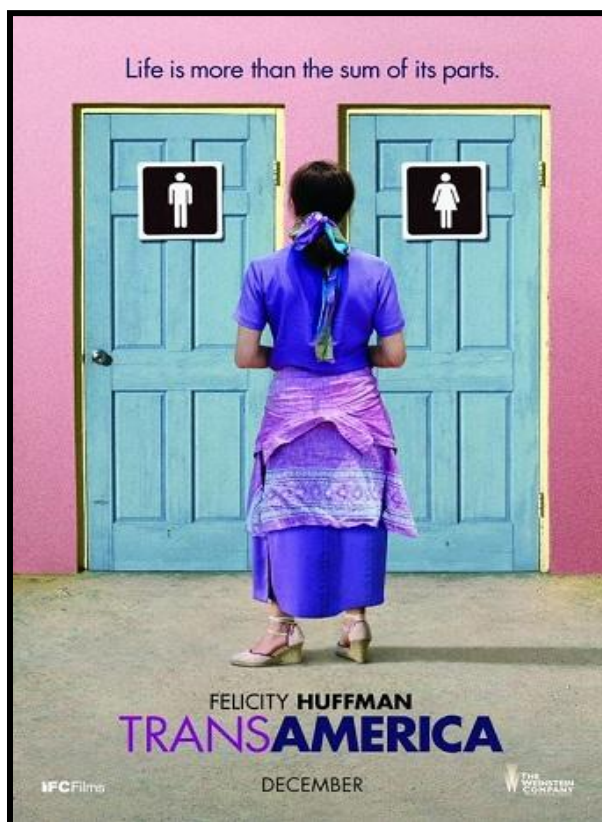


FIGURA 2 CARTAZ PUBLICITÁRIO

<sup>38</sup> O elenco dos filmes, bem como a ficha técnica estão no ANEXO 2.

Cornella, mas apenas meses depois soube que ela era uma transexual. Esse encontro foi o mote para o roteiro deste filme de estrada. Para o cineasta brasileiro Walter Salles (2010), os *road movies* possibilitam o questionamento das identidades, uma vez que misturam a crise de identidade das personagens à crise da identidade das próprias culturas nacionais. Assim, o ato da viagem, neste gênero cinematográfico, assume a qualidade de peregrinar e /ou de uma movimentação nômade em que a viagem é, em si, a própria meta.

O filme conta a história de Bree Osbourne (Felicity Huffman) que mora em Los Angeles e está prestes a fazer a cirurgia de 'redesignação sexual', a última operação que, segundo a personagem, a transformará em uma 'mulher'. Para realizar a cirurgia, Bree já conseguiu a autorização do psiquiatra, falta apenas a da sua terapeuta (Elizabeth Peña). Dias antes da consulta com a terapeuta, Bree recebe um telefonema de Toby (Kevin Zegers), um jovem preso em Nova York que está à procura do pai. Bree se dá conta de que ele pode ter sido fruto de um relacionamento seu (enquanto se chamava Stanley) com uma colega de faculdade. Quando menciona o fato à terapeuta ela diz a Bree que apenas dará a autorização para a cirurgia se Bree resolver a sua situação com o seu filho. Bree, então, vai até Nova York e tira Toby da prisão. Para voltar a Los Angeles, embarcam em um *road movie*, em que ambos seguem em busca de seus sonhos e experimentam, durante o percurso, situações e emoções inesperadas. Pelo caminho, Bree conhece um cowboy-índio chamado Calvin Many Goats (Graham Greene), reencontra seus pais e sua irmã. Toby, sonha em conhecer o pai e quer ser astro do cinema pornográfico. No desenrolar da trama, Toby descobre que é filho de Bree, ela realiza a cirurgia e Toby faz um filme. Eles se reencontram, um tempo depois, na casa de Bree em Los Angeles.

Transamérica foi uma produção de baixo custo do cinema independente dos Estados Unidos. Uma das curiosidades dos bastidores, é o fato de Felicity Huffman ter apelidado a prótese peniana que usou em algumas cenas de Andy.

O filme ganhou o Globo de Ouro de melhor atriz para Felicity Huffman e de melhor canção original por *Travelin' Thru*, na voz de Dolly Patton. Felicity Huffman, concorreu ao Oscar de melhor atriz, em 2006, mas não levou a estatueta.

Já *Elvis & Madona* é um filme brasileiro, de comédia, de 2010, dirigido por Marcelo Laffitte que mesmo apontado pela crítica como uma comédia de riso fácil, a meu ver, tem potência para pensar a feminilidade em suas articulações biopolíticas.

A trama se passa em Copacabana, no Rio de Janeiro. Elvis (Simone

Spoladore) trabalha informalmente como fotógrafa para um jornal e batalha para ser contratada. Enquanto isso, para se sustentar, trabalha como entregadora de pizza. Madona (Igor Cotrim) trabalha como cabeleireira. Ela sonha em produzir um show de teatro de revista. Logo após ter tido todo o dinheiro que havia juntado para realizar o show roubado pelo seu amante João Tripé (Sérgio Bezerra), conhece Elvis. Elvis e Madona se envolvem em uma história de amor, vão morar juntas e Elvis fica grávida de Madona. Ao final, Elvis é contratada pelo jornal como fotógrafa, o bandido João Tripé morre e Madona realiza o seu show.

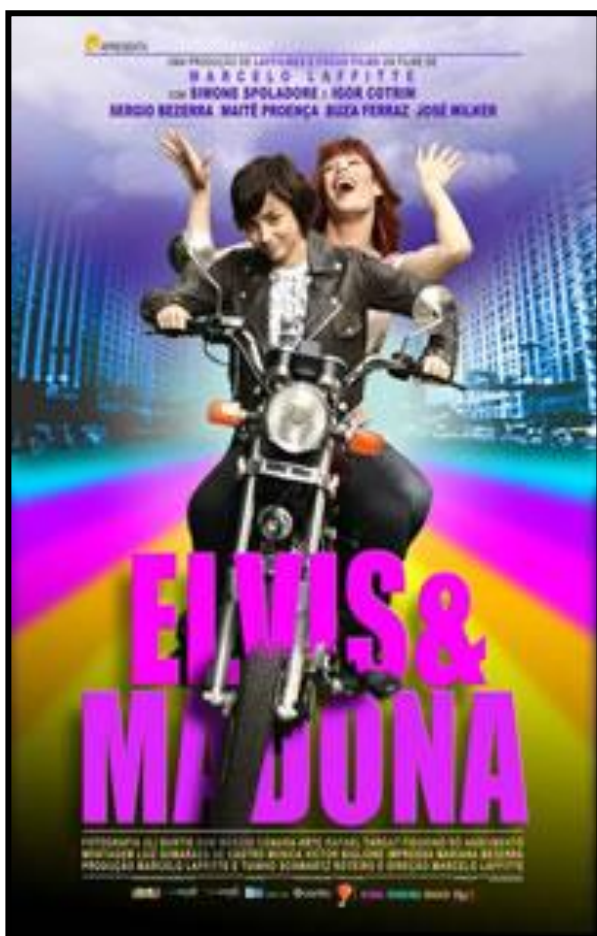


FIGURA 3 CARTAZ PUBLICITÁRIO

Essa comédia romântica expõe nas telas problemas comuns a muitos

relacionamentos, como o medo de entregar ao outro para viver um grande amor. É nos trânsitos de gênero e sexualidade, que as personagens vivem esta história.

EM RELAÇÃO A BILHETERIA, O FILME *ELVIS & MADONA* ficou bastante prejudicado. Houve um longo tempo de espera entre filmagens e lançamento, que acabou deixando a produção datada, uma vez que a história retrata um momento específico desta primeira década dos anos 2000. Este demérito, no entanto, não é do filme em si, mas uma característica do cinema brasileiro, que tem na distribuição o seu principal 'gargalo' hoje.

Este filme ganhou vários prêmios nacionais e um internacional, como Melhor Roteiro no Festival do Rio; Melhor Filme, Roteiro (Marcelo Laffitte), Direção, Ator (Igor Cotrim), Ator Coadjuante (Sergio Bezerra) e Música (Victor Biglione) do Festival de Natal; Melhor Filme (Júri Popular) do 12º Festival de Cinema Brasileiro em Paris e Melhor Filme no Festival de Cinema Gay e Lésbica de Oslo.

O terceiro filme do qual recorro cenas para articular às cenas do filme *Quanto Mais Quente Melhor é A Pele que Habito*. Filme dirigido por Pedro Almodóvar, produzido e veiculado em 2011, é um misto de drama e suspense.

O filme foi baseado no livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet. Robert Ledgard (Antonio Banderas) é um conceituado cirurgião plástico, que vive com a filha Norma (Bianca Suárez). Ela possui problemas psicológicos causados pela morte da mãe, Gal (Elena Anaya). Gal teve o corpo inteiramente queimado após um acidente de carro enquanto fugia com Zeca (Roberto Álamo). Um tempo depois, ao ver sua imagem refletida na janela, Gal se suicida. Vicente (Jan Cornet) é um rapaz que trabalha na *boutique* de sua mãe e paquera a funcionária Cristina. Em uma festa de casamento em que Norma vai com o pai, ela e Vicente se encontram. Enquanto Vicente a beija e tenta uma relação sexual com Norma, no jardim da casa em que ocorria a festa, ela escuta a música que sua mãe lhe ensinou a cantar.

‘Mergulhada’ em suas memórias, começa a gritar. Vicente, para fazê-la parar de gritar, tapa a sua boca com a mão. Mas Norma morde a sua mão. Para fazê-la soltar, bate em sua face, o que a deixa desacordada. Doutor Robert Ledgard sentindo a ausência da filha vai procurá-la e a acha desacordada. Entretanto vê Vicente, quando passa de moto. O cirurgião pensa que a filha foi estuprada. Norma comete suicídio. Então, ele sequestra Vicente e faz de seu corpo o suporte para seus experimentos e, aos poucos, transforma o corpo de Vicente em um corpo de mulher, a qual chama de Vera (Elena Anaya). Vera tem a face e o corpo de Gal. Para cuidar de Vera, doutor Robert Ledgard chama à sua chácara/clínica Marília (Marisa Paredes), a governanta que lhe criou. Marília é a mãe de Zeca. Zeca volta à mansão, descobre Vera (que pensa que é Gal). A trama termina com a morte de Zeca por Ledgard. Vera assume sua feminilidade e conquista o médico. Para fugir da chácara/clínica precisa matar o médico e Marília. Vicente/Vera retorna a *boutique* de sua mãe.

O filme recebeu o Prêmio da Juventude (Cannes, 2011), de melhor filme estrangeiro (Saturn Award, 2011 e BAFTA, 2012). Foi indicado à melhor filme estrangeiro para o Globo de Ouro 2012 e para receber a Palma de Ouro, em Cannes 2012, porém não levou as duas últimas indicações.



FIGURA 4 CARTAZ PUBLICITÁRIO



## **2. MODOS DE SER E ESTAR FEMININA: o cinema como possibilidade para pensar**

Como já mencionado, nesta pesquisa não trabalho propriamente com o cinema, mas lanço mão de cenas de um filme, escolhido como eixo principal para as análises, a comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, em articulação com algumas cenas de outros três filmes, *Transamérica*, *Elvis & Madona* e *A Pele que Habito*, a fim de estabelecer uma relação de estranhamento no que tange ao corpo feito legível e inteligível como feminino. Ao deslocar-me pelas brechas e possibilidades que se estabelecem no momento de se ‘ver’ um corpo em uma cena, ao olhar para os pontos, diagramas, traçados e tensões que expressam os modos pelo qual o feminino é fabricado nos corpos, busco, pois, escapar de uma análise linear.

Uma vez que minhas discussões sobre o corpo feminino são alavancadas através de cenas de filmes do cinema, trago, no início deste capítulo, algumas considerações sobre o cinema. Retomo, brevemente, as condições de possibilidades de uma época que ‘inventou’ o cinema. Falo também das técnicas de iluminação, da paleta de cores, das práticas, discursos de determinadas épocas que fazem o feminino nas telas.

Pelbart (2009, p. 119) conta que Franco Beraldi ao comentar a frase que foi muito repetida logo após a queda das torres gêmeas: “parece um filme de ficção”, provoca-nos a pensar que o cinema veicula cenas possíveis de se realizarem. Na esteira do comentário de Beraldi, Pelbart nos convida a “entender o cinema nesta direção, não como a representação de um estado de coisas, embora possa ser também isso, mas como câmara da produção da realidade por vir”. Assumo, aqui, esta provocação a fim de pensar o cinema como uma ficção que suscita e reitera algumas de nossas próprias ficções. Assim, o cinema é abordado como

possibilidade de tensionar modos de ser e estar no mundo. De tensionar e ensinar formas e modos, fictícios, de vida.

A emergência do cinema, em 1895, com o patenteamento do cinematógrafo<sup>39</sup> pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, é possibilitada, principalmente, por três situações: pelos avanços tecnológicos da imagem fotográfica que, desde 1820, vinha aprimorando e sofisticando seus registros; pelos estudos de imagem e movimento realizados através de fotos sequenciais, em 1872, pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge<sup>40</sup> e pelas possibilidades alavancadas pela produção do canhão cronofotográfico, em 1882, pelo fisiologista francês Etienne-Jules Marey, na sua busca por entender e registrar o movimento humano (LAYBOURNE, 1998).

Após a fabricação do cinematógrafo, o cinema não se desenvolveu de um modo homogêneo. Cada época apresentou (e apresenta) suas particularidades. O cinema esteve presente, mesmo que de diferentes modos, nos principais momentos destes três últimos séculos. Épocas e momentos históricos que são também efeito de situações tecnológicas que promoveram deslocamentos nas relações sociais e culturais que produzem os sujeitos. No final do século XIX e

---

<sup>39</sup> Existem algumas divergências a respeito do patenteamento do cinematógrafo que esta tese não objetiva discutir, porém, cabe comentar que para os norte-americanos o cinematógrafo foi inventado por Thomas Edison.

<sup>40</sup> Já reconhecido por seu trabalho, Muybridge, foi convidado pelo Governador da Califórnia, Leland Stanford, para fotografar o galope de um cavalo, com o objetivo de mostrar que este, em um determinado momento da ação, retirava as quatro patas do chão (tratava-se de uma aposta, na qual Stanford estaria envolvido, e as fotos serviriam de provas para a apuração dos resultados). Muybridge, auxiliado pelo engenheiro John D. Isaacs, criou um sistema compreendido por 24 câmeras escuras, cada qual com uma chapa emulsionada, que eram acionadas por fios devidamente esticados no local onde o cavalo correria. À medida que o cavalo passava, ele tocava nos fios e acionava sucessivamente as câmeras, capturando posições-chaves do movimento do galope. Esse experimento foi tão bem sucedido que não só provou que o cavalo em determinado momento do galope retirava as quatro patas do chão, como deu a Muybridge e a Stanford as honras da descoberta do processo de análise do movimento fotograficamente. Muybridge ficou tão entusiasmado com o resultado do trabalho que dedicou o resto de sua carreira à fotografia seqüencial do movimento. Sua pesquisa foi tão completa que até hoje é utilizada como referência por animadores do mundo inteiro (LAYBOURNE, 1998).

início do século XX, inovações como a eletricidade, as ‘novas’ concepções da ciência em relação ao surgimento à evolução da vida, o telex, o automóvel, o avião favoreceram o movimento, o contato e trânsito de pessoas, bem como as suas curiosidades sobre o seu corpo, a sua vida. No século XX, as duas guerras mundiais, os movimentos culturais nos anos 1960, que tiveram no cinema seus grandes ícones narrativos e técnicos promovendo movimentos como a *Nouvelle Vague*<sup>41</sup> e o *Cinéma Vérité*<sup>42</sup>, favoreceram o incremento de câmeras e equipamentos portáteis de captação e veiculação de sons e imagens que fizeram proliferar e circular vozes de diferentes sujeitos emergentes de diversas partes do mundo. Porém, apenas no final do século XX e início do século XXI, com a emergência da internet, da telefonia móvel, do *You tube*, dos *Iphones* multiconectados e equipados com câmeras fotográficas e de vídeo, tornou-se possível não só que cineastas diversificassem a sua atividade, mas também fizeram com que qualquer sujeito pudesse produzir e publicar seus audiovisuais.

Neste contexto, ganham espaço os chamados ‘filmes-dispositivos’ que revisitam um dos primeiros gêneros da arte do cinema, em uma época quando os filmes eram ainda assistidos em feiras, parques e teatros, como uma das atrações.

---

<sup>41</sup> *Nouvelle Vague* é um estilo cinematográfico que emergiu no início da década de 1950 quando um grupo de críticos, conhecidos como ‘jovens turcos’, passou a discutir a função do autor de um filme e a importância da individualização pelo estilo. Assim, trabalharam a ideia do cinema de autor, do diretor como autor de um filme. Discussão que causou tumulto entre os cinéfilos franceses na primeira metade dos anos 50. Os jovens encontrariam na revista francesa CAHIERS DU CINÉMA, editada por André Bazin, importante teórico cinematográfico, espaço para expor suas idéias, e iniciar um tímido movimento cinematográfico que se consolidaria no fim dos anos 50. O grupo de críticos, autores da proposta que revolucionou o cinema Francês, se tornariam mais tarde realizadores famosos como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol - Valcroze. As características mais marcantes deste estilo são a intransigência com os moldes narrativos do cinema estabelecido, através do amoralismo, próprio desta geração, presente nos diálogos e em uma montagem inesperada, original, sem concessões à linearidade narrativa.

<sup>42</sup> *Cinéma Vérité*, batizado por Jean Rouch, é uma designação que se confunde com cinema-direto ou cinema-verdade. O conceito surge no final dos anos 1950 e refere-se a um gênero de documentário que se empenha em captar, sem fins didáticos ou de ilustração histórica, a ‘realidade’ tal e qual ela é, isto é, que procura ‘reproduzir’ aquilo que na realidade acontece.

O objetivo daqueles primeiros filmes do cinema, assim como dos filmes-dispositivos não é a de contar uma história em um sentido literário, mas, sim, de mostrar alguma coisa acontecendo em frente à câmera. Portanto, operam com o fato de as regras estabelecidas *a priori* determinarem os movimentos e possibilidades aos quais um filme pode chegar, cientes da infinidade de possibilidades e movimentos (BOMFIM, 2014).

Desse modo, a consequente exibição não apenas do produto cinematográfico, como também de vídeos produzidos e publicados por sujeitos de diversas regiões do mundo e, por outro lado, a curiosidade dos sujeitos que querem conhecer as novidades, pôs em circulação uma série de discursos, códigos, normas, concepções e valores. Tanto quanto para quem faz cinema, como para quem pesquisa o cinema e/ou apenas assiste aos filmes e vídeos produzidos, emergem possibilidades de afetar e ser afetado por diversos modos de ser e viver. O cinema, bem como a veiculação de cenas e imagens na internet, por ser da ordem da experiência, pode ser pensado com um potente espaço estético<sup>43</sup>.

Lembro quando Deleuze, ao falar sobre o trabalho de Godard na entrevista concedida em novembro de 1976 à revista *Cahiers du Cinéma*, diz que “as coisas mesmas são imagens” (*ibidem*, 1992, p. 57). Imagens repletas de palavras de ordem, percebidas na subtração, no déficit do que nos é natural, do que não nos interessa, uma vez que “estamos tão repletos de imagens que já não vemos as imagens que nos chegam do exterior por si mesmas” (*ibidem*, 58). Sendo assim, perceber e/ou veicular uma imagem em um filme implica em olhar além das palavras de ordem que, ao operar como clichês, buscam capturar as imagens na tentativa de normalizá-las, de ditar a percepção, de apagar o devir, de conduzir o olhar diante das possibilidades de se ver de outros modos. Para, então, perceber as imagens é preciso romper esse campo instável sempre prestes a ser golpeado pelas palavras de ordem. É, aliás, necessário escapar dos binarismos, das

---

<sup>43</sup> Estética, neste texto, refere-se ao exercício de sensibilidade em relação ao mundo, a partir da construção de uma relação consigo (DREYFUS e RABINOW, 1995).

tautologias e encontrar outras possibilidades para ver as cenas, as imagens. Quando olho para a tela do cinema e identifico um corpo feminino, isso só é possível pelos significados inventados, construídos, repetidos e partilhados na cultura da qual eu participo e que dizem como deve ser o feminino.

Butler (2003, p. 48) opera com a ideia de um sujeito produzido como efeito dos discursos e das normas. Na sua performance de gênero, o sujeito reitera as normas, historicamente constituídas, que não foram feitas por um/a 'criador/a', mas sim, produzem como efeito um sujeito de um determinado gênero. Assim, "não há 'ser' por trás do fazer, do realizar-se e do tornar-se; o 'fazedor' é uma mera ficção acrescentada à obra", pois "não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados". Desse modo, reitero a ideia de que a masculinidade e a feminilidade não surgem espontaneamente em um corpo, não têm uma origem ou um fator desencadeante na fisiologia, na anatomia. São produzidas nos sujeitos e em seus corpos, por atos insistentemente repetidos e treinados, como efeito de normas e de discursos proferidos por instituições como a família, a escola, o direito, a religião, a ciência. Uma vez que não há uma identidade inata e original, o gênero é sempre um fazer.

Mark Cousins (2013, p. 41) conta que no início do cinema Japonês, como era proibido às mulheres encenar os papéis femininos, os homens interpretavam todas as personagens. Isso se deve ao fato de o cinema japonês ter se desenvolvido a partir do teatro onde as mulheres, devido às questões sociais e culturais da época que destinavam o seu corpo ao privado, não tinham permissão para atuar. Assim, este cinema transportava para as telas características marcantes do teatro japonês, por exemplo, a "câmera registrava a cena frontalmente. Os atores usavam roupa e maquiagem tradicionais e atores homens interpretavam tanto os papéis masculinos como os femininos". Os atores lançavam mão das roupas, artefatos, modos de ajeitar os cabelos, de se comportar, de olhar para fazer as personagens femininas.

Já no começo do cinema europeu e do cinema norte-americano e, principalmente, até a década de 1960 as personagens femininas eram destinadas apenas a atrizes mulheres e brancas. Para acentuar nas telas as relações e diferenciações de gênero entre os gêneros masculinos e femininos, lançava-se mão de uma série de recursos cinematográficos, como técnicas de som, iluminação, tons, dentre outras. Uma vez que assumo a feminilidade fabricada por atos performativos, destaco, aqui, a iluminação e a paleta de cores por serem, ainda, determinantes na caracterização das personagens femininas nas cenas, bem como, por expressarem a força performativa dos enunciados de gênero que acionam e reiteram uma maquinaria específica de atos para o feminino ou o masculino.

Embora não sejam específicas do cinema, pois são artefatos importantes nos estúdios fotográficos, em espetáculos de teatro, em shows performáticos, por exemplo, as técnicas de iluminação são fundamentais na construção de cenas e personagens, já que podem ser pensadas como capazes de acentuar nas personagens atributos relacionados às ‘masculinidades’ e ‘feminilidades’. Nas



**FIGURA 5 MADONA E ELVIS - CENA DO FILME ELVIS & MADONA**

cenar da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, dos filmes *Transamérica*, *Elvis & Madona* e *A Pele que Habito*, por exemplo, foram utilizadas técnicas de iluminação para personagens femininas em Daphne, Josephine, Bree, Madona e Vera e masculinas em Elvis, Vicente e, às vezes, também em Vera (talvez nos momentos em que o diretor, Pedro Almodóvar, não queria deixar o/a espectador/a esquecer que Vera era também Vicente), fato que para quem assiste às cenas contribui para acentuar uma relação de gênero entre as personagens.

O modo prescrito como supostamente mais adequado de se produzir na tela a imagem feminina, através de técnicas de iluminação, consolidou-se no cinema entre a segunda metade da década de 1910 e o começo da década de 1930.

Embora, durante todo este tempo, tenha havido diversos deslocamentos em relação a estas técnicas, ainda hoje, elas apresentam muita força. Para as personagens femininas são destinadas as luzes mais suaves de aparência delicada e que produzem pouquíssimas sombras na face e na pele. Nos filmes *noir*, chegava-se ao limite desta técnica. As personagens masculinas eram iluminadas



**FIGURA 6 JOSEPHINE E DAPHNE - CENA DE QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**



**FIGURA 7 POLIAKOFF, JERRY E JOE – CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

com uma luz dura, de sombras marcadas. Mesmo que para alguma personagem feminina fossem necessários alguns sombreamentos, eram utilizados filtros difusores e sombras sutis. Ao narrar histórias dos bastidores do cinema, Edgar Moura (2005, p.116) conta que Louis B.

Mayer, atuante no *star system* da Metro, ao contratar um

fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: “Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos nos rosto das minhas atrizes”. As restrições em se projetar sombras sobre a face feminina e a determinação em sombrear a face masculina está diretamente relacionada ao que é culturalmente compreendido, inventado e esperado como atributos do feminino e do masculino. No cinema, as marcas e sombras no rosto são destinadas ao masculino, pois elas se articulam aos signos de caráter, de trabalho, de virilidade. Assim, não são eliminadas da face das personagens masculinas, pois nos *closes* é exatamente isso que se ambiciona. John Alton (1997, p.96), diretor de fotografia durante o auge do cinema clássico hollywoodiano, período em que o *star system* já estava consolidado e tinha um papel fundamental nas estratégias dos estúdios, diz: “enquanto *closes* femininos ambicionam a beleza, nas imagens masculinas é o caráter do indivíduo que nós acentuamos”.

As prescrições para filmar e fotografar a personagem feminina adequadamente vai além da ideia de se produzir uma imagem suave, delicada, sem sombras densas e grandes contrastes. A face feminina, além de iluminada,



deveria ter também destacado o brilho dos olhos<sup>44</sup>, a pele lisa e viçosa, sem rugas, manchas, irregularidades, não apenas da face, mas também no corpo a fim de aparentar ideais de juventude. Essas prescrições aliadas à paleta de cores pretendiam construir uma visualidade em consonância com o 'ideal' de feminilidade vigente, segundo o qual a grande parte das personagens femininas – ou ao menos as 'boas' mocinhas e senhoras – seriam frágeis, infantis, débeis, dependentes, emotivas e puras por 'natureza'. Esses são importantes índices da força performativa dos signos de gênero que, ao serem repetidas, encontram na iluminação, assim como na paleta de cores, a possibilidade de serem destacados na filmagem e, desse modo, contribuirão na fabricação de um feminino 'mais' legítimo nas cenas do cinema.

Quando a comédia *Quanto Mais Quente Melhor* foi filmada, as imagens já encontravam possibilidades, desde a década de 1930, de aparecer coloridas nas telas do cinema. Embora Marilyn Monroe tenha manifestado a sua preferência por filmar em cores, a decisão por filmar em preto e branco foi feita pelo diretor, Billy Wilder, pois achava que a maquiagem feita em Tony Curtis e Jack Lemmon, para encenar Josephine e Daphne, aparecia um tanto esverdeada na tela, o que comprometia a performance dos atores e de suas personagens (MASLON, 2009). Porém, mesmo nos filmes em preto e branco, usa-se uma paleta de cores. Nos filmes em cores, há certos tons que são mais destinados às personagens femininas. Como, por exemplo, os tons mais coloridos, as cores claras, os tons brilhantes, os tons de rosa e lilás, os estampados.

---

<sup>44</sup> Isso não significa que nunca seja utilizada durante a captação da imagem das personagens masculinas – pelo contrário, em geral o é, principalmente se a personagem retratada for um 'mocinho', se for uma comédia, um romance, um *chick-flick*. A forma como ela é trabalhada, contudo, muda de um modo intenso devido os objetivos, muitas vezes opostos.



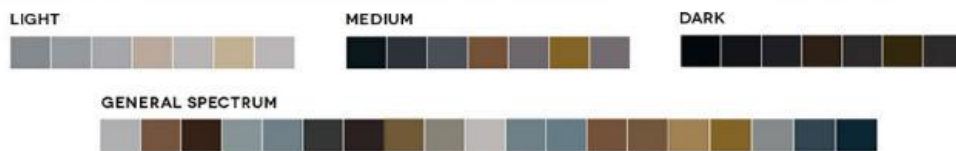
**FIGURA 8 SUGAR – PALETA DE CORES: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

A paleta de cores é um dos importantes elementos da direção de arte que dá o tom para a cenografia, os figurinos, os objetos, móveis e utensílios presentes nas cenas. Quando as cores apareceram como possibilidade para o cinema, alguns produtores recearam que elas fossem roubar a atenção dos/as espectadores/as da história fílmica. Para desmistificar esta suspeita, a empresa *Technicolor*, comandada por Herbert Kalmus, investiu em uma consultoria de cores coordenada pela sua esposa Nathalie Kalmus que estabeleceu paletas de cores para cada roteiro, demonstrando que a cor poderia ser integrada como um elemento narrativo a mais no filme. Assim, ao indicar os diretores de fotografia, a *Technicolor*,

indiretamente, supervisionava a cenografia, o guarda roupa e a maquiagem de atrizes, atores e figurantes conforme ‘mandava’ a paleta de cores.

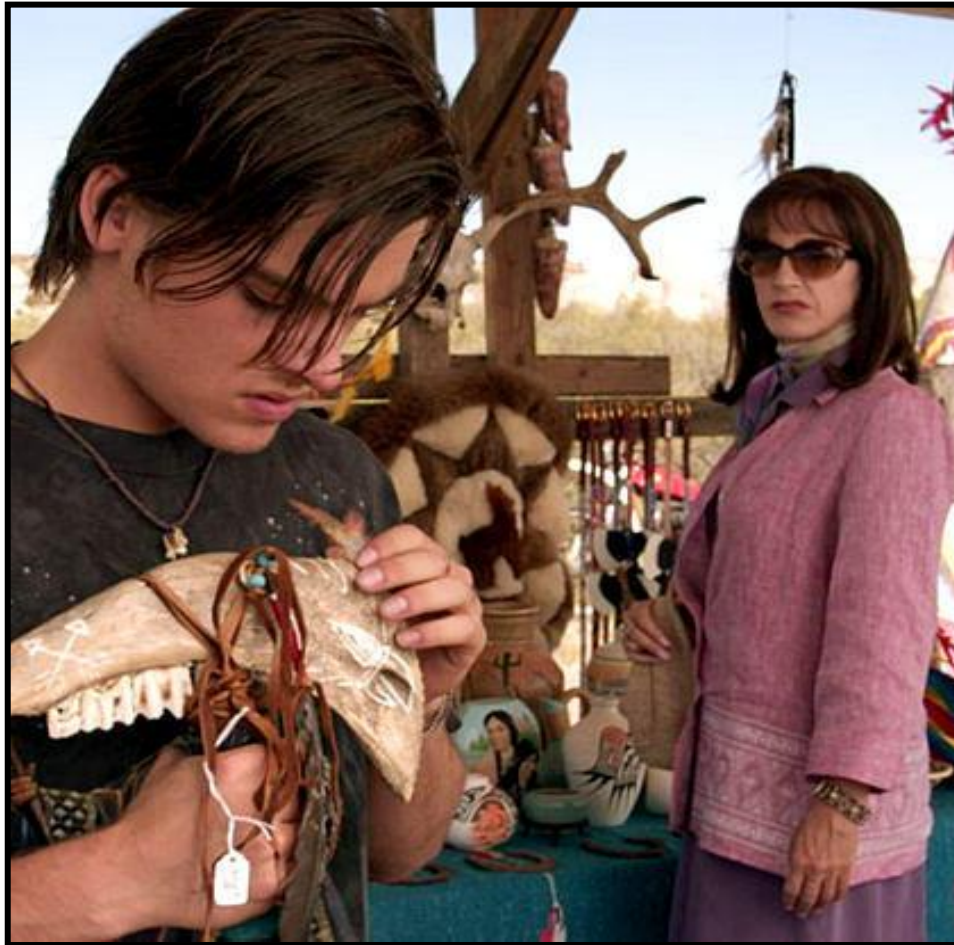
Em 1935, Nathalie Kalmus publicou um artigo intitulado *Consciência da Cor* em que prescrevia, com base no uso das cores nas artes visuais, as regras básicas do uso das cores que iriam produzir a estética hollywoodiana pelas próximas décadas. Conforme o texto, as cores deveriam ser usadas segundo suas possibilidades de suscitar sentimentos e climas. Desse modo, as cores consideradas ‘quentes’, como tons de vermelho, laranjas e amarelos, seriam utilizadas para provocar sensações de excitação, calor e movimento, já as cores consideradas ‘frias’, como tons verdes, azuis e roxos, remetiam a sensações de repouso, tranquilidade e frieza.

No filme *A Pele que Habito*, o diretor Pedro Almodóvar, conhecido pelo uso das paletas de cores quentes e intensas, usa, desta vez, uma paleta com tons mais frios, em que predominam tons de azul, embora não deixe de usar também o vermelho, uma de suas marcas. No decorrer do filme, com o desenrolar da trama, nos momentos de *flashback*, as cores quentes são as mais utilizadas, já nos momentos mais tensos da trama, o vermelho, quando aparece, está rodeado pelas cores frias. E a personagem de Vicente/Vera ao ser deslocado/a do masculino para o feminino, transita das cores mais escuras e frias, para as claras e quentes, o que confere ao seu corpo uma aparência mais feminina.



**FIGURA 9 VERA – PALETA DE CORES: FILME A PELE QUE HABITO**

Já no filme Transamérica, o diretor Duncan Tucker usa uma paleta de cores composta, principalmente, pelos tons que se articulam, na nossa época e cultura, ao feminino. Tons terrosos misturados aos tons de rosa e lilás dão cores às cenas. A personagem Bree, que focalizo ao operar com cenas deste filme nesta tese, esta comumente vestida de rosa e/ou lilás ou em tons pastéis. Vestir uma personagem de rosa, lilás é valer-se de signos que remetem ao caráter performativo e ficcional do feminino. Estratégias que reiteram e ensinam, através das cenas fílmicas, uma determinada luz, cor, brilho e ordem para o feminino.



**FIGURA 10 BREE E TOBY – PALETADE CORES: FILME TRANSAMÉRICA**

A exibição, nestas cenas, de signos performativos de gênero, sustentados pelos efeitos de verdades dos discursos que produzem feminilidades, reiteram os laços entre o que veiculam os artefatos culturais e a cultura. As cores, as luzes, os brilhos, os tons, as sombras operam aqui acentuando os modos de ser e viver um

corpo feminino e, juntamente com práticas e discursos, com verdades e saberes de determinada época e cultura, exercem pedagogias de gênero e sexualidades (LOURO, 1999). Assim, estas cenas do cinema, através de suas personagens, expressam a força dos signos performativos de gênero alicerçados em convenções culturais. Assumir este modo de pensar o feminino possibilita o desejo de produzir um distanciamento dos modos tradicionais de ser e viver os corpos para pensar a fabricação do feminino como uma ficção biopolítica.

Talvez, siga nesta mesma direção a sugestão de Matty Malneck, o supervisor de som, quando, na comédia *Quanto Mais Quente Melhor* disse para a banda formada por homens que dublava a banda formada apenas por 'mulheres' nas cenas do filme: "no tempo, meninos. Mas não toquem tão bem. Lembrem-se que no filme é para ser uma banda de mulheres"(MASLON, 2009, p. 68, tradução minha). São estas suposições e expectativas que, ao estar nas telas, reiteram modos de ser e estar feminina, modos que são esperados para os sujeitos femininos.

\*\*\*

Após algumas considerações sobre o cinema, sobre as técnicas de iluminação, as cores, os tons que acentuam atributos de feminilidade nas personagens que estão nas telas, divido este capítulo em três seções.

Na próxima seção, falo de uma época específica do cinema hollywoodiano, os anos 1950, que através de seus filmes, diretores e personagens exibiu (e ainda exibe) nas telas um modo mais valorizado de ser feminina. A seguir, na segunda seção, discuto os embates entre os códigos de censura e, na terceira sessão, as possibilidades de exibição de corpos e personagens que escapam da heteronormatividade.

## 2.1 O CINEMA HOLLYWOODIANO DA DÉCADA DE 1950



FIGURA 11 SEM TÍTULO

Quais particularidades pode guardar o cinema hollywoodiano da década de 1950 que o faz potente como objeto de análise? De que modo os filmes desta época ensinaram aos sujeitos modos de ser e viver o corpo? É possível pensar que este cinema, com sua pretensão de ser global, ensinou um estilo de vida para o mundo?

Na década de 1950, o cinema<sup>45</sup> que era projetado para o mundo era o cinema produzido pela indústria cinematográfica de Hollywood. 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

---

<sup>45</sup> Mesmo que a tese que ensaio não seja sobre o cinema, considero importante comentar que o ano de 1895, mais especificamente o dia 22 de dezembro com a exibição de um filme promovida pelos irmãos Lumière no *Salon Indien do Grand-Café de Paris*, é apontado como o ano em que o cinema nasceu. Jean-Luc Godard, um grande crítico da domesticação da imagem pelo comércio, questiona a comemoração desta data no documentário 2 x 50 Ans de Cinema Français. Godard instiga a quem assiste o documentário com algumas problematizações. Questiona se o que se comemora seria o aniversário de cem anos de uma arte, ou o nascimento do cinema como comércio, afinal, a data das comemorações celebra a primeira exibição paga de filmes. Aponta-se (LEV, 2003; Foreman, 1997; dentre outros/as) que o cinema hollywoodiano emergiu e se consolidou na década de 1920, do sentimento de fracasso, de falência que se seguiu à primeira guerra mundial e à quebra da bolsa de Nova Iorque, fato que levou ao suicídio sujeitos que viram sucumbir suas fortunas, e que instalou um momento de depressão, econômica e emocional, na sociedade norte-americana da época. Fatos históricos que contribuíram para alavancar a indústria cinematográfica.

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 espaços, o jeito e as falas do masculino e do feminino, as cores para se vestir, os modos de se arrumar, 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. Quanto aos prazeres do sexo, eles eram muito sugeridos e insinuados, mas raramente exibidos. Muitas vezes, valia-se de um tom psicanalítico para falar deste tema já que a sexualidade é um assunto chave da psicanálise. A teoria psicanalítica aparece, pois como possibilidade para preencher a lacuna que há entre o desejo da plateia e as normas da censura que forçavam o sexo a ser substituído por beijos, por exemplo. 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.

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



uma ficção de sucesso. 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' e 'psicologismo' 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). Muitos filmes hollywoodianos, produzidos e veiculados nestas décadas, não se envolveram em questões e debates políticos em relação às guerras e focalizaram apenas ideais do amor romântico e os valores de uma próspera e urbana sociedade<sup>46</sup>. 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. 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<sup>47</sup>, 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. O sucesso de um determinado filme nos Estados Unidos abria mercado para a exploração mundial do produto cinematográfico que, comumente, já chegava aos outros países com seus custos pagos. Entretanto, essa indústria não vendia apenas as tramas, cenários e personagens dos filmes. Comercializava também além de bens de consumo e artigos para o corpo, as imagens fotográficas do *star system*, histórias de bastidores dos filmes, *shows* de

---

<sup>46</sup> Ter apenas o foco de prosperidade e paz foi alvo de diversas críticas, discussão que retomarei ao final desta seção.

<sup>47</sup> Entre as décadas de 1930 e 1960, os Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, que se estendeu de 1939 a 1945, aliado à Coreia do Norte e à China, ainda participou, de 1950 à 1953, da Guerra da Coreia e, além disso, havia também o envolvimento na Guerra Fria (LEV, 2003).

televisão, focadas sobre a vida privada de astros e estrelas. Todo este comércio produzia como efeito o desejo por um modo de vida<sup>48</sup>, não apenas para os/as norte americano/as, mas para os sujeitos de diversas partes do mundo. Esses modos de vida, exibidos nas cenas, acabavam 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).

O fato de alguns/as personagens serem mais aceitas/os que outras/os fez com que esta indústria se mobilizasse para reproduzir os signos que eram 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. É na esteira desta argumentação que é possível pensar que o cinema norte-americano, como experiência coletiva, passou a ser uma das mais fortes expressões culturais do mundo.

Para Preciado (2010), uma das estratégias do cinema hollywoodiano consistia em investir e reiterar a ordem biopolítica da complementaridade de gênero que imperava na narrativa do 'sonho americano' da época. Sonho que ensinava que o amor heterossexual e conjugal era fruto de uma mulher encarregada dos cuidados da casa e da família e de um homem que enfrenta os problemas do mundo, que sai de casa para trabalhar, que provê 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, porém agora focado no consumo e na vida urbana.

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

---

<sup>48</sup> Popularizado como o *american way of life*.

um potente produto de mercado em âmbito global<sup>49</sup>. 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).

Louro (2008, p.83), ao falar do cinema da década de 1950, chama atenção ao fato de que essa época pode 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.

Já no final da década de 1950, o declínio dos principais estúdios cinematográficos de Hollywood, como a Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), e o consequente crescimento de estúdios independentes<sup>50</sup>, forçou as produções a se deslocarem de um sistema de estúdio caracterizado por uma verticalidade em que o estúdio era o responsável

---

<sup>49</sup> Embora desde a década de 1920 já houvesse um fortalecimento da indústria fílmica norte-americana (LEV, 2003).

<sup>50</sup> John Cassavets é considerado o ‘pai’ do cinema independente dos Estados Unidos, por criar um estilo próprio e quase artesanal de trabalho, o qual incluía orçamento reduzido, produção independente e a mesma equipe de técnicos e atores - geralmente amigos do cineasta. É, muitas vezes, tido como o antídoto do cinema hollywoodiano da década de 1950.

pela produção, distribuição, negociações de exibição, divisão do trabalho, organização dos contratos e gerenciamento da equipe para um modo de trabalho em que a partir da história do filme reunia-se um grupo de trabalho. Ao mesmo tempo acontecia uma erosão na audiência das salas de cinema devido a concorrência com os aparelhos de televisão que passaram a ocupar as salas de milhões de norte-americanos/as e também ao retorno a comercialização das produções estrangeiras. Fatos que marcaram o final do que se chamou a 'era de ouro' do cinema americano. No entanto, esta década permanece como uma era expressiva, produtora de comédias, filmes *noir*<sup>51</sup>, *westerns*, musicais e que fez brilhar, em todos os cantos do mundo, astros e estrelas do cinema como Marlon Brando, Montgomery Clift, Grace Kelly, Burt Lancaster, Rock Hudson, Dóris Day, James Dean, Audrey Hepburn, Elvis Presley, Marilyn Monroe, apontada como uma das mais importantes e 'inesquecíveis' estrelas desta época.

Joel Foreman (1997) faz uma crítica ao fato de comumente a década de 1950 ser apontada, no cinema hollywoodiano, como uma era inocente, distanciada da década de 1960, como apenas uma época de paz e prosperidades. 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 referentes a esta década e de debates com sujeitos que viveram os anos 1950, Foreman relata que muitos sujeitos lembram dos anos 1950 através de várias situações de conflito, como, por exemplo, a convocação de jovens norte-americanos 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 muito positiva da década de 1950, como era ensinado nos filmes hollywoodianos produzidos pelos grandes estúdios desta época, pode remeter a generalizações.

---

<sup>51</sup> Gênero cinematográfico que será abordado no capítulo cinco, intitulado *A infantilização do feminino e a 'pedoflização' do corpo*.

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. O que convertia as mulheres em sujeitos assalariados em tempo completo a serviço do consumo deste modelo *glamourizado* 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 interraciais.

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 simplista 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 1960<sup>52</sup>.

## 2. 2 EMBATES ENTRE CENSURA E EXIBIÇÃO: o corpo feminino no cinema da década de 1950

*Joe e Sugar estão no salão principal do iate. Enquanto bebem champagne, 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 explica 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, 1:19:40 – 1:25:35)*

---

<sup>52</sup> 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).



**FIGURA 12 JUNIOR E SUGAR: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

Nesta cena da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, 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, 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 comédia, 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, Pelbart (2009, p. 140) lembra que “a partir sobretudo da segunda

guerra mundial, os clichês começaram a aparecer naquilo que são, 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 meu olhar para ver de outros modos?

Os deslocamentos ocorridos, desde a década de 1950, quanto às posições e normatizações experimentadas em relação aos desejos e prazeres do sexo embaralham os ideais, sutilezas e sensibilidades dos anos 1950, em que era pontuado como extremamente problemático exhibir temas tão ‘inocentes’ para os padrões de hoje, como os beijos de Joe e Sugar. Imagens de beijos e abraços, como os descritos nesta cena, não eram algo comum de se ver nos filmes hollywoodianos desta década. 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. Teoricamente, nem um filme poderia ser veiculado e comercializado sem essa aprovação, conseqüentemente, não seria qualquer corpo, 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



cenar, 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 nesta cena. 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<sup>53</sup>. Mesmo sob o olhar da censura, nesta cena em que Sugar beija Joe, a sexualidade vazava por todos os lados<sup>54</sup>. Enquanto se beijam, estão

---

<sup>53</sup> A preocupação com o sexo exigiu algum tipo de sistema de classificação separando filmes para criança e para adultos. O que promoveu discussões acaloradas em 1959. O PCA e a indústria fílmica ficaram pressionados por esta demanda de conflitos. A ideia foi a classificação dos filmes como apropriada para determinados grupos de idades, criando a oportunidade para emergência de filmes para adultos e, assim, 'protegendo' os mais jovens. Classificações por idade já existiam em países europeus, como, por exemplo, a Inglaterra e a França. No entanto, mesmo a indústria fílmica se opondo a esse tipo de classificação, foi o melhor modo de solucionar este dilema (LEV, 2003).

<sup>54</sup> Objetos, como telefones, cachimbos, cigarros, martelos, automóveis, sapatos, como neste caso, ocupam o lugar de signos facilmente reconhecíveis na cultura e acionados para representar o falo masculino nos filmes desta época. Signos muitas vezes acionados ainda hoje em anúncios

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 (2006b) aponta que desde a Era Vitoriana<sup>55</sup> 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<sup>56</sup>. Faz

---

publicitários, programas televisivos, dentre outros. Para Preciado (2010, p. 70) o telefone, por exemplo, como objeto pode, muitas vezes, participar das cenas como um dos mecanismos de produção implícitos no olhar pornográfico, capaz de desvelar a identidade do olho ao qual “el ejercicio de masturbación visual va dirigido”.

<sup>55</sup> A Era Vitoriana refere-se ao período do reinado da Rainha Vitória, no Reino Unido, a partir de junho de 1837 a janeiro de 1901 (século XIX). Foi um período de paz e prosperidade (Pax Britannica) para o povo britânico. Foi o auge e a consolidação da Revolução Industrial. Houve o surgimento de novas invenções, o desenvolvimento de uma grande e educada classe média. A segunda metade da Era Vitoriana coincidiu com a primeira parte da “Belle Époque”, ocorrido principalmente na Europa continental. (Disponível em: <[http:// pt.wikipedia.org/](http://pt.wikipedia.org/)>, último acesso em 13/jun/2009).

<sup>56</sup> Críticos/as do cinema erótico e pornográfico assinalam que as cenas são feitas para o deleite do que se constrói como o ‘olhar masculino’. Assim, o ‘olhar masculino’ que é o sujeito para o qual estas imagens são produzidas. Laura Mulvey (1996, p. 129), ao falar do cinema hollywoodiano de década de 1930 aponta que “os filmes de Hpllywood 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

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.

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. Para este autor, diferentes agências de censura devem ser mencionadas. Como mais importantes, aponta as agências voluntárias como o *Production Code Administration (PCA)*<sup>57</sup> e a Legião da Igreja Católica para a

---

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”.

<sup>57</sup> Mantive o nome em língua inglesa pelo fato de não ter encontrado uma tradução que me pareceu adequada na língua portuguesa. O PCA, que funcionava como uma espécie de censo interno da indústria fílmica, foi estabelecido em 1934 para minimizar os danos de um possível boicote das salas de cinema, temerosas pela opinião do público, e do próprio público, aos filmes. Ele operava como uma filial do *Motion Picture Production Code (MPPC)*, popularmente conhecido como o código Hays, escrito, em 1929, pelo padre jesuíta Daniel J. Lord e pelo editor, acionário da indústria do cinema e católico, Martin J. Quingley. Este era um código regulando o aparato moral contido nos filmes, designado para que Hollywood pudesse se ‘auto-policar’ e, então, minimizar a censura vinda do público e das salas de cinema. Foi adotado por associações de distribuidores e produtores de filmes em 1930. Como princípios, o MPPC pregava que nem uma imagem deveria ser produzida e veiculada ‘abaixo’ dos preceitos morais de quem assiste ao filme, pois a simpatia do público nunca deveria ser ganha através do crime, de coisas erradas, do mal ou do pecado. Apenas os preceitos corretos da vida deveriam ser apresentados e a Lei Divina, ‘natural’, não deveria ser ridicularizada, assim como, nem uma empatia deveria ser criada para a sua violação. O código listava também um

Decência<sup>58</sup>. Essas duas organizações geralmente, mas não sempre, operavam de modo complementar e não apenas avaliavam as cenas e *scripts*, mas trabalhavam com os roteiristas, produtores e diretores na tentativa de dar o tom nacionalista e puritano dos filmes de Hollywood da década de 1950. 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.

No estabelecimento de normas de censura, é preciso mencionar também a atuação do governo dos Estados Unidos. Ele estava envolvido de diversos modos, por exemplo, através de uma ação direta do estado sobre o que poderia ou não ser veiculado pela indústria fílmica, por vias judiciais e por pressões do congresso americano buscando garantir, juntamente como o PCA e a Legião da Igreja Católica para a Decência, que as cenas e *scripts* fossem moralmente adequadas. Assim, o sujeito feminino que emergia no cinema da década de 1950, encontrava suas possibilidades de existência nas brechas entre as negociações de produtores e diretores dos filmes com os órgãos de censura da época.

A força da Legião da Igreja Católica para a Decência declinou gradualmente nos anos de 1950 quando começou a ficar claro que as objeções deste órgão de censura não poderiam ‘ferir’ um filme na bilheteria. Entretanto, para que algumas

---

número particular de aplicações, incluindo o tratamento para cenas de crime, brutalidade, sexo, vulgaridade, obscenidade, costumes e religião (LEV, 2003).

<sup>58</sup> A Legião da Igreja Católica para a Decência foi outra importante força para a garantia dos valores de uma moral conservadora na tela. Era o mais bem sucedido grupo de pressão na história do cinema norte-americano. Fundada também em 1934, a Legião era designada pelos preceitos contidos no PCA e pela pressão direta das companhias de cinema. Inicialmente, a Legião era uma campanha em que milhões de católicos assinavam uma espécie de termo de compromisso dizendo que não assistiriam a filmes imorais. Em uma tentativa de facilitar a comercialização dos filmes, a Legião procurou classificá-los de acordo com as seguintes categorias: Moralmente sem oposição para todos; Moralmente sem oposição para adultos; Moralmente com objeção em parte para todos e Condenado (LEV, 2003).

normas de censura fossem revistas e as regulamentações morais de *scripts* e cenas fossem afrouxadas, além do enfraquecimento das agências de censura, e do fato de os filmes considerados inadequados por conter cenas que poderiam ‘ferir’ a moral do/a espectador/a não baixar o valor arrecadado nas bilheterias houve o crescimento de estúdios independentes, fatos que levaram o desejo dos/as espectadores/as por cenas mais ‘realistas’ a ser mais considerado.

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<sup>59</sup> fez com que os códigos impostos pela censura fossem afrouxando seus grilhões. Assim, no final do ano de 1956 houve uma revisão do PCA. 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 das mulheres. Menciona também uma maior tolerância à exibição de decotes, camisolas e roupas íntimas e uma 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 passaram a ocorrer. Desse modo, temas até então proibidos nas telas, começaram a aparecer nas cenas, como o aborto, o parto, o uso de

---

<sup>59</sup> Conforme anteriormente mencionado, estúdios como a Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer.

drogas, casamentos interracialis. 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. Cabe, desde já, comentar que, na cena final deste filme, a piscada do personagem Osgood para a câmera faz a homossexualidade aparecer como uma possibilidade.

Em 1959, época em que a comédia *Quanto Mais Quente Melhor* foi veiculada nos cinemas, a interpretação do código estava 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. 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 narrada no início desta seção, como também em diversas outras, Sugar aparece muito pouco vestida e piadas e insinuações sobre sexo e posições de gênero são constantes.

Assim, o cinema desta época, aliado a outras pedagogias culturais, como revistas, programas de televisão, dentre outros, começava a alavancar um deslocamento da subjetividade possibilitando às garotas modos outros de se vestir e se comportar, de experimentar os prazeres, o que colocava em andamento uma série de mudanças quanto ao tema do corpo e da sexualidade feminina. Fato muito importante e que veio a se constituir como uma das pautas do movimento feminista.

### 2.3 VIDAS QUE VALEM A PENA ESTAR NAS TELAS: possibilidades de gênero e sexualidade

O cinema, desde a sua emergência, apresenta nas telas modos ser e viver possíveis pelas tecnologias, pensamentos e discursos que precisam, de algum modo, ser assumidos para retratar uma determinada época, um determinado corpo. Desse modo, tem potência para suscitar desejos, afetos, embates. Ao mesmo tempo em que os filmes são capazes de ensinar formas de ser e estar no mundo, de viver e experimentar os corpos, provoca brechas para questioná-las, desacomodá-las, 'suspendê-las'.

Tendo como foco o corpo feminino, tensionado através das cenas recortadas da comédia *Quanto Mais Quente Melhor* e articuladas a cenas de outros três filmes, faz-se possível pensar que este filme do cinema hollywoodiano do final da década de 1950, mesmo que temperado por muita ironia e subversões, ainda precisava apresentar a feminilidade desejada como uma posição social conectada à virtude, ao ambiente doméstico, às tarefas de reprodução e ao cuidado da família, pautados nos valores da heteronormatividade. Passados mais de quarenta anos, quais deslocamentos são possíveis observar que possibilitam ver nas telas personagens femininas como Bree, Vera e Madona?

Até poucas décadas atrás, 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. Boze Hadleigh (1996, p. 11), 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 homossexuais não existiam claramente nos filmes dos grandes estúdios hollywoodianos. Havia filmes produzidos fora dos grandes estúdios que se valiam

de atores e atrizes de outras etnias para representar personagens gays e lésbicas, porém, como estes filmes não foram aceitos pelos grandes estúdios, 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.

Daphne e Josephine 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 fílmicos, usualmente, levavam a plateia a perceber tais personagens como ‘o outro’ e não como alguém que desejasse ser ou com quem pretendesse parecer”. Se, 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, com o passar do tempo, 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.*).

Vito Russo (1987) discute o (não) espaço dos gêneros e das sexualidades que escapam da heteronormatividade nos filmes hollywoodianos. Aponta que gays, lésbicas e travestis eram apresentadas nos filmes do cinema como sujeitos estereotipados<sup>60</sup> e estranhos ao universo social dos Estados Unidos. As

---

<sup>60</sup> Cabe comentar, que os estereótipos ainda acompanham muitas destas personagens em filmes e novelas, por exemplo, a novela *Império*, atualmente exibida pela Rede Globo de televisão e as próprias personagens *Madona* e *Bree*, que opero nesta tese, para serem legíveis nas telas, a meu ver, são um tanto estereotipadas.



personagens lésbicas, transexuais, transgêneros e gays, por inúmeras décadas, quando apareciam nas telas, eram masculinizadas ou afeminadas demais, 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, Russo (*ibidem.*) aponta a reprodução de diversos estereótipos e, muitas vezes, o incentivo à homofobia. 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, p. 335) chama atenção à “perspectiva vitimizadora” adotada pelo autor que enfatiza a dimensão opressiva das imagens de homossexuais em grande parte dos filmes hollywoodianos. Perspectiva que, segundo Góis (*ibidem.*), ao ser assumida, deixa à margem aspectos importantes da indústria cinematográfica hollywoodiana e desses mesmos filmes, como, por exemplo, o fato de mencionar que essa indústria tem sido também produto da participação de significativo contingente de diretores, atores e atrizes, figurinistas, editoras/es, etc. que não se encaixavam na heteronormatividade que “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 naquele país” e, juntamente com diretores, atores e atrizes, algumas vezes, insinuar nas telas possibilidades outras para se viver os corpos e seus prazeres.

Recentemente, ao contar histórias nos filmes de sujeitos que escapam das posições normativas de gênero e sexualidade, possibilitando a estas personagens vidas que valem a pena ser vividas (BUTLER, 2006), 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 mostrar histórias como a de Vera/Vicente, de Madona e de Bree, bem como de diversos outros sujeitos, o cinema, além de produzir condições de possibilidades para questionar as verdades que produzem as ficções biopolíticas que em sua provisoriedade, temporalidade e historicidade nos constituem, possibilita também visibilidade para outros modos de ser e viver os corpos, os gêneros e seus prazeres, para estas vidas que ao serem vividas, não valiam a pena estar nas telas.

Bree, Vera, Madona comparecem na 'etnografica de cenas' que arrisco nesta tese não mais como seres abjetos<sup>61</sup>, como 'não-sujeitos'. 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<sup>62</sup>. Corpos

---

<sup>61</sup> 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).

<sup>62</sup> As cirurgias para mudar de corpo e transitar do feminino para o masculino, há muito tempo deixam seus relatos, porém, é nestes últimos anos que se inicia um caminho para a sua despatologização. A psicanalista Marli Piva Monteiro (2009, p. 111) conta que "Muitos imperadores romanos tinha características efeminadas e se travestiam. O caso mais célebre, dentre eles, é o de Nero, que, após chutar a esposa, Pompéia, que estava grávida, acabou matando-a e depois, movido pelos remorsos, resolveu procurar alguém igual a ela para redimir-se. Encontrou a semelhança num escravo [o que perturba as tautologias], Sporus e contou seus cirurgiões para transformá-lo em mulher e casou-se com ele vestido de noiva, com festa e enxoval. Um outro imperador romano, Heliogábalos, casou-se formalmente com um escravo de avantajado físico e adotou perante ele o papel de esposa, oferecendo grandes somas em dinheiro ao cirurgião que o equipasse com uma genitália feminina. [...] Em épocas posteriores, encontramos o célebre caso de Chevalier d'Eon, que vivia na França e ninguém sabia se era homem ou mulher; considerado rival de Madame Pompadour, acabou como espião de Luis XV na corte da Rússia. Em alguns períodos parecia mulher e em outros era homem e só no dia de sua morte descobriu-se que a genitália que possuía era a atribuída a 'um homem'. No século XV, num povoado de Champignon, surgiu uma mulher que se apresentou como homem, chegando a casar-se duas vezes porque sua primeira mulher morreria. Ela possuía um pênis artificial que ela mesma fabricara e com o qual praticava o coito com as mulheres". Porém, apenas em 1953, o soldado norte-americano George W. Jorgensen passa a ser Christine Jorgensen, e foi a primeira mulher transexual cuja mudança de sexo será assunto midiático (PRECIADO, 2010).

visíveis nas telas que em seus trânsitos, por vezes, embaralham os signos que dão coerência à heteronormatividade. Por exemplo, quando vemos a feminina e recatada Bree urinando, em pé, na estrada, tentando disfarçar o seu pênis. Vicente, com uma postura masculina e os olhos assustados sendo ensinado a usar os cones no pós-operatório da vaginoplastia<sup>63</sup>. Madona afirmando para o médico que a chama de senhora que é o pai da criança que Elvis espera.

Como já mencionado, na perspectiva teórica que opero nesta tese, 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.

---

<sup>63</sup> Como no filme *A Pele que Habito* se refere à cirurgia, pelo nome de 'vaginoplastia' mantive esta nomenclatura aqui, no entanto, nos centros cirúrgicos ela vem sendo denominada neocolpovulvoplastia (PETRY, 2011), ao levar em conta as discussões alavancadas por algumas feministas que consideram fundamental chamar atenção ao fato de referir-se apenas à 'vagina', acaba-se invisibilizando a vulva. Já no filme *Transamérica* a nomenclatura usada e mantida nesta escrita é 'cirurgia de redesignação sexual'.

### **3. CORPOS, CREMES, BATONS E SALTOS ALTOS: tecnologias de feminilidade**

Teresa de Lauretis (1989) propõe pensar o gênero como produto e processo de tecnologias sociais, aparatos técnicos e biomédicos, dentre eles, cita o cinema já que ele veicula muitos dos discursos que produzem nossas práticas cotidianas. Quando se assiste a uma cena de um filme, as personagens que estão nas telas, por serem efeitos de discursos, contam e ensinam, através de seus corpos, sobre uma determinada época, cultura, relações de gênero, sociedade, regionalidade.

Assim, opero, pois, com um corpo educado, assujeitado a práticas, a tecnologias e a processos de fabricação que o fazem inteligível como feminino de um determinado tempo<sup>64</sup>, cultura, sociedade. Corpo cuja materialidade é apenas possível de ser pensada como efeito de normas e discursos, muitas vezes, concorrentes entre si, provenientes de diversas instituições, como, por exemplo, da biomedicina, da religião, do direito, da pedagogia. Discursos, com efeitos de verdade, que se tramam nas telas do cinema e, ao serem assumidos, garantem ao corpo, pelos efeitos do poder exercido sobre ele, aparência, forma, inteligibilidade, plasticidade.

Para Foucault (1986) o termo discurso pode ser entendido não apenas como um conjunto de signos ligados a conteúdos, mas como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Para este autor, “os discursos são feitos de signos; mas o que eles fazem é mais do que utilizar esses signos para designar as coisas. É esse ‘mais’ que os torna irreduzíveis à língua e ao ato de fala” (*ibidem*, p. 56). Entretanto, Foucault nos alerta que os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, podendo (ou não) se justapor, ignorar, excluir. Desse modo não devemos

---

<sup>64</sup> Cabe comentar que o tempo não está sendo tomado aqui de um modo linear.

[...]dissolver o discurso num jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos mostra uma face legível que apenas teríamos de decifrar; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há uma providência pré-discursiva que o volte para nós. É necessário conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, em todo o caso como uma prática que lhes impomos<sup>65</sup>.

Ao assumir a ideia de que os discursos não são, simplesmente, um conjunto de signos, Foucault nos faz pensar ‘além’ dos signos. Assim, possibilita brechas, quebras, fissuras nas relações de correspondência entre signos e significados. Foucault (2006, p. 112) nos incita a pensar os discursos não de um modo contínuo, estático, uniforme, homogêneo, mas como uma multiplicidade de relações que podem, até mesmo, se contrapor, uma vez que “o discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita”. Operar com a ideia de discurso nessa perspectiva é aceitar que, entre e no discurso, há brechas, há possibilidades de se acabar com as correspondências. Ideia que assumo nesta tese. Busco, justamente, a possibilidade de questionar os signos nas suas relações de correspondências para, assim, pensar, quiçá, perturbar as relações corpo, biologia e feminilidade(s.) Ao tomar o sujeito como efeito de inúmeros discursos, assumo a premissa que não há um corpo, um feminino ‘pré-discursivo’, ou seja, anterior aos discursos.

Na esteira dessa argumentação, é fundamental ressaltar que não há *a priori* que não seja histórico. *A priori* histórico possível de ser deslocado por acontecimentos, questões políticas, sociais. Diversos femininos foram (são e serão) produzidos, através de relações de poder, como efeito de discursos e normas vigentes em determinadas épocas. Um dos diversos exemplos possíveis são as ideias essencialistas aliadas a concepções biologicistas a respeito da

---

<sup>65</sup> Fragmento extraído do texto a Ordem do Discurso, tradução de Edmundo Cordeiro, disponível em:< <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.pdf>>. Último acesso em: 18 de fevereiro de 2011.

feminilidade, da concepção de 'mulher'. Pensamentos que permearam as ideias de Galeno, no século II d. C.. Galeno ao propor um modelo de sexo único, produziu formas e saberes. Ao afirmar que pela falta de calor vital as mulheres, que na sua 'origem' eram essencialmente homens, tinham suas estruturas sexuais retidas nas entranhas do corpo, estruturas visíveis na morfologia externa dos homens, fato que fazia das mulheres seres inferiores<sup>66</sup>. Concepção que comparava, de modo hierárquico, o corpo da mulher ao do homem. Saber que considerava a mulher um homem imperfeito, pois lhe faltou calor vital (LAQUEUR, 1991). Corpo imperfeito que teria tido a possibilidade de ser perfeito se tivesse havido alguns graus a mais de calor. Modo de compreender e fabricar o corpo feminino que dizia respeito à episteme<sup>67</sup> que vigorava nessa época. Mas, embora tenha deixado rastros, essa episteme se deslocou, hoje é outra. Desse modo, busco um olhar avesso, um olhar na contramão, um olhar que tensione e questione estas teorizações, este modo de ver e pensar marcadamente essencialista. Utilizo, sim, uma suposta 'origem biológica' e 'hormonal' da feminilidade como objeto de crítica. Penso, assim, o gênero a partir de atos realizados e atualizados pelos sujeitos em suas performances cotidianas que os fazem sujeitos femininos ou masculinos.

Discutir a feminilidade como efeito de discursos é assumir que ela é inventada e sustentada pela repetição de normas e de signos que operam como práticas. Desse modo, ela se desloca conforme a cultura, a história, a regionalidade, a época e a sociedade em que os sujeitos vivem. Quando se produz na tela uma personagem feminina, são estes marcadores que conferem a ela legibilidade e inteligibilidade. É esta teia discursiva que poderá indicar à plateia a

---

<sup>66</sup> Ao discutir a genealogia, Foucault (2008a, p. 260/261) nos diz que “a genealogia não se opõe à história como a visão altiva e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, pelo contrário, ao desdobramento metaistórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Opõe-se à pesquisa da ‘origem’”.

<sup>67</sup> Episteme é entendida aqui como o conjunto de regras e princípios que possibilita que certas coisas sejam ditas e pensadas (FOUCAULT, 1986).

época em que esta personagem vive, a região do mundo em que habita, a classe social a qual pertence, as características de raça/etnia que a constituem.

Butler (2003) aponta o gênero como o fator que possibilita a um corpo existir. São as relações de gênero que garantem inteligibilidade e legibilidade ao corpo, ao sexo. Ao tomar o cinema como uma tecnologia 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, 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. Acordar com esta ideia é assumir que não há uma essência e/ou fatores desencadeantes advindos do biológico que, por si só, fabriquem a feminilidade em um corpo. É, pois, esta repetição de atos constituídos por práticas partilhadas, essa educação do corpo, esses efeitos de verdade dos discursos, e não um fator oriundo de uma suposta 'natureza' do corpo, que irão fabricar a feminilidade e produzir o que se difere, em um modo binário, do masculino.

Assim, o feminino que observo nas cenas analisadas dos filmes que utilizo nesta tese é efeito de saberes e práticas instituídas, entre relações de poder, e partilhadas na cultura e sociedade da qual participa a personagem. Ao ter como objeto de análise uma comédia hollywoodiana da década de 1950 em diálogo com cenas de outros três filmes mais recentes do cinema, quais deslocamentos são possíveis mapear quando penso corpo, época, devir e feminilidade?

\*\*\*

Este capítulo está dividido em três seções. Abordo, a seguir, inspirada na primeira cena da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, as práticas e discursos que,

ao serem assumidas, fazem os corpos femininos da sociedade norte-americana da década de 1920. Na segunda seção, valendo-me de uma cena da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, em diálogo com duas cenas do filme *A Pele que Habito*, discuto, mais especificamente, a teoria das 'performatividades de gênero', proposta por Butler. Na última seção, trago falas de diretores, atores e atriz que trabalharam nos filmes que, através das cenas recortadas, constituem-se no material de análise. Falas que contam dos exercícios, experiências, treinos, imitações e aprendizagens necessárias para fazer viver uma determinada personagem nas telas do cinema.

### 3.1 O FEMININO EM QUANTO MAIS QUENTE MELHOR: o corpo do final da década de 1920

*É noite. Em ângulo plano, a câmera foca um carro funerário, com quatro homens dentro e um caixão. A expressão da face dos sujeitos é tensa. Escuta-se uma sirene. Os quatro homens se olham. Os dois homens que estão atrás olham pelo vidro traseiro do carro. Corte. A câmera foca um carro da polícia se aproximando. Aumenta a tensão da face dos sujeitos. O que está sentado ao lado do motorista acena com a cabeça para ele. O motorista acelera. Corte. A câmera foca o carro da polícia com policiais atirando pelas janelas e pelas laterais do carro. Um dos homens que está ao lado do caixão puxa uma corda. O capô do carro se abre. Eles pegam as suas armas. Tiros. Trocas de tiros. Policiais baleados. O carro da polícia sofre uma derrapagem até se chocar contra uma cerca. Outro carro da polícia que vem por outra rua se choca com outro carro. O carro funerário escapa ainda em alta velocidade. Close no caixão. Ele fora atingido pelos tiros. De dentro do caixão, verte uísque. Chicago. 1929. Corte. O carro funerário chega a uma casa funerária. Os quatro homens retiram o caixão do carro. Corte. Outro carro da polícia chega logo atrás. À frente do local, um sujeito identificado como inspetor do FBI, consegue com o seu informante, Toothpick Charlie, a senha 'para o velório'. Corte. O inspetor entra então no que deveria ser uma capela mortuária. Lá dentro, ao som de jazz, vários garçons, mesas de bar repletas de pessoas que bebem, fumam, conversam, dão risadas. Homens de terno e gravata. Encontra-se também o dono do*



*lugar, o mafioso Spats Colombo, com a sua gangue. Mulheres de cabelos curtos, chapéus clochê, colares de pérolas, saias na altura dos joelhos, cigarro na mão. No palco, músicos tocam e coristas, dançam.*<sup>68</sup>

*(Quanto Mais Quente Melhor, 0:01:50 – 0:06:15)*

O corpo é efeito das normas e discursos que vigoram em determinada sociedade, em determinada época. Ao retratar determinada época, diretores, roteiristas e produtores cobrem o corpo, cortam e ajeitam os cabelos, pintam a face das personagens e procuram fabricá-las através dos signos, das normas e verdades daquela época. A comédia *Quanto Mais Quente Melhor* é um filme de época. Ela faz também visível um “motor carnal e subalterno” da sociedade norte-americana da década de 1920, os clubes clandestinos, os mafiosos, o tráfico de bebidas, uma determinada ética, aparência e corpo para o feminino (PRECIADO, 2010, p. 80).



**FIGURA 13 SEM TÍTULO**

Como a primeira cena da comédia indica, a trama se passa em Chicago, no ano de 1929<sup>69</sup>. Nesta época, imperava nos Estados Unidos a Lei Seca, ou seja, uma proibição, vinda do Estado, que impedia a comercialização e produção de bebidas destiladas. Entretanto, mesmo sendo época da Lei Seca, aponta-se que essa foi uma época em que os/as norte-americanos/as mais consumiram bebidas

---

<sup>68</sup> Cabe comentar que parte desta cena já foi narrada no início desta tese.

<sup>69</sup> Certamente antes de um fato marcante para a época: a “quebra da bolsa de Nova York”, em outubro de 1929. Fato esse que fez com que muitos sujeitos perdessem suas fortunas. O capitalismo sofreu uma imensa crise econômica, espalhando medo, insegurança, desemprego.

alcoólicas, de modo ilegal. Os clubes, cassinos, boates e restaurantes clandestinos, dissimulados pela fachada de funerárias, casas de saúde, capelas religiosas etc., animados pelo som das bandas de *jazz*, viviam cheios de sujeitos em busca de diversão e bebidas clandestinas, o que oportunizou à máfia fazer grandes fortunas, devido os seus esquemas de tráfico de bebidas, muitas vindas do Canadá. Nestes espaços, divertiam-se “homens de terno e gravata. [...] Mulheres de cabelos curtos, chapéus *cloché*, colares de pérolas, saias na altura dos joelhos”<sup>70</sup>, modos de ajeitar os cabelos, de cobrir a cabeça e descobrir as pernas que eram a novidade da época.

Em 1919 chegou à Chicago, recomendado pela máfia nova-iorquina, um rapaz com quase vinte anos de idade, chamado Alphonsus Gabriel Capone, conhecido como Al Capone<sup>71</sup>, que passou a ser o braço direito do líder da gangue que controlava a região sul da cidade. Em 1929, apesar de ser um conhecido mafioso, Al Capone foi eleito como um dos homens mais importantes do ano, ao lado de Albert Einstein e de Ghandhi. Em busca de mais espaços para as operações clandestinas e, conseqüentemente, mais dinheiro, embora chegasse a faturar mais de cem milhões de dólares por ano, na metade desta década, teve início uma disputa, com direito a brigas, emboscadas e assassinatos, com os mafiosos da região norte, liderados por Bugs Moran. Tal disputa culminou, em 1929, com o massacre da gangue de Bugs Moran. Wilder e Diamond usaram o fato como gatilho para desencadear a trama da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*<sup>72</sup>. Nesta trama caricata não é difícil remeter a personagem Toothpick Charlie, à Bugs Moran, e Spats Colombo, à Al Capone.

---

<sup>70</sup> Parte da cena 01, narrada acima.

<sup>71</sup> Al Capone tinha uma cicatriz na face, por isso, muitas vezes era denominado como *scarface*.

<sup>72</sup> Wilder conta que ele e Diamond escolheram os anos 1920 para se aproximar da era ‘gangster’, da época da Lei Seca (AUILER, 2009, p. 244), dos esquemas de tráfico de bebidas e clubes clandestinos protagonizados pela máfia.

Entre as disputas da máfia, de um hotel a beira mar, de bandas de *jazz*, um determinado corpo feminino, inspirado nos ideais da década de 1920, mas com as possibilidades da década de 1950, vai estar nas cenas desta comédia. O corpo feminino na década de 1920 é efeito de quais discursos, quais práticas, quais normas? Quais discursos estão em jogo nas cenas da comédia? Como o corpo feminino aparece nas cenas deste filme hollywoodiano, escrito, produzido e veiculado no final da década de 1950, entretanto, ambientado no final da década de 1920?

A década de 1920 ficou conhecida como os 'Anos Loucos', devido a uma série de extravagâncias e excentricidades que mobilizavam a sociedade norte-americana. A dança em ritmo frenético do *Charleston*, o maior alcance da eletricidade, as evoluções tecnológicas, o deslocamento do cinema mudo para o falado, a automatização das fábricas, os carros, o surrealismo<sup>73</sup> emergindo nas artes, as mulheres pelas ruas com seus cabelos e roupas mais curtas, com suas faces pintadas. Embora a aparente prosperidade econômica da sociedade norte-americana não fosse para todos/as, neste período se cultivava o gosto pela moda, pelas artes<sup>74</sup>, pela música, pela dança, pelos espetáculos, pelo esporte. Passou-se a frequentar as praias, os banhos de mar passaram a ser recomendados como tônicos para uma boa saúde. Grandes hotéis e empreendimentos imobiliários eram concretizados à beira-mar.

Nesta década, emergia um novo modo de ser e estar para o feminino. O corpo fabricado como feminino estava em mutação devido aos deslocamentos de

---

<sup>73</sup> Em 1925, artistas como Joan Miró e Pablo Picasso, conhecidos como surrealistas, expuseram em Paris, pela primeira vez, os seus trabalhos. Disponível em:

< <http://almanaque.folha.uol.com.br/anos20.htm>>. Último acesso em: 14 de julho de 2012.

<sup>74</sup> No Brasil houve a Semana da Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. Disponível em:< <http://almanaque.folha.uol.com.br/anos20.htm>>. Último acesso em: 14 de julho de 2012.

normas sociais e culturais e da emergência de discursos que articulavam ‘novas’ verdades para o feminino. Devido às necessidades de se trabalhar fora de casa e de maior mobilidade pelos espaços públicos ideias de leveza, funcionalismo, celebração da vida, autonomia estavam na ordem do dia. O corpo feminino, nesta década, escapou dos espartilhos, usados até o final do século XIX, assim, começava a se ver menos preso. Para facilitar a mobilidade das ‘mulheres’, os vestidos tiveram seu comprimento reduzido, ao ponto de exibir (ou quase exibir) os joelhos. Na cena de abertura do filme, descrita no início desta seção, no clube clandestino de propriedade da máfia, é possível observar diversas ‘mulheres’ sentadas nas mesas do salão. Corpos femininos com os cabelos curtos, chapéus *cloché*, colares de pérola, face maquiada, algumas com cigarro na mão.

As ‘garotas modernas’ da época frequentavam os salões, usavam maquiagem, buscavam mover o corpo com maiores possibilidades de gestos e atitudes, tinham um comportamento considerado ousado e atrevido para a época quando comparado às gerações anteriores. Uma dessas ousadias foi cortar os cabelos em uma altura acima dos ombros, a *la garçonne*. Georges Vigarello (2006) comenta que na década de 1920, de cada três mulheres, apenas uma ainda não havia cortado os cabelos. Este historiador aponta também um novo modelo de beleza para o corpo feminino do início do século XX. Neste início de século, pelas mudanças sociais e culturais em andamento, passa-se a valorizar no corpo feminino o movimento, a leveza, gestos aligeirados. A moda estava em adaptação a essas novas normas e verdades. Fato que fez com que a aparência da imagem da ‘mulher’ deslizesse de uma silhueta à imagem da letra ‘S’, curvilínea, para a letra ‘I’, reta, alongada. Para o autor (*ibidem.*, p. 143) “ essa mudança não é apenas formal. Ela pretende revelar a autonomia das linhas do corpo, ilustrando a profunda transformação da mulher”. Os colares, geralmente de pérola, acompanhavam a vestimenta contribuindo para a ideia de um corpo alongado.

Mesmo que Wilder tenha optado por produzir o filme em preto-e-branco, as personagens femininas da comédia *Quanto Mais Quente Melhor* demonstram estar

bem maquiladas, como era esperado para o feminino daquela época. A face feminina passava a ter uma boca bem pintada e desenhada. O que era uma inovação, pois, já há alguns séculos, destinavam-se as cores mais fortes, como o carmim, para a face das atrizes do teatro, das moças que viviam nos bordeis. Entretanto, as moças que seguiam a moda da década de 1920 pintavam a boca para parecer um arco de cupido ou um coração, tinham os olhos bem marcados, as sobrancelhas tiradas e delineadas a lápis, a pele branca acentuava os tons da maquilagem, uma vez que os sujeitos femininos deste período tinham como inspiração atrizes do cinema que acabava de emergir, como, Josephine Baker, Glória Swanson, Mary Pickford, Suzanne Lenglen. Nesta mesma década, a francesa Coco Chanel popularizou o uso da cor preta no vestuário feminino, presente nas roupas femininas em diversos momentos do filme.

Ao assumir que os corpos são o efeito das normas e verdades dos discursos que vigoram em uma determinada época, em uma determinada cultura, os corpos femininos vistos nas cenas da comédia *Quanto mais Quente Melhor* são, pois, assujeitados às verdades e normas que vigoravam na década de 1920. Porém, não podemos esquecer o fato de o filme ter sido produzido no final da década de 1950, o que agregou outras possibilidades para a exibição dos corpos nas telas<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Sugar movimenta-se com muita sensualidade, rebola ao caminhar, canta, de modo voluptuoso, *hits* do final da década de 1920, como as músicas *Running wild* e *I wanna be loved by you*, canção foi introduzida na Broadway, em 1928, para o musical *Good Boy*. Foi cantada, então, por Helen Kane (MASLON, 2009).

### 3.2 DAPHNE, VERA E JOSEPHINE: devir feminino para ser e estar nas telas

*Ratatatatatatatatata. 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, Joe e Jerry testemunham o massacre, pois aguardavam que o carro que foram buscar fosse abastecido. Eis que, quando o bando de mafiosos assassinos 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 assassinos 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, testemunhando os assassinatos. Corte. 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 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, dos mafiosos e da polícia, para escapar da morte, pois sabiam que se denunciassem Spats ao FBI, pelo envolvimento da máfia com o FBI seriam mortos do mesmo jeito. 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, 0:18:55 – 0:24:04)



**FIGURA 14 JERRY E JOE/JOSEPHINE: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

Os músicos de jazz, Joe e Jerry, para salvar a vida, precisam se esconder. Precisam, com urgência, encontrar um esconderijo. Esconder, diz o dicionário<sup>76</sup> refere-se à “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

---

<sup>76</sup> Dicionário HOUAISS.

inteligibilidade ao corpo de duas ‘garotas’? De que modo precisam agir, quais normas precisam assumir, quais atos repetir? O que precisam aparentar?

Penso que a feminilidade somente poderá ser fabricada 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 Butler (2003; 2005; 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 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 em 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 producen<sup>77</sup>.

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, quando 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

---

<sup>77</sup> 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.



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.

Para 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 diagnóstico<sup>78</sup>”. A norma firma, pois, o critério de partilha dos indivíduos<sup>79</sup>. 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 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).

---

<sup>78</sup> “[...]une visibilité incessante, une classification permanente des individus, une hiérarchisation, une qualification, l'établissement de limites, une mise en diagnostic”. Disponível em: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault106.html>. Último acesso em: 14 de julho de 2012.

<sup>79</sup> 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*).

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.

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 do 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. Conforme apresentado na seção anterior, essa 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.

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.

No filme *A Pele que Habito*, Vicente é submetido, durante anos, a constantes intervenções cirúrgicas, realizadas pelo cirurgião plástico Robert Ledgard, que vão modificando a anatomia e a fisiologia do seu corpo. As cirurgias substituem a sua pele, remodelam os ossos a fim de alterar o formato da face, produzem seios, modificam seus pelos, o seu sexo. No decorrer do filme, em *flashback*, a plateia acompanha o momento em que, na sala cirúrgica, em *big close*, as mãos do doutor Robert Ledgard retiram, descolam a máscara modeladora da face de Vicente. Aparece, então, uma face com contornos femininos e cabelos, ainda, muito curtos. A face indica ser a mesma da esposa morta do cirurgião. Vicente parece não caber mais naquele corpo. Vicente abre os olhos e olha para os olhos do doutor Robert Ledgard, que lhe diz: *Não posso mais te chamar Vicente. A*



**FIGURA 15 VERA: CENA DO FILME A PELE QUE HABITO**

*partir de agora te chamarás Vera.* Corte. Aposentos de Vera. Vicente está à frente de uma janela com grades e uma tranca. A câmera mostra três vestidos estendidos sobre a colcha colorida da cama. A câmera foca Vicente que rasga e despedaça todos os vestidos. Corte. Há pequenos pedaços espalhados pela cama e pelo chão do quarto. Com a ajuda da mangueira de um aspirador, Vicente suga todos os pequenos pedaços dos vestidos. Corte. Abre o torno. Dentro do torno há diversos produtos de maquiagem da marca *Chanel* e um livro de maquiagem. A câmera mostra lápis para pintar os olhos, para pintar a boca, base, batons. Vicente escolhe e pega os lápis para olhos e boca. Fecha o torno. Dirige-se até o interfone que está na parede, aperta o botão e diz: *Não sei se está aí. Te devolvo o livro de maquiagem e as pinturas. Faça com elas o que quiser!* (*A Pele que Habito*, 1:27:45 - 1:30:30).

Aos poucos, com o passar dos anos, Vicente se dá conta que a sua chance de escapar dali é assumir o desejo, a obsessão do doutor Robert Ledgard, é ser Vera. Para tanto, precisa assumir a maquiagem, as posturas e olhares femininos, as roupas. Vera começa a existir. Vicente passa a ser e estar como um sujeito feminino. Porém, o que faz com que o ‘corpo de mulher’ fabricado cirurgicamente pelo cirurgião, a face de contornos femininos não possa ser de Vicente? O que faz com que ao possuir esta forma, precise abrir mão dos gestos e tons menos delicados, que tenha que assumir as roupas femininas, a maquiagem?

Butler, no livro *Gender Trouble*, que teve sua primeira edição publicada em 1990, apresenta sua teoria a respeito das performatividades de gênero. Para ela (2003, p. 211), o gênero pode ser entendido como performativo já que pode ser definido como “efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta”, o gênero é uma série de ‘atos’ repetidos, que estão abertos “a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exhibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico”. Desse modo, as performatividades de gênero, acontecem no âmbito da repetição, da encenação dessas mesmas normas de gênero, prescritas na cultura e na

sociedade, alicerçadas em rastros históricos. Ao serem assumidas pelos sujeitos, vão dando ao corpo uma aparência e forma de gênero, através de atos interpretados, exaustivamente repetidos, mas com a possibilidade de serem renovados, revisados e ressignificados, a partir do interior dessas mesmas normas, com o passar do tempo. Portanto, as performatividades de gênero não são um único ato, não acontecem de uma só vez. Sua força e eficácia estão no fato de repetir, insistentemente, as normas que servirão de padrão para a execução dos gestos e atitudes esperadas para o masculino ou o feminino. Reitero, assim, que as performatividades e performances de gênero estão articuladas, conectadas às normas dos gêneros.

Para pensar o gênero como performativo, Butler apoia-se nas teorizações da linguística, através de doze conferências sobre os atos de fala proferidas, em 1955, em Harvard por John L. Austin e publicadas sob o título *Como fazer coisas com as palavras (How to do things with words)*, em 1962, e à desconstrução das ideias de Austin feita por Jacques Derrida no ensaio, *Assinatura, acontecimento, contexto*, publicado em 1972. Butler inspira-se no trabalho de Austin que opera com a linguagem como uma forma de ação, já que "dizer algo é fazer algo" (AUSTIN, 1990, p. 29).

O trabalho de Austin é apontado como o precursor de uma concepção performativa e pragmática de uso da linguagem<sup>80</sup>, o que rompeu com uma longa tradição de estudos linguísticos, caracterizada por uma concepção meramente descritiva da linguagem. Ao valer-se da linguagem como um modo de ação, Austin propõe pensar em enunciados constatativos e em enunciados performativos. Mas foram os enunciados performativos os que mais interessaram à Butler. O termo performativo vem do verbo inglês *to perform*, que significa realizar. Portanto, os

---

<sup>80</sup> Até a publicação do trabalho de Austin, a linguística e a filosofia operavam com a ideia de que as afirmações serviam apenas para descrever um estado de coisas e, portanto, poderiam apenas ser verdadeiras ou falsas. Austin pôs em xeque essa visão descritiva da língua, mostrando que certas afirmações não são apenas descritivas, mas sim realizam ações.

enunciados performativos realizam uma ação. Para isso, devem ser proferidos na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, na forma afirmativa e na voz ativa. Os enunciados performativos, que se diferem dos enunciados constatativos por não descrever, relatar, constatar fato algum, não podem ser falsos nem verdadeiros. Eis alguns exemplos: *Eu te batizo, 'Josephine', em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo; Eu te condeno a dois meses de trabalho comunitário; Declaro aberta a sessão; Eu te perdôo*. Tais enunciados, no exato momento em que são proferidos, realizam a ação denotada pelo verbo. Eles não servem para descrever nada, mas, sim, para executar atos, como exemplos, o ato de batizar, condenar, perdoar, abrir uma sessão. Assim, todo dizer é um fazer<sup>81</sup>.

Analisar a cena descrita no início deste capítulo com as lentes das performatividades de gênero é assumir que, ao anunciar duas musicistas, Joe faz essas duas garotas para o Sr. Poliakoff, que as vislumbra através dos efeitos de verdade dos discursos e das normas que dizem como o sujeito deve ser para ser

---

<sup>81</sup> Austin (1990), com o passar do tempo, vai se dando conta da fragilidade de certos pontos da sua teoria. Chama, então, atenção ao fato de que apenas proferir um enunciado performativo não garante a sua realização. Para que um enunciado performativo seja 'bem-sucedido', ou seja, para que a ação por ele designada seja de fato realizada, é preciso que as circunstâncias sejam adequadas e o sujeito que profere o enunciado tenha autoridade para isso. Um enunciado performativo pronunciado em circunstâncias inadequadas e/ou por um sujeito não autorizado, não será falso, mas sim nulo, sem efeito: ele simplesmente fracassa. Assim, por exemplo, se uma testemunha (e não o presidente da câmara) diz *Declaro aberta a sessão*, o performativo não se realiza (isto é, a sessão não se abre), porque a testemunha não tem poder ou autoridade para abrir a sessão. Ou, se uma criança diz para bonecas/os "Eu os declaro marido e mulher", a ação também não se realiza, uma vez que a criança não tem autoridade religiosa ou jurídica para isso e bonecas/os não se casam. O enunciado é, portanto, nulo, sem efeito ou, como diz Austin, 'infeliz'. Ao tentar fixar um critério gramatical para os enunciados performativos, Austin se depara com muitos problemas, principalmente em relação às conjugações verbais. Entretanto, conclui que todos os enunciados são performativos, pois, no momento em que são enunciados, realizam algum tipo de ação. Austin, então, postula que todo ato de fala é ao mesmo tempo locucionário, ilocucionário e perlocucionário. Assim, quando se enuncia a frase *Eu prometo que estarei em casa hoje à noite*, há o ato de enunciar cada elemento lingüístico que compõe a frase. É o ato locucionário. Paralelamente, no momento em que se enuncia essa frase, realiza-se o ato de promessa. É o ato ilocucionário: o ato que se realiza na linguagem. Quando se enuncia essa frase, o resultado pode ser de ameaça, de agrado ou de desagrado. Trata-se do ato perlocucionário: um ato que não se realiza na linguagem, mas pela linguagem.

feminino. Cria uma expectativa a respeito da aparência e forma que o corpo deve ter, do tom da voz, do modo de caminhar, de sorrir, de comportar-se.

Além dos trabalhos de Austin, Butler vale-se das problematizações propostas por Derrida. O ensaio de Derrida, *Assinatura, acontecimento, contexto*, serve como uma resposta à declaração de Austin de que enunciados performativos somente são “bem sucedidos” se eles se mantiverem dentro dos limites do contexto e da intenção do autor. Como diz Sara Salih (2002, p. 91), “Derrida aproveita-se da ‘fragilidade’ que Austin percebe no signo linguístico: afinal, Austin não tentaria diferenciar entre performativos felizes e infelizes se ele não soubesse que as afirmativas podem ser tomadas fora de contexto e podem ser usadas de modos que seus enunciadores originais não pretendiam”<sup>82</sup>. Para Derrida (1991), o que Austin aponta como uma fragilidade é, de fato, uma característica de ‘todos’ os signos linguísticos que são passíveis a apropriação, a reiteração, a citação. Isso é o que Derrida aponta como a capacidade do signo de ter sempre a possibilidade de ser repetido, uma vez que ele não pode ser contido ou fechado por contexto algum, por convenção ou intenção do/a autor/a. Em vez disso, Derrida afirma que os signos podem ser transplantados para contextos imprevistos e citados, repetidos, e reiterados de modos outros que não se filiam às intenções de seus ‘primeiros’ falantes ou escritores, assim Derrida ao delatar que a possibilidade de falha é constitutiva dos signos, produz fissuras nas relações de correspondência entre signos e significados.

Para isso, é fundamental a ideia de Derrida (1991) de que o sentido das palavras nunca está totalmente saturado, acabado e/ou finalizado, pois o contexto é sempre ilimitado. Assim como a linguagem está, de algum modo, sujeita à transformação histórica, social e cultural, convenções e instituições podem ser

---

<sup>82</sup> Derrida seizes on the ‘weakness’ Austin discerns in the linguistic sign: after all, Austin would not attempt to differentiate between felicitous and infelicitous performatives if he did not know that statements are liable to be taken out of context and used in ways that their original utterers did not intend”.

quebradas, acontecimentos emergirem, performativos falharem ao encenar o que visam nomear, e essas quebras, essas falhas podem ser mobilizadas, não apenas ao serviço de uma política de (re)significação, mas também para delatar o caráter ficcional dos signos (SALIH, 2002). Desse modo, Butler (2003; 2009) parece encontrar nesta articulação do pensamento de Austin e de Derrida um modo de operar com a ideia de performatividade em relação ao gênero. Mediante estas perspectivas, a autora vislumbra possibilidades de re-invenção e re-significação através da citação das normas regulatórias dos gêneros em contextos outros, uma vez que ao operar com a possibilidade de que as normas de gênero podem sempre ser citadas, Butler abre possibilidades para a (re)invenção, para a (re)significação. O que espero ser potente nas análises que faço das cenas do filme com que opero na escrita desta tese, bem como das cenas dos outros três filmes que trago para diálogo nesta ‘etnografica de cenas’.

Retomando o telefonema que Joe faz para o Sr. Poliakoff, narrado no início desta seção, ao enunciar duas musicistas, Joe não está apenas descrevendo algo, ele está prescrevendo. Joe põe em jogo uma evocação performativa, uma vez que gera expectativas e suposições sobre o modo como determinado corpo é (e será) no mundo. Entretanto, para fazer um corpo feminino esta ação performativa precisará estar apoiada nas normas e efeitos de verdade dos discursos que vigoram na década de 1920 e dizem do feminino. Pois, em torno dessas suposições e expectativas é que se estruturam as performances de gênero. As suposições tentam antecipar o que seria mais ‘natural’, ‘normal’ ao corpo ter, ao sujeito ser. Assim, penso que as palavras de Joe “duas musicistas” fazem corpos.

Foucault (2010), tendo por base os trabalhos de Austin, no curso *O governo de si e dos outros*, ao diferenciar a *parresía*<sup>83</sup> dos enunciados performativos chama atenção a três situações que devem estar implicadas nos enunciados para que

---

<sup>83</sup> Através dos estudos foucaultianos, a *parresía* pode ser entendida como um modo de dizer o verdadeiro. Compreende, assim, um ‘pacto da verdade’, o ‘enunciado da verdade’, que seria uma agonística, uma prática de risco enfrentada por aquele que diz o discurso verdadeiro (*ibidem.*, p. 62).



sejam performativos. Situações relevantes para o que venho discutindo aqui. Ele chama atenção para o fato de uma ação performativa produzir efeitos que já foram codificados, pois em um “enunciado performativo os elementos dados na situação são tais que, pronunciado o enunciado [...] segue-se um efeito, efeito conhecido de antemão, regulado de antemão, efeito codificado que é precisamente aquilo em que consiste o caráter performativo do enunciado”, assim, um ato performativo “provoca e suscita, em função do código geral e do campo institucional em que o enunciado performativo é pronunciado, um acontecimento plenamente determinado” (*ibidem.*, p. 60-61). Ao chamar a Vicente, Vera, o doutor Robert Ledgard prescreve uma ação. Suscita expectativas sobre como aquele sujeito deverá ser. Será pelo fato de, através da ciência que pratica, ter citado no corpo de Vicente signos do feminino, signos já ‘codificados de antemão’: determinada forma para os ossos da face, pele sensível e com pouquíssimos pelos, seios, uma vagina. Doutor Robert Ledgard envia, sucessivamente, para Vera, roupas femininas, produtos de maquiagem, livros de artes e que falam de feminilidade. Parece esperar que ela/e aprenda sobre o feminino, que assuma o feminino. Parece esperar que Vera cite, em seus atos e práticas, signos do feminino já determinados na cultura e época em que vive, que ocupe os espaços e funções destinadas ao feminino, que cubra o seu corpo com vestidos, peças e acessórios do vestuário feminino, que maquie sua face, que se aproprie e execute os gestos e jeitos esperados para as mulheres desta época.

Segundo ponto apontado por Foucault refere-se à importância, o estatuto de quem faz a enunciação, por exemplo, para alguém dizer, ‘está aberta a sessão’ é necessário que o sujeito apresente uma suposta autoridade para isso, mas pouco importa se o sujeito enunciador acredita nos temas que serão discutidos, uma vez que para o performativo acontecer “pouco importa que haja uma relação de certo modo pessoal entre quem enuncia e o próprio enunciado [...] a partir do momento em que ele terá efetivamente feito esse gesto e pronunciado essas palavras nas condições requeridas” a sessão estará aberta e o enunciado será performativo.

Então, pouco importa se Joe realmente acredita que as garotas sejam mais doces, zelosas e sensíveis, no momento em que ele diz “duas garotas”, elas são feitas para o Sr. Poliakoff de um modo social e culturalmente já determinados. O terceiro ponto, “um enunciado performativo supõe que aquele que fala tenha um estatuto que lhe permita, ao pronunciar seu enunciado, realizar o que é enunciado” (*ibidem.*, p.63) ; ele tem que ser presidente ou estar devidamente autorizado no lugar do presidente para abrir a sessão ou ele tem que ter sofrido uma ofensa para dizer eu te perdô.

Ao retomar o final da cena descrita no início desta seção, ao enunciar duas musicistas Joe as insere em um jogo com regras já determinadas. Ao citar, ao telefone, enquanto fala com o Sr. Poliakoff signos de uma feminilidade já acordada na cultura da qual participa, no seu caso, um tom de voz mais agudo, doce e melodioso, reitera e atualiza estes signos que encontram correspondência nas normas e discursos que dizem que esse tom de voz pertence ao feminino. Quem assiste ao filme sabe que quem fala com o Sr. Poliakoff ao telefone, ao tentar ‘imitar’ uma garota, cita signos de feminilidade na sua performance, fato que tem potência para atualizar estes mesmos signos, essas formas, bem como possibilitar brechas capazes de perturbar as correspondências entre o corpo de uma garota e a feminilidade. A citacionalidade poderia abrir brechas para se escapar do jogo determinado do enunciado performativo?

Desse modo podemos supor que as palavras de Joe ditas para o Sr. Poliakoff, na cena descrita no início desta seção, e as palavras do Dr. Ledgard ditas para Vicente, têm, para o Sr. Poliakoff e para Vicente, um caráter performativo. Três ‘novas’ garotas conquistam os seus lugares nas cenas destes filmes.

Na primeira parte do filme *A Pele que Habito*, enquanto as cenas apenas contaram para a plateia que Vera é uma paciente reclusa na chácara/casa/clínica do doutor Robert Ledgard, ele fala em um auditório dentro de uma biblioteca para médicos/as, que lhe olham com um tom de desconfiança, e compõem uma espécie de comunidade científica. A fala tem como tema, desta vez, a pele que vem produzindo através de suas pesquisas. Após a palestra e um coquetel, doutor Robert Ledgard retorna para casa. Seu carro branco chega ao pátio da chácara. Corte. Entra no seu quarto e vê, na tela gigante da TV, Vera deitada, com a malha cor da pele, lendo um livro. A face de Vera está maquiada. A pose é feminina. A pose se parece com as das obras de arte renascentistas que sabemos que decoram as paredes as quais passa até chegar ao seu quarto. Doutor Robert Ledgard deita, quase na mesma posição que Vera, de frente para a tela em que ela aparece. Com o controle da câmera, dá um *close* na face de Vera como se fosse para observar a 'obra' que com seus procedimentos e técnicas de medicina estética, com suas ordens, produz. Quando olha para os olhos de Vera que se



**FIGURA 16 DR. ROBERT LEDGARD E VERA: CENA DO FILME A PELE QUE HABITO**

agigantam na tela, os olhos de Vera, ao olhar para a câmera, olham-lhe. Vera sabe que está sendo monitorada. Parece perceber que o cirurgião a está olhando (*A Pele que Habito*, 0:14:08 – 0:18:27’).

Nesta cena, o corpo de Vera assume uma versão de um feminino presente em diversas obras de arte renascentistas, como das duas grandes telas que decoram as paredes entre o quarto em que fica Vera e o do doutor Robert Ledgard. As telas que já foram (e serão) vistas em outras cenas do filme são de Ticiano. Uma das obras é *Vênus de Urbino*, de 1538, a outra, *Vênus com organista e cupido*, de 1548. A *Vênus de Urbino* foi realizada a pedido do Duque de Urbino que estava para se casar com Giulia Varano, uma moça extremamente jovem. Provavelmente o Duque encomendou a tela para que a esposa tivesse um modelo a seguir, para saber lhe agradar após o matrimônio (HAGEN, 2005). Já a tela *Vênus com organista e cupido*, faz parte de uma série de obras produzidas pelo pintor durante sua estadia em Augsburg. Nesta obra Vênus escuta a música tocada por um organista enquanto parece conversar com Cupido. Para Hagen (2005), Ticiano transpôs as suas Vênus do espaço da natureza para uma casa, o que desloca a deusa mítica para um contexto humano. A *Vênus de Urbino* foi transformada em ‘mulher’, consciente de seus encantos.

Assumir uma posição feminina, citar os códigos e apropriar-se das normas e discursos sobre o feminino de determinada época e sociedade delata a feminilidade como uma categoria fictícia que dá legibilidade e inteligibilidade ao corpo. Vera parece também saber acionar o prazer do *voyeur*, o prazer de olhar sem ser visto. Modo de prazer que dominava os códigos visuais da arte enquanto retratava o privado, a intimidade dos corpos femininos. Modo de prazer que permeava os *stag films*, as reportagens veiculadas na revista *Playboy* durante, principalmente, as primeiras décadas de suas publicações. As imagens posicionavam o sujeito que olha na posição de *voyeur* que com seu olhar adentra o espaço privado. Assim, essas representações proporcionavam ao olhar masculino o acesso visual da intimidade feminina, ou seja, exibiam mulheres que pareciam

não imaginar que estavam sendo vistas em suas ações cotidianas como, banhando-se ou saindo do banho, descansando, vestindo-se, dentre outras. Ideia de intimidade fabricada cuidadosamente à frente dos olhos do pintor, das lentes das câmeras que evocam o desejo masculino. Esse deslocamento, esse jogo do privado para público opera como um mecanismo de excitação sexual, o que contribui para romper as fronteiras que estabelecem estes espaços. Jogo que Vicente parece lançar mão ao assumir-se, nesta cena, como Vera e assim, tentar seduzir doutor Robert Ledgard. Um dos modos de assumir o feminino pode ser ocupar este espaço, expressar estes códigos e normas.

### 3.3 MÍMESIS: *estrangeira na própria linguagem*

Quando selecionei estes quatro filmes para mobilizar as discussões sobre corpo e feminilidade que constituem esta tese, não assisti apenas aos filmes. Assisti a vídeos, li livros e *sites* com entrevistas sobre os filmes e sobre os bastidores das gravações. Destas falas e histórias, algumas chamaram mais minha atenção. Falas de Billy Wilder, Duncan Tucker, Pedro Almodóvar, Tony Curtis, Jack Lemmon, Felicity Huffman e Igor Cotrim suscitaram, em mim, afetos. Diretores, atores e atriz falaram dos exercícios e experimentações que realizaram para fazer viver suas personagens femininas. Como fazer viver, para estes diretores, atores e atriz uma personagem legível e inteligível como feminina? Personagens femininas de determinadas épocas e culturas? Em que se inspirar? Há devir? Invenção? Há ‘cópia’, ‘imitação’?

Billy Wilder, em uma tentativa de ter certeza que as performances de Jack Lemmon e Tony Curtis, para viver Daphne e Josephine, dariam certo, trouxe aos estúdios para treinar os atores e ensinar-lhes a ser femininos a *cross-dresser* Barbette<sup>84</sup>, considerada uma das melhores e mais 'originais' artistas performistas da época. Wilder parecia saber que a feminilidade precisava ser ensinada, de algum modo, 'imitada', ter seus signos citados e se Barbette aprendeu a ser feminina, poderia ensinar Tony Curtis e Jack Lemmon.



FIGURA 17 IMAGEM DE BARBETTE

Para Butler (2008, p. 184), as práticas que envolvem o *cross-dressing*, o travestismo, as performances *drag*, por exemplo, indicam a possibilidade de delatar o caráter de 'imitação' das identidades. 'Imitação' feita a partir das idealizações sobre essas mesmas identidades de gênero, o que suscita a necessidade de se problematizar a 'imitação' assumida como cópia de um modelo 'original', do 'natural', uma vez que

---

<sup>84</sup> Maslon (2009) conta que Barbette nasceu no Texas, em 1904 e até o início da década de 1920 era chamada de Vander Clyde. Na adolescência, juntou-se a um circo onde passou a atuar, com bastante sucesso, em um show aéreo e no teatro de variedades, quando abandonou o nome de Vander Clyde e mudou seu nome para Barbette. Na década de 1920, viajou com seu show, pela Europa. Lá conheceu o poeta e escritor Jean Cocteau, que encontrou na subversão de gênero apresentada na performance de Barbette o gatilho para diversos ensaios e poemas. No início da década de 1930, em Paris, Billy Wilder assistiu ao show de Barbette. No final da década de 1950, quando pensou em treinar Curtis e Lemmon para viver as suas personagens femininas lembrou de Barbette que, nesta época, vivia reclusa no Texas, devido ter adoecido, ainda na década de 1930. Wilder a convidou para o set de filmagem para treinar por vários dias, Curtis e Lemmon.

[...]afirmar que todo gênero es como el travesti o esta travestido sugiere que la 'imitación' está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de gênero, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone um gênero anterior e original, sino que la heterossexualidad hegemônica misma es um esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones.

Ao pensar nestas 'idealizações' do feminino, Tony Curtis conta que Barbette lhe ensinou uma série de posturas e atitudes que deveriam ser por ele 'imitadas' a fim de dar legibilidade à Josephine, por exemplo, disse-lhe para manter o 'bumbum' sempre contraído, como se fosse da marinha e, ao caminhar, dar um passo posicionando um pé a frente do outro, para produzir um certo rebolado nos quadris. Já Jack Lemmon refere não ter sido um aluno muito aplicado às dicas de Barbette, pois entendia que o tom da comédia estaria no fato da sua personagem não ser tão bem sucedida na imitação. Para ele, Daphne deveria ser mais atrapalhada. Ele mesmo estava atrapalhado com o uso das vestimentas femininas e seus acessórios. Conta que os sapatos femininos viravam o seu tornozelo. As falas de Jack Lemmon fazem-me pensar que Daphne, embora em certos momentos expressasse a feminilidade que a possibilitava existir, em muitos, era devir.

Para Deleuze (1998, p.10) devir

[...]é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão 'o que você está se tornando?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc.

Na esteira dessas palavras de Deleuze (*ibidem.*, p. 10), em articulação com a discussão que proponho sobre o feminino, penso que a potência do devir está um pouco ‘além’ das imitações, dos assujeitamentos aos códigos, aos discursos, às normas que procuram enquadrar os sujeitos em um dos polos de um binarismo que sustenta as idealizações de gênero, ao ser isso ou aquilo. François Zourabichvili (2004, p. 24) explica que para compreender bem o conceito de devir é preciso considerar que devir é o “encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente”. Para tanto, “não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’”.

A palavra ‘imitação’ vem do latim, *imitácio*. Luiz Costa Lima (1980) discute o fato de a tradução do termo grego, *mímesis*, para o latino, *imitácio*, ter empobrecido o seu sentido. Com isso a potência da palavra ficou reduzida à mera cópia, desse modo, passou-se a relacionar as ideias de ‘imitação’ apenas a partir da sua semelhança externa com o mundo, fazendo desaparecer a possibilidade do ‘duplo’, a potência que há nela, ou seja, a potência que há na imitação pensada como *mímesis*. Lima (*ibidem.*, p. 35) para abordar a *mímesis*, lança mão de uma passagem da tragédia *Coéforas*, de Ésquilo<sup>85</sup>. Na passagem discutida, o grego Orestes tenta entrar no palácio de Argos para realizar a sua vingança. Para isso, precisa passar pela sentinela do palácio, sem ser percebido como grego. Assim, precisa passar-se por estrangeiro, ‘imitando’ a língua e o sotaque dos Fócios, povo que habitou a Ásia Menor, na época em que a tragédia foi escrita. Através desta passagem, Lima (*ibidem.*) aponta a possibilidade do caráter duplo da *mímesis*, da qual depende o sucesso de Orestes. Ao não perceber o caráter duplo da *mímesis*,

---

<sup>85</sup> *Coéforas* é uma tragédia grega escrita por Ésquilo. Faz parte da trilogia *Oresteia*, que inclui também as tragédias *Agamemnon* e *Eumênides*. Esta trilogia foi encenada pela primeira vez em 458 a.C., nas Festas Dionisiacas. *Coéforas* conta a história de Orestes quando, já adulto, retorna a Argos para vingar a morte do pai. Encontra-se com Electra, sua irmã, no túmulo de Agamemnon, sendo reconhecido por ela. Orestes dirige-se ao palácio de Argos, sem se dar a conhecer, e mata Egisto e Clitemnestra, sua própria mãe. Depois, parte para o exílio, perseguido pelas Erinias, as terríveis divindades que vingam o sangue derramado na própria família. Disponível em: <<http://greclantiga.org/arquivo.asp?num=0145>>. Último acesso em 18 de jan de 2015.



que contém em si a semelhança e a diferença, a sentinela do palácio entra em contato apenas com um dos seus significados que é o 'sema' da semelhança, enquanto que o 'sema' da diferença passa despercebido, e Orestes consegue entrar no palácio e consumir a sua vingança. Desse modo, Orestes aparenta o ser estrangeiro, apenas como efeito externo, não sendo o mesmo, pois conserva a diferença. Tal diferença não ocorre na imitação como cópia, pois o motivo da imitação seria apenas a essência do modelo que, na perspectiva que assumo, não passa de ficção, já que não existe 'a verdade', 'o real', 'a natureza', 'a origem'.

Ao lançar mão da ideia de *mímesis*, instigo o/a leitor/a a pensar na semelhança e diferença fora de um binarismo, de uma dicotomia, mas sim a pensar que em um mesmo sujeito que aparenta a feminilidade pelos signos que expressa, há em si as diferenças que, muitas vezes, não se vê. Diferença que é potência para o pensar. Diferença que é potência para escapar dos clichês. Assim, será que ao olhar um sujeito feminino em uma cena, caminhando pelas ruas, em imagens fotográficas, por exemplo, é possível perceber que além da aparência, da(s) semelhança(s) com a feminilidade há diferença(s)? Diferença que assim poderia ser pensada como potência para o devir?

Felicity Huffman, em entrevista ao *talkshow* de Oprah Winfrey<sup>86</sup>, para falar da sua atuação no filme *Transamérica*, diz sentir-se como se a feminilidade fosse uma língua estrangeira. Conta que para fazer viver a personagem Bree, precisou pensar na feminilidade. Assim, precisou tensionar as práticas cotidianas, as verdades que ao serem assumidas fabricam o feminino nos corpos. De algum modo, sua fala instiga a pensar que, para viver a feminilidade como estrangeira, foi preciso ter se aproximado deste 'duplo' que contém, ao mesmo tempo as possibilidades da semelhança e da diferença. Para Deleuze (1995, p. 52), ser estrangeiro/a da linguagem que o/a assujeita envolve traçar uma "linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo", é preciso gaguejar em sua

---

<sup>86</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=8skJygjXPdU>>. Último acesso em 07 de janeiro de 2015.

própria língua, “ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem”. Para a atriz ser estrangeira, não foi apenas ser como Orestes, mas falar em *sua própria língua*, a feminilidade, como uma estrangeira.

Felicity Huffman conta que frequentou também reuniões de grupos de transexuais<sup>87</sup> para ‘mergulhar’ nos embates entre corpo e feminilidade. Duncan Tucker diz que ela, como atriz, soube ‘desaparecer’ na personagem, soube ceder espaço para Bree. Para viver a transexual Bree a atriz conta que ao usar uma prótese peniana, a qual chamou Andy<sup>88</sup>, precisou experimentar-se, inventar, resgatar as memórias das histórias que escutou nos encontros de transexuais que frequentou. Na cena em que a plateia vê Andy, sentia-se como o sujeito feminino que não quer mostrar o que sabe que não cabe no (ao) seu corpo, o que sobra na sua feminilidade. Excesso que, no caso de Bree, parece operar como a única coisa que denuncia que ela ainda não é uma ‘mulher de verdade’. Assim, no seu exercício de atriz, Felicity Huffman questionou: o que isto está fazendo no meu corpo de mulher?

Provoco: O que faz com que uma ‘mulher’ não possa ter um pênis? Quais articulações nos fazem pensar que o corpo feminino não pode ter um pênis? Na esteira das discussões que mobilizo aqui, que são apenas um dos caminhos para discutir estas provocações diante das infinitas possibilidades que a ‘etnografias de cenas’ instiga, ao fabricar um corpo feminino para ser e estar nas telas, por mais variações que a feminilidade possa apresentar, essas variações se dão de uma

---

<sup>87</sup> Marcos Benedetti (2005, p. 113, acréscimo meu), que participava de reuniões do GAPA/RS, conta uma discussão que presenciou em um destes encontros sobre o que travestis e transexuais apontavam como diferenças e semelhanças entre elas. Relata, então, que as travestis que participavam da reunião concluíram que “o principal traço diferenciador é que as últimas [transexuais] não aceitam a sua genitália e negam ter nascido homens, enquanto que as travestis fazem uso ativo de seus órgãos genitais”. Assim, “as transexuais definem-se pela negação das travestis, isto é, as primeiras não querem aquilo do qual as segundas usufruem”.

<sup>88</sup> Conforme referido na segunda seção do primeiro capítulo, intitulada *OS FILMES*.

forma limitada pela linguagem. Ao ver apenas a cópia, como a sentinela na passagem de *Coéforas*, o que se vê é apenas a aparência externa fato que faz esquecer o caráter duplo da *mímeses*. Aparência feminina que ao ser sustentada na (e pela) linguagem não comporta um pênis.

Assim, observo o quanto há de investimento nos corpos a fim de educá-los, moldá-los e fazê-los legíveis de um determinado gênero e sexualidade. Sujeitos que devem aprender a seguir modelos, devem se apropriar de signos, normas e 'verdades', ser cópias das cópias. Louro (1999) ao propor o conceito de 'pedagogias da sexualidade' instiga a pensar em diversos mecanismos que, através de uma teia de discursos, verdades e relações de poder, de uma forma ou outra, ensinam os modos de experimentar e viver a sexualidade, os prazeres, os desejos, bem como promovem valores e comportamentos em torno da sexualidade nas mais variadas instâncias sociais. A autora aponta que estas pedagogias estão diretamente relacionadas ao disciplinamento dos corpos, à regulamentação dos comportamentos, uma vez que tal "pedagogia é muitas vezes sutil, discreta, contínua, mas, quase sempre, eficiente e duradoura." (*ibidem.*, p. 17). Pedagogias que são acionadas em diversos momentos e, mesmo pelo silenciamento, garantem legitimidade a certos modos de vida, enquanto outros são marginalizados.

Isso parece indicar que, muitas vezes, a educação dos corpos se inspira e passa por modelos a imitar. Mas o que se imita? Um modelo fictício, inventado em uma relação alicerçada na história? Um modelo fictício que, ao ser imitado, não deixa aparecer as possibilidades outras que também carrega em si?

Fabricar uma personagem contém também esta possibilidade de *mímesis*. Ao mesmo tempo em que persiste uma necessidade cultural e social em afirmar e reafirmar, por exemplo, que mulheres e homens são diferentes por 'natureza'. Diferença que confere legibilidade e inteligibilidade às personagens. As possibilidades que se instalam no momento de aparecer estes mecanismos de ensinamentos e aprendizagens de gênero indicam e delatam que o sucesso e a

concretização desses 'ideais' não ocorrem de modo espontâneo nos corpos, uma vez que as possibilidades de se viver os corpos são amplas, infinitas. Conforme aponta Butler (2003), são as possibilidades de rematerialização, abertas pelas reiterações que podem potencialmente gerar instabilidades, fazendo com que o poder da lei regulatória volte-se contra ela mesma, gerando rearticulações que apontem os limites da eficácia dessa mesma lei regulatória.

Igor Cotrim, interprete da personagem Madona, em entrevista ao blog *Salada de Cinema*<sup>89</sup>, conta que o diretor Marcelo Laffitte havia feito testes com travestis, entretanto como as que apareceram para os teste não foram consideradas aptas para o papel, acabaram não sendo selecionadas, assim ainda não havia alguém para ser Madona. Foi neste momento, em um evento de poesia, que o ator conheceu Bayard Tonelli, do grupo DziCroquettes, que o apresentou à Marcelo Laffitte. Depois de cantar uma música da sua banda *Beep Polares* (que acabou entrando na trilha do filme) conseguiu agendar um teste. Igor Cotrim diz: “me raspei todo e fui ao teste e rolou. Bayard me ensinando postura, andar de salto e conversas com travestis, mas como Madona é bem específica e quer ser uma diva, observei muito as mulheres, gestual e ritmo interno, e sim a dolorosa e infernal depilação total (risos)”.

Ao observar as 'mulheres', o que Igor Cotrim provavelmente vê é a aparência, um conjunto de apropriações e citações de signos que geram estilos corporais que aparecem como uma organização 'natural' (e daí deriva seu caráter ficcional) do corpo. Dessa forma, reitero, as performatividades de gênero não são um 'ato' único, singular: são as reiterações das normas ou conjunto de normas. O fato de adquirir o *status* de um ato no presente parece esconder as convenções das quais ela deriva. Assim, ele conta que precisou passar por uma transformação para ser e estar nas telas como Madona. Precisou 'imitar' o feminino. Realizar esta 'transformação', para este ator, implicou por em jogo os saberes, signos e normas

---

<sup>89</sup> Disponível em :< <http://saladadecinema.com.br/2011/09/22/salada-de-cinema-entrevista-o-ator-igor-cotrim/>>. Último acesso em 16 de outubro de 2014.

que compreende como sendo do feminino. Para tanto, fez intervenções na aparência: descoloriu os cabelos, fez um corte *Chanel* para fazer apliques, colou unhas postiças, depilou o corpo. Intervenções cotidianas na vida de muitos sujeitos femininos. Conta também que observou as mulheres e aproximou-se de travestis a fim de entender como elas se inspiram nas mulheres para viver o feminino.

Lembro Pelbart (2009), quando inspirado em Maurício Lazzarato e Gabriel Tarde, para falar da imitação, chama atenção ao fato de a imitação potencializar espaços para a invenção. Diz, então, que tudo se passa por imitação e invenção. Imitação que não busca, não almeja imitar uma origem verdadeira, um primeiro gesto, pois não há. O que há são variações, são cópias das cópias. Para imitar, é preciso citar signos. Neste sentido, a imitação, ao citar os signos que imita, tem espaços para a variação, para a invenção. Todos imitam e inventam, imitam e, ao inventar, impõem variações ao que imitam, assim, para Pelbart (*ibidem.*), a vida social inteira poderia ser reconstruída à luz dessas duas constantes. Pois, mesmo em suas pequenas variações, todos os sujeitos podem inventar. Inventam na sua vida, nos seus relacionamentos, nas conversas, nos gestos. “todos inventam, mas inventam o quê? Novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é potência do homem comum” (*ibidem.*, p. 112). Quando se imita um gesto, um jeito, um modo de produzir o corpo, ele acaba por ser submetido a uma pequena variação, por minúscula que seja, e isso constitui uma invenção, à medida que ao ser imitado, tal gesto, jeito, modo de ser torna-se quantidade social, e pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas cooperações.

Butler (2003), ao propor o gênero como performativo, como uma repetição estilizada de atos possibilita brechas para a inclusão de experiências de gênero que estão além de um referente biológico. Para ela, o gênero é um ato já ensaiado que necessita de performances individuais para ser atualizado e reproduzido sistematicamente como realidade. Assim, os marcadores biológicos, como o sexo,

por exemplo, podem ser interpretados como citações de uma ‘verdade’ inventada para o corpo. Ao se assumir, ao se fazer inteligível como ‘mulher’, ‘travesti’, ‘transexual’ não se está apenas descrevendo uma posição de sujeito, mas criando expectativas sobre modos de ser e estar o mundo. Assim, mesmo um corpo feminino, aparentemente ‘bem arrematado’, tem potência para as diferenças, para uma polissemia de formas.

Para Pedro Almodóvar (2012, p. 161), o duplo também está nas cenas do filme *A Pele que Habito*. Mas, na fala do diretor, um duplo que opera como um exemplo de unidade. É “a unicidade do duplo”. Para o diretor, o doutor Robert Ledgard produz em Vera a duplicidade, ao mesmo tempo em que tem o rosto, a face de Gal, “Vera é mui distinta”. Vera não é uma imitação de Gal. Duplo que, neste caso remete à *mímesis*. Vera é também devir.

#### 4. PELE QUE (DES)HABITO: hormônios, células, sexos

Se para as personagens da comédia *Quanto mais Quente Melhor*, Daphne e Josephine, existirem como sujeitos femininos, legíveis e inteligíveis na década de 1920, seu corpo precisou de roupas, chapéu *cloché*, maquiagem, bolsas, saltos altos, enchimentos, depilação, gestos, movimentos, tons de voz que remetiam ao feminino, para as personagens Bree, Vera e Madona serem femininas, faz-se necessário também intervir nos tecidos e na química do corpo. O que leva a plateia a ver nas telas corpos com mamas, com uma pele outra, com e sem pênis. Corpos dotados de plasticidade, modificados por cirurgias e pelo consumo de hormônios a favor das ‘verdades’ que, neste início de milênio, ainda vigoram sobre a feminilidade e que são sustentadas, principalmente, pelo discurso biomédico e da indústria da beleza e por um modo neoliberal de ser e viver os corpos.

A personagem Bree, como a plateia acompanha desde o início do filme, além do treino da voz, da maquiagem, das roupas, dos esmaltes, dos cabelos, poses e gestos, precisa da reposição hormonal, do *lifting* para os seios, das cirurgias para remodelamento dos ossos da face e do sexo que, como espera, dar-lhe-á um corpo de ‘mulher’. Vera já teve seu sexo, seus ossos, suas mamas e sua pele remodeladas através de diversas intervenções cirúrgicas, o hormônio estrogênio é adicionado a sua alimentação. Assumiu também as coisas, os espaços e os gestos do feminino. Está feminina. Madona ocupa, e até exagera, nos gestos, expressões, roupas, acessórios, produtos de maquiagem, vale-se dos decotes que mostram os seios. Atos normativos, tecnologias de gênero, práticas que ao serem assumidas e repetidas fabricam a feminilidade nos corpos. Tecnologias que instigam a um *design* corporal inteligível que, hoje, não está apenas na aparência do corpo, mas também nos fluxos hormonais, na pele, na química, nas cirurgias que fabricam mamas e que remodelam o sexo e os ossos a favor do que se inventa (e inventou) como ‘corpo feminino’. Práticas, rituais, signos

performativos que produzem afetos e, ao serem assumidos, possibilitam o ‘bom’ governo dos corpos que querem ser femininos.

Fabíola Rohden (2008, p. 147), ao escrever sobre a emergência de um modelo de corpo hormonal, no início do século XX, aponta as mudanças significativas que foram se estabelecendo a respeito do entendimento do corpo e do comportamento feminino, baseados na sua química. Para demonstrar tais movimentos, a autora, recorre aos argumentos que permeavam os trabalhos científicos, como artigos publicados em periódicos, teses apresentadas à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, bem como debates em instituições médicas. Assim, na esteira das concepções oriundas do século XIX, aponta que estes documentos mantinham uma forte associação entre órgãos sexuais e reprodutivos e as perturbações mentais. Com a emergência de um

[...]novo modelo hormonal passa-se a tratar também dessas desordens em função dos hormônios. O que está por trás disso é uma perspectiva tão radicalmente centrada no poder dos mensageiros químicos, que uma série de outros fenômenos é percebida como englobada por eles. Se as mulheres, até a passagem para o século XX, eram governadas pelos ovários, os órgãos da feminilidade, agora elas o são pelos hormônios, as substâncias que determinariam seu sexo e seu gênero. Para entendermos isso é fundamental ter em mente o fato de que a história da pesquisa com os hormônios é também uma história pelo interesse no estudo dos comportamentos, em especial do que seria diferenciado em função do sexo.

A progesterona e o estrogênio são considerados hormônios femininos, embora o corpo dos homens possua também estes hormônios, porém em taxas baixas. Com as possibilidades de se produzir estes hormônios em laboratório, a sua comercialização e consumo passou a ser uma das possibilidades para legitimar nos corpos os signos de feminilidade através dos saberes que servem a este “modelo hormonal” (*ibidem.*, p. 147) .



Ao propor o 'sistema farmacopornográfico', Preciado (2008, p. 25), faz pensar nestas possibilidades quimicofarmacêuticas envolvidas na fabricação dos gêneros e aponta as relações deste sistema com o poder de verdade da biomedicina na determinação das normalidades e anormalidades biológicas. Desse modo, relata como, durante o século XX, o psiquismo, a libido, a consciência e mesmo o modo de exercer a sexualidade

[...]foram sendo transformadas em realidades tangíveis, em substâncias químicas, em moléculas comercializáveis, em corpos, prazeres, em biotipos humanos, em bens de intercambio gestionáveis pelas multinacionais farmacêuticas. Neste sistema farmacopornográfico o sexo anatômico, as taxas hormonais, os prazeres são fatores de consumo.

Para a autora, os hormônios, pelo fato de proporcionar um trânsito de fluxos químicos, bem como os saberes a eles atrelados, operam como uma das 'próteses' da feminilidade heterossexual. Logo no início do filme *A Pele que Habito*, uma bandeja de café da manhã está sendo preparada. Junto às geleias, suco, água a câmera foca diversos potes e caixas de medicamentos. Se a cena é pausada, pode-se ler 'estrogênio' em um dos potes. *Close* nas mãos de quem prepara a bandeja. Mãos que aparentam ser de uma pessoa com mais de sessenta anos e adicionam o conteúdo das cápsulas ao suco. Com o auxílio de uma colher de plástico, mexe o suco. Corte. Outro espaço. A câmera, em *travelling*, mostra em *big close* uma mesa com diversas esculturas, lixa de unhas, um livro de Luise Bourgeois<sup>90</sup> e a parte posterior do tronco e da cabeça, um pouco desfocadas, de uma pessoa que faz uma escultura. *Close* em suas mãos cobertas por uma malha cor da pele que cortam, com uma lixa, um tecido também cor da pele. O retalho é colado sobre o peito de uma pequena escultura. Corte. Copa. Vemos que as mãos

---

<sup>90</sup> Louise Bourgeois foi uma artista plástica francesa, falecida em 2010, conhecida principalmente por sua escultura *Maman*, da qual existe uma versão em exposição no [Museu de Arte Moderna de São Paulo](#). Fortemente influenciada pelo [surrealismo](#), pelo [primitivismo](#) e por escultores modernistas como [Alberto Giacometti](#) e [Constantin Brancusi](#), seus trabalhos tendem a ser abstratos e altamente simbólicos.

que mexiam o suco são de Marília. Marília pega a bandeja. Ela tem em baixo do braço um livro de Alice Munro<sup>91</sup> e uma roupa cor da pele. Coloca, com a ajuda de uma serviçal, a bandeja, a malha e o livro no torno para que cheguem aos aposentos de Vera (*A Pele que Habito*, 0: 01:40 - 0:02:55).

Outra cena. Filme *Transamérica*, Bree, em frente a um espelho, no *closet* de sua mãe, em primeiro plano, espalha algum produto de beleza pela face. Corte. Mudança de plano. *Close*. Abre a porta de um armário lateral ao espelho e pega um pote. *Big close* na mão de Bree que segura o pote. Lê-se: “hormônios repositórios”. Bree abre o pote. Toma alguns. Enrola outras pílulas em um guardanapo e esconde-as dentro do sutiã. Continua espalhando o produto de beleza pela face (*Transamérica*, 1: 15:44 - 1:16:08).

Eu preciso sair. É hora de me arrumar. É um início de outono quente em Porto Alegre. Ducha, *shampoo*, sabonete, creme para os cabelos, creme para os dentes, creme com hormônios para a face, creme para o corpo, creme para os pés, creme para as mãos, creme desodorante, baforadas de perfume. *Lingerie*. Um vestido. Sandálias. Brincos, pulseira, anéis. Espelho. Um delineador preto para os olhos, um lápis para contorno dos lábios, pó, rímel e um batom ‘cor da boca’. Estratifico-me! ‘Feita’, segurando minha bolsa e escutando o *toc toc* dos saltos altos e um discreto ‘tintintim’ das pedras dos brincos, já posso sair de casa.

Eu, como outros sujeitos femininos contemporâneos, faço também uso dos produtos de maquiagem, dos cremes com hormônios que prometem turbinar minha pele. Lanço mão de vestidos, saltos, saias, *lingerie*, mantenho longos os cabelos, depilo a pele, expresso jeitos e ocupo espaços femininos. Como aprendi (e ainda não desisti!) a participar destes rituais? Esta sequência de atos fabrica em mim um determinado corpo? Um corpo de uma determinada época? Um corpo de um determinado modo de ser feminino? Como articulo pele e cabelos macios (ou que,

---

<sup>91</sup> Alice Munro é uma escritora de contos, nascida no Canadá e considerada uma das principais escritoras da atualidade em língua inglesa. Em 2013, recebeu o Prêmio Nobel da Literatura.

ao menos, aparentem maciez), maquiagem, vestidos, saltos altos, brincos, determinadas taxas hormonais, com a possibilidade ser e estar 'mais' feminina? Como, então, aprendi a fabricar em meu corpo uma feminilidade legível e inteligível na cultura da qual participo<sup>92</sup>? O que os hormônios têm a ver com o corpo, com a feminilidade? Se me desnudo desses códigos ainda sou feminina?

Como é possível visualizar através destas cenas dos filmes *A Pele que Habito* e *Transamérica*, o sujeito que quer hoje produzir em seu corpo a feminilidade legitimada na cultura a qual estes filmes fazem referência, a cultura da qual eu participo, deve lançar mão não apenas dos cremes, dos cosméticos, das roupas, dos saltos, dos esmaltes e produtos para os cabelos, mas também deve estar bem informado sobre os hormônios que deverá consumir para produzir um nível biológico adequado, uma pele lisa e viçosa. Signos biológicos que assim podem ser pensados como performativos, uma vez que ao terem as possibilidades de serem citados nos corpos reforçam as normas ontológicas que sustentam as 'verdades' dos gêneros (BUTLER, 2003).

Nikolas Rose (2007), com a emergência do neoliberalismo, aponta o deslocamento dos modos de administrar a vida que, das ações centradas no Estado, passam a estar centradas nos sujeitos, sendo o sujeito o responsável por estar bem informado e ser capaz de fazer as escolhas adequadas para a sua vida, para o seu corpo. Deslocamento que o autor denomina pelo termo 'biopolíticas contemporâneas'. Assim, a articulação deste modo de os sujeitos administrarem a vida aliado a valores das economias neoliberais avançadas responsabilizam os sujeitos pelo seu corpo, pela sua performance de gênero. Cada pessoa é

---

<sup>92</sup> Entendo a cultura como o conjunto de saberes e práticas de uma certa sociedade em determinada época, mediados por relações de poder, que institui posições a serem ocupadas pelos sujeitos. Meyer (2002, p.377) ressalta o fato de a cultura se constituir como um campo de luta "em que 'novas' práticas são inventadas e 'velhas' práticas são revitalizadas e conectadas a múltiplos e divergentes interesses e estratégias de governo da vida de grupos de indivíduos e populações".

responsável pelo corpo que tem e deve valer-se das técnicas de medicalização<sup>93</sup> para produzir o corpo que deseja. Corpo que deve ser constantemente adaptado às normas esperadas para o seu gênero.

Usar diversos cremes (com diversos hormônios, ou não), *lingerie*, delineador, batom, brincos, pulseira, vestido, saltos altos fez parte das performances de Daphne, Josephine, Bree, Vera, Madona e faz parte das minhas performances. Faz parte também das performances de muitos (embora não de todos os) sujeitos que fabricam para si um corpo inteligível como feminino na cultura da qual participo. Performance atualizada, diariamente, a cada vez que o corpo é feito feminino. Penso a fabricação, neste caso do feminino, como versões, repetidas e repetíveis, produzidas através de atos, gestos e desejos, que são efeitos de discursos, práticas e instituições que vigoram em uma determinada época. Assumo, pois este deslocamento no modo contemporâneo de pensar a vida, que desloca as verdades do sujeito também para a química e a anatomia que o constitui. Sujeito que ao assumir estas práticas que envolvem a aparência, a anatomia e a fisiologia do corpo precisa lançar mão de uma série de consumos para produzir em si a feminilidade.

Em um de seus textos, para falar da saúde, Renato Janine Ribeiro (2003), evoca, de Thomas Morus, o livro *Utopia*. Lembra que, na ilha imaginária, a qual o livro faz referência, não existe diferença de bens, comidas, crenças, roupas, práticas pelos seus habitantes. Todos os sujeitos moradores da ilha residem em casas iguais, trabalham no campo e no tempo livre se dedicam à literatura e à arte. Nessa ilha imaginária, um dos poucos pontos de debate fica dedicado ao prazer. Discute-se “se o prazer é a ausência de dor ou desprazer, ou se ele é algo mais positivo; em outras palavras, se o bem-estar é um grau zero de mal-estar, ou se é algo mais intenso, qualitativamente mais elevado” (RIBEIRO, 2003, p. 26). Ao falar

---

<sup>93</sup> Nesta pesquisa venho utilizando o termo medicalização, na esteira do pensamento foucaultiano, como um processo que suscita estratégias de normalização e adaptação do corpo, validadas pela medicina mas, muitas vezes, ressignificadas a favor de discursos contemporâneos que dizem como o corpo deve ser.

de feminilidade, na esteira desse argumento pode-se questionar: Para um corpo ser legível e inteligível como feminino basta apenas valer-se destas tecnologias e práticas ou já se pode pensar em ter ‘mais’ feminilidade? Basta fabricar a ficção do que é ser feminino no corpo ou já se pode pensar em ‘mais’ do que isso? Um corpo feminino já é ‘mais’ do que a apropriação dos códigos e normas? Um corpo que deve ser constantemente aprimorado com os cremes, as roupas, as técnicas de maquiagem, os hormônios, com a biomedicina? Corpo que, ao se valer dos recursos que tem ao seu dispor e que operam a favor das idealizações de gênero, pode fazer a sua performance ‘mais’ feminina que outras.

Hoje apenas roupas, gestos, maquiagens, tons de voz parecem não bastar para sustentar o corpo que já pode ser ‘mais’ feminino. Como sujeitos femininos, somos interpelados a lançar mão de hormônios, medicamentos, cirurgias, botox, *peelings*, *design* de sobrancelhas, técnicas sofisticadas de maquiagem, de depilação e de exercícios, dentre outras, a fim de citar signos que contribuem para sustentar as práticas idealizadas da feminilidade. Tecnologias que movimentam financeiramente um lucrativo mercado. Em tempos de economias neoliberais o sujeito feminino que não faz uso deste mercado, que não se vale destas técnicas e/ou que, ao menos, não aparenta estar bem informado sobre esta tecnologia, é como se estivesse destinando o seu corpo à precariedade. Nesta busca por ‘mais’ feminilidade, o que se abre para a experimentação e (re)invenção dos corpos?

\*\*\*

Este capítulo encontra-se dividido em três seções, intituladas com frases ditas pelas personagens Daphne e Josephine: “É UM SEXO COMPLETAMENTE DIFERENTE”: o governo pela verdade e a fabricação do feminino, “VOCÊ (NÃO) É

UMA GAROTA”: a (hetero)sexualidade inventada e “CINDERELA, A SEGUNDA”: estratégias biopolíticas que garantem a ordem das coisas. Como os próprios títulos indicam, na primeira seção, discuto o governo pela verdade e a fabricação do feminino, na segunda, a invenção da heterossexualidade e, para finalizar, esta ordem biopolítica de ser e viver os corpos.

#### 4.1 “É UM SEXO COMPLETAMENTE DIFERENTE”: o governo pela verdade e a fabricação do feminino

*O toc toc dos saltos altos dos sapatos se mistura ao burburinho de uma estação de trem. Focando, de baixo para cima, a câmera segue duas pessoas que caminham, um tanto desajeitadas, pela plataforma da estação. Mostra os sapatos pretos de saltos altos, as pernas envoltas por meias de seda, os casacos de inverno com golas e punhos de pele, em um corte reto, que cobrem o corpo até pouco abaixo dos joelhos. As golas imitam a pele de animais. Os cabelos são curtos – a la garçonne -, os chapéus, cloché. Uma delas segura, pelas alças, uma valise e um estojo de saxofone, em cada uma das mãos, a outra, um estojo de um contrabaixo e também uma valise. Escuta-se uma voz masculina anunciando os destinos do trem e convidando os/as passageiros/as para subir à bordo. Este chamado faz com que elas acelerem os passos, o que as deixa um pouco mais desajeitadas, uma delas, atrapalhada com os saltos, falseia o pé. Corte. A câmera foca o rosto das personagens. Faces maquiadas bocas em forma de coração. Escuta-se, então, Jerry reclamando para Joe, vestidos de garotas, Josephine e Daphne<sup>94</sup>, do estranhamento em relação aos sapatos, ao vento que sobe por baixo da saia.*

---

<sup>94</sup> No momento em que Joe decide que a única alternativa para escaparem da morte será passarem-se por garotas para tentar tocar em uma banda só para mulheres, Joe havia batizado a si como Josephine e a Jerry como Geraldine, mas Jerry quando vai dizer seu nome feminino, ele mesmo se batiza como Daphne.

*Jerry:* “Como elas conseguem caminhar com estas coisas? Como elas mantêm o gingado?”

*Joe:* “Deve ser o modo como o peso é distribuído! Vamos!”

*Um sopro de vento desarruma a saia de Jerry/Daphne, que para de caminhar para ajeitá-la e comenta.*

*Jerry:* “Entra tanto vento por baixo da saia! Elas devem sentir frio o tempo todo!”

*Joe, com ‘ares’ de quem não está gostando muito da conversa, diz:* “Continue caminhando ou vamos perder o trem”.

*Jerry:* “Eu estou tão envergonhado. Tomara que ninguém esteja olhando para mim”.

*Joe:* “Com estas pernas? Você está louco?”<sup>95</sup>

Corte.

*A câmera foca, então, Sugar Kane que vem caminhando pela plataforma do trem. Vestido preto delineando o corpo, sapatos de saltos altos, estojo de uma guitarra havaiana – ukelelee - embaixo de um dos braços, valise na outra mão. Cruza suavemente os passos ao caminhar. Os passos são seguros. O rebolado, instigante. Com a respiração suspensa, Joe e Jerry, observam, boquiabertos, Sugar e o seu modo de caminhar. Os rapazes, por instantes, esquecem-se da sua performance.*

*Jerry exclama:* “Veja aquilo! Olhe como ela se move! Parece gelatina com molas! Deve haver algum tipo de motor... É um sexo completamente diferente!”.

(*Quanto mais Quente Melhor*, 0:24:04 – 0:25:46)

---

<sup>95</sup> Ao criticar as pernas de Jerry, Joe parece reiterar a heterossexualidade, discussões que serão presentes na próxima seção deste capítulo, intitulada “VOCÊ (NÃO) É UMA GAROTA”: *a heterossexualidade inventada*.

É “*um sexo completamente diferente*”? Será? Corpo “*completamente diferente*” que é capaz de servir de esconderijo para Joe e Jerry, sem levantar suspeitas, salvarem suas vidas? Onde está a diferença? Na aparência do corpo? Na pele? Nos gestos? Nos movimentos? No sexo? Nas verdades sobre o corpo? De que modo ter um sexo diferente dita pertencimentos? Como é atribuído ao sexo o marcador da diferença entre os corpos? Estaria no sexo biológico, genético ‘a diferença’ ou nos efeitos de verdade dos discursos que garantem materialidade e inteligibilidade ao sexo como diferente? Quais verdades nos governam hoje no momento de se dizer que um corpo é feminino? O sexo biológico é, ainda, determinante?

Para pensar um corpo nomeado através de um determinado ‘sexo’ como diferente de outro, é preciso conceber o ‘sexo’ através do domínio dos discursos, da linguagem. Foucault (2006b), no primeiro volume da *História da Sexualidade - A Vontade de Saber* -, aponta o modo como o ‘sexo’ foi sendo posto em discurso desde o século XVII, tornando-se uma tecnologia fundamental nos processos de administração da vida, de inserir uma determinada ordem para o mundo<sup>96</sup>. Discursos com efeitos de verdade que se tramam e, ao serem assumidos, garantem ao corpo feminino a aparência de um “*sexo completamente diferente*”, em relação ao masculino. Diferença que é produzida na história e, ao ser assumida por práticas normativas insistentemente repetidas, ‘imitadas’, produz um sujeito de um “*sexo completamente diferente*”. Ordem que educa o olhar, que faz ver em um corpo envolto por saias, meias de seda, chapéus *clochê*, maquiagem, boca pintada em forma de coração, saltos altos, um corpo feminino da década de 1920. Aparência que faz esquecer que este mesmo corpo porta um infinito de possibilidades. Corpo feminino que nesta ‘ordem do mundo’ não poderia ser de dois rapazes. Corpo que ao citar, com propriedade, signos, normas e verdades do

---

<sup>96</sup> Esta discussão será retomada na terceira seção deste capítulo, intitulada “*CINDERELA, A SEGUNDA*”: *estratégias biopolíticas que garantem a ordem das coisas*.



feminino poderia vir a ser um bom esconderijo, na cena descrita acima, para Joe e Jerry.

Quando, ao observar Sugar, Jerry exclama “*É um sexo completamente diferente!*”, ele parece pautar esta afirmação na aparência e forma do corpo. No modo como o vestido ressalta a equação entre a circunferência da cintura e a dos quadris, no modo como o corpo balança ao se movimentar, como segura os objetos, como rebola ao caminhar. Jerry parece desconhecer todos os investimentos e ensaios feitos na tentativa de se enquadrar nas normas da feminilidade, de se apropriar, com naturalidade, dos signos que dão inteligibilidade

ao corpo como feminino. No caso da performance de Sugar, aprender a caminhar, com agilidade, delicadeza e destreza, sobre saltos altos. Aprender também a exagerar, um pouco, a ondulação dos quadris, a dar uma passada à frente da outra como se as pernas se fechassem ao caminhar. O que faz supor anos de repetições e treinamentos, que fabricam, sobre os sapatos, o requebrado no seu corpo e o faz parecer ‘tão natural’. Assim, é



possível supor que para Sugar ser e estar feminina ela precisou de roupas

**FIGURA 18 SUGAR: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

adequadas, de sessões de depilação, de meias de seda, de sapatos de saltos altos, de certos gestos e olhares, de um determinado jeito de segurar a guitarra havaiana, de um certo modo de arrumar e enfeitar os cabelos, de pintar o rosto. Ato que, ao serem repetidos, produzem um estilo acordado e partilhado, em determinada época, na cultura e sociedade da qual participa o sujeito e, na

performance de Sugar, garantem ao seu corpo o feminino. Sugar cita signos que de tão repetidos parecem estar, desde sempre, nos corpos femininos.

No momento em que caminham pela plataforma da estação de trem para se encontrar com a banda formada por garotas, *Sweet Sue and the Syncopators*, Joe e Jerry esforçam-se para parecer duas garotas. Como já mencionado, eles estão fugindo da gangue de mafiosos liderada por Spats Colombo, após testemunharem os assassinatos na garagem norte, onde se encontrava o bando de Toothpick Charlie. A situação dos músicos fica ainda mais dramática quando um vendedor de jornais passa gritando a principal manchete do dia: *Extra! Extra! Sete assassinados na garagem norte! Teme-se mais derramamento de sangue! Extra! Extra!* (*Quanto Mais Quente Melhor*, 0:25:54 – 0:26:00). Mesmo com o estranhamento ao experimentar esse “sexo completamente diferente” o esconderijo vai ter que dar certo, senão, para os dois, poderá ser morte certa.



**FIGURA 19 JOSEPHINE E DAPHNE:  
CENA DO FILME QUANTO MAIS  
QUENTE MELHOR**

Para o esconderijo de Joe e de Jerry dar certo, Josephine e Daphne precisam emergir. Por quais modos Joe e Jerry procuram garantir ‘verdades’ para o corpo das ‘garotas’ que precisam ser? A quais normas e verdades de gênero Joe e Jerry precisam se assujeitar para fazer feminino o seu corpo? Como saber o que é do feminino?

Um corpo é feito possível, inteligível, legível através das normas e verdades de gênero que lhe dão contorno e forma. Para Joe e Jerry se fazerem

possíveis como garotas de uma determinada época e sociedade, uma série de normas e verdades precisam ser aprendidas e assumidas. Ao aparecer nas telas do cinema já vestidos com saias, perucas, chapéus, maquiagem Joe e Jerry citam signos do feminino, esforçam-se para realizar uma boa performance. A performance que poderá salvar suas vidas. Para se fazerem inteligíveis como garotas, Joe e Jerry, valem-se dos sapatos de saltos altos, das meias de seda, das saias, das golas de pele de onça e da maquiagem, artigos que pertencem, na sociedade norte-americana do final da década de 1920, e ainda hoje, ao feminino. Além das roupas, afinam o tom da voz, suavizam os gestos e as palavras, procuram olhar pelo canto dos olhos, exercitam um requebrado a mais com os quadris. Essas cadeias de repetições operam como citações, e cada ato é uma citação das verdades estabelecidas para o feminino daquela época, tendo como fundamento para a sua existência a crença de que são 'naturais', que são biologicamente determinados. Desse modo, ao produzir em seus corpos uma aparência feminina, conseguem ser aceitos na banda de Sweet Sue.

Ao assumir que as 'verdades' são, de certo modo, provisórias e possíveis de deslocamentos, olho também para Bree, no filme *Transamérica*, que diferente de Joe e Jerry, não quer apenas se passar por 'mulher', ela que ser uma 'verdadeira mulher'. Quais verdades precisou assumir? O sexo biológico que apresentou ao nascer é o seu destino? Um sexo outro, uma química outra pode ser fabricada em seu corpo pelas intervenções da biomedicina? Entretanto, enquanto busca 'imitar' esses signos e normas de feminilidade, assumir estas 'verdades' que dizem dos corpos femininos que espaço há para a experimentação?

Bree também cita signos do feminino. Ela repete atos, gestos, modos de ser e viver historicamente destinados às mulheres. Para Louro (2008, p. 93) um "dos principais eixos do filme é, precisamente, o intenso desejo de Bree de se tornar uma 'verdadeira' mulher, conforme sua representação ideal do feminino". Para tanto, além de se apropriar e citar os códigos, signos e normas do feminino em suas roupas, gestos, poses, ela precisa, busca e deseja a cirurgia que irá

remodelar o seu 'sexo'. Vulva, vagina, seios, remodelamento ósseo da face, taxas hormonais que, nesta época, a meu ver, operam como signos que também sustentam as 'performatividades de gênero', uma vez que, pelos avanços da biomedicina, estes signos já podem ser citados nos corpos, pois a anatomia e a fisiologia do corpo apresentados ao nascer já não são mais o seu destino.

Ao falar da citacionalidade do signo, Derrida (1977) nos diz que todo o signo funciona por carregar em si a possibilidade de ser repetido, mesmo que fora de seu contexto 'original', possibilitando contextos outros de uma maneira que é absolutamente ilimitada. Essa repetição de signos que desloca e rompe é, segundo Derrida (1977), uma possibilidade estrutural da própria linguagem. Desse modo, o signo, ao ser citado, rompe com seu contexto original, "engendrando uma infinidade de novos contextos de um modo absolutamente ilimitável" (Derrida, 1977, p. 185). A ruptura está inscrita, portanto, nas condições de possibilidade de uso da linguagem. A citação que anima o enunciado, segundo Derrida, "introduz nele, *a priori*, uma deiscência e uma fissura que são essenciais" (*ibidem.*, p.192). Entretanto, ao mesmo tempo em que as possibilidades de citar, repetir os signos, possuem um futuro aberto e ilimitado que expõe as ficções identitárias, essas mesmas citações podem acabar sendo usadas para sustentar uma verdade de gênero inventada. Será que não podemos inventar corpos outros? Com possibilidades outras? Bree, por exemplo, ao citar em seu corpo o sexo anatômico da fêmea e, assim abrir possibilidades para pensarmos a própria ficção do sexo, ao mesmo tempo, acaba por validar a norma que o corpo de uma 'verdadeira' mulher deve ter apenas esse sexo. Neste sentido, a biomedicina, como instituição, poderia ser considerada hoje uma das mais poderosas indústrias que reiteram as 'verdades' sobre a feminilidade, ao citar nos corpos os ideais da anatomia e da fisiologia esperados no corpo feminino? Será que citar no corpo uma vulva e uma vagina é reiterar no sexo anatômico a 'verdade' do feminino? Será que um corpo 'verdadeiro' de mulher requer uma vagina?

Ideias que me fizeram lembrar de um texto de Londa Schiebinger (1987), intitulado “*Esqueletos no armário: as primeiras ilustrações de esqueletos femininos na anatomia do século dezoito*”<sup>97</sup>. Neste texto, Schiebinger, relata as primeiras ilustrações conhecidas de esqueletos femininos (na Inglaterra, na França e na Alemanha). Essas primeiras ilustrações coincidem com a doutrina dos humores vigente no século XVIII, doutrina que identificava as mulheres como possuidoras de um mesmo caráter físico e moral, instável, inferior, pois lhe faltou calor vital. O esqueleto ilustrado para as mulheres, quando comparado ao que era desenhado para os homens, aparecia com uma pelve grande, com ossos das mãos, braços, pernas e pés mais finos, com costelas e crânio menores, delatando a fragilidade e delicadeza esperadas, a inferioridade almejada. A largura da pelve era utilizada para provar o fato das mulheres serem ‘naturalmente’ destinadas à maternidade, aos afazeres domésticos, ao cuidado da família. Práticas sociais, vigentes na época, que ‘transplantavam’ para essas representações da biologia as verdades que se pensava a respeito do corpo e da ‘função’ da mulher, que garantiam uma materialidade ao fato de a mulher ter fragilidades físicas e intelectuais. Fragilidades que afastaram as mulheres de atividades na esfera pública, na política, na ciência, sendo que os resultados das pesquisas científicas mais serviam para justificar a sua contínua exclusão. Assim, firmava-se um processo de ‘socialização do biológico’, em que o social conferia ao biológico as suas significações. Efeitos de verdade dos discursos, normas sociais e culturais foram citadas no biológico, materializando-se. Desse modo, o biológico legitimava também a heterossexualidade, a desigualdade ‘natural’ de homens e mulheres, que conectava a existência social das mulheres à capacidade da gestação e ao cuidado. Possibilidades de existência social que fazem passivo o corpo das mulheres. Discursos que persistiram e ainda mantêm um tom de verdade e assujeitam os

---

<sup>97</sup> “*Skeletons in the Closet: the first illustrations of the female skeletons in eighteenth-century anatomy*”.

corpos. Desse modo, faz-se possível pensar que é o corpo, dotado de plasticidade, quem se adapta às 'verdades' dos gêneros.

Hoje, através das lentes das 'biopolíticas contemporâneas', o sujeito, bem informado, pode lançar mão das técnicas adequadas para produzir para si um corpo 'mais' feminino. O que faz com que, muitas vezes, esse corpo medicalizado seja mais aceitável. Corpo que está em dia com os discursos proferidos pela biomedicina e pela indústria da beleza que 'atenua' as rugas, a calvície, aprimora as curvas das mamas, da cintura e dos glúteos, os dentes imperfeitos, escuros e ou desalinhados, que alisa a pele e os cabelos, que retira de si o que está sobrando, que repõe o que está em falta. Práticas que possibilitaram emergir nas telas, um modo de ser feminino conectado à plasticidade dos corpos, e (re)conectado aos princípios da heterossexualidade compulsória, pois assumo que as posições de feminilidade ou masculinidade servem a esses ideais (BUTLER, 2003). O feminino de Daphne e Josephine parece já não ser suficiente. Fato que ressalta a necessidade de se discutir e problematizar as redes discursivas que sustentam os atos, as normas e verdades fictícias dos gêneros e, assim, garantem aos corpos legibilidade e inteligibilidade.

Observo, por outro lado, o quanto se vem ensinando através do cinema, especificamente dos filmes que analiso nesta pesquisa, os modos mais adequados de se transitar pelas fronteiras dos gêneros. Preciado (2010) chama atenção ao fato de o regime heterossexual ter sido mais questionado que as relações de gênero, mesmo que parecessem inseparáveis. Para esta autora, o resultado deste programa desigual foi um híbrido, em que os gêneros necessitam de uma compensação farmacológica e/ou cirúrgica. Na esteira do pensamento de Preciado (2010), a transexualidade, a meu ver, poderia aparecer próxima a um modo de reiterar a heteronormatividade, 'ao corrigir', com hormônios, prótese e cirurgias um corpo que não condiz com as 'verdades' esperadas para aquele gênero, que permanecem articuladas à heteronormatividade. Ao citar em seu corpo signos

biológicos de feminilidade, estariam estas personagens expressando um 'retorno' ao discurso biomédico como o detentor da 'verdade' do feminino?

Na esteira desta argumentação, penso ser possível afirmar que não existe um feminino verdadeiro, mas sim, fabricações que, para serem eficazes, precisam estar alicerçadas nos efeitos de verdade dos discursos, na citação das normas de gênero como um modo de se fazerem inteligíveis, possíveis, legítimas. Foucault (2009) retoma, no curso *Do Governo Dos Vivos*, a relação entre a manifestação da verdade e o exercício do poder, de modo a deslocar as relações entre o poder e a verdade de uma atividade racional de conhecimento, uma vez que lhe parece

[...]que o exercício do poder, [...]se acompanha de um conjunto de procedimentos verbais ou não verbais que podem ser, por consequência, da ordem da informação recolhida, da ordem do conhecimento, da ordem de tabelas, fichas, notas etc., que podem ser um certo número de conselhos; mas que podem ser igualmente rituais, cerimônias; podem ser operações diversas como magias, consultas aos oráculos, aos deuses etc. Trata-se, portanto, de um conjunto de procedimentos verbais ou não, através dos quais é atualizada a consciência individual do soberano e o saber de seus conselheiros; um conjunto de procedimentos verbais ou não através dos quais atualiza-se qualquer coisa que é afirmada, ou melhor, colocada como verdadeiro, seja por oposição a um falso que foi eliminado, discutido, refutado etc., mas que é também colocado como verdadeiro por revelação ou ocultação, por dissipação disso que é esquecido, por conjuração do imprevisível (*ibidem.*, p.11).

Desse modo, penso que os discursos que garantem veracidade ao feminino são da ordem do acontecimento, dos rituais, dos atos, das práticas. Para Joe e Jerry, como para Bree (e para mim!), fabricarem para si um corpo feminino será necessário participar de rituais, citar signos partilhados que dizem o que é o feminino em determinada época, em certa sociedade, atos que precisam ser constantemente reiterados para sustentar estas 'verdades'. Como poderiam Joe e Jerry, na cena descrita no início do texto, ser Josephine e Daphne, sem saber, sem

conhecer, sem participar dos rituais que produzem as verdades do feminino? Como poderiam materializar nos seus corpos o feminino sem afastar de si os signos da masculinidade?

Como lembra Foucault (2009), não é possível dirigir os sujeitos sem que sejam feitas operações da ordem da verdade. Lembro, então, que para Josephine, Daphne e Bree se fazerem possíveis, inteligíveis como 'mulheres' vêm fabricando um corpo feminino para si. Elas precisam incorporar os signos que existem como efeito de verdade de discursos que dizem o que é o feminino. Mesmo que este efeito de verdade seja fabricado na esteira de normas históricas, ao adquirir estatuto de verdade, conduz as condutas dos sujeitos que querem ser e estar femininos.

No momento de ser Josephine e Daphne, Joe e Jerry precisam abandonar um modo mais duro de caminhar, um modo mais direto de olhar, as roupas masculinas, os gestos mais bruscos e amplos, os pelos e a barba, pois essas práticas não pertencerem ao feminino, não constituem a verdade do feminino, embora também estejam contidas no feminino. Penso que essas práticas se constituem no avesso, no falso do feminino e, para o feminino 'verdadeiro' acontecer precisam ser refutadas, uma vez que é necessário o falso para sustentar o verdadeiro. Fabricar um corpo feminino, neste caso, implica participar de um ritual: extirpar os pelos, ajeitar os cabelos, fazer a maquiagem, vestir as meias de seda, requebrar os quadris, aprender a caminhar sobre os saltos altos dos sapatos. Vestimentas, gestos e atitudes que são ensinados como pertencentes à feminilidade nas revistas, nas cenas do cinema, nas vitrines das lojas, nas escolas, nas ruas, dentre tantos outros espaços que veiculam discursos. Signos que, ao adquirirem estatuto de verdade, ao serem citados, produzem o feminino. Posição de gênero que necessita ser sempre reiterada, pois está destinada ao fracasso.



Além destes rituais e práticas, Bree faz uma série de intervenções cirúrgicas e procedimentos estéticos, uma vez que hoje os rituais envolvem as cirurgias, as próteses, as intervenções da medicina estética, a reposição hormonal.

Desse modo, não é possível se fazer legível e inteligível sem participar de operações da ordem da verdade, sem citar signos que dão coerência e inteligibilidade ao corpo. Operações, rituais com estatuto de verdade que ao conduzirem as práticas que produzem sujeitos do feminino, garantem 'naturalidade' e 'autenticidade', reiteram a ordem das coisas, instituem modos de ser e estar no mundo para o masculino e o feminino, governam os sujeitos. Para Butler (2008, p. 192) é nesta busca de autenticidade "em que se produz este sujeito, uma busca fantasmática que mobiliza identificações, se destaca a promessa fantasmática que constitui qualquer movimento identificatório; uma promessa que, tomada com seriedade, pode culminar unicamente em decepção e desidentificação. Uma fantasia", uma vez que não existe a verdade do gênero. Assim, o gênero é um ato que já foi ensaiado, mas que necessita performances individuais para ser atualizado e reproduzido sistematicamente como realidade. Ao operar com os signos da feminilidade como citacionais, como uma repetição estilizada de atos, assumo que, pelos avanços da biomedicina, os próprios referentes anatômicos e fisiológicos da feminilidade já podem ser fabricados no corpo. A repetição destas normas, como estatuto de verdade, possibilita a eficácia dos atos performativos, como também são as repetições descontextualizadas das normas e verdades que abrem possibilidades de pensar o gênero como ficção biopolítica.

Joe e Jerry citam os signos do feminino não por uma simples vontade de experimentar a feminilidade, atravessada por desejos, emoções e/ou incertezas em ocupar um determinado lugar no mundo. Travestem-se de garotas para esconderem-se e tentar salvar sua vida. Assim como outros filmes clássicos de travestismo, como *Charley's Aunt*<sup>98</sup> (1957) e *Blondie Goes Latin*<sup>99</sup> (1941), vestir-se

---

<sup>98</sup> Filme de 1957, baseado em uma peça homônima escrita por Brandon Thomas no final do século XIX, que foi encenada, para o público, pela primeira vez em 1892. Em 1893 tornou-se um grande

com roupas femininas, apropriar-se das normas e verdades, dos gestos e códigos destinados ao feminino, parece ser a última possibilidade para Joe e Jerry, ou seja, para os sujeitos heterossexuais<sup>100</sup> (HADLEIGH, 1996, p. 174). Será pelo fato de o feminino ser considerado inferior? Para não por em xeque a sua sexualidade normativa, já que é colada ao gênero a heterossexualidade?

Joe e Jerry 'escondem-se' no corpo feminino de Josephine e Daphne para integrar uma 'banda de mulheres' e escapar da morte. É mediante esta tentativa de salvar a vida que Joe e Jerry têm o seu travestismo autorizado para estar nas telas do cinema hollywoodiano da década de 1950. Entretanto, a cada vez que esses signos do feminino são citados em Josephine e Daphne, ao mesmo tempo em que essa citação atualiza esses mesmos signos, emerge, mas nem sempre acontece, a possibilidade de subversão. Ao citar verdades e normas do feminino para salvar a vida, Joe e Jerry não parecem subverter essas mesmas normas, uma vez que operar com o feminino como performativo é acordar que há regras de correspondências entre signos e significados, é estar em um jogo já determinado, de regras já acordadas. Entretanto, ao mesmo tempo em que reiteram essas normas e verdades eles possibilitam, por outro lado, questionar o caráter histórico, paródico, contingente e fabricado da feminilidade. Assim, ao parodiar a feminilidade, Joe e Jerry abrem espaços para a (re)invenção neste jogo de regras

---

sucesso da Broadway. Além da adaptação para o cinema de 1957, já haviam sido feitas outras, sendo a primeira para o cinema mudo, em 1915. A trama conta a história de Jack e Charley, alunos de Oxford, que estão apaixonados. Como, para se encontrar com as garotas, eles precisam de uma companhia feminina, eles convencem um amigo a se passar pela tia de Charley. Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Charley's\\_Aunt](http://en.wikipedia.org/wiki/Charley's_Aunt)>. Último acesso em : 22 de julho de 2012.

<sup>99</sup> Comédia de 1941, produzida pela Columbia, que faz parte da série Blondie. Nesta trama o personagem Dagwood se disfarça como uma garota para tocar como batedeira na banda de um navio que faz um cruzeiro pela América do Sul. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Blondie\\_Goes\\_to\\_Latin](http://en.wikipedia.org/wiki/Blondie_Goes_to_Latin)>. Último acesso em: 22 de julho de 2012.

<sup>100</sup> O travestismo teve seu espaço no teatro da antiguidade, onde os atores se vestiam de mulheres para interpretar os papéis femininos em uma época em que as mulheres apenas podiam, em certos casos, participar do coro, nos bailes de carnaval em que, até hoje, em um dos dias de folia os homens saíam vestidos de mulheres, parodiando suas roupas, seus códigos.

já codificadas, capaz de produzir no corpo que desejar “um sexo completamente diferente” do (seu) outro. Butler (2008, p. 184) destaca que não há uma relação necessária entre o travestismo e a subversão, bem como o travestismo

[...]puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterossexuales hiperbólicas de gênero. Pareceria, em el mejor de los casos, el travestismo es um sitio de cierta ambivalência que refleja la situación más general de estar implicado em los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por ende, de estar implicado em los regímenes mismos a los que uno se opone.

Na esteira desse excerto do livro *Cuerpos que importam* de Butler, faz-se possível pensar que Bree ao assumir com dedicação os signos, códigos e normas do feminino e na sua determinação de realizar a cirurgia de ‘redesignação sexual’, de ser uma ‘verdadeira mulher’ opera na contramão de subverter as normas do feminino, ela reitera e contribuí para intensificar estas normas. Para Louro (2010, p. 94)

[...]Bree mostra-se muito pouco (ou nada) *queer*. Ela não tem qualquer disposição para a ambigüidade e para o estranho. Ela não se recusa à normatividade e à integração. Muito pelo contrário, empenha-se, fortemente, para se adaptar e se ajustar ao território feminino. Se é possível associar os sujeitos *queer* à figura do nômade, ou seja, à figura daqueles que se caracterizam “pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa”, como diz Rose Braidotti (2002), então Bree não é *queer*. Ela aspira a uma identidade estável. Ela pretende atravessar, efetivamente, a fronteira dos gêneros; quer adotar o novo território e ser por ele adotada. Sua maior ambição é ser tomada por uma mulher ‘autêntica’.

Sendo assim, ao operar com estas cenas, reitero o quanto há na cena discursos com efeitos de verdade que dizem o que é o feminino. Discursos que ao

serem apropriados pelos sujeitos buscam dar coerência e inteligibilidade ao corpo que, naquele momento, Bree, Joe e Jerry, querem ter, aos sujeitos femininos que querem ser, bem como ensinam aos sujeitos que assistem às cenas, os signos e os modos de se ter um corpo feminino.

Para finalizar esta seção, lembro um excerto de uma entrevista concedida por Foucault a R. Martin, na Universidade de Vermont, em outubro de 1982, em que ele diz, procurar

[...]mostrar às pessoas que elas são muito mais livres do que pensam, que elas tomam por verdadeiros, por evidentes certos temas fabricados em um momento particular da história, e que esta pretensa evidência pode ser criticada e destruída. (FOUCAULT, 2006, p. 295).

#### 4.2 “VOCÊ (NÃO) É UMA GAROTA”: a (hetero)sexualidade inventada



**FIGURA 20 DAPHNE: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

*Dentro do vagão do trem ocupado pelas garotas da banda, Daphne está deitada, na parte de cima do seu beliche, de bruços, observando os movimentos das outras garotas enquanto se preparam para dormir. De um jeito infantil, apoia o queixo nas palmas das mãos. Com um sorriso maroto na face, observa as garotas caminhando, de roupas íntimas, pelo corredor do vagão. Dá 'adeusinhos' de boa noite para elas. Josephine aproxima-se. Daphne Inicia o diálogo.*

*Daphne diz: "Que tal este 'adeusinho'?", referindo-se ao 'adeusinho' de boa noite que recebeu de uma das garotas da banda.*

*Josephine, temerosa que descubram que elas são Joe e Jerry, repreende Daphne.*

*Diz Josephine: "Calma, rapaz. Lembre-se que você é uma garota!"*

*Daphne então repete: "Sou uma garota, sou uma garota, sou uma garota".*

*Até que as garotas da percussão passam e desejam boa noite para Daphne.*

*Mediante o olhar de censura de Josephine, Daphne repete: "Sou uma garota" e gesticula com a mão tentando acalmar Josephine.*

*(Quanto Mais Quente Melhor, 0:35:00 – 0:35:50)*

*(...)*

*No toailete do trem, Sugar e Josephine conversam. Sugar fala do seu ponto fraco por saxofonistas. Especialmente os tenores.*

*Josephine questiona: "Verdade?"*

*Sugar responde:* “Não sei por que, mas me deixam arrepiada. Precisam apenas tocar oito compassos de ‘Come To Me, My Melancholy Baby<sup>101</sup>’ e eu fico toda arrepiada e caio em seus braços.”

*Então, em um tom pensativo, Joe, que parece esquecer que é Josephine, diz para Sugar:* “Sabe, eu toco sax tenor.”

*Sugar responde:* “Graças a Deus você é garota. É por isso que me juntei a esta banda!”



(*Quanto Mais Quente Melhor*, 0:44:15 – 0:45:15)

**FIGURA 21 JOSEPHINE E SUGAR: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

(...)

*Daphne está deitada na cama, com a mesma roupa com que saiu para dançar com o milionário Osgood, feliz e sonhadora, cantarolando a música La Cumparsita. Tem uma maracá em cada uma das mãos. Chacoalha as maracás que trouxe do clube de dança no mesmo ritmo da música. Joe, disfarçado de milionário, após o encontro com Sugar no iate, entra pela janela do quarto do hotel em que estão hospedados. Entretanto, encontra Daphne. Joe, diz: “Oi Jerry, tudo sob controle?”*

*Daphne responde:* “Tenho ‘coisas’ para te contar!”

*Joe:* “O que aconteceu?”

---

<sup>101</sup> O título da música é My Melancholy Baby, entretanto nesta fala de Sugar ela se refere à música como “Come To Me, My Melancholy Baby”. Esta música foi publicada em 1912 e inicialmente cantada publicamente por William Frawley. A música foi escrita por Ernie Burnet e George A Norton (MASLON, 2009).

*Daphne:* “Eu estou noiva!”

*Joe, com um tom de ironia, questiona:* “Parabéns, quem é a sortuda?”

*Daphne:* “Sou eu!”

*Joe:* “O que?”

*Daphne:* “Osgood pediu a minha mão em casamento. Estamos pensando em casar em junho.”

*Joe:* “Do que você está falando? Você não pode casar com Osgood.”

*Daphne:* “Você acha que ele é velho demais para mim?”

*Joe:* “Jerry! Você não pode estar falando sério!”

*Daphne:* “Por que não? Ele casa com garotas o tempo todo!”

*Joe:* “Mas você não é uma garota. Você é um rapaz! E por que um rapaz iria querer casar com outro rapaz?”

(*Quanto Mais Quente Melhor*, 1:30:25 – 1:31:22)



**FIGURA 22 JOE E DAPHNE: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

De que modo o fato de Daphne assumir-se como garota é capaz de afastar o desejo pelos corpos que se movimentam no vagão do trem? E o fato de Sugar desejar tocar em uma banda de garotas a impediria de sentir arrepios e cair nos braços da saxofonista quando ela tocasse os primeiros compassos da música “*My Melancholy Baby*”? Para se fazerem inteligíveis como garotas, o que impede Daphne e Josephine de expressar desejo pelo corpo das outras garotas da banda, desejar pelos prazeres do sexo quando experimentados com alguém do mesmo gênero? E quando soube que Daphne aceitou o pedido de casamento que OsGood fez para ela, o que causa o desconforto, a preocupação em Joe?

Em cenas onde a ironia dá o tom, Josephine preocupa-se com o desejo de Daphne pelas outras garotas. Joe, por instantes, parece esquecer sua performance como Josephine para desejar Sugar. Jerry é repreendido por Joe ao saber que Daphne aceitou o pedido de casamento de Osgood. O que faz Joe e Sugar desconsiderar a possibilidade de se vivenciar os prazeres do sexo com alguém do mesmo gênero, do mesmo sexo? Por quais modos se autorizam estas preocupações e interdições perante potencialidades outras de se experimentar os prazeres do sexo? Para gozar os desejos e prazeres do sexo é necessário que seja com alguém do gênero e do sexo biológico oposto? Como escapar desta ordem, que de tão arraigada, parece tão ‘natural’? Será que esta ordem é ainda tão ‘natural’?

O uso do pensamento *queer* e dos estudos focaultianos como atitude epistemológica nesta pesquisa se faz potente para deslocar a sexualidade do campo da ‘natureza’, de uma ‘essência’, de uma ‘origem’, de um ‘binarismo’. Pelo modo como venho discutindo a sexualidade aqui, faz-se necessário pensa-la fora dos domínios da hetero e da homossexualidade<sup>102</sup>. Procuo, então, pensar em uma

---

<sup>102</sup> Jonathan Ned Katz (1996) aponta que a nomeação ‘homossexual’ apareceu, inicialmente, em manuais de psiquiatria na Alemanha em 1869. Já a nomeação ‘heterossexual’, aparece apenas mais de dez anos depois, em 1880. Assim, o autor denuncia a heterossexualidade como uma invenção, historicamente datada. A emergência do sujeito homossexual foi conectada ao anormal, assim, é possível pensar que a partir da nomeação desta ‘anormalidade’, a norma que deveria



emergência outra, que escape das identidades alicerçadas em binarismos: dois corpos, ativo-passivo, homo-heterossexual, feminino-masculino. Portanto, na perspectiva teórica em que esta pesquisa está inserida não estou operando com a heterossexualidade como um fator 'natural' da anatomofisiologia dos corpos, desencadeada por hormônios e possível de ser mapeado em zonas cerebrais, mas como discursivamente produzida.

Assumir a (hetero)sexualidade como efeito de discursos expressa a necessidade e a pertinência de se expor o caráter discursivo da sexualidade, dos sexos biológicos, dos corpos. Fato que estabelece uma ruptura, teórica e epistemológica, com a ideia de uma 'essência', de uma 'origem biológica', de uma 'identidade sexual' para cada sujeito, firmada por discursos advindos da medicina, da psiquiatria, do direito, da Igreja, da pedagogia em que as ideias de natureza eram (e são) fundantes e ligavam o ato sexual à reprodução. Se, para Joe, o ato sexual tinha por finalidade a reprodução, se os prazeres do sexo deveriam acontecer com alguém do sexo oposto, como poderia Daphne, que para Joe não era mais que o disfarce provisório de Jerry, casar-se com Osgood? O que poderiam eles fazer na noite de núpcias?

Ao se pensar o ato sexual apenas como um ato reprodutivo, uma vez que se determinam as genitálias como regiões legítimas para esse ato, as possibilidades de se experimentar os prazeres do sexo acabam sendo conectadas à heterossexualidade que passa a ser adotada como a 'natural', como uma norma que estabelece o que é o 'normal', assim, no rastro desta norma reitera-se a heteronormatividade. Verdades e saberes que prescrevem que o ato sexual e o desejo pelos prazeres do sexo devem acontecer com um sujeito do sexo oposto que deverá ser, necessariamente, do gênero oposto. Lembro, pois, as outras personagens femininas que contribuem para os diálogos que movimentam esta

---

vigiar precisou ser nomeada. A partir desta nomeação o heterossexual passou a marcar o normal. Em um sistema identitário, a identidade marcada como normal passou a ser a heterossexual e, portanto, a natural.

tese. Madona, Vera e Bree. Será que elas perturbam esta ordem? Ao assumir em seus corpos a feminilidade estão 'autorizadas' a desejar viver os prazeres do sexo com um sujeito masculino? Como elas vivem os prazeres? Como se experimentam?

Butler (2008) delata como as normas que governam os gêneros e os sexos são instituídas e mantidas. Para esta autora, essas normas são estruturadas a partir de uma matriz que estabelece, ao mesmo tempo, a heterossexualidade compulsória<sup>103</sup> e uma hierarquia entre o masculino e o feminino. É a norma que governa a inteligibilidade, que possibilita a legibilidade do social, que estabelece as relações entre o dentro e o fora da norma. Norma estabelecida por saberes que dizem de uma 'natureza', de uma 'essência' a-histórica e imutável que está na 'origem' do indivíduo. Na esteira das ideias de Butler, ao assumir que a feminilidade e a masculinidade não são apenas construções, mas efeitos de discursos e dispositivos, que nada têm de naturais ou de uma determinação biológica, penso ser possível operar também com a ideia de uma (heteros)sexualidade historicamente constituída e assim possível de ser ensinada através de diversos dispositivos. Desse modo, ao considerar o sujeito em sua historicidade, em suas formas de emergência e inscrição em processos mais amplos de poder, saber, produção e desejo, tem-se como efeito um sujeito que se constitui na imanência de um domínio de conhecimento.

---

<sup>103</sup> Cabe mencionar que Butler (2003) apoia-se em Adrienne Rich ao utilizar o termo "heterossexualidade compulsória". Adrienne Rich, poeta americana e feminista, ao criar o termo heterossexualidade compulsória chama atenção à naturalização das relações sociais hierárquicas entre homens e mulheres. Para ela, a se utilizar a heterossexualidade compulsória como uma categoria de análise é possível pensá-la como uma instituição política, como uma crítica ao sistema de dominação e construção de valores diferenciados e hierárquicos ao se representar mulheres e homens. Heterossexualidade que também é política ao estar implicada na naturalização dos seres, na exclusão e no confinamento de um feminino, construído como oposto, complemento do masculino, inferior, porém, já que "diferente".

Louro (2008, p. 87) ao constatar em filmes do cinema a crescente visibilidade de práticas amorosas e sexuais que escapam dos (e muitas vezes reiteram os) binarismos de gênero e sexualidade, alavancadas por uma “série de condições culturais, sociais, políticas, econômicas” questiona:

[...]O que tal visibilidade indicaria? Que os ventos do ‘novo milênio’ terminaram com as diferenças, saudando a multiplicidade? Que se aceita que as posições de gênero e de sexualidade não cabem mais nos esquemas binários? Que agora ‘vale tudo’? Uma série de questões e de respostas poderia ser ensaiada e, de qualquer modo, a complexidade desses ‘novos tempos’ sempre escaparia. Talvez se possa dizer que, efetivamente, muitos já admitem que as dicotomias homem/mulher, heterossexual/homossexual não dão mais conta das muitas possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades. Embaralhamentos desafiam classificações. Fronteiras são, constantemente, atravessadas. Novas posições são nomeadas. Alguns não se contentam apenas em mudar de um ‘lugar’ para outro e escolhem viver *na* fronteira, numa espécie de entre-lugar (*ibidem.*).

Elvis e Madonna são sujeitos femininos, embora Madonna pareça ‘mais’ feminina que Elvis que usa os cabelos curtos, não aparenta usar maquiagem, prefere calças compridas e camisetas, tem uma moto, trabalha como entregadora de pizza, uma profissão considerada masculina. Durante a entrega de uma pizza, acabam se conhecendo. Madonna tem um amante. Elvis deseja sujeitos femininos. Envolvem-se.

Madonna toca em um interfone. Corte. Esta em frente à porta de um apartamento. Elvis abre a porta e puxa Madonna para dentro. Cumprimentam-se com beijos na face. Madonna entra. Elvis fecha a porta. Corte. Elvis puxa uma cadeira para que Madonna sente em frente à tela do computador. Fica atrás dela enquanto olham as fotos que foram tiradas por Elvis. Elvis mostra um envelope para Madonna com algumas fotos impressas e a chama para olhá-las juntas. Madonna levanta. Elvis lhe entrega as fotos. Aproxima-se de Madonna. Mexe em

seus cabelos. Beija a sua face. Em *close*, beija a sua boca. (*Elvis & Madonna*, 0:38:10 – 0:40:05).

Vera retorna à *boutique* de sua mãe. Para em frente à vitrine. Há um vestido vermelho em um manequim. O reflexo de Vera no vidro da vitrine parece caber dentro do vestido. Entra no local. Esta diferente do que era há seis anos. Caminha, a sós, pela *boutique* observando tudo. Da entrada de um pequeno corredor vê sua mãe e Cristina. Vera/Vicente, com os olhos marejados, sorri e diz: *Olá!* Sua mãe lhe olha, mas não o/a reconhece. Cristina lhe olha, com desejo. (*A Pele que Habito*, 1:50:00 - 1:51:40). Quando ficam frente a frente, há desejo em seus olhares. Há um aceno para a possibilidade de uma relação amorosa entre as duas. Para Almódovar (2012, p. 164),

[...]Vicente siempre deseó a Cristina, pero no consiguió seducirla porque a Cristina le gustan las chicas. Cuando Vera, desde el outro lado del pasillo (metáfora Del tiempo transcurrido), mira a Cristina, vuelve a desearla lo mismo que quando era Vicente, y se derrite de emoción ao comprobar que la dependienta la recorre de arriba a bajo, devolviéndole la misma mirada de deseo. Vera se siente Vicente aunque vaya vestido com um modelo retro de Dolce & Gabbana, um vestido muy ceñido que resalta todos sus encantos femininos.

Bree esta sentada no consultório da sua terapeuta. Conta para ela que recebeu uma ligação do filho de 'Stan'<sup>104</sup>. *Close* na terapeuta que, surpresa, exclama: *Não é possível!* Pois, Bree havia dito que era virgem. *Close* em Bree que ri e diz ter conhecido uma garota na faculdade, mas como a relação foi tragicamente lésbica, ela não levou em conta (*Transamérica*, 0:07:30 - 0:07:58).

Momentos, falas, olhares que, nas cenas narradas no início desta sessão como no breve relato das cenas narradas acima, trazem parte das histórias de Daphne, Josephine, Sugar, Madonna, Vera e Bree. Cenas que, a meu ver,

---

<sup>104</sup> Conforme já mencionado, antes de se chamar Bree, ela se chamava Stanley.

contribuem para questionar, desacomodar as normas inventadas que, através da heteronormatividade, procuram regular os modos de desejar, de experimentar, de viver a sexualidade. Modo normativo de viver os prazeres que não cabe na vida dessas personagens e de muitos sujeitos. Normas que, ao serem assumidas como ficção, delatam as infinitas possibilidades de ser e viver os corpos e seus prazeres ‘além’ delas. Será que precisamos ainda insistir nas classificações? Será que os trânsitos de gênero vividos por estas personagens contribuem para expor as redes discursivas que sustentam a heteronormatividade?

Butler (2008, p. 184), ao mencionar a personagem Vênus Xtravaganza, do filme *Paris is Burning* refere-se a ela como “una transexual no operada, travesti, prostituta”, fala que delata as impossibilidades de se ‘caber’ apenas em uma identidade, assim a autora chama atenção para o caráter construído e fictício das identidades. Vênus, assim como estas personagens, parece extravasar essas categorias identitárias.

Foucault questiona a sexualidade na sua historicidade, na sua contingência como dispositivo histórico próprio da modernidade ocidental. No segundo volume da *História da Sexualidade*, o livro o *Uso dos Prazeres*, Foucault (2003), ao olhar para as culturas ocidentais antigas e modernas, dedica-se a mostrar que a problematização do sexo e dos atos e prazeres a ele ligados foi realizada de diferentes modos em diferentes épocas, imanentes a outros campos de saber. Ao falar da moral sexual, aponta que certos temas se fizeram presentes desde o pensamento grego e greco-romano, passando pela moral cristã, até a moral das sociedades ocidentais modernas. Uma vez que, nesta época, não havia a preocupação de se reconhecer o sujeito através de uma suposta identidade sexual binária – hetero e homossexual. O autor considera como temas relacionados à sexualidade, a preocupação com os excessos do corpo, com a fidelidade conjugal, com as relações com o mesmo sexo. Aborda, como exemplos, a prática da masturbação, a exortação à moderação e à fidelidade conjugal e ao comentar as relações sexuais com o mesmo sexo aponta uma série de prescrições que

poderiam levar a certa desqualificação dos prazeres do sexo obtidos de relações de homens com homens e, por fim, fala das noções de abstenção e autocontrole vinculadas ao acesso à verdade. Entretanto, mesmo que estas temáticas tenham se repetido em diferentes épocas e sociedades, o que Foucault problematiza é o fato de elas não estarem sujeitas às mesmas prescrições morais, ou seja, eram temas permanentes nas formulações morais da antiguidade clássica, do cristianismo, das sociedades modernas, mas sujeitos a outras regras, valores e modos de condutas.

Foucault (2006a) contesta a ideia de que, ao longo dos tempos, após um período de grande repressão passou-se a haver uma liberação da sexualidade. Assim, faz uma crítica ao modelo histórico que apresenta a sexualidade vivida na antiguidade clássica como uma sexualidade 'livre' e que aponta o cristianismo como o primeiro a prescrever interdições para a sexualidade, a pregar o casamento monogâmico e a desqualificar o prazer sexual. Preceitos que, a partir do século XVI, teriam sido aplicados e disseminados com maior severidade pela burguesia da época, e que, apenas séculos mais tarde, a partir das teorizações de Freud, no século XIX, haveria começado a se 'desvelar' a sexualidade. Foucault (*ibidem.*) aponta, então, que mesmo antes da emergência do cristianismo estes preceitos morais, guardando os deslocamentos históricos, estavam presentes. Assim, estavam presentes também na burguesia do século XVIII, nas sociedades ocidentais modernas e, na esteira destas argumentações, nas prescrições morais da sociedade norte-americana da década de 1950. Preceitos que já existiam desde a sociedade romana, pois o cristianismo não é o

[...]responsável por toda essa série de proibições, de desqualificações, de limitações da sexualidade frequentemente atribuídas a ele. A poligamia, o prazer fora do casamento, a valorização do prazer, a indiferença em relação aos filhos já havia desaparecido, no essencial, do mundo romano antes mesmo do cristianismo, e somente havia uma pequena elite, uma pequena camada, uma pequena casta social de privilegiados, de pessoas ricas – ricas, portanto livres – que não praticavam esses princípios, mas basicamente eles já estavam incorporados(FOUCAULT, 2006a, p. 62).

Desse modo, Foucault (2008b; 2006a) indica que o que cristianismo trouxe para o mundo romano foi uma nova técnica, um novo mecanismo de poder para esta moralidade que envolvia a sexualidade. Como uma importante tecnologia de poder Foucault vai apontar o que chamou de pastorado. Pois, crê “que, através da organização do pastorado na sociedade cristã, a partir do século IV d.C., e mesmo do século III, desenvolveu-se um mecanismo de poder muito importante para a história do Ocidente cristão e, particularmente, para a história da sexualidade” (2006a, p. 67). O poder pastoral não é um poder que visa fazer o mal aos inimigos ou um poder que se manifesta através do triunfo sobre os dominados, mas um poder benfazejo que garante, ao mesmo tempo, a subsistência dos indivíduos e do seu grupo, uma vez que o poder pastoral é capaz de cuidar de cada sujeito do rebanho individualmente. O pastorado se propunha universal, devendo cuidar, atingir todos/as os/as integrantes do rebanho, em todos os momentos e lugares. Desse modo, na moral cristã, as temáticas relacionadas à sexualidade eram induzidas por preceitos que se propunham universais, devendo ser observadas por qualquer sujeito, em todos os momentos e lugares, algo que não acontecia nas sociedades greco-romanas, onde não havia a ideia de se exigir de alguém uma obediência absoluta<sup>105</sup> (FONSECA, 2003, p. 104).

---

<sup>105</sup> O pastorado vale-se da confissão para saber o que se passa no ‘interior’ do sujeito. Na prática cristã da confissão o corpo era o objeto de exame a fim de saber o que de indecente se produzia nele. Foucault (2006a, p. 32) comenta “o problema da masturbação” em que se trata do corpo “mas considerado justamente como o princípio de movimentos que influem na alma tomando a forma do desejo. O desejo é presumido, portanto o corpo se torna o problema”. Considero importante mencionar também que a transformação do sexo em discurso é apreendida na tradição europeia da

Ainda nesta direção, a concepção de carne passa a operar

[...]como um tipo de poder que controlava os indivíduos através de sua sexualidade, concebida como alguma coisa da qual era preciso desconfiar, alguma coisa que sempre introduzia no indivíduo possibilidades de tentação e de queda. Porém, ao mesmo tempo, não se tratava absolutamente – senão se cairia em um ascetismo radical - de recusar tudo que pudesse vir do corpo como nocivo, como sendo o mal. Era preciso poder fazer funcionar esse corpo, esses prazeres, essa sexualidade, no interior de uma sociedade que tinha suas necessidades, sua organização familiar, suas necessidades de reprodução. Portanto, uma concepção no fundo relativamente moderada quanto à sexualidade, que fazia com que a carne cristã jamais fosse concebida como o mal absoluto do qual era preciso desembaraçar-se, mas sim, como a perpétua fonte, dentro da subjetividade, dentro dos indivíduos, de uma tentação que corria o risco de levar o indivíduo a ultrapassar as limitações impostas pela moral corrente, ou seja: o casamento, a monogamia, a sexualidade para a reprodução e a limitação e a desqualificação do prazer (2006a, p. 71).

Rastros dessa impossibilidade de se ultrapassar os limites, guardando certas rupturas e continuidades, é o que dá o tom às falas de Joe e que não permitem à Sugar a possibilidade de pensar em prazeres outros. Portanto, essas mesmas temáticas, considerando os deslocamentos históricos, de algum modo, estão nas concepções de Joe e Sugar em relação aos modos de se viver os desejos e prazeres do sexo, no entanto sujeitos a outras normas e valores, a outra episteme. Episteme que hoje, principalmente através da análise de cenas destes filmes mais recentes, possibilita às telas apresentar sujeitos em seus trânsitos pelos gêneros e, assim, suscitar possibilidades outras de experimentar sexualidade. O cinema, como um dos espaços críticos para pensar a sexualidade, ao exercer 'pedagogias da sexualidade' (LOURO, 1999) acaba também por ensinar aos sujeitos, mesmo que em trânsito, modos de se comportar, de amar. Jurandir Freire Costa (1999, p. 10), nos diz que o "prazer imaginado por Foucault, por exemplo, não era um prazer

---

confissão. Tradição que começa pela confissão imposta pela Igreja Católica, pela pedagogia e desemboca na psicanálise e se desenvolve como uma importante técnica do poder cristão.



passivo, uma mera afecção sofrida pelo sujeito. Ele deveria ser uma atividade ‘agonística’ de ‘dominação-obediência’, ‘comando-submissão’, ‘domínio-docilidade’, de si para consigo”. Desse modo faz pensar no prazer como uma experiência ética. Uma vez que os prazeres, entre gregos e romanos, “não tinham como modelo o equivalente ao prazer sexual moderno, isto é, o prazer sensual e sentimental, era apenas um dos prazeres no espectro dos outros prazeres corporais, que deviam ser controláveis pela razão e pela vontade”.

Os prazeres ditos possíveis se constituem como produto e efeito no interior da história, que suscitam práticas sociais e relações de poder-saber e produzem determinados tipos de sujeitos. Como então, diante das cenas que analiso nesta seção, estabelecer uma relação de liberdade? Para se viver, se experimentar os prazeres não seria necessário um certo distanciamento, um estar fora, um devir? Como saber as potencialidades dos prazeres se são vividos através de uma ‘pedagogia’, do que já se pode saber sobre os prazeres? De que modo operar em um espaço com potência para suspender as normas? Como escapar desses atos performativos, já codificados que dão inteligibilidades às normas da sexualidade?

No que tange à veiculação dos filmes nas telas dos cinemas Hollywoodianos da década de 1950, prazeres vividos com alguém do mesmo sexo só apareciam como possibilidade quando se conseguia burlar os órgãos de censura da época. O sujeito era incitado a viver os seus prazeres, enquanto efeito de relações de poder e saber, que diziam que o ‘natural’ é viver os prazeres em uma lógica heterossexual. Assim, os corpos que tinham legitimidade para estar nas telas dos cinemas eram os que não perturbavam a heterossexualidade, os que acordavam com a ordem heteronormativa do mundo. Logo, os corpos autorizados eram os corpos heterossexuais. Daphne, Josephine, Sugar, as outras garotas da banda, ao assumirem a feminilidade em seu corpo, eram produzidas como objetos de desejo para o olhar masculino, para o prazer masculino. Quando Daphne olha para as outras garotas da banda que caminham de roupas íntimas pelo vagão do trem, tendo em vista que era Daphne e não Jerry, ela não deveria demonstrar prazer em

olhar o corpo de outras garotas, não deveria desejar estes corpos, não desejar estes corpos era uma das normas que Daphne deveria se assujeitar. Os corpos que escapavam desta lógica, por serem designados como abjetos, não poderiam estar confortavelmente nas cenas. Desse modo, os corpos abjetos adquirem relevância ao demarcar a fronteira entre o enquadramento na norma e o que fica fora dela, aquilo que não se enquadra. Ao não caber na norma, o abjeto diz dos riscos de se afastar das normas, dos embaraços da ilegitimidade do corpo. A abjeção faz do corpo que não se encaixa na norma heterossexual o 'outro'. Por ser o 'outro', constitui-se, ao mesmo tempo, como o exterior constitutivo e o abjeto da heterossexualidade. Desta maneira, a abjeção da homossexualidade é a condição que garante a efetividade da ordem heteronormativa dos corpos. Assim, um dos modos de Daphne garantir legitimidade à sua feminilidade era negar o desejo pelo corpo das outras moças da banda, como se o fato de ser feminina a impedisse de experimentar os prazeres do sexo com outro(s) corpo(s) feminino(s).

A heterossexualidade como norma, para Córdoba (2005), está marcada pelo seu outro, ou seja, pelo homossexual. Como o avesso da norma, como aquilo que deve existir para delimitar o espaço do possível, do permitido. "Averso" que ao se constituir como possibilidade, e ao mesmo tempo como ameaça, faz emergir a necessidade de se estabelecer mecanismos de defesa para controlar as experimentações e reiterar a heterossexualidade. O que, para este autor, delata a inseparabilidade do poder e da resistência, da norma e da subversão. Entretanto, no rastro destas ideias, procuro pensar, principalmente, em um espaço potente de possibilidades afora da homo e da heterossexualidade. Uma vez que toda a relação de poder, toda a instituição de uma norma produz um resto que impede a sua totalização, sua determinação completa do objeto que se produz e sobre o qual se exerce. Assim, essas experimentações outras não seriam o 'fora' absoluto da homo e da heterossexualidade, senão aquilo que demarca o limite da clausura destas como regime e como identidade. A produção de experimentações outras como elemento externo e independente do binarismo hetero/homossexual encontra

possibilidades de ser o gatilho pelo qual se expõe o caráter contingente e produzido desta suposta 'naturalidade', que estabelece a ilusão de sua normalidade/anormalidade.

Na 'etnografar de cenas' que traço aqui, ao propor um diálogo entre a comédia hollywoodiana *Quanto Mais Quente Melhor* e algumas cenas dos outros três filmes, as possibilidades de se viver e experimentar os prazeres do sexo se ampliam e a heteronormatividade parece resistir como uma norma que persiste, porém da qual se escapa de diversos modos. Mesmo com diversos deslocamentos apontados e presentes nas cenas destes filmes, embora outras posições de gênero e sexualidade possam estar nas telas, o corpo feminino é ainda apontado como objeto de desejo para o olhar masculino. Assim como é Jerry quem deseja as garotas da banda. É Vicente quem primeiro olha para Cristina com desejo. O doutor Robert Ledgard e Zeca desejam Vera. Elvis deseja Madona. Sugar é desejada por Joe e Jerry. Cabe comentar que os corpos femininos destas personagens condizem com os ideais de peso corporal, de embelezamento, de cuidados com a aparência e, assim, parecem alcançar as possibilidades para estar nas telas, serem desejáveis.

Personagens em trânsitos pelas fronteiras dos gêneros e da (hetero)sexualidade. Personagens que também se proliferam nas telas do cinema, das novelas e seriados de televisão. Personagens, muitas vezes, ainda um tanto estereotipadas. Sujeitos que, com histórias que valem a pena ser contadas, são potentes para ampliar as possibilidades de ser e viver os corpos e seus prazeres.

\*\*\*

Prazeres do corpo e do sexo que na época de um 'sistema farmacopornográfico', como faz pensar Preciado (2008), às vezes requerem algo

mais. O corpo parece pouco para o prazer. Vicente, antes de ir para a festa em que conhece Norma, toma alguns comprimidos. Vicente e Norma saem da festa. Vicente pergunta: *Esta legal?* Norma, responde sim. Vicente questiona: *Você também tomou algumas pílulas?* Norma diz que sim e cita o que consumiu: *Ciprallex 20, 100 miligramas de Deprax, 02 gramas de Tranquimazin, Rohypnol já não tomo. Ah, e Lyrica, claro!* (*A Pele que Habito*, 0: 55:56 - 0: 56: 39). Vera e doutor Robert Ledgard, consomem o ópio (*A Pele que Habito*, 0: 18:34 - 0: 20:33). Possibilidades sintéticas de ser e viver, de ampliar o prazer e a libido que circulam pelos fluxos ‘farmacopornográficos’.

#### 4.3 “CINDERELA, A SEGUNDA”: estratégias biopolíticas que garantem a ordem das coisas

*Iluminado por um dia de sol, o ônibus que traz as moças da banda ‘Sweet Sue and the Synchopathors’, estaciona à frente do hotel. Corte. A câmera foca perfilados, na varanda do hotel, sentados, lendo o jornal, vários milionários, muitos já idosos, para olhar a chegada das garotas.[...] Daphne, segurando instrumentos musicais e sacolas, sobe a escada para a varanda. O salto do sapato tranca no degrau e sai do pé. Rapidamente, para ajudá-la, vem um dos milionários e questiona: “Permite-me?” referindo-se ao sapato de Daphne que caiu do pé.*

*Daphne consente.*

*Ao calçar-lhe o sapato, apalpa-lhe o tornozelo e apresenta-se como Osgood Fielding, o terceiro.*

*Ao que Daphne responde: “Eu sou Cinderela, a segunda”. E puxa o tornozelo.*



*Osgood comenta: “Se tem um coisa que eu admiro, é um tornozelo bonito!”*

**FIGURA 23 OSGOOD E DAPHNE: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

*Daphne diz: “Eu também”. E continua caminhando.*

*Osgood oferece-se para carregar um dos instrumentos musicais que Daphne leva, mas ela lhe entrega todas as bagagens.*

*(Quanto Mais Quente Melhor, 0:48:32 - 0:50:30)*

*(...)*

*As garotas da banda jogam bola na praia. Joe, disfarçado de milionário, escondendo-se atrás do jornal que finge estar lendo, observa as garotas, enquanto aguarda uma oportunidade para se aproximar de Sugar. A bola é jogada longe das garotas, mas cai perto de Joe. Sugar corre para buscá-la. Mas, antes de pegar a bola, tropeça no pé de Joe, que havia esticado a perna no intuito de derrubar Sugar. Joe levanta para ajudar a moça que caiu no chão. E, com um pedido de desculpas, inicia uma conversa com Sugar fazendo-a entender que ele é um milionário famoso, chamado Júnior, filho do proprietário da Shell Oil. Diz estar ali observando seu iate que está ancorado na baía, pois logo uma flâmula será astreada para indicar o momento em que os coquetéis serão servidos. Sugar, curiosa para saber*



**FIGURA 24 SUGAR E JUNIOR: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

se o milionário é casado, questiona: “Quem hasteia a bandeira? Sua esposa?”

*Junior responde:* “Não, a tripulação!”

*Sugar, novamente, questiona:* “Quem faz seus coquetéis, sua esposa?”

*Junior responde:* “Não, meu ajudante. Escute, se você está interessada em saber se sou casado ou não...”

*Sugar interrompe:* “Eu não estou interessada em tudo”.

*Junior diz:* “Bem, eu não sou.”

*Sugar:* “Que interessante.”

*(Quanto Mais Quente Melhor, 0:58:58 – 1:00:45)*

Cinderela (a primeira!) é o nome de um conto de fadas, que tem na história da bela Cinderela, de seu sapatinho de cristal e de um príncipe o seu encanto. Este conto, conhecido por Jerry, mesmo possuindo diversas e diferentes versões<sup>106</sup>, apresenta partes em comum. Como o momento em que Cinderela dança com o príncipe durante o baile e, ao escutar o relógio badalar meia noite, foge, pois está prestes a perder o encanto. Ao descer correndo a escada, perde um dos seus sapatinhos de cristal. Daphne, ao reviver a situação, com um tom de ironia,

<sup>106</sup> Uma das mais populares é a escrita em 1697 pelo escritor francês Charles Perrault, que tomou por base um conto italiano chamado A Gata Borralheira. A mais antiga remete à China, por volta do ano 860 a. C.. Outra versão bastante popular é a dos Irmãos Grimm, entretanto, na história contada por eles, não há a figura da fada-madrinha e quem possibilita à Cinderela a realização do desejo de ir ao baile são os pombos e a árvore. Neste caso, Cinderela sabe palavras mágicas, usadas no imperativo, que auxiliam na transformação de seu pedido em realidade. No final da história, ao invés do perdão da bondosa Cinderela, as irmãs malvadas ficam cegas ao terem seus olhos bicados por pombos.

apresenta-se como *Cinderela, a segunda*, para o milionário *Osgood, o terceiro*. Brincar com a possibilidade de ser Cinderela, faz Daphne ocupar, mesmo que provisoriamente, o lugar da bela e bondosa moça de um conto de fadas. Daphne ocupa, assim, o lugar esperado para o seu gênero. Ocupa o espaço feminino, o lugar de Cinderela e, desse modo, participa de uma série de suposições e expectativas depositadas no sujeito que ocupa este lugar. Um conto de fadas, na ficção que ali se desenvolve, ensina modos de ser e estar no mundo, reitera uma ordem para as coisas, insere os sujeitos em uma ordem biopolítica.

Como encontrar brechas nesta aparente ordem (fictícia e biopolítica) para os gêneros? De que modo, a partir destas cenas, operar com as teorizações sobre as performatividades de gênero propostas por Butler? Como perturbar a inteligibilidade dos corpos nas cenas? Como pensar em uma articulação entre corpo, performatividades de gênero, sexualidade e biopolítica? É possível dizer que essa articulação biopolítica fica perturbada quando se expõe o caráter fabricado da feminilidade?

Para Butler (2008, p. 268) “interpretar a ‘performatividade’ como uma decisão voluntária e arbitrária implica passar por cima da historicidade do discurso e, em particular, da historicidade das normas”. Desse modo, tanto o gênero quanto o sexo são efeitos de discursos, uma vez que a materialidade dos corpos apenas pode ser entendida através dos discursos. Para ela, “conceber o ‘sexo’ como um imperativo, neste sentido, implica afirmar que um sujeito é interpelado e produzido por certa norma e que essa norma – e o poder regulador que representa – materializa os corpos como um efeito desse mandato” (*ibidem.*, p.268). As ideias a respeito das performatividades de gênero propostas por Butler e assumidas nesta pesquisa mostram que é fundamental desconectar o gênero de uma essência biológica, pois até mesmo índices biológicos como taxas hormonais, sexos, mamas já podem ser citados nos corpos. Fato este que abre brechas, perturba, desacomoda, rompe a conexão entre o gênero em consequência/decorrência do sexo biológico. Pois, na nossa cultura, desde o início da existência de um corpo, o sexo somente é feito

inteligível através das normas indicativas do seu gênero, é o gênero quem dá o tom ao sexo. Assim, essa materialização do sexo pode também ser pensada como artificial, como algo que não é fixo, que não é natural, como algo discursivamente produzido.

No último capítulo do primeiro volume da *História da Sexualidade, A Vontade de Saber* (2006b), Foucault faz pensar os modos pelo qual o corpo passou a ser alvo do poder. Observa, no Ocidente, duas tomadas de poder sobre o corpo, que não são excludentes, mas sobrepostas, interligadas, articuladas, muitas vezes, penso que dependentes uma da outra. Como primeira tomada de poder sobre o corpo, que passou a se desenvolver a partir do século XVII, pensa a tecnologia disciplinar, ou seja, pensa em uma anatomopolítica que individualiza, dociliza, torna útil, adentra o corpo. No entanto, um pouco mais tarde, a partir do século XVIII, outra tecnologia de poder passa a incidir sobre os sujeitos, mas desta vez não mais sobre o corpo-indivíduo, mas sobre o corpo-espécie, o corpo-população, ou seja, uma “tecnologia de controles reguladores: uma bio-política da população” (*ibidem.*, p. 152). Segunda tomada de poder que irá incidir sobre o corpo, uma vez que ele passará a ser o suporte dos processos biológicos, dos cálculos e estatísticas. Para Foucault, “as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante” (*ibidem.*) fomentou o desenvolvimento de uma tecnologia política da vida, de uma biopolítica.

Para Foucault (2006b), ao articular técnicas disciplinares e regulações da população, a biopolítica tem no sexo a dobradiça, a encruzilhada que faz a ponte entre o indivíduo e a população, uma vez que o sexo é o meio de acesso ao corpo individualizado e à espécie. Assim, aponta o sexo como a matriz das disciplinas, o princípio das regulações. Se “por um lado [o sexo], faz parte das disciplinas do corpo: adestramento, intensificação e distribuição das forças, ajustamento e



economia das energias. Do outro, o sexo pertence à regulação das populações, por todos os efeitos globais que induz” (*ibidem.*,p. 159, acréscimos meus).

Recentemente, ao articular o pensamento de Foucault com o pensamento de Deleuze, Pelbart (2009, p. 134), comenta que os sujeitos buscam, de algum modo, a defesa da vida. Para este autor,

[...]A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos processos biológicos que afetam a população, e passa a significar uma virtualidade molecular da multidão, energia a-orgânica, desejo, poder de afetar e ser afetado. Ou seja, inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. A partir daí, biopolítica não significa mais poder sobre a vida, mas antes a potência da vida. Passa de um sentido negativo para um sentido positivo, de uma dimensão da disciplina, controle ou vampirização para uma dimensão intensiva ontológica e constitutiva. Ao poder sobre a vida contrapõe-se a potência da vida, mas essa tensão é irresoluta e os múltiplos pontos de fricção ou de estrangulamento de irrupção ou de sufocamento, demandam uma cartografia complexa. De todo modo, a vida ela mesma tornou-se um campo de batalha (ponto de incidência do biopoder em toda a sua amplitude biotecnológica ou militar, ou diferentemente, âncora da resistência, potência de variação das formas de vida etc.).

Como procuro ensaiar um diálogo entre o pensamento de Foucault, o pensamento *queer* de Butler e às ideias de Pelbart, considero necessário pensar que

[...]Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma (BUTLER, 2003, p. 25).

Ao articular as teorizações de Foucault (2006b) e Pelbart sobre a biopolítica e essas ideias de Butler (2003) sobre o sexo, penso, pois que é este corpo feito

legível e inteligível como feminino (ou masculino) através dos efeitos de verdade dos discursos e pela apropriação das normas dos gêneros repetidas e atualizadas nos atos performativos que encena, já acordados na sociedade da qual o sujeito participa, que entrará nos domínios dos cálculos e das estatísticas, dos espaços. É esta a articulação, fictícia e biopolítica, que suscita no corpo a potência para a vida. Hoje, época em que se vive em um sistema neoliberal que responsabiliza o sujeito pelo corpo que tem, é o sujeito o responsável por estar bem informado e consumir as tecnologias biomédicas que necessita para viver o seu gênero. Assim, nos trechos das cenas aqui analisadas, o corpo que participa desses domínios parece ser um corpo ordenado pelo gênero que expressa.

Bree, após ter sido roubada, de caminhar por uma estrada ensolarada até conseguir carona, chega a um restaurante com Toby. *Close* na porta do restaurante. A porta é aberta por Toby. Toby e Bree entram. Bree caminha a frente de Toby que, ao passar por uma das mesas, olha para o homem que está sentado ali. Corte. *Close* em Bree que, ao entrar no banheiro, olha-se no espelho e procura ajeitar o cabelo, a base que restou na face. Corte. *Close* em Toby que está, diante de outro espelho, em outro banheiro. (*Transamérica*, 0:57:11 – 0:57:40).

Em *close*, a câmera filma um pouco desfocada uma pessoa, de costas, que pega uma faca afiada. *Close* nas mãos. Corta um abacaxi. Em *off*, a voz de Marília pergunta: *O que está fazendo?* Vera responde: *Corto o abacaxi.* Vera, na cozinha, prepara uma bandeja para o café da manhã. Tem os cabelos presos em um coque e veste uma camisa branca, provavelmente do doutor Robert Ledgard. Marília faz um movimento para pegar a bandeja. Vera diz: *Deixa que eu levo Marília.* [...] Vera chega com a bandeja no quarto do doutor Robert Ledgard, que ainda dorme. Ela diz: *Bom dia! O café da manhã.* Ele acorda. Vê Vera com a bandeja. Vera começa a servir o café. Ele agradece e pergunta por Marília, Vera responde que ela está resmungando na cozinha e que Marília não aceita que ninguém mais cuide dele. Vera sorri. Ele e a olha e também sorri (*A Pele que Habito*, 1:36:29-1:38:40).

Ao tomar os trechos das cenas narradas no início desta seção, bem como cenas do filme *Transamérica* e do filme *A Pele que Habito*, penso que o fato de os milionários, sentados na varanda do hotel, estarem ali para olhar a chegada das garotas da banda, de Osgood calçar o sapato no pé de Daphne e após carregar as suas bagagens, de Sugar, ao questionar Junior, destinar um suposto espaço e lugar para a suposta esposa, de Bree dirigir-se ao banheiro feminino, Toby ao masculino, de Vera preparar e servir o café da manhã, faz possível pensar em uma ordem para essas e outras 'vidas', pautada nos corpos identificados pelos gêneros que expressam. Ordem que insere os corpos em um sistema de inteligibilidade social e potencializa a sua vida, faz viver essas personagens. Corpo que, ao ser identificado e/ou ocupar o feminino ou masculino, ganha espaços, funções, cálculos, valores e estatísticas diferentes. Biopolítica que, ao dividir, ainda ordena a sociedade em um binarismo que tem no gênero, em suas articulações com a heterossexualidade, a sua alavanca.

Neste sentido, como venho tensionando nesta tese, a sexualidade dita normal, ou seja, a heterossexualidade, e as posições de gênero não são a expressão de um fato biológico, nem, tão pouco, de uma essência humana, mas sim, sobre este biológico atua o biopoder dando contorno e forma e, ao fazer corpos, destina espaços, posições, valores, desejos. Penso, pois, que este ordenamento dos corpos pode ser pensado como uma estratégia biopolítica. Ao operar com o corpo como discursivamente produzido observo o quanto as normas dos gêneros se articulam às performances da heterossexualidade e, assim, têm como efeito um determinado corpo que ocupa um determinado espaço na sociedade da qual participa. Daphne, na tentativa de caprichar em sua performance de feminilidade, atrapalha-se com o uso dos saltos altos. Como Cinderela, perde um dos sapatos no degrau da escada. Osgood rapidamente levanta para calçar o sapato no pé da moça, calça-lhe o sapato, apalpa-lhe o tornozelo e se oferece para carregar as bagagens. Madona cuida da casa e de Elvis. Varre, limpa, cozinha, serve à mesa, passa as roupas. Vera prepara, em uma bandeja, o café da manhã

que tomará com Robert, é ela quem fatia as frutas, quem leva a bandeja. A casa de Bree é limpa e organizada, ajeita os quadros na parede. Esta tecnologia política destina a certas vidas diferentes atos, diferentes espaços, diferentes obrigações e sujeições. Bree, Vera e Madona. Personagens que fazem viver a feminilidade em seu corpo. As relações de gênero parecem se constituir assim na potência da vida.

Preciado (2010, p. 63) faz pensar as performatividades de gênero como contratuais e o quanto a figura feminina no âmbito doméstico aparece articulada a três situações: “la madre, la esposa y el ama de casa”. Quando Sugar conversa com Júnior questionando se a sua mulher é quem faz os coquetéis, quem o chama para beber os coquetéis, quem serve os coquetéis, é possível observar no diálogo uma ordem inteligível para os gêneros, para os corpos. Sugar reitera, assim, ideias de que as mulheres são quem toma conta da casa, serve ao esposo, preocupa-se com o seu bem-estar. Ordem que ao articular as normas e verdades dos gêneros à anatomia dos corpos, estabelece espaços, posições, atitudes que garantem ao sujeito a legibilidade e a inteligibilidade na sociedade, bem como ensinam aos sujeitos os espaços que devem ocupar pautados no seu gênero. É este acordo,



**FIGURA 25 SUGAR E JUNIOR: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

este contrato implícito, que divide os sujeitos em sistemas estatísticos binários, que fazem a vida funcionar, que 'fazem viver'. Sistema que ainda precisa ser tensionado.

Essa individualização, essa sujeição do indivíduo em relação ao seu corpo, garante a ele e ao seu corpo individual a inteligibilidade, o insere na ordem da sociedade em que vive. Neste sentido, as ideias de Butler são produtivas para pensar as relações entre (hetero)sexualidade, sexo, gênero em suas articulações biopolíticas. Conforme mencionado na sessão anterior, para Butler (2003), as normas que dão inteligibilidade aos sujeitos são estruturadas a partir de uma matriz que garante, ao mesmo tempo, a diferenciação binária entre masculino e feminino e a heterossexualidade compulsória. Para esta autora é esta matriz que dá inteligibilidade ao sexo, o que expõe o caráter fabricado da feminilidade, da masculinidade e da sexualidade.

Assim, o feminino, o masculino e a heterossexualidade tornam-se possíveis pelos efeitos de verdade dos discursos e das normas que operam como meios de normalização (BUTLER, 2005). Normas que ao mesmo tempo em que exercem um controle individualizante sobre o corpo de cada sujeito, mostram-se totalizantes por atuar sobre a população, sobre a espécie. Dessa forma, a articulação entre o feminino e o masculino normativo e a sexualidade considerada normal constitui-se também em uma estratégia biopolítica, situação aparente nas cenas dos filmes que analiso nesta tese, uma vez que estabelece uma organização para a vida social, agindo através do biopoder (FOUCAULT, 2000). Desse modo, é pelo fato de a instabilidade das normas de gênero e de sexualidade estarem sujeitas à necessidade de repetição, que essas mesmas normas e códigos reguladores podem ser atualizados, reaproveitados em uma repetição outra. Assim, o gênero e a sexualidade ao serem atualizados, poderão vir a ser fonte de subversão e resistência.

É importante mencionar que na biopolítica as noções de sexualidade, raça e degenerescência eram enfatizadas com o objetivo de otimizar a qualidade biológica da população, que estava vinculada à constituição de um Estado-Nação, ao fortalecimento da burguesia e à prescrição de estratégias higienistas visando a medicalização e a normalização da sociedade (ORTEGA, 2008; ROSE, 2007). Nas comédias produzidas na década de 1950, pela indústria cinematográfica de Hollywood, especificamente a comédia que utilizo para a elaboração desta tese, esta articulação também se fazia presente. Nas performances de Sugar e Daphne, narradas no início desta seção, e nas cenas dos outros três filmes, é possível pensar que signos de branquidade, de feminilidade, de uma classe social economicamente privilegiada se articulam à heterossexualidade na tentativa de produzir um determinado sujeito, de manter e reiterar uma certa ‘ordem’ para a sociedade em que vive. O que delata que os sujeitos não-brancos, não heterossexuais “não somente estão excluídos em todas as partes deste cenário, senão que constituem um sítio de identificação constantemente rechaçado e abjeto” (BUTLER, 2008, p. 192/193). Fato aparente nos signos apropriados e citados na performance de Daphne que portam rastros das normas de branquidade, de ideais da burguesia, de valores judaico-cristãos<sup>107</sup>. Daphne, ao descer do ônibus que traz as garotas da banda, está vestida como uma elegante e recatada moça. Busca aparentar um feminino ‘mais’ verdadeiro que outros, na tentativa de se produzir como um sujeito coerente, culturalmente possível. Aparenta, mesmo que por instantes, ser o protótipo de moças ‘puras’, recatadas, idealizadas pela sociedade norte-americana da época. Estratégias biopolíticas que aparecem na tela e

---

<sup>107</sup> Butler (2007, p. 18-19) adverte sobre os perigos de se transportar suas idéias a respeito das performatividades de gênero para se pensar as questões de raça. Para esta autora, a questão não está na possibilidade de se utilizar a teoria da performatividade para pensar a raça, mas sim, em relação ao que ocorre a esta teoria quando se trata de lidar com a raça. Para esta autora, “muchos de estos debates se han ceñido al lugar que ocupa La «construcción», en la cuestión de si la raza se construye de la misma forma que el género. Considero que ninguna de las explicaciones de la construcción servirá, y que estas categorías siempre actúan como fondo la una de la otra y se articulan de forma más enérgica recurriendo la una a la otra. Así, la sexualización de las normas de género raciales se puede interpretar bajo distintas ópticas a la vez, y el análisis permitirá distinguir con total claridad los límites del género en su carácter de categoría de análisis exclusiva”.

ensinam os espaços, os modos de se comportar e desejar para os sujeitos que assistem aos filmes. É preciso pensar também nas questões de Sugar para o suposto milionário que acaba de conhecer. Sugar, ao não cogitar a hipótese de ele ter um esposo, e/ou de ele fazer os coquetéis, mantém a ordem das coisas, garante a inteligibilidade ao diálogo, reitera a heteronormatividade.

Nesta ordem, aparentemente, tão bem 'arrematada' para os gêneros como pensar a potência das vidas que escapam? Como potencializar cores outras? Femininos outros? Como olhar 'além' da aparência para potencializar as diferenças?

## 5. A INFANTILIZAÇÃO DO FEMININO E A 'PEDOFILIZAÇÃO' DO CORPO DAS MULHERES

*Daphne e Josephine abrem as cortinas do toalete feminino. Corte. Close nas pernas de Sugar que, sentada, retira uma garrafinha de bebida da cinta liga. Ela bebe e então percebe que alguém lhe olha. Assustada, levanta-se em um 'pulo' e esconde a garrafa atrás do corpo. Sorri aliviada. Corte. A câmera foca Josephine e Daphne.*

*Daphne diz:* eu sinto muito!

*Sugar responde:* Oh, não. Seria horrível se fosse a *Sweet Sue*. Vocês não vão contar nada, vão?

*Daphne:* contar o que?

*Sugar:* Se eles me pegarem mais uma vez vão me 'chutar' da banda!

*Sugar bebe outro gole. Mudança de plano. Sugar questiona:* estão substituindo baixo e sax?

*Daphne diz:* é, nós mesmas... Eu sou a Daphne e essa é a Josephine.

*Sugar dizendo:* vem cá, vem cá, *puxas as duas para dentro do toalete e fecha a cortina. Diz:* sou *Sugar Kane*.

(*Quanto mais Quente Melhor*, 0:29:07 – 0:29:40)



FIGURA 26 SUGAR, JOSEPHINE E DAPHNE: CENA DO FILME QUANTO MAIS QUENTE MELHOR



*A câmera foca os dois médicos que conversam no escritório de Robert Ledgard. Corte. No pátio da chácara, vemos Vera saindo de um carro. Corte. Escritório. Fulgêncio está pressionando Robert Ledgard, pois acha que ele sequestrou Vicente e está experimentando com ele em todos os sentidos. Ao apontar uma arma para Fulgêncio, doutor Ledgard procura mandá-lo embora. Neste instante, escuta-se o som de saltos altos percutindo o piso enquanto Vera entra no escritório, falando: Se se refere a mim, doutor Robert não me raptou. Chega muito perto de Fulgêncio e olhando em seus olhos, diz: E o que é isso de transgênese, um creme? Se estou aqui é porque vim por meus próprios pés e não me chamo Vicente, mas Vera. Vera Cruz e sempre fui uma mulher.*

*A câmera foca o doutor Robert Ledgard enquanto escutamos o som dos saltos indo em sua direção. Vera vai até ele e senta em seu colo.*

*(A Pele que Habito, 1:43:35 - 1:44:00)*

\*\*\*

*Som de um elevador chegando. Som das grades do elevador se abrindo. Elvis, com a pizza na mão, abre a porta do elevador. Para por um instante. Sons de alguém chorando. A câmera foca Madona, de costas para a câmera, sentada no chão da sala, chorando baixinho e balançando o corpo. Elvis entra no apartamento e pergunta: Você precisa de ajuda? Foi assalto?*

*Madona responde, com a voz chorosa: “Ele levou todo o meu acue”.*

*Elvis repete: “acue”. E questiona: “O que é acué?”*

*Madona, movimentando as mãos próximas à face, delicadamente, responde: “É dinheiro. Ele levou todo o meu dinheiro!” Diz choramingando.*

*Elvis pergunta se ela não vai chamar a polícia.*

*Madona diz que não e conta que juntou dinheiro a vida toda e agora um desgraçado leva, sente vontade de morrer. Suspira.*

*Elvis agacha-se no chão para aproximar-se de Madona que apoia a boca no dorso da mão. Elvis conta que seu pai era um cara cheio da grana que perdeu tudo e esta aí, pronto para começar tudo de novo.*

*Madona, meio que choramingando, diz não ser tão forte assim, que Elvis não a conhece.*

*Elvis diz que Madona também não a conhece. Diz então que se chama Elvis e que veio entregar a pizza.*

*Madona diz: “A pizza, pena que demorou muito!”*



**FIGURA 27 MADONA: CENA DO FILME ELVIS & MADONA**

*(Elvis & Madonna, 0:08:08 -0:11:40)*

Três filmes. Três cenas. Três personagens femininas em cenas que abrem juntas este capítulo. Cenas que trazem rastros e memórias de outras cenas destes mesmos filmes para o diálogo. Cenas e personagens que servem de pontos móveis, tensos e provisórios para os traçados que aqui estabeleço e que têm no

corpo, legível e inteligível como feminino, o seu objeto de interesse. Uso, pois, a ficção cinematográfica para pensar as próprias invenções e ficções da nossa cultura e sociedade que produzem como efeito os corpos femininos. Feminino, neste capítulo, articulado ao conceito de ‘pedofilização’ proposto por Jane Felipe (2005). Lanço mão, portanto, dessas três cenas e dessas três personagens femininas desses filmes do cinema como uma possibilidade para a produção e mobilização de subjetividades.

Há algo em comum nestas personagens femininas? Por quais modos vejo nelas a feminilidade? Será que a feminilidade que expressam é mais desejável que outras? Será que este modo de ser feminina é, ainda, um dos mais presentes em cenas de diversos filmes do cinema, de séries e programas televisivos, em anúncios publicitários, em videoclipes de músicas? Modos de ser feminina que parecem mais legíveis e legítimos que outros? Modos de ser feminina que ao expressar atitudes esperadas na infância<sup>108</sup>, seduzem? Feminino infantilizado que parece ‘render’ mais?

Nas cenas narradas no início deste capítulo (e em diversas outras destes mesmos filmes), a feminilidade parece ser acentuada por atitudes que remetem, em alguns momentos, à infantilização das personagens femininas Sugar, Vera e Madona. Atitudes que fazem parte também das performances de muitos sujeitos femininos na cultura da qual participo. Atitudes e gestos como fazer biquinhos, jeitos manhosos de falar, uma postura ‘menos’ inteligente ao fazer de conta que

---

<sup>108</sup> Ao estar operando com a ideia de que o feminino ao ser articulado a posições e atitudes que remetem ao infantil cabe comentar que a ‘infância’ a qual me refiro é efeito dos discursos a respeito da criança que são proferidos e sustentados por diversas instituições, como a família, a religião, o direito, a biomedicina, a pedagogia. Maria Isabel Bujes (2001, p. 21), aponta como as sociedades modernas, através de um processo civilizatório, vão produzindo a infância como um campo de saber, com a produção de códigos, gestos e atitudes esperadas para este sujeito infantil. Para a pesquisadora, “muitas vezes somos movidos por uma compreensão da infância como um dado atemporal”. Assim, chama atenção para uma visão da infância como dependência, como fragilidade, que representa “o que de mais puro e bom existe na sociedade, como um ideal de perfeição”. Perspectivas que assumem a infância como uma essência natural dos sujeitos. Perspectiva já naturalizada pelo senso comum que tolhe as possibilidades de questionar os processos que vieram a constituir a infância de tal modo.

não domina certos saberes, de sentar no colo, posicionar o segundo dedo da mão no cantinho da boca, sorrir disfarçadamente e esconder o objeto 'proibido' atrás do corpo para não levar bronca, choramingar. Atitudes que indicam que a feminilidade parece combinar com a infantilidade.

Ao estudar a revista *Playboy*, Preciado (2010, p. 196) constata que a 'coelhinha' que constitui o símbolo da revista, pela sua mistura de feminilidade e infantilidade, converte-se, desde a sua divulgação, em um dos grandes objetos do desejo masculino. A autora, ao falar dos canais de televisão à cabo *Playboy* e *Disney*, que em 1983 passam a pertencer a um mesmo grupo de redes televisivas, aponta que as cenas ali veiculadas constituem uma dicotomia que posiciona de um lado o sexo e a 'agencia' sobre o próprio corpo e, do outro, a família e a defesa da infância. Assim, não se deve estranhar que estes canais estivessem, apenas aparentemente, em polos opostos nos debates morais. Para a autora, o que tanto a *Playboy* como a *Disney* vendem são fantasias e cita uma parte de uma matéria da revista *Time* "Al fin y al cabo tanto *Disney* como *Playboy* venden fantasias. *Playboy* hace que las mujeres parezcan irreales, *Disney* hace que las aventuras irreales parezcan reales". Parece ser este 'irreal' que mobiliza uma série de signos e atos fictícios potentes para fabricar as idealizações do feminino nos corpos.

Revejo a primeira cena descrita neste capítulo. Observo o corpo e os gestos de Sugar. Quando surpreendida, levanta-se em um pulo e esconde o objeto proibido atrás do corpo. Fica em uma postura infantil, com um sorriso na face, expressa uma atitude compatível com a de uma criança que espera ser repreendida por alguma pessoa adulta devido ao 'erro' que cometeu. Escuto sua voz em um tom doce e melodioso enquanto conversa com Josephine e Daphne. Aciona, assim, uma cadeia de signos que se articulam e fazem ver um sujeito feminino, doce, infantil, vulnerável, sedutor. O fato de chamar-se Sugar, que pode ser traduzido por 'Docinho', trazem rastros na linguagem, remetem a algumas coisa boa, ao prazer oral. Sugar parece ser, '*sugar*'. Na sequência seguinte à cena

narrada de *Quanto Mais Quente Melhor* (0:30:57 – 0:30:59), no momento em que Jerry fica a sós com Joe no toailete, ele diz “quero provar deste docinho”.

Para Lev (2003), Marilyn foi muito mais do que um corpo com curvas insinuantes nos filmes hollywoodianos da década de 1950, ela tinha um jeito infantil, charmoso, atrativo, e cuidadosamente dava um jeito de não parecer esperta. O crítico Richard Dyer (*apud* LEV, 2003) sugere que o segredo do *sexy appeal* de Marilyn era ser sensual sem ser ameaçadora. Sua inocência quebrava a conexão entre sexualidade e culpa, o que reconfortava o público da época. A inocência que Marilyn expressa nas telas parece quebrar as ameaças da sua sedução.



Na cena que recorto do filme *A pele que habito*, Vera diz não saber o que é a transgênese,

**FIGURA 28 DR. ROBERT LEDGARD E VERA: CENA DO FILME A PELE QUE HABITO**

questiona se é um creme. Com esta frase parece usar o fato de não dominar certos saberes, bem como o interesse por cosméticos para validar a sua feminilidade para Fulgêncio, o colega de Robert Ledgard que a havia posto ‘sob suspeita’. Vera, mesmo com muita sensualidade, parece assumir o local do imaturo, de quem não participa dos saberes. Vera ocupa o feminino. Com um tom que pode remeter a um filme do gênero *noir*<sup>109</sup>, Vera vai até Robert e senta em seu colo.

<sup>109</sup> O termo *film noir*, emerge quando se detectou um novo tipo de filmes norte-americanos nos cinemas de Paris, ao encontrar semelhanças destes filmes com a *Série Noire*, de livros policiais, das

Já no filme *Elvis & Madona*, enquanto as personagens homônimas conversam, Madona está choramingando, no chão. Apoia seu corpo de um modo que aparenta buscar proteção. Madona lembra uma criança da qual foi tirado o brinquedo que gostava. Elvis agacha-se para falar com ela como quem se agacha para falar com alguma criança. Será que assumir uma atitude infantil ‘desarma’ os perigos e ameaças da sedução? Sentar no colo, valer-se de uma doçura que quebra as ameaças da sensualidade, choramingar no chão como quem espera por um colo são práticas esperadas para um sujeito infantil que são acionadas pelas personagens Madona, Sugar e Vera e, ao mesmo tempo em que têm potência para suscitar um desejo de proteção do/a personagem com quem contracenam, talvez, até, em que assiste à cena, remetem à vulnerabilidade.

Será que o tom de vulnerabilidade, necessidade de proteção, inocência e ingenuidade, aliados à sensualidade, poderiam funcionar como um bom tempero para o feminino? Será que esta infantilização do feminino estaria conectada à inocência, a um desejo normativo do masculino ensinar e iniciar o feminino nos prazeres e jogos do sexo? Ou do feminino, de se deixar ensinar? Seria um bom tempero para os jogos de sedução?

---

Éditions Gallimard, concebida e editada por Marcel Duhamel, O gênero *noir*, onde muito raramente os filmes são exibidos em cores, teve seus filmes produzidos principalmente da década de 1940 até os anos de 1960, popularizando atrizes como: Lauren Bacall, Rita Hayworth, Joan Bennett, dentre outras. As temáticas dos filmes *noir*, envolvem corrupção, heroísmo, revólveres, sedução, personagens femininas ambíguas, sendo que muitas delas podem ser consideradas *femmes fatales*. Cabe também comentar que este gênero exibe muitas sombras nas cenas e a psicanálise contribuía para compor as personagens. Os filmes *noir* tinham como uma das características das personagens femininas a ambiguidade, sendo que muitas remetiam a figura da *femme fatale*. Como o herói *noir* é uma figura problemática, envolvido em atividades criminosas que, sobretudo, encontra no confronto com os adversários e com as personagens femininas a possibilidade para acentuar a sua masculinidade. A personagem feminina, ao expressar, em certos momentos, atitudes infantis, como sentar no colo, ‘insinuar’ alguma fragilidade alavancavam a masculinidade do herói. Infantilização da personagem feminina que, ao remeter à vulnerabilidade deste gênero, potencializa a masculinidade do herói.

Felipe (2006), aponta o fato de em diversas sociedades, épocas e culturas, guardando seus deslocamentos, o corpo infantilizado ser considerado sedutor. Ao propor o conceito de ‘pedofilização’ chama atenção a

[...]determinadas práticas sociais contemporâneas, seja através da mídia – publicidade, novelas, programas humorísticos –, seja por intermédio de músicas, filmes, etc., onde os corpos infanto-juvenis são acionados de forma extremamente sedutora. São corpos desejáveis que misturam em suas expressões, gestos, roupas e falas, modos de ser e de se comportar bastante erotizados (*ibidem.*, p. 216).

Assim, o corpo infantilizado, principalmente o feminino, passa a ser, muitas vezes, apresentado como mais desejável, mais cobiçado, mais sedutor. Desejo que, mesmo em uma relação de poder desigual, torna-se viável uma vez que está inserido em um binarismo que sustenta as relações de gênero. O que reitera o fato de muitos sujeitos masculinos se sentirem no direito sobre os corpos femininos, como se estes fossem sua propriedade. Felipe (2008) destaca também o fato de este corpo erotizado e infantilizado ser apresentado como objeto de consumo e desejo para o deleite do masculino. Ao analisar diversos anúncios publicitários, a pesquisadora observa o quanto a ‘pedofilização’ opera como prática que leva as meninas a pautar sua valorização social nas questões de embelezamento do corpo e a adotar comportamentos esperados na nossa cultura para mulheres adultas.

Ao tomar, especificamente, os trechos das cenas narradas no início deste capítulo, o fato de a ‘pedofilização’ do corpo servir à heterossexualidade compulsória, insere o corpo em uma ordem biopolítica para os gêneros. Ao se ter um corpo feminino infantilizado, mesmo que adulto, é importante comentar que este corpo aparenta estar ‘mais’ vulnerável. Como se o corpo adulto, ao permanecer infantilizado, não fosse tão ameaçador ao masculino. Assim, Madona, Vera e Sugar e os sujeitos que contracenam com elas parecem estar inseridos nesta “ordem para

as coisas” (FOUCAULT, 1986). Ordem que divide os espaços, gestos, roupas, modos de ser em um binarismo de gênero.

É fundamental observar também que o conceito de ‘pedofilização’ do corpo pode ser pensado na contramão, uma vez que mulheres já adultas, ao adotarem comportamentos e atitudes infantis, como se isto fosse um atributo do feminino, parecem garantir a si um pouco mais de sedução. Tempero para o olhar masculino? Ao assumir a feminilidade como uma ficção biopolítica, estes atributos poderiam ser pensados como um modo de garantir maior veracidade a este feminino? Será possível pensar essa suposta infantilização do feminino como parte da ordem performativa e biopolítica dos gêneros? Como encontrar brechas nesta aparente ordem para os gêneros para possibilitar aos corpos experiências outras?



## 6. SAIR DE CENA

*Boutique.* Vicente/Vera e Cristina estão frente a frente. Vicente/Vera diz: *Não sei por onde começar Cristina...* Cristina pergunta: *Você me conhece?* Vicente acena afirmativamente com a cabeça e diz: *Sou Vicente, me raptaram e mudaram meu sexo. Para fugir tive que matar duas pessoas. Tens que me ajudar.* Então Vicente tira o casaco e mostra o vestido a Cristina e faz lembrar o momento em que estavam a sós e Vicente quis presenteá-la com este mesmo vestido. Escutamos os passos de alguém descendo a escada. Corte. *Close* na mão de Vicente que chega e questiona: *O que foi Cristina?* Cristina diz, venha cá senhora. Em off, escuta-se o som dos passos. As três mulheres ocupam a cena. Olham para Vera/Vicente que diz: *Sou Vicente.* E a imagem escurece. Aparece uma haste como se fosse de um genoma humano. Haste que fica girando na tela enquanto os créditos finais do filme aparecem.

Silêncio. A câmera mostra um palco escuro. Sons de gritos e assobios. As cortinas se abrem. Madona entra no palco. Diva. Desce as escadas que a levam mais a frente no palco onde um microfone a espera. Entre aplausos, aproxima-se do microfone. Começa a cantar. Sua voz tem um tom grave. Escuto mais aplausos de uma plateia que não se vê.

Escuto batidas na porta na porta. Corte. *Close* na porta. Em *big close*, Bree abre a porta. A câmera foca Bree e Toby. Mudança de plano. Bree convida Toby para entrar. Toby senta no sofá. Conversam. [...] Fora da casa, detrás da janela e da cortina transparente, a câmera foca Bree e Toby. E acena vai escurecendo e a voz da cantora Dolly Patton cantando *Trevelin' Thru* vai ficando mais intensa.

Som do motor de uma lancha. Enquanto fogem pelo Oceano Atlântico, Osgood e Daphne conversam. Daphne tenta explicar para Osgood que não poderá casar com ele. Ele questiona: *Por que não?*

Daphne responde: *Porque eu não sou uma loira natural.*

Osgood: *Isso não tem importância!*

Daphne diz então que fuma o tempo todo!

Osgood: *Eu não me importo!*

Daphne: *Eu tenho um passado terrível! Eu morei três anos com um saxofonista!*

Osgood: *Eu perdoo você!*

Daphne, tirando a peruca, diz: *Você não entende... Eu sou um homem!*

Osgood: *Bem, ninguém é perfeito!*

Osgood pisca, com os dois olhos, para a tela.

Pisca para mim.

Pisco para ele.

Pisco também para outras telas.

Na 'etnografar de cenas' que tracei aqui, o *THE END* que aparece na tela indicando o fim de *Quanto Mais Quente Melhor*, também finaliza esta tese.

'Etnografar de cenas' que se abre para outras (e/ou as mesmas) cenas, com outras linhas, outros traçados, outros caminhos, outras estradas que estão por vir. Devires. Possibilidades. Os traçados móveis e provisórios que tracei aqui são agora estratos.

Almodóvar (2012), para falar de Vicente, diz ver a personagem que segue por um caminho sem volta. Mesmo ao voltar para loja de sua mãe, não é mais aquele Vicente que saiu para dar uma volta quem volta.

‘Sem volta’ é o que pontuo com esta ‘etnografica de cenas’, que estratificou traçados em um tempo provisório. Quantos caminhos outros estes mesmos pontos, estas mesmas cenas poderiam traçar diante de uma mesma questão:

**Como se tem deslocado, através de algumas cenas de filmes do cinema, as relações entre feminilidade, corpo, biopoder e verdade?**

O que vislumbro são trânsitos. Possibilidades. Deslocamentos que expressam nas telas a força dos atos performativos de gênero. Cenas que suscitam afetos. Afetos, atos, gestos e desejos que fabricam nas telas corpos femininos e/ou masculinos que expressam modos de ser e viver. Atos, gestos e desejos que podem ser entendidos como performativos, pois o que pretendem

[...]expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público [...]. Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros, nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso (BUTLER, 2003, p. 194/195) .

Assim, é possível afirmar que não é a ‘verdade’, a ‘origem’, a ‘essência’ do feminino a questão, uma vez que se o feminino e o masculino podem ser pensados como fantasias, como efeitos da história, como ficções em que práticas são

inventadas e partilhadas, em que não há uma única ‘verdade’, uma ‘origem’, uma ‘essência’.

A questão está no efeito de verdade dos discursos que vigoram em uma determinada época e dizem do feminino. Discursos que operam como práticas e quando assumidos fabricam o feminino em um corpo. O que está, pois, em jogo é a efetividade e a eficácia das fabricações.

Rose, em entrevista à Mary Jane Spink (2010, p. 315), diz que

[...]o que estamos vendo nas ciências biológicas e biomédicas e da vida e até certo ponto nas neurobiológicas é o argumento de que o cérebro e o corpo são maleáveis. Que biologia não é destino, e dizer que algo é biológico é abrir-se à possibilidade de intervenção e transformação. De não dizer ‘está em sua biologia, você está frito’. Vemos isso em genética, especialmente com a substituição do determinismo por suscetibilidade, quando o diagnóstico de suscetibilidade não significa mais dizer que está predestinado mas dizer ‘podemos fazer algo sobre isso, podemos intervir’; é enquadrado em termos do uso do conhecimento biológico de modo a intervir.

Exercito, desse modo, a capacidade de não olhar para a biologia em busca da ‘origem’ da feminilidade, das diferenças entre masculinidades e feminilidades, mas procuro entender que até mesmo o nosso olhar sobre o biológico é efeito de discursos, social e culturalmente convencionado. Para Rose, o corpo ‘molar’, efeito das práticas que constituem esses sujeitos femininos passa a ser visualizado no nível ‘molecular’, o que instiga um ‘modo molecular’ de pensar sobre a própria vida, sobre o corpo, sobre as posições de gênero. Como diz Rose (2007, p. 10), “esta tecnologização e capitalização da medicina deu um formato particular para o contestado campo da política vital no século XXI. E este próprio campo está sendo reconfigurado por uma profunda ‘molecularização’ dos estilos de pensamento, julgamento e intervenções biológicas”. O corpo ‘molar’ já não é mais suficiente, precisamos lançar mão destas novas tecnologias para adequar o *design* corporal, tanto a nível molar como molecular. A economia neoliberal aciona uma

rede discursiva que diz ao sujeito que basta uma série de consumos (molares e moleculares) para fabricar o corpo com o *design* da feminilidade que deseja.

Na esteira destas ideias, talvez os genes e/ou outras moléculas possam vir a ser os constituidores dos signos performativos citados nas performances dos sujeitos que querem ser femininos.

De que modo essas experiências constroem outras possibilidades de se pensar o gênero? Será que provocam uma nova ética<sup>110</sup> para a relação corpo biológico, gênero e sexualidade? Será que possibilitam brechas, fissuras, suspensões?

Será que, em uma próxima 'etnografar de cenas', este modo molecular de pensar o corpo estará operando a favor destas verdades inventadas e sustentadas sobre o feminino?

Talvez.

---

<sup>110</sup> Cabe destacar aqui que penso a ética a partir dos estudos foucaultianos em que se refere à problematização dos modos de existência, tanto às relações consigo mesmo como às relações com os outros. Assim, a ética determina a maneira pela qual o indivíduo deve constituir a si como o sujeito moral de suas próprias ações (FONSECA, 2003).

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Júnior; SOUSA FILHO, Alípio; VEIGA-NETO, Alfredo. Apresentação: uma cartografia das margens. In: \_\_\_\_\_ . **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 09-12.

ALMEIDA, Carla. Dando um Baile no Preconceito: Travestis, Cidadania e Exclusão Social. In: PASINI, Elisiane (Org.). **Educando para a Diversidade**. Porto Alegre: Nuances, 2007, p. 23-27.

ALMÓDOVAR, Pedro. **La piel que habito**. Barcelona: Anagrama, 2012.

ATAIDE, Marcos Sebastião; MARTINS, Ayrton Luiz U. A Etnocartografia Como Ferramenta de Gestão. In: **XXII Congresso Brasileiro de Cartografia**. Anais. Macaé, 2005.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, Regina. PASSOS, Eduardo. A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Disponível em: < [http://www.facom.ufba.br/sala\\_de\\_aula/sala2/barthes1.html](http://www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html)> último acesso em 12/07/2012.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita**: o corpo e o gênero dos travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

BOHM, Alessandra Maria. **Os “monstros” e a escola**: identidade e escolaridade de sujeitos travestis. PPGEdu/UFRGS, Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, 2009.

BOMFIM, Leonardo. **Diário de Cinema**: o tédio de uma mulher vestida. Disponível em: <http://jornaltabare.wordpress.com/2014/09/22/diario-de-cinema-o-tedio-de-mulher-vestida/>. Último acesso em 24/09/2014.

BUJES, Maria Isabel. (2001). **Infância e maquinarias**. Tese de doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

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, 2006.

\_\_\_\_\_. **Regulaciones de Género**. Revista La Ventana, Guadalajara, 2005, n. 23, p. 07- 35.

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

\_\_\_\_\_. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In: PRINS, Baukje e MEIJER, Irene Costera. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis. V.1. p.155-167, 2002.

CASTLE, Alison. **Billy Wilder's Some Like It Hot** The Funniest Film Ever Made: The Complete Book. Cologne: Taschen, 2010.

CÓRDOBA, David. Teoria Queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia uma politización de la sexualidad. In: \_\_\_\_\_, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoria Queer:** Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas. Madrid: EGALES, 2005, p. 21-66.

COSTA, Jurandir Freire. Foucault e a Terapêutica dos Prazeres. **Revista Agora**. Rio de Janeiro: v.2, n.1, p. 9-25, 1999. Disponível em: [http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos\\_html/terapeutica\\_dos\\_prazeres.html](http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos_html/terapeutica_dos_prazeres.html) . Último acesso em: 21 de julho de 2012.

COUSINS, Mark. **História do Cinema:** dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

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



\_\_\_\_\_ ; PARNET, Clair. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. Signature Event Context. In: KAMUF, Peggy. **A Derrida Reader: Between the Blinds**. New York: Columbia University Press, 1972, p. 80–111.

FELIPE, Jane. **Gênero e sexualidade nas pedagogias culturais**: implicações para a educação infantil. Disponível em: <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/SOUZA.pdf>. Último acesso em: 15 de julho de 2014.

\_\_\_\_\_. Afinal, quem é mesmo pedófilo? **Cadernos Pagu**, Campinas. 2006, n.26, p. 201-223.

FONSECA, Márcio. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: Educ, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos**. Curso no Collège de France, 1979-1980: aulas de 09 e 30 de janeiro de 1980. Tradução, transcrição e notas Nildo Avelino. – São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento.** Ditos & Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Segurança, território e população.** Curso no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Éstética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política.** Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 (a).

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

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade: o uso dos prazeres** V. II, Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense, 1986.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_.L'extension sociale de la norme. Entrevista com P. Werner, Politique **Hebdo**, n. 212: Délir la folie, 4-10 mars 1976, p. 14-16. Disponível em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault106.html>>. Último acesso em: 14 de julho de 2012.

GOIS, João Bosco. Nos Bastidores de Hollywood. **Cadernos Pagu**. Campinas. 2003, n.21 ,p. 335-342.

HADLEIGHT, Boze. **Las películas de gays y de lesbianas**: estrellas, directores, personajes y críticos. Barcelona: Odín, 1996.

HAGEN, Rainer; Rose-Marie. **Los secretos de las obras de arte**. Cologne:Taschen, 2005. Vol.2.

HALL, Stuart. **Da Diáspora** – Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. Introduction to media at the Centre. In: HALL, Stuart et al. (Orgs). **Culture, media, language** – working papers in Cultural Studies, 1972-1979. London: Routledge, 1981.

HOOKS, bell. **Reel to Real**. New York: Routledge, 2009.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa**. Editora Objetiva.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**. Corpo e gênero dos gregos à Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAYBOURNE, Kit. **The Animation book**: A complete guide animated filmmaking from flip-books to sound cartoons to 3-D animation. new digital edition. New York: Three Rivers Press, 1998.

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.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-34.

\_\_\_\_\_. O cinema como pedagogia. In. LOPES, Eliane; MENDES Fº, Luciano e VEIGA, Cíntia (Orgs.). **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 423-446.

\_\_\_\_\_. **Teoria queer** – uma política pós-identitária para a educação. Revista Estudos Feministas, Florianópolis. 2001, vol.9, n.2, p. 541-553.

\_\_\_\_\_. Cinema e sexualidade. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, 2008, vol. 33, n.1, p. 81-97.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Porto Alegre: Vozes, 1996.

MARKENDORF, Márcio. Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis. 2010, vol.18, n.2, p. 319-337.

MASLON, Laurence. **Some Like It Hot The Official 50Th Anniversary Companion**. New York: Collins Design, 2009.

MEYER, Dagmar Estermann. As mamas como instituintes da maternidade. In. MERCAO, Francisco; GASTALDO, Denise; CALDERÓN, Carlos (Org.). **Paradigmas y diseños de la investigación cualitativa em salud: uma antologia iberoamericana**. Universidad de Guadalajara: Asociación Médica de Jalisco, 2002. p. 375-401.

MONTEIRO, Marli Piva. Transamérica: na encruzilhada da sexuação. **Estudos de Psicanálise**, Aracaju. 2009. n. 32, p.111-116.

MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURA, Edgar. 50 anos luz, câmera e ação. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema do século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996: 123-139.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2010.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto**: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital** ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. **A nau do tempo-rei** 7 ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PETRY, Analídia. **Migrações sexuais e de gênero**: experiências de mulheres transexuais. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Enfermagem, Universidade Federal do Rio grande do Sul, 2011.

PRECIADO, Beatriz. **Pornotopía**. Arquitetura y sexualidade en “Playboy” durante la guerra fría. Barcelona: Anagrama, 2010.

\_\_\_\_\_. **Testo Yonqui**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

\_\_\_\_\_. Devenir Bollo-Lobo o Como Hacerse um Cuerpo Queer a partir de El Pensamiento Heterosexual. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoria Queer**: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas. Madrid: EGALES, 2005, p. 11-131.

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, 2005, p. 107-136.

RIBEIRO, Renato Janine. Novas fronteiras entre natureza e cultura. In: Novaes, Adauto. (Org.) **Homem-máquina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 15-36.

ROHDEN, Fabíola. O império dos hormônios e a construção da diferença entre os sexos. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.15. p. 133-152, jun 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSE, Nikolas. **The politics of itself** Biomedicine, Power, and subjectivity in the Twenty-first Century. New Jersey: Princeton University Press, 2007.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet** : homosexuality in the movies. 1987.

SALIH, Sara. **Judith Butler**. Londres e nova York: Routledge, 2002.

SCHIEBINGER, Londa. "Skeletons in the Closet: The first illustrations of the female skeleton in Eighteenth-Century Anatomy" In: LAQUEUR, Thomas **The Making of the Modern Body: Sexuality and society in the Nineteenth Century**, University of California Press, Berkeley, 1987. p. 42-82.

SCHULMAN, Norma. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte. Autêntica, 2006, p. 167-224.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SPINK, Mary Jane. [Cérebro, self e sociedade: uma conversa com Nikolas Rose](#). **Physis**, v. 20, n. 1, p. 301-324, 2010.

TARABORRELI, J. Randy. **A Vida Secreta de Marilyn Monroe**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

TERTO, Veriano. **No escurinho do cinema...**Socialidade orgiástica nas tardes cariocas. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. PUC, 1989.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ZOURABICHVILI, Françóis. **O Vocabulário de Deleuze**. São Paulo: IFCH, 2004.

## REFERÊNCIAS FILMÍCAS

ALMODÓVAR, Pedro. **A Pele que Habito**. [La Piel que Habito]. Espanha, 120 min., 2011.

LAFFITTE, Marcelo. **Elvis & Madona**. Brasil, 105 min., 2010.

TUCKER, Duncan. **Transamérica** [Transamerica]. Estados Unidos, 103 min, 2005.



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

## ANEXO 1

Cito uma lista dos filmes a que assisti. Cabe comentar que a lista está organizada do seguinte modo: título do filme como foi veiculado no Brasil, nome do diretor e pelo ano de produção do filme.

1. A MALVADA, Joseph Mankiewicz, 1950.
2. CREPÚSCULO DOS DEUSES, Billy Wilder, 1950.
3. SEGREDO DAS JÓIAS, John Huston, 1950.
4. ESPÍRITOS INDÔMITOS, Fred Zinnemann, 1950.
5. UMA AVENTURA NA ÁFRICA, John Huston, 1951.
6. UMA RUA CHAMADA PECADO, Elia Kazan, 1951.
7. CANTANDO NA CHUVA, Stanley Donen, 1952.
8. DEPOIS DO VENDAVAL, John Ford, 1952.
9. OS BRUTOS TAMBÉM AMAM, George Stevens, 1953.
10. SINDICATO DE LADRÕES, Elia Kazan, 1954.
11. JANELA INDISCRETA, Alfred Hitchcock, 1954.
12. VIDAS AMARGAS, Elia Kazan, 1955.
13. RASTROS DE ÓDIO, John Ford, 1956.
14. MORANGOS SILVESTRES, Ingmar Bergman, 1957.
15. SÉTIMO SELO, Ingmar Bergman, 1957.
16. DOZE HOMENS E UMA SENTENÇA, Sidney Lumet, 1957.
17. GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE, Richard Brooks, 1958.
18. UM CORPO QUE CAI, Alfred Hitchcock, 1958.
19. A MARCA DA MALDADE, Orson Welles, 1958.
20. INTRIGA INTERNACIONAL, Alfred Hitchcock, 1959.

21. ONDE COMEÇA O INFERNO, Howard Hawks, 1959.

22. BEM-HUR, Willian Wyler, 1959.

23. DE REPENTE, NO ÚLTIMO VERÃO, Joseph Mankiewicz, 1959.

## ANEXO 2

Filme: **QUANTO MAIS QUENTE MELHOR**

Elenco:

Marilyn Monroe (Sugar Kane)

Tony Curtis (Joe/Josephine/Junior)

Jack Lemmon (Jerry/Geraldine/Daphne)

Joe E. Brown (Osgood Fielding III)

George Raft (Spats Colombo)

Pat O'Brien (Mulligan)

Joan Shawlee (Sweet Sue)

Billy Gray (Sig Poliakoff)

George E. Stone (Toothpick Charlie)

Dave Berry (Beinstock)

Ficha Técnica:

122 minutos.

Produção: United Artist/Mirish

Coprodutor/ autor/Diretor: Billy Wilder

Coautor: I. A. L. Diamond

Diretor de fotografia: Charles Lang Jr.

Ano: 1959

Filme: ***TRANSAMÉRICA***

Elenco:

Felicity Huffman (Sabrine Bree Osbourn/Stanley Chupack)

Kevin Zegers (Toby Wilkins)

Graham Greene (Calvin Many Goats)

Fionnula Flanagan (Elizabeth Schupak)

Burt Young (Murray Schupak)

Carrie Preston (Sydney Schupak)

Elizabeth Peña (Margaret)

Ficha Técnica:

103 minutos.

Cinema Independente do Estados Unidos

Roteiro/Diretor: Duncan Tucker

Ano:2005

Filme: **ELVIS & MADONA**

Elenco:

Simone Spoladore (Elvis)

Igor Cotrim (Madona)

Sérgio Bezerra (João Tripé)

Maitê Proença (Soraya – mãe de Elvis)

Buza Ferraz (Heitor – pai de Elvis)

José Wilker (Pachecão)

Romeu Evaristo (Vasco)

Duse Nacarati (Jura)

Catarina Abdala (Shirley)

Wendell Bendelack (Bill)

Arthur Brandão (Baianinho)

Ficha técnica

105 min.

Distribuidora: Pipa Filmes

Roteiro/direção: Marcelo Laffitte

Ano:2010

Filme: ***A PELE QUE HABITO***

Elenco

Antonio Banderas (Robert Ledgard)

Elena Anaya (Vera/Vicente)

Marisa Paredes (Marilia)

Jan Cornet (Vicente)

Roberto Álamo (Zeca)

Blanca Suárez (Norma)

Eduard Fernández (Fulgencio)

José Luis Gómez (Presidente do Instituto de Biotecnologia)

Susi Sánchez (Mãe de Vicente)

Bárbara Lennie (Cristina)

Ficha técnica:

117 min.

Produção: Buena Vista internacional, Canal Espanha El Deseo S.A. e Televisão Espanhola.

Direção: Pedro Almodóvar

Roteiro: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Thierry Jonquet

Ano:2011