



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

MASCULINIDADES EM *QUERO FICAR COM POLLY*

Daniel Carvalho Cisneiros Silva

Universidade Federal de Pernambuco, dcisneiros@gmail.com

RESUMO

Este ensaio visa a promover uma articulação teórico-analítica entre o filme *Quero Ficar com Polly* (*Along Came Polly*, 2004) e alguns conceitos advindos da teoria *queer*. Mais especificamente, buscamos compreender como é reconstruída a masculinidade da personagem Reuben na interação social com outras personagens, partindo de um lugar teórico *queer* que reconhece seu legado para com outras teorias sociais (Estudos de Gênero Social, Estudos Gays e Lésbicos etc). Buscamos ler esse filme com um olhar um pouco menos afeito à intenção autoral, tentando compreendê-lo como a história da reconstrução de um *ethos* masculino. Para tanto, há necessidade de compreendermos a relação entre o gênero social e a interação humana, e também a necessidade de estabelecer um modelo analítico que nos permita empreender nossa reflexão com um maior rigor metodológico. Acreditamos que o suporte teórico que almejamos pode ser retirado das reflexões teóricas de Eve Kosofsky Sedgwick (2006), especialmente de seu conceito de homossexualidade, e de sua visão sobre triângulos homoeróticos.

Palavras-chave: homossexualidade, teoria *queer*, masculinidades.

Introdução

Este ensaio visa a promover uma articulação teórico-analítica entre o filme *Quero Ficar com Polly* (*Along Came Polly*, 2004) e alguns conceitos advindos da teoria *queer*. Mais especificamente, buscamos compreender como é reconstruída a masculinidade da personagem Reuben na interação social com outras personagens, partindo de um lugar teórico *queer* que reconhece seu legado para com outras teorias sociais (Estudos de Gênero Social, Estudos Gays e Lésbicos, etc).

Quero Ficar com Polly é um filme estadunidense lançado em 2004, escrito e dirigido por John Hamburg. No filme, o personagem principal (Reuben Feffer) e sua esposa (Lisa) estão em lua de mel e lá conhecem um instrutor de mergulho francês (Claude). Lisa faz sexo com Claude e diz a Reuben que não voltará com ele para casa, pois pretende ficar com



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Claude. De volta para casa, Reuben é convidado por seu amigo (Sandy Lyle) para ir a uma exposição de arte, na qual reencontra uma antiga amiga de colégio (Polly Prince), por quem se apaixona e com quem passa a sair frequentemente.

Enquanto Reuben e Lisa eram bastante parecidos, Polly é o oposto dos dois: Reuben é um analista de riscos, faz tudo com bastante organização, é precavido, busca estabilidade; já Polly é agitada, não tem emprego certo, gosta de ousar... Após algum tempo, Lisa volta para casa querendo reatar, e Reuben tem que decidir com qual das duas mulheres ficará: a esposa que o traiu, ou a namorada que não quer se casar. No final termina por ficar com Polly, o que aponta para a superação do excesso de precauções, visto que ele aposta 'no incerto e duvidoso'.

Objetivando ser uma 'comédia romântica', o filme não se destaca entre outras produções do mesmo gênero, visto que é construído sobre uma série de clichês e lugares comuns, exaustivamente utilizados por todo um legado de produções cinematográficas de matriz Hollywoodiana. A cenografia, o figurino, a trilha sonora, e outros elementos do filme não tem qualquer diferencial que torne necessária sua discussão. Nem mesmo as atuações podem ser apontadas como interessantes. A representação de Ben Stiller como Reuben Feffer não se diferencia em nada de outros inúmeros personagens incorporados por ele em sua carreira, o que lhe rendeu uma indicação ao prêmio *Framboesa de Ouro* (AWARDS, 2012), na categoria de pior ator. Jennifer Aniston, representando Polly Prince, também não tem grande destaque. Talvez as únicas atuações interessantes sejam as de Philip Seymour Hoffman desempenhando o papel do ator Sandy Lyle, e Alec Baldwin, desempenhando o papel do chefe de Reuben, Stan Indursky.

Apesar disso, acreditamos que o filme se presta, enquanto representante de uma produção industrial-cultural, a toda uma leitura que nos permite compreender não só a obra, mas o contexto social que alimentou e é alimentado por este filme. Além da leitura principal, na qual o filme se apresenta como uma história romântica onde um homem é traído e reencontra o amor, podemos compreender o filme como uma história de superação, na qual



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

um homem prisioneiro de seus medos, após o trauma da traição, consegue pouco a pouco transcender seus limites com a ajuda de um novo amor.

No entanto, à margem dessas leituras, buscamos ler esse filme com um olhar um pouco menos afeito à intenção autoral, tentando compreendê-lo como a história da reconstrução de um *ethos* masculino. Para tanto, há necessidade de compreendermos a relação entre o gênero social e a interação humana, e também a necessidade de estabelecer um modelo analítico que nos permita empreender nossa reflexão com um maior rigor metodológico. Acreditamos que o suporte teórico que almejamos pode ser retirado das reflexões teóricas de Eve Kosofsky Sedgwick (2006)¹, especialmente de seu conceito de homossexualidade, e de sua visão sobre triângulos homoeróticos.

Metodologia (Considerações Teóricas)

Kosofsky retoma o conceito de *homossocialidade* (usado nas ciências sociais para descrever o relacionamento não-sexual entre pessoas do mesmo sexo, em oposição à *homossexualidade*, que seria o relacionamento sexual entre pessoas do mesmo sexo), e o ressignifica ao propor uma dissolução da dicotomia 'homossocial x homossexual'. Assim, Kosofsky defende que as práticas homossociais são marcadas por uma força socioafetiva à qual ela dá o nome de *desejo*, e que elas podem ser colocadas em um contínuo que potencialmente vai da homossociabilidade à homossexualidade².

A autora também retoma os estudos de René Girard sobre triângulos eróticos, nos quais o autor defende que os laços que ligam as partes rivais de um triângulo erótico são tão fortes quanto os laços que unem cada uma dessas partes com a parte desejada (a pessoa que está sendo disputada pelos outros dois membros do triângulo). Para Girard, os laços entre as partes rivais muitas vezes são os que determinam as ações e escolhas que movimentam esses relacionamentos.

A teórica aponta que a percepção de Girard é devedora do triângulo Edipiano de Freud, e após apresentar as ideias de Freud, conclui que ambos os autores compreendem as relações entre as partes do triângulo como simétricas, sem atentar para as relações de poder

¹ Reflexões presentes na introdução do livro *Between Men: Literature and Male Social Desire*, obra na qual ela estuda as relações homossociais em triângulos amorosos na literatura.

² Logo, o erotismo não é feudo da homossexualidade, mas está presente em todo tipo de prática social entre homens, seja ela de cunho sexual ou não-sexual.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

existentes no triângulo, e possibilidade de essas relações mudarem caso haja a troca de gênero de algum dos participantes. Por fim, Kosofsky mostra como leituras mais contemporâneas tratam essas relações triangulares a partir de uma percepção das questões de gênero.

Resultados e Discussão

Para nossa leitura, partiremos de duas hipóteses, uma teórica, outra analítica:

- a. os laços sociais entre pessoas de sexo diferentes (que poderíamos chamar de heterossocialidade) também podem ser compreendidos num contínuo que vai do social ao sexual, e que é graduado pelo desejo;
- b. a reconstrução do *ethos* de Reuben se dá nas interações homo e heterossociais que ele estabelece com as outras personagens sociais dentro dos diversos triângulos eróticos/sociais nos quais ele se insere, e também em relações binárias estabelecidas entre ele e alguns personagens catalisadores de mudança

A construção primeira da masculinidade de Reuben é gestada no seio familiar, no triângulo formado com seu pai (Irving) e sua mãe (Vivian). Analisando a presença dos genitores na narrativa fílmica, acreditamos que a posição tópica do triângulo é ocupada pela mãe. Enquanto o pai só fala uma única vez em todo o filme³, a fala da mãe está presente mesmo quando ela não se encontra em cena⁴. A cena do jantar no restaurante sintetiza bem o papel dos pais: Irving não fala nada, e Vivian fala mais que todos, chamando o garçom, inquirindo o filho sobre sua vida, contando a Polly assuntos pessoais de Reuben, etc. Reuben comprova que o papel dominante deste triângulo é ocupado pela mãe quando ele diz para Polly: “*you don't understand how I was raised: my mother made me afraid of everything*”.

Se Vivian teve papel importante na formação de sua masculinidade, ela também parece ter tido grande influência em seu trabalho (como sugerem os telefonemas para o chefe de seu filho) e em sua vida amorosa (como sugerem as constantes referências que ela faz a Lisa, sua nora). Assim, nos parece que a ligação romântica entre Reuben e Lisa foi mediada por Vivian, e que seu filho teve apenas um papel passivo efetivado na aceitação da escolha de sua mãe. Mais uma vez, no triângulo formado por Reuben, Vivian e Lisa, o papel dominante é

³ Inclusive, na única vez em que fala, desperta a personagem Sandy Lyle, que afirma: “*Eu acho que nunca ouvi você falando antes, Sr. Feffer*”.

⁴ Referimo-nos aos diversos momentos em que as personagens prestam condolências a Reuben pela sua separação sem que ele lhes tenha contado o ocorrido, e ficamos sabendo que foi sua mãe que espalhou a notícia.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

ocupado por Vivian. Tanto em sua família primeira, quanto em sua nova família, é relegado a Reuben um papel secundário, e sua masculinidade é forjada sob as saias da mãe.

Quando Reuben e Lisa saem em lua de mel, desfazendo momentaneamente essa segunda estrutura triangular, sua relação rapidamente se fortalece, visto que agora eles formam efetivamente um casal. Mas logo eles formam outro triângulo erótico-social, com a inserção do instrutor de mergulho Claude no lugar antes ocupado pela mãe. A mudança de gênero implica numa reestruturação do triângulo, na qual os três membros tentam se reacomodar nessas novas relações. Entre Claude e o casal se instaura uma relação de clientela e camaradagem, mas Lisa, que antes parecia concorrer com sua sogra, agora ocupa a posição tópica⁵, e nesse papel de poder, se vê envolvida por dois homens, Claude e Reuben, disputando sua atenção.

No triângulo formado por Lisa, seu marido, e Claude, instaura-se uma disputa entre os dois homens. De um lado está Claude, um instrutor de mergulho francês, adepto do nudismo, que possui cabelos grandes e corpo robusto, rescendendo a virilidade, sugerindo pelo seu jeito simples de andar, falar e viver, uma maior aproximação com o estereótipo de homem selvagem⁶. De outro lado está Reuben, um analista de riscos criado sob as saias da mãe, excessivamente cauteloso, um pouco atrapalhado, e que tem medo de certos animais, sugerindo uma aproximação com o estereótipo de homem civilizado, da cidade, dominado pela vida urbana, pelo medo, pela civilidade. Ainda que Reuben tente brigar com Claude por Lisa (e sendo rapidamente derrotado por ele), Reuben não parece oferecer perigo, e após o momento de fúria, esbanja passividade, como podemos ver na cena em que ele pega carona na moto de Claude até o aeroporto.

No confronto entre Claude e Reuben, Claude vence, e Lisa fica com ele, desfazendo o triângulo amoroso. Reuben termina só, ferido em sua masculinidade, e ainda numa posição passiva. Nas cenas que se seguem, vemos isso claramente, quando Reuben chega em casa, retira os inúmeros travesseiros que Lisa colocara em sua cama, e dorme só; quando ele chega no trabalho e é visto por seus colegas como vítima (da 'traição' de Lisa), recebendo condolências, carinhos e mensagens de ânimo de seus colegas e de seu chefe e, em outra cena,

⁵ Defendemos que a posição tópica do triângulo é ocupada por aquele elemento que tem o poder de dar continuidade ao triângulo, ou desfazê-lo, dando preferência a um membro em relação a outro.

⁶ A cena na qual Claude toma Lisa nos braços e a leva para seu barco, e principalmente a cena na qual os dois aparecem transando de modo selvagem, parecem corroborar nossa interpretação.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

de um policial; e principalmente na cena em que sua colega de trabalho, Gladys, lhe dá os pêsames e o abraça como se fosse uma mãe a consolar um filho.

Nesse momento de desolação e passividade, aparecem duas figuras masculinas extremamente ambíguas em suas sexualidades⁷: seu chefe, Stan Indursky, e seu amigo, Sandy Lyle. Estas figuras são vetores de uma fase de transição no filme, na qual Reuben deixará de ser passivo em suas interações sociais, e pouco a pouco passará a ser agente de sua própria história a partir da reconstrução de sua masculinidade. São estas duas personagens que apresentam Reuben a Leland Van Lew, um novo cliente, e Polly Prince, uma nova namorada, levando-o a se inserir em duas novas relações binárias. Nessas novas relações, Reuben será confrontado com modelos outros de ‘masculinidade’ que não buscam confrontá-lo, ou dominá-lo (como sua mãe, ou Claude), o que termina por levá-lo a reestruturar sua própria masculinidade.

Mas voltemos às figuras ambíguas: a primeira, como já dissemos, é seu chefe, Stan Indursky. Ele, que já aparecera antes no filme, fazendo um pequeno e estranho discurso⁸ no casamento de Reuben e Lisa, reaparece após a ‘traição’ de Lisa, jogando golfe em sua sala. Ao ver Reuben, pede para falar-lhe, mas Reuben diz que precisa ir ao banheiro, e o chefe diz, em tom de voz mais baixo do que estava falando, que vai acompanhá-lo. A cena do banheiro é bastante ambígua, pois embora eles conversem sobre o ocorrido na Lua de Mel e sobre um novo cliente da empresa, seus gestos e ações sugerem um desejo erótico. Assim, Stan começa a conversar, e se aproxima de Reuben para urinar a seu lado.

A aproximação física, realizada no espaço interativo do banheiro⁹, sugere uma tentativa de intimidar Reuben, potencializada pela conversa que se instaura. Stan não tem ‘freios na língua’, como a cena do casamento já mostrou, e inicia a conversa no banheiro já falando da lua de mel de Reuben, dizendo: “[...] *sabia que aquela garota era uma vagabunda*

⁷ Quando falamos de ambiguidade, estamos nos referindo a certa ‘indeterminação’ da sexualidade, no caso de Stan, e ‘incoerência’, no caso de Sandy. No entanto, seria incoerente de nossa parte falar de ‘indeterminação e incoerência sexuais’ se estamos aventando discutir o filme a partir de um lugar teórico queer. Expliquemo-nos: defendemos que estas personagens são ambíguas não em relação ao mundo externo, conforme é visto pela teoria queer, mas sim em relação ao mundo interno da obra, no qual estas personagens destoam das outras, que têm sua sexualidade bem marcada (heterossexual x gay), e por destoarem, são catalisadores da comicidade em vários momentos do filme.

⁸ Chamamo-lo de estranho porque ao se referir à lua de mel do casal, Stan pede para Lisa não cansar Reuben, e explica o pedido com um gesto obsceno feito com a ajuda do microfone, sugerindo penetração sexual.

⁹ Espaço que é carregado de toda uma simbologia no imaginário gay, visto que historicamente este foi o espaço onde muitas relações homosociais se tornaram homossexuais.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

desde que a conheci". Quando Reuben tenta discordar, ele corta sua fala dizendo: "*Não arrume desculpas, ela é uma prostituta barata [...]*", e prossegue dizendo: "*por falar nisso, já ouviu falar num cara chamado Leland Van Lew?*", sugerindo uma relação entre o ocorrido na Lua de Mel, e o novo cliente, Leland. Vemos uma oposição entre a passividade de Reuben, que é associada à feminilidade, e a agência de Leland, que sugere uma intensa masculinidade, visto que o cliente é adepto de esportes radicais.

Enquanto falam de Leland, alguns fatos bastante ambíguos ocorrem. Aparentemente se referindo ao caso de Leland, Reuben fala "*tudo bem, quer que eu dê uma checada nele?*", e dá uma olhada para o pênis do chefe, ato que se repete em vários outros momentos da conversa. Após terminar de urinar, Stan dá uma alisada na orelha de Reuben, e após ouvir que seu empregado pegará o caso, agradece em francês¹⁰, dizendo "*é por isso que só posso confiar esses trabalhos para você. Estava preocupado que tivesse ido ao inferno com aquela vadia de sua esposa*". Enquanto fala isso, massageia os ombros de Reuben, alisa novamente a sua orelha, e sai, não sem antes dar uma tapa no bumbum dele.

Se, por um lado, a ambígua representação sexual do chefe parece servir apenas para o efeito do humor, aliando-se a outros elementos cômicos, como quando ele solta gases sonoros no banheiro, por outro lado as olhadas de Reuben para o pênis do chefe parecem sugerir a efetiva existência de uma tensão erótica entre os dois. No entanto, o filme não explora mais essa tensão, impedindo a continuidade dessa leitura. Assim, podemos interpretar as olhadas de Reuben como algum tipo de fixação fálica (retomamos a ideia de Freud de que o falo representa o poder), que simboliza o modo como sua masculinidade foi construída sob as saias da mãe, apontando para uma fase fálica mal gerenciada (BERGER, 2003).

A segunda figura ambígua é Sandy Lyle. Enquanto a ambiguidade de Stan aparece na sua relação com Reuben, que tensiona entre o profissional e o erótico, a ambiguidade de Sandy está em seu modo de se vestir, se portar, andar. Sandy é um ator em decadência: fez um único filme de sucesso, ironicamente chamado *Lágrimas de Crocodilo*, e vive sob a memória desse filme, sem produzir nada de bom, e fingindo ser uma celebridade. Emblemática é a cena

¹⁰ A utilização de palavras estrangeiras na conversa cotidiana – principalmente o inglês em países de língua portuguesa, e o francês nos países de língua inglesa – é um ato vinculado a certo modo de se portar que se associa, nas 'representações sociais' populares, à homossexualidade. Utilizamos o conceito 'representação social' na acepção de Moscovici, significando uma internalização cognitiva de fatos do mundo, que servirá de base para a ação social e a criação de estereótipos, protótipos e outras categorias cognitivas.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

na qual ele assume que mentira ao dizer que o *E! True Hollywood Story* faria uma biografia sua, e que os cinegrafistas que sempre o acompanhavam foram contratados por ele mesmo.

A expressão *lágrimas de crocodilo*, que dá nome ao filme, sugere que o filme se trata de um melodrama ou faz referência a esse gênero. O melodrama, também conhecido como *larmoyante* (fr. Lacrimoso), é um gênero que tem por objetivo fazer os espectadores chorarem, muitas vezes utilizando do exagero para esse fim. Afirmamos anteriormente que o título era irônico por vermos no melodrama a essência da personagem de Sandy. Não só quando atua, mas também em seu dia-a-dia, tudo o que Sandy faz é exagerado. Ele parece estar sempre em palco, mas por falta de talento, termina por estragar tudo, o que instaura o humor na peça.

Assim, no início do filme, Sandy dança sozinho na festa de casamento, no meio de um círculo de pessoas. O exagero, evidenciando seu estrelismo, o leva a cair no chão, criando o efeito do humor. Em outro momento, força uma interpretação das expressões faciais de Lisa, concluindo que antes de casar ela já não desejava assumir compromisso. Quando está jogando basquete, ele grita o nome da jogada antes de realizá-la, como se estivesse explicando algo para uma plateia, mas sempre termina por errar a jogada. Pelo seu extremo exagero, acreditamos que podemos aproximá-lo do que Susan Sontag chama de *camp* (1964). Mas, para isso, é necessário se discutir um pouco a teoria da autora.

Em 1964, Sontag tenta criar uma 'teoria do *camp*', e escreve um texto organizado em apontamentos, forma que, segundo a autora, é mais apropriada para tratar deste tema. Nas cinquenta e oito notas que se sucedem a uma pequena introdução, a autora procura apresentar uma visão do que seria o *camp*, conforme suas observações. Acreditamos que a organização em notas trai certa dificuldade de criar um construto teórico unitário e coerente, o que leva algumas de suas notas a contrastarem com outras, e habilita os pesquisadores a selecionar as notas mais apropriadas para seus fins teórico-analíticos.

Posto isso, buscamos apoiar nossa aproximação entre a personagem Sandy Lyle e o *camp* nas primeiras dezessete notas de seu texto, acreditando que estas servem melhor a seus propósitos, e destacando que se confrontada com todas as cinquenta e oito notas, nossa



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

aproximação não seria tão válida. Nestas notas iniciais, Sontag defende que o *camp* é uma “maneira de ver o mundo como um fenômeno estético” (p. 27) e que essa maneira “não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (p. 27), por isso o *camp* teria uma “predileção pelo inatural, pelo artifício e pelo exagero” (p. 26).

Assim, a personagem de Sandy Lyle ora age ‘naturalmente’, ora parece enxergar sua vida como continuidade do palco, agindo de forma não natural e exagerada. Um bom exemplo disso está na cena em que ele ensaia a peça *Jesus Christ Superstar*. Anteriormente ele já mentira, dizendo que estava encabeçando essa montagem, quando na verdade ele faz o papel de Judas. Nessa cena, ele toma o lugar do ator que faria a personagem de Jesus, e após ser inquirido pelo que fez, responde: “[...] mas senti algo e me deixei levar. [...] Eu sou a estrela do espetáculo, ok?”. Outro exemplo está na cena em que ele substitui Reuben em uma reunião, fingindo ser seu sócio, e faz um discurso extremamente apelativo em defesa de seu cliente, pigarreando excessivamente, a fim de compor o papel.

A seriedade com a qual ele age e atua, sempre com muito artificialismo e exagero, esconde não só sua megalomania, mas também uma profunda inadequação aos modelos de socialidade vigentes. Sua personalidade se apresenta de forma exagerada, e por isso é *camp* (conforme as notas seis, sete e nove de Sontag, p. 28-29). Reconhecemos a dificuldade de distinguir nessa personagem os limites entre a megalomania e o *camp* (enquanto formas de ser) e entre o *camp* e o *trash* (enquanto formas de agir). No entanto, é justamente essa ambiguidade que nos autoriza uma leitura *camp*, pois conforme aponta Sontag, “o *camp* é uma forma de sedução – uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação” (nota 17, p. 30).

Essa ambiguidade também é de caráter sexual. Em um momento, Sandy parece se alinhar a um modelo consagrado de masculinidade, próprio de sociedades patriarcais, e que inclui agência, proteção e força; assim, aconselha Reuben dizendo: “quando saio com uma garota pela primeira vez, gosto de dar umas palmadinhas nela. Nada violento. Só uma palmadinhas, e aí você diz: hey, I’m your daddy, i’m your daddy”. Em outro momento (na cena do ensaio, já mencionada), Sandy aparece com roupas bastante justas, fazendo gestos



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

efeminados, *camping* e *bitching* (nos sentidos que lhes dá Richard Dyer, 1973). Não queremos, com isso, aventar qualquer modelo pré-existente de masculinidade, mas mostrar que no contexto do filme, a masculinidade de Sandy é representada como ambígua. É através da exploração dessas tensões que se cria o efeito cômico na personagem.

Entender a personagem de Sandy Lyle é importante para entendermos um pouco da personalidade de Reuben, pois como o filme nos mostra, ele é seu melhor amigo, e essa amizade remonta à infância. A relação homosocial estabelecida entre eles lhes permite, por exemplo, que momentos antes do casamento de Reuben, Sandy lhe pergunte se ele tem certeza de que está fazendo a coisa certa; também lhe permite que após a traição, Sandy questione o comportamento de Lisa durante o casamento e diga que ela não está planejando ter um relacionamento sério, mas que “*está sonhando em fazer sexo quente com um francês nudista*”.

O relacionamento entre Sandy e Reuben tem um caráter pedagógico: Sandy aparece sempre como conselheiro de Reuben, aquele a quem Reuben recorre quando tem algum problema, e de quem recebe ajuda para resolvê-los. E é justamente Sandy que retira Reuben da aceitação passiva da separação, e o leva a agir, chamando-o para um *vernissage*. Sandy só perde seu papel de conselheiro no momento em que Irving, pai de Reuben, fala pela primeira vez na peça, reclamando para si tal papel, o que também significa uma tomada de agência, que parece ativar em Reuben uma nova masculinidade que já estava se formando, pouco a pouco, a partir de seu contato com Leland Van Lew e Polly Prince.

Nessas duas relações binárias, estabelecidas entre Reuben e seu chefe, e entre Reuben e seu amigo, há sempre um espaço vazio, sugerindo um terceiro elemento. Ora esse elemento parece ser Lisa, quando Stan e Sandy rechaçam-na da vida de Reuben, ora esse elemento parece ser Leland e Polly, quando Stan e Sandy os apresentam a Reuben (no caso de Polly, Sandy não os apresenta formalmente, mas por levar Reuben à *vernissage*, possibilita que eles se encontrem). Em ambas as relações, apesar de Reuben ter um papel dependente, ora o empregado, ora o aconselhado, ele é levado a mobilizar-se, a agir, e isso instaura uma fase de



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

transição, na qual os novos relacionamentos estabelecidos com Leland e Polly o fazem reestruturar sua masculinidade. Vejamos como isso ocorre, começando por Leland.

Leland Van Lew é um empresário de sucesso, e para realizar uma manobra empresarial, precisa de um seguro de vida. Reuben, enquanto analista de riscos, é designado para avaliar e dar seu parecer sobre a vida de Leland, pesando os prós e os contras que devem ser levados em conta para a concessão do seguro. No entanto, Leland é praticante de esportes radicais, e continuamente arrisca sua vida na prática esportiva, embora não reconheça isso, geralmente adquirindo sérios machucados e/ou fraturando ossos.

A cena em que Reuben e Leland se conhecem pessoalmente demonstra bem o contraste entre estas duas masculinidades. Se Reuben é extremamente cauteloso, Leland parece não ter medo de correr riscos. Assim, Leland sobe para a cobertura do edifício no qual trabalha e anuncia a Reuben que saltará, praticando uma manobra de *base jumping*. Enquanto Reuben se divide entre tentar para seu cliente, e atender a uma ligação telefônica de Polly, Leland corre destemidamente e salta de um edifício de centenas de metros de altura sem hesitar.

Em outra cena, ambos jogam *racket ball*, e os gritos de ferocidade e destemor de Leland contrastam com os gritos de medo e susto de Reuben. Ele começa a enumerar as ‘atividades perigosas’ nas quais seu cliente se envolve, justificando que será difícil conceder a apólice do seguro de vida. Quando seu cliente argumenta, ele pergunta se Leland está tentando manipulá-lo, e Leland assume que sim. Percebemos que a relação homosocial que se estabelece entre Reuben e Leland é uma relação de confronto, na qual um dos membros está sempre tentando convencer o outro de que seu modo de viver é o correto. Nesse confronto, que faz Leland convidar Reuben para velejar com ele e ‘conhecê-lo melhor’, duas masculinidades são postas em evidência, e é a de Leland que ganha no final, visto que ele consegue a apólice do seguro.

Polly Prince é a segunda personagem que catalisa uma mudança na masculinidade de Reuben. Antiga amiga de escola de Reuben e Sandy, hoje ela é garçonete, mas tem um histórico de nomadismo, que a impede de manter um trabalho fixo ou assumir compromissos



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

(como vemos muito bem representado na cena em que ela marca e desmarca um encontro sete vezes numa mesma conversa). Mulher bastante agitada, que não se prende a modelos padrões de comportamento, Polly gosta de aproveitar a vida sem muitas regras ou precauções. Trabalhando como garçonne, não se porta como tal, misturando bebidas, conversando bastante, e pedindo aos convidados para falar mais baixo.

Polly parece se acomodar bem a qualquer ambiente, e sua casa é expressão disso: bastante pessoal e despojada, o que o leva a perguntar: “*acabou de se mudar?*”. Sua casa, símbolo do natural contrasta com o quarto de Reuben, símbolo do artificial, no qual uma grande quantidade de almofadas impessoais (por serem decorativas) dão uma impressão de civilidade e ordem. Mais uma vez, parece haver um confronto entre o natural/selvagem, e o artificial/civilizado, que já observáramos na relação entre Reuben e Claude. Neste caso, no entanto, o selvagem de Polly não está competindo com o civilizado de Reuben pela atenção de um terceiro (como ocorrera antes, quando Lisa teve que escolher entre seu marido e o amante), mas sim confrontá-lo.

Essa mesma oposição se repete em outras cenas, nas quais há a representação da dualidade entre ‘norma x novidade’ (civil e selvagem, social e natural, feminino e masculino), como na cena em que Polly o leva para um restaurante marroquino, e o confronto com a comida marroquina, simbolizando o novo, forte e másculo (iconizados na pimenta que tempera toda a comida) gera uma mudança em Reuben (fisiológica, mas também ontológica), que o leva a tomar sobre si a necessidade de agir (ainda que atrapalhadamente, como quando tenta, a todo custo, resolver um problema sanitário ocorrido no banheiro de Polly).

Também ocorre isso na cena em que Polly o leva para dançar, e Reuben, que não sabe dançar salsa, é trocado por um exímio dançarino cubano, chamado Javier, com quem Polly dança de modo bastante sensual. Nesta curiosa cena, na qual se forma um terceiro triângulo erótico, Reuben decide deixar a danceteria, e Polly o segue, questionando porque ele se vai tão cedo. No diálogo que se segue, Reuben explica que aquele ambiente, e aquele modo de agir não condizem com sua personalidade, e Polly o confronta com a assertiva deontica “*Ok, Reuben. Então me diga que tipo de cara você é*”, forçando Reuben a tentar definir-se.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Acuado, Reuben parece tomar consciência de si, e estabelece um território, definindo quem ele é, o que ele gosta, e o que ele não gosta. Essa tomada de ação é que o leva a ser desejado por Polly, como comprova a cena seguinte, na qual eles transam ao som de uma música bastante rítmica (o que retoma uma memória arquetípica que remete e remonta ao selvagem).

A cena mais representativa da mudança que Polly gera em Reuben é aquela na qual Polly vai dormir na casa dele e, quando o vê ‘desmontar’ todo o aparelho de almofadas que estava instalado sobre sua cama, questiona a necessidade daquilo. Ao saber que elas são decorativas, e que apenas estão ali porque Lisa as colocara, Polly sai de cena, e volta com uma faca na mão, com a qual destrói violentamente um dos travesseiros, dizendo que está ‘libertando’ Reuben, e o incitando a experimentar fazer o mesmo. Ainda que a contragosto, Reuben começa a esfaquear o travesseiro, e começa a gostar do que está fazendo, passando a esfaquear os travesseiros com voracidade, enquanto critica sua postura anterior diante das almofadas. É principalmente com base nessa cena que defendemos que, Lisa representa para Reuben não só mais uma nova mulher em sua vida amorosa, mas também um novo modo de ser e agir, que por sua liberdade, ousadia, e falta de limites, parece se alinhar com o de Leland Van Lew, constituindo-se para Reuben como uma nova masculinidade diante da qual se espelhar.

A relação heterossocial estabelecida entre as personagens nesta cena gera uma nova fase comportamental em Reuben, e ele decide voltar à danceteria com Polly. Mas lá Polly encontra Javier, e enquanto Reuben bebe sozinho no bar, os dançarinos mais uma vez exercem uma performance bastante sensual. Reuben percebe que a posição tópica deste triângulo está sendo ocupada por Polly, e que ele está sob a ameaça de perder a segunda mulher, como já acontecera antes, no que decide confrontar o cubano. Acuado Javier no espaço homosocial do banheiro, Reuben diz de modo bastante incisivo:

quero que fique longe de Polly, ok? Encontre outra parceira de dança. [...] Porque eu e ela somos um casal, sacou? Estamos namorando. E não vou deixar um ‘rei da salsa’ com sua dança e cara de Eric Strada aparecer e tirá-la de mim. Porque isso já aconteceu uma vez e não vai acontecer de novo.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

No entanto, Reuben recebe uma revelação inesperada quando Javier lhe diz que é homossexual, e que seu namorado é Hector, o tecladista da banda que está tocando no clube. Rapidamente percebendo que se enganara, e que a posição tópica não está sendo ocupada por Javier, Reuben decide aproveitar-se da situação e pede aulas de salsa para Hector. Na relação homosocial estabelecida entre eles, Reuben parece ser confrontado com outro modelo de masculinidade, na qual agência e força se apresentam em uma nova configuração, que difere da masculinidade de Claude e, especialmente, de Leland. Há uma maior liberdade performativa¹¹ na masculinidade gay de Javier, e Reuben parece assimilar essa liberdade durante as aulas de salsa.

Assim, acreditamos que no triângulo formado por Polly, Javier e Reuben, a relação entre Reuben e Javier é a mais forte, e ela permite mais um momento de reconstrução da masculinidade de Reuben, que lhe permite transcender vários limites seus. Vemos isso claramente na cena em que Reuben volta pela terceira vez à danceteria, dessa vez após as aulas de salsa, e começa a dançar com Polly, dominando o salão. Ele não só aprendeu a dançar – ainda que de modo bastante atrapalhado – mas também superou, em parte, seu excesso de precauções. Tanto que durante a dança ele chega a bater na mesa de som, quase a derrubando, mas não demonstra estar incomodado com isso (o que contrasta com outra cena, na qual ele derruba uma estátua e fica bastante desconcertado). Sua expressão de libertação, e reencontro com o natural encontra correspondência na expressão de surpresa de Polly, que não esperava de Reuben tal performance.

Retomando nossa linha de pensamento, vemos em Polly (suplantada por Javier) o principal elemento de transformação da masculinidade de Reuben. Ela associa-se a Leland e Reuben, formando uma relação triangular bastante instável, na qual Reuben entra em constante embate com os outros dois membros do triângulo. Esses embates têm como consequência a reconstrução da masculinidade de Reuben, assim uma modificação em Polly, que finalmente consegue assumir um compromisso, quando se oferece para ir velejar junto a

¹¹ Acreditamos ser necessário distinguir aqui o que chamados de ‘liberdade performativa’ do que antes chamamos apenas de liberdade. Esta se refere a uma maior liberdade de agência, que é relacionada com a tomada de responsabilidade sobre si e suas ações, liberdade historicamente associada à masculinidade, que contrasta com a subordinação da mulher não-emancipada. Já a liberdade performativa se aproxima do pensamento de Judith Butler - conforme apresentado por Mary Bloodsworth (2000), Rachel Poulsen (2000) e James Morrison (2000) - de que o gênero é uma performance, sendo culturalmente construído através de nossas ações. Assim, a liberdade performativa é a liberdade de construir sua masculinidade (liberdade de agência) ou feminilidade (subordinação) sem a necessidade de adequar-se a um padrão pré-determinado socialmente do que é ‘masculino’ e do que é ‘feminino’.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Reuben e Leland. No entanto, apesar de tudo isso, a nova masculinidade de Reuben ainda não é muito estável, e em muitos momentos parece voltar à antiga configuração, como na cena em que ele se exaspera porque Polly comeu amendoins de bar. Ainda é necessário ocorrerem algumas coisas para que a mudança se dê por completo.

Numa cena bastante importante para o enredo do filme, na qual parece se iniciar na narrativa fílmica aquilo que Aristóteles chamava de *nó* (o momento de formação da situação de tensão que gerará mudanças drásticas no enredo, precipitando o fim da história), Reuben e Polly chegam à casa dele, após passarem a noite na danceteria, e encontram Lisa lá, à sua espera. Nesse momento forma-se mais uma relação triangular erótico-social, na qual Reuben ocupa a posição tópica, visto que é disputado por duas mulheres. Há uma tensão entre sua nova e ainda não estável masculinidade, e a confortável masculinidade anterior. Seu interesse em ficar com Polly é certo, mas nesse momento de tensão ele recorre à sua profissão, emblema de sua masculinidade anterior, e enquanto analista de riscos, passar a pesar bem os prós e os contras de cada uma das opções.

Reuben se vê entre seu passado, representado por Lisa, e seu presente, representado por Polly. Aliás, Polly pode ser compreendida como uma antítese de Lisa: a segunda é a esposa perfeita, corretora de imóveis, calma e passiva, sempre vestida em tons pastéis, que também colorem suas almofadas; já a primeira é a namorada incerta, que tem uma vida nômade e sem objetivos muito claros, agitada e ativa, de casa e roupas coloridas. Assim, Reuben utiliza de um programa de computador para ajudá-lo a dar um parecer sobre essa situação. Por acaso, Polly termina vendo esse parecer, e se revolta com Reuben, afirmando que esse relacionamento é passageiro e que não pretende se casar com ele, **coisa**. Na discussão, ela termina por tomar a decisão que ele ainda não tomara, e diz para ele ficar com Lisa, pois será feliz com ela.

Reuben parece aceitar a decisão, e mais uma vez deixa de ser agente de seu destino. Nesse momento de instabilidade, aceita sair com Lisa, recebendo total apoio de sua mãe, que deseja ver o casamento reatado – talvez como forma de reestabelecer seu poder sobre a família. Eles saem em família para assistir a estreia da peça de Sandy. Lá Reuben encontra



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Javier, e enquanto falam sobre Polly, o cubano lhe conta que ela está saindo da cidade. Embora Reuben planejasse ainda conversar com Polly, e se espante com a mudança dela, não parece que ele pretende tomar nenhuma atitude diante da novidade; tanto é que ele segue com Lisa para os assentos e espera a encenação começar.

Devido a uma briga entre o ator que faria Jesus, e Sandy, que ainda está inconformado com fazer o papel secundário de Judas, a encenação não é realizada. Na cena seguinte, enquanto Reuben e Sandy conversam sobre a encenação, os pais de Reuben aparecem, e acontece um fato inesperado, que desencadeia o que faltava para a reconfiguração da masculinidade de Reuben: pela primeira vez no filme o pai de Reuben fala, e dá uma lição de moral em Sandy, criticando sua acomodação, e dizendo:

[...] porque não deixa isso de lado? Siga adiante com a sua vida. Não se preocupe com o passado nem com o que acontecerá no futuro. É só curtir o momento, pelo amor de Deus. Não há motivo em viver se você não curtir o momento. E sabe de uma coisa? Quando menos esperar, uma coisa ótima pode acontecer. Algo melhor do que você havia planejado.

A despeito da mensagem veiculada pelo pai – o *'enjoy the moment'* já clichê no cinema de massa norte-americano – essa cena do filme tem uma carga simbólica muito importante para a reestruturação da masculinidade de Reuben. É nesse momento que pela primeira vez ele vê seu pai, que deveria ter sido o modelo primeiro de sua masculinidade – mas não o foi, cabendo à mãe esse papel – tomar uma atitude diante de alguma situação, e, principalmente, falar. A simbologia da voz paterna, associada ao falo e ao poder, como defendido por Freud, parece despertar em Reuben um processo final de reestruturação, no qual parece pesar significativamente a frase *“Não se preocupe com o passado nem com o que acontecerá no futuro”*.

É após esse momento que Reuben decide dispensar Lisa, e diz o que parece ter ficado entalado em sua garganta desde o início do filme, também expressando com isso, principalmente no final de sua fala (trecho grifado por nós, de caráter alegórico), o abandono de sua antiga masculinidade:



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

[...] Lisa, não deveria ter te convidado para vir aqui. Eu não vou voltar com você.
[...] Você transou com um instrutor de mergulho na nossa lua de mel. Que cadela sem coração faria isso com alguém que ela ama? Eu seria um idiota se voltasse com você depois disto. Por falar nisso, eu destruí todas as suas almofadas. Porque elas não prestam, não têm propósito. São meramente decorativas.

É também após isso que Sandy diz para Reuben não mais pedir-lhe conselhos, como se estivesse reconhecendo a inutilidade de seus conselhos para o novo homem que se formara. Segue-se a essa cena o lugar-comum da ‘corrida contra o tempo atrás da mulher amada que está a fugir da cidade’, e que se mescla a uma declaração de aceitação do outro, na qual Reuben afirma que não pretende se casar com ela, mas que quer ficar com ela até quando der. Destaca-se nessa cena o momento em que ele pega amendoins de um vendedor, esfrega-os no chão e depois os come, simbolizando sua aceitação dos riscos da vida.

O filme se encerra de modo bastante interessante: Reuben e Polly se encontram na praia onde antes ele esteve com Lisa em Lua de Mel, e lá reencontram Claude, que se oferece mais uma vez para levá-los para um mergulho. Ao contrário do que acontecera antes, Reuben diz que pretende, sim, mergulhar, mas que o fará em outro barco, apontando para o barco de Leland Van Lew. Ao declinar da oferta de Claude, coisa que não fizera antes, Reuben parece assumir que agora conquistou agência, e com o poder que possui, não permitirá que Claude estabeleça com eles uma relação triangular. Claude, como se reconhecendo que Reuben agora é um novo homem, diz: “*Só de você estar afim de mergulhar, Leuban, fico feliz*”.

Nesse momento, eles se despedem, e Reuben lhe diz: “*obrigado por tudo, Claude*”, como se reconhecendo que foi a inserção de Claude na relação que ele mantinha com Lisa que desencadeou todos os acontecimentos que permitiram essa reestruturação de sua masculinidade. Então, Polly e Reuben se levantam, e caminham em direção ao barco de Leland, e Reuben está nu, como Claude estivera quando eles se conheceram. O filme termina com a retomada do triângulo formado por Reuben, Polly e Leland, confirmando nossa leitura de que foram estes dois personagens que tiveram papel crucial na reestruturação da masculinidade de Reuben, através de uma relação especular de confronto.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Conclusões

Conforme vimos, acreditamos que além das leituras mais óbvias deste filme – a de uma história romântica, e a de uma história de superação dos limites – é possível se ler *Quero ficar com Polly* como a história da reconstrução de um *ethos* masculino. Por seguir na contracorrente da própria ideologia que o filme parece veicular, nossa leitura muitas vezes se baseia mais em impressões subjetivas, que em elementos fatuais do filme, mas acreditamos que isso não a invalida, principalmente se apontamos que esta é *uma leitura possível*, em meio a uma série de outras leituras, algumas mais afeitas aos elementos fílmicos, outras mais afeitas às impressões que esses elementos despertam nos espectadores.

REFERÊNCIAS

- ALONG Came Polly. Direção: John Hamburg. Produção: Anders Bard, Jane Bartelme, Danny DeVito, Louis G. Friedman, Daniel S. Levine, Michael Shamberg e Stacey Sher. Intérpretes: Ben Stiller, Jennifer Aniston, Philip Seymour Hoffman, Alec Baldwin e outros. [S.l.]: Jersey Films; Loofah Productions, 2004. 1 DVD (90 min), son., color., 35 mm.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1996.
- AWARDS for Ben Stiller. **IMDB**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001774/awards>>. Acesso em 01/05/2012.
- BERGER, Kathleen Stassen. *Menino ou menina: e daí?* In: _____. **O desenvolvimento da pessoa**: do nascimento à terceira idade. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2003.
- BLOODSWORTH, Mary K. *Queer identity*. In: MURPHY, Timothy F. (edit.). **Reader's guide to lesbian and gay studies**. Londres: Chicago, IL: Fitzroy Dearborn, 2000. p. 487-488.
- DYER, Richard. *It's being so camp as keep us going* [1973]. In: _____. **The culture of the queers**. Londres: Routledge, 2002.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

MORISON, James. *Queer theory*. In: MURPHY, Timothy F. (edit.). **Reader's guide to lesbian and gay studies**. Londres: Chicago, IL: Fitzroy Dearborn, 2000. p. 491-493.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social: um conceito perdido*. In: _____. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

POULSEN, Rachel E. *Queer studies*. In: MURPHY, Timothy F. (edit.). **Reader's guide to lesbian and gay studies**. Londres: Chicago, IL: Fitzroy Dearborn, 2000. p. 488-491.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire: Introduction*. In: HALE, Dorothy (edit.). **The Novel: an Anthology of Criticism and Theory, 1900-2000**. Cornwall: Blackwell, 2006. p. 586-604.

SONTAG, Susan. *Notas sobre camp* [1964]. In: _____. **Contra a interpretação**. L&PM: Porto Alegre, 1987. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>>. Acesso em: 01 maio 2012.