

Os entendimentos de gênero no filme *Quanto Mais quente melhor* (1959)

Ana Elisa Muçouçah

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação – FE/Unicamp

Bolsista CNPQ

anaelisamuçoucah@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar as representações de masculinidade e feminilidade contidas no filme *Quanto mais quente melhor* (1959) dirigido por Billy Wilder e protagonizado por Marilyn Monroe. A discussão sobre a obra será realizada à luz dos estudos da autora americana Judith Butler. Este estudo apresentará os resultados parciais de minha pesquisa de mestrado focada nas relações de gênero do cinema protagonizado por Monroe.

Palavras – chave: Gênero; Sexualidade; Cultura Visual; Cinema Hollywoodiano; Marilyn Monroe

Abstract: This paper intends to analyse *Some like it hot* how femininity and masculinity are portrayed in the movie *Some like it hot* (1959) directed by Billy Wilder and starred by Marilyn Monroe. Our discussions on the matter will be made in the light of the american author Judith Butler's studies. It will present the partial results of my masters reaseach, focused in the gender relations in Monroe's filmography

Palavras – chave: Gênder; Sexuality; Visual Studies; Hollywood Cinema; Marilyn Monroe

Introdução:

Minha pesquisa de mestrado, atualmente em desenvolvimento, tem como objetivo principal entender as representações de gênero e sexualidade presentes nos filmes protagonizados por Marilyn Monroe. Para tanto, me propus a analisar as obras *Os Homens preferem as loiras* (1953) e *Quanto mais quente melhor* (1959), ambas estrelados pela atriz, dirigidas respectivamente por Howard Hawks e Billy Wilder. No entanto, neste trabalho irei focar especificamente no estudo do *Quanto mais quente melhor*, partindo das reflexões de Judith Butler para visar compreender a forma como gêneros se constrói no filme e como masculinidade e feminilidade são tratadas e representadas na obra.

Para tanto, nós empregaremos como fonte primária apenas o filme de Wilder, entendendo que o filme e as imagens nele contidas são em si um testemunho ocular, nos termos de Peter Burke. Ou seja, não se tratam de meras reproduções ilustrativas dos valores de uma época, mas sim, de uma construção visual feita a partir de uma perspectiva específica, portanto, historicamente

localizada.ⁱ Dessa forma, entendendo as imagens como nosso objeto de estudo, fizemos a opção de realizar nosso estudo a partir da metodologia proposta por Pierre Sorlin para o estudo do cinema.

O sociólogo francês sugere como ferramenta o método da decupagem, que consiste na análise plano à plano de uma obra cinematográfica. Isto nos permite pensar o filme simultaneamente enquanto uma sequência de planos que forma uma narrativa visual e enquanto a este conjunto de planos individuais específicos que aparecem para nós um a um, oferecendo-nos uma multitude de informações, que de forma consciente ou não, farão parte do nosso processo de conferir sentido à obra.ⁱⁱ

O cinema “hollywoodiano” torna-se uma testemunha particularmente interessante neste sentido, devido ao seu largo alcance e penetração social. Estabelece-se, assim, uma relação dialógica entre obra e público; o filme nasce do universo social e simbólico daqueles que o produziram ou apropriaram-se dele, ao mesmo tempo que interfere sobre ele. A obra possui tanta historicidade quanto o olhar lançado sobre ele por aqueles que dela se apropriam.ⁱⁱⁱ Nesse sentido, a construção de sentido de obra cinematográfica se dá em duas instâncias no momento de sua produção e no momento que o filme é assistido e, conseqüentemente, interpretado ativamente pelo público, que o fará mediante as suas próprias experiências mundo social.^{iv}

Essa dinâmica de dupla via se torna ainda mais pungente no caso da indústria Hollywoodiana nas décadas que seguiram o a segunda guerra mundial na qual a fórmula do cinema-mensagem, isto é, o cinema que tem como objetivo transmitir alguma ideia específica, tornou-se parte essencial de um sistema de construção da imagem e da identidade americana durante a guerra fria. A América criava e recriava a si mesma, vendia-se um país do *glamour*, da abundância, das possibilidades infinitas, ao passo que se estabeleciam valores, e noções de “liberdade” e “modernidade” tal qual entendidas pelos Estados Unidos, naquilo que Maria Rita Kehl chama de uma “missão civilizatória” através do cinema.^v

Trazendo estas reflexões mais especificamente ao campo das relações de gênero, Teresa di Lauretis (1994) se ocupou de tentar entender como se dá o engendramento do mundo social. Partindo do princípio feminista de que o pessoal é político^{vi}, entende-se que o engendramento da experiência social se dá também no âmbito privado. Deste modo, “gênero” é uma categoria estruturante do subjetivo, que a um só tempo é construído e constrói representações e auto representações sociais. Nesse sentido, Lauretis cunha a noção de *tecnologias de gênero* enquanto

um dispositivo que opera no campo do simbólico.—É assim que o cinema e o modo que ele opera e é operado pelas relações de gênero se tornam o objeto privilegiado da autora.^{vii}

Assim como Di Lauretis, John Berger se propõe a pensar as relações entre imagem e a aprendizagem social dos valores de gênero, propondo a existência de uma forma de educação do olhar. Segundo o autor, a forma que pensamos as relações de gênero é histórica e socialmente construída por representações visuais. As convenções através das quais homens e mulheres são representados educam nosso olhar, conformando a maneira como interpretamos essas imagens e a ótica sob a qual homens e mulheres entendem a si próprios. Partindo destas reflexões teóricas, Berger destaca a arte moderna, mais precisamente o quadro *Olympia*, pintado por Manet em 1863, como um ponto de ruptura na representação do feminino e em especial, o nu feminino. Se na tradição anterior a mulher era pintada enquanto um objeto a ser olhado pelo espectador masculino, na obra de Manet a figura feminina encara o espectador, toma para si a ação e devolve-lhe o olhar. Outra perspectiva de se representar a mulher, e por consequência de compreender as relações de gênero, torna-se possível.^{viii}

A seleção desta obra em particular como objeto de análise também se apoia nas reflexões do de Sorlin. O sociólogo do cinema estipula que é significativo para o estudo acadêmico o filme que se encaixar em qualquer uma das duas categorias: sucesso de público, ou sucesso de crítica. Isto por que, estes seriam indicadores do impacto da obra. O sucesso mercadológico sinalizaria o impacto social que o filme teve perante à sua audiência, já o sucesso de crítica estaria relacionado à importância dada pela obra por seu próprio campo, pela indústria cinematográfica.^{ix} O pesquisador brasileiro Paulo Menezes, ainda adiciona que idealmente, seria interessante que a obra analisada apresentasse uma combinação destes dois critérios.^x É o caso do filme de Wilder. *Quanto mais quente melhor* não apenas alcançou números significativos nas contagens de bilheteria, como também foi nomeado para diversos prêmios dentro da indústria, tendo vencido parte destes.^{xi}

Resumo do filme:

O filme nos transporta para a cidade de Chicago no ano de 1929, em plena vigência da lei seca,^{xii} e nos introduz inicialmente à dois personagens: Joe e Jerry, dois músicos que sobrevivem à base de trabalhos informais – interpretados por Tony Curtis e Jack Lemmon, respectivamente. A dupla está em apuros, sem dinheiro, devido a uma batida policial que flagrou a venda ilegal de bebidas no último estabelecimento em que trabalharam. Por este motivo acabam aceitando um trabalho em um dos bairros longínquos da cidade, dominados pelo crime organizado, onde acabam

por testemunhar um massacre promovido pela gangue do mafioso Spats Colombo.^{xiii} Apesar de serem flagrados pelos criminosos, Joe e Jerry conseguem fugir mas sabem que estarão correndo risco de vida enquanto permanecerem em Chicago. Por isso decidem aceitar uma proposta de emprego que os levassem para longe de Colombo: tocar com uma banda que se apresentaria por três semanas no Hotel Ritz, na Florida. No entanto, trata-se de uma banda feminina, o que motiva os dois protagonistas à assumirem as identidades de Josephine e Daphne, respectivamente.

Com os novos nomes, as personagens passam também a adotar uma outra indumentaria e outra corporalidade. A dupla passa a usar vestidos, perucas, joias, maquiagem e salto e passa também a afinar a voz e alterar o modo de se movimentar. São nestas condições que eles conhecem a personagem de Monroe, Sugar Cane, a cantora da banda. A primeira vista, Sugar parece incorporar exatamente aquilo que os personagens estão tentado se tornar: ela é uma mulher bonita, que chama a atenção por onde passa, usa roupas justas e femininas e anda perfeitamente de salto. Mas assim que nosso trio de protagonistas tem seu primeiro dialogo torna-se claro, que a personagem de Marilyn não é o que eles imaginaram: ela se diz burra e está bebendo escondido para fugir de seus problemas, apesar de ter sido repreendida por isso no passado várias vezes por Sweet Sue, a administradora da banda de garotas.

Conforme a dupla passa tempo com Sugar e as demais mulheres da banda, um conflito se instala: as personagens tem de conciliar seu desejo de manter suas identidades femininas como Josephine e Daphne e seu desejo heterossexual pelas mulheres que as cercam, Monroe em especial. No entanto, ao viver sob esta nova realidade, as personagens passam a desenvolver uma amizade com Sugar, tanto que ela revela ao personagem de Curtis, Josephine, que seu verdadeiro interesse na viagem é encontrar um marido na Florida e que seu tipo de homem ideal seria um milionário de óculos, pois segundo ela, homens que usam óculos seriam mais “*gentis e inofensivos*.”^{xiv} Com isto em mente, a personagem de Curtis, ao chegar no Hotel, cria ainda mais uma identidade: Junior, o jovem milionário, herdeiro da Companhia Shell Oil que usa óculos veste-se como capitão de seu próprio yacht. Sua personalidade totalmente construída para atrair e seduzir Sugar.

Simultaneamente, Daphne, interpretada por Jack Lemmon, chama a atenção de um homem de meia idade, o milionário Osgood Fielding III, que passa a corteja-la e insistir que ela saia com ele de maneira incisiva. A partir daí Temos o desenvolvimento dos dois casais acontecendo paralelamente, culminando em dois encontros românticos: Daphne leva Osgood para um jantar no Hotel, enquanto o amigo, sob a identidade de Junior, leva Sugar ao yacht de Osgood, fingindo ser

seu. Sugar também entra no jogo da dissimulação e mente para Junior, dizendo ser rica, coisa, que ele já sabe ser mentira, já que a personagem de Monroe já revelou à Josephine sua origem como filha de imigrantes poloneses de baixa renda.

Conforme a narrativa avança, o plano é bem sucedido: Sugar de fato apaixona-se por Junior, em compensação, o personagem de Curtis - que em um primeiro momento só tinha interesse passageiro – também desenvolve sentimentos por ela. Ao mesmo tempo, vemos o desenrolar do relacionamento entre Daphne e Osgood. Se em um primeiro momento ela se mostrou resistente a ideia, ao longo da obra a personagem passa a ceder às investidas do milionário, chegando inclusive a aceitar seu pedido de casamento. Temos um ponto de virada, no entanto, quando por coincidência, a gangue de Spats Colombo chega a *Hotel Ritz*. Temendo por suas vidas, as personagens de Curtis e Lemmon decidem orquestrar uma fuga emergencial do local, o que implicaria no abandono de Sugar e Osgood, algo que as dupla de protagonistas se mostra descontente em fazer.

Contudo, mesmo isto não é definitivo. Antes que possam escapar, as personagens são descobertas pelo grupo de criminosos e uma perseguição pelo hotel se inicia. É nesse momento que temos o clímax do filme, no meio da correria, a personagem interpretada por Curtis, caracterizada como Josephine beija Sugar. Os dois casais acabam conseguindo escapar graças ao *yatch* do milionário Osgood e é nesse momento que Josephine revela para Sugar que ela também é Junior, que por sua vez, é Joe, e não um milionário. Mesmo assim, Monroe escolhe permanecer fugindo com ele. Em paralelo, no último diálogo da película, a protagonista interpretada por Lemmon, revela para Osgood ser um homem, ele no entanto, apenas responde “ *Bem, ninguém é perfeito*”^{xv}. O filme acaba em um último plano em que os dois sem dizer nada, apenas encaram a câmera enquanto seguem em frente, navegando.

Luz, câmera, ação

1) Gênero como performance

De maneira exemplar, nós propomos analisarmos em detalhe uma das cenas do filme em questão, a partir do método de Sorlin. Para que possamos desta forma, através de um excerto da obra, discutirmos brevemente como gênero está sendo entendido em *Quanto mais quente melhor*. A cena sob a qual nos debruçaremos ocorre ainda no primeiro terço da obra. Se passa ainda em Chicago, quando, já no inverno e sem dinheiro, as protagonistas, que por enquanto caracterizam-se como Joe e Jerry, ouvem pela primeira vez sobre a possibilidade de emprego com a banda feminina

que tocará por três semanas no *Hotel Ritz*, antes mesmo de presenciarem o assassinato realizado por Colombo.

A dupla está neste recorte numa agência de empregos, conversando com a secretária, Nellie, pedindo que ela os aponte para algum trabalho, já que estão passando por dificuldades. Ela, por sua vez, está irredutível, mostrando-se desgostosa com Joe em particular, pois ele havia a chamado para um encontro e não aparecido. A primeira menção que vemos ao emprego que mais tarde as protagonistas viriam a aceitar, é feita por ela, como parte de uma piada. Ela conta para as personagens que existe sobre uma banda em busca de um saxofonista e um violão celista para tocar no decorrer de três semanas no *Hotel Seminal- Ritz*, na Florida, propositalmente, deixando de fora a informação de que se trata de um grupo exclusivamente feminino.

Baseando-se nisto, a dupla entra no escritório de seu agente, o Sr. Paliakoff, um homem já de meia idade. Ao se apresentarem para o cargo de maneira entusiasmada, eles são surpreendidos com as gargalhadas do empresário, que lhes responde que eles teriam “*a forma errada*”^{xxvi} para o trabalho. No decorrer do diálogo, o agente passa a citar uma série de limitações que impediriam os dois de se candidatar para a vaga “*Vocês teriam que ser menores de 25 anos*”^{xxvii} Jerry retruca sorridente “*Nós podemos passar por menores de 25*”^{xxviii}. Ele insiste “*vocês teriam que ser loiros*”^{xxix}, a troca se repete, “*Nos podemos pintar o cabelo*”^{xx}. Por fim, Paliakoff arremata “*vocês teriam que ser garotas*”^{xxxi}, Jerry inicia sua resposta mais uma vez, mas é interrompido pelo amigo Joe, que leva a mão a sua boca, silenciando-o e o repreende com uma afirmação categórica. “*Nós não podemos não*”^{xxxii}

A dupla de protagonistas passa a discutir entre si, Jerry questiona: “*Por que nos não poderíamos?*”^{xxxiii}. O personagem de Lemmon passa a advogar pela possibilidade, e usa como argumento que em trabalhos anteriores, os dois usaram brincos dourados e saias havaianas de grama. Novamente, ele é respondido com risadas. Mesmo sendo ridicularizado por Paliakoff e sofrendo represálias de Joe, Jerry insiste, afirmando que eles poderiam pegar emprestado as roupas das outras garotas da banda e explica “*Pegamos umas perucas de segunda mão, um pouco de enchimento aqui e ali... Vamos nos chamar Josephine e Geraldine*”^{xxiv}.^{xxv} Tão importante quanto as falas, é a linguagem corporal que os protagonistas empregam durante o diálogo. Enquanto Joe bufa, cruza os braços e massageia as têmporas, demonstrando irritação, Jerry se mantém sorridente, argumentado de maneira animada e gesticulando exageradamente com os braços e mãos. A personagem interpretada por Lemmon, também de modo significativo, ao descrever a

indumentaria necessária para aquilo que ele chama de “ser mulher”, realiza uma série de movimentos: mexe os quadris e balança os braços ao citar a saia, passa a mão nos cabelos indo em direção aos ombros, fazendo menção à extensão da peruca e passa as mãos na região do tórax, referenciando os seios ao lembrar do enchimento. .

Corta: O que significa ser mulher?

Embora seja breve, este diálogo serve mais do que apenas à um propósito cômico. Ele é bastante revelador para os fins desta investigação, merecendo assim, um exame mais cuidadoso. De primeira vista, já é possível notarmos que Jerry se mostra não apenas conformado diante dos pré requisitos impostos pela oportunidade de trabalho no Hotel Ritz, mas até, disposto ou ainda contente em atendê-los. Já o personagem de Curtis expressa o sentimento contrário. Por isso, para aprofundarmos nosso entendimento da cena, é necessário nos debruçarmos sobre o que exatamente está sendo discutido nela. As protagonistas aqui, não contemplam a possibilidade de disfarçarem-se ou vestirem-se como mulheres, o que está em questão é *ser* mulher, e não parecer com uma. Isto pode ser inferido se observamos atentamente a escolha das palavras empregada durante o diálogo. Em um primeiro momento, o personagem de Lemmon diz que ele e a dupla poderia *se passar* por menores de vinte e cinco, utilizando-se do verbo em inglês *to pass*. No entanto, ao ele cogita a possibilidade de *ser* mulher, uma vez que trata o assunto a partir do verbo *to be* ^{xxvi}

Sendo assim, o decorrer da cena nos oferece a chance de entender sob uma perspectiva privilegiada o que Jerry, enquanto personagem, compreende que implica em *ser* mulher. Neste sentido as suas falas seguintes são particularmente esclarecedoras. O brunco dourado, as saias, o cabelo e determinado formato de corpo, além das mudanças nos nomes, aparecem no diálogo como signos indicativos da condição de mulher no imaginário da personagem. Devido ao caráter áudio visual do cinema, é possível ainda inferirmos que os gestos que acompanham a fala da protagonista também imbuem sentido nestes signos, tornando-se eles próprios indicadores desta condição. O movimento nos quadris, o cabelo que vai aos ombros e a ênfase nos seios, tornam-se parte daquilo que a personagem está conspiciando enquanto significante de mulher. É interessante ainda, que nesta fala a personagem de Lemmon não demonstre entender que exista qualquer contradição entre a condição de mulher e o uso de mecanismos artificiais para adquiri-la, tal qual os enchimentos e a peruca. Estes elementos também constituem a condição de mulher, uma vez que na fala de Jerry, ela não tem como pressuposto qualquer pressuposto de naturalidade.

Agora, uma vez que um dos possíveis sentidos que podemos conferir a esta cena já foi esmiuçado em seus detalhes e que já delineamos uma chave interpretativa para o modo como o personagem, e conseqüentemente a cena, está abordando a condição de ser mulher, nos interessa pensar o que isto nos diz a respeito do modo que gênero enquanto uma categoria está sendo articulada pelo filme nesta instancia. É com este objetivo que nós propomos o uso das reflexões de Judith Butler em seu livro *Problemas de gênero* (1990). Nele, a pesquisadora americana parte de uma problematização a forma que os estudos feministas tem entendido hegemonicamente a relação entre gênero, sexo – que seriam socialmente construídos – e corpo – este sim a natureza sobre o qual as duas outras categorias se inscreveriam. Isto por que, isto implicaria na perpetuação da dualidade entre natureza e cultura, e teria como pressuposto, um corpo anterior, vazio de significado e anterior ao discurso. ^{xxvii}

Em seu argumento, Butler usa como recurso os estudos antropológicos de Mary Douglas sobre fronteiras. Segundo ela, tal qual as fronteiras espaciais estudadas por Douglas, a criação de limites do corporais também é instituída de forma artificial. As fronteiras do externo e do interno, são sobre tudo, construtos sociais e como tais, socialmente regulados ^{xxviii}. Para a autora portanto, o corpo também é uma fabricação da cultura, e não um dado da natureza, aquilo que consideramos ‘externo’ ou ‘interno’ é historicamente localizado. Ao olharmos o corpo sob estas lentes, podemos também posiciona-lo dentro de uma construção discursiva, que busca ditar a existência de uma coerência entre o corpo e as categorias de sexo, gênero e por fim, sexualidade, nos conformes da norma social. Na lógica hegemônica, o corpo, ou seja, a natureza, determina o sexo, o gênero e a orientação sexual, em uma relação de causa e consequência. Ou seja, um corpo com vagina, é necessariamente, um corpo de mulher, e portanto, um corpo feminino que sentirá desejo sexual exclusivamente por homens, em uma dinâmica não apenas heterossexual mais como também heteronormativa.

Ao se distanciar da estabilidade proposta por este sistema, o sujeito torna-se menos coerente e menos compreensível para a norma social, e portanto, mais externo à ela. A manutenção deste sistema enquanto estável precisa que o caráter social do corpo permaneça invisível. A desnaturalização do mesmo, desqualifica esta pressuposta relação de causalidade interna ao sistema, e simultaneamente, revela o caráter discursivo da norma, bem como seu papel regulador na organização de uma identidade socialmente coerente. É isto que Butler denomina de ficção reguladora. Uma aparato discursivo, portanto histórica e socialmente construído, que se

mantém na medida que a coerência identitária por ela proposta não é questionada, já que esta, por sua vez oferece para o indivíduo a inteligibilidade dentro das normas sociais..^{xxix}

No entanto isso nos leva ao questionamento; se o sentido do corpo não é dado pela natureza como pressupõe a norma, nem é o vazio sobre o qual a cultura age como pressupunha os estudos feministas até então, como ocorre o processo de significação deste corpo? Em outras palavras, se o corpo é também um construto histórico e social, como ele é construído? Como atribuídos sentidos e delimitamos ‘o interno’ e o ‘externo’? Para Judith Butler, o que confere sentido ao corpo são uma série de gestos, atos e desejos que produzem o efeito de “interno”, *no* e *através do* corpo. E isto ocorre de modo a se manter coerente com a ficção reguladora, sem nunca denunciá-la, visando a inteligibilidade do sujeito perante a sociedade. Esse conjunto de atos, gestos e desejos, formam o que a autora entende por *performativo*, já que pretendem expressar a essência do indivíduo, o “interno”, mas na realidade, fabricam-se e sustentam-se através de uma série de signos sociais. fabricação sustentada por uma série de signos sociais. Não existe portanto, um “interno” de qualidade ontológica, separado da realidade social. O que entendemos como “interno” constrói-se em relação e *através do* “externo”. Este processo, contudo, precisa se manter oculto para que a ficção reguladora se perpetue como natural^{xxx}. Nas palavras de Butler:

Em outras palavras os atos, gestos e desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida exclusivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. (...) O deslocamento da origem política e discursiva da identidade de gênero para um “núcleo” psicológico impede a análise da constituição política do sujeito marcado pelo gênero e as noções fabricadas sobre a interioridade inefável de seu sexo ou sua verdadeira identidade^{xxxi}.

Com isto em mente, podemos tornar ao filme de Wilder e reexaminar as palavras e ações de Jerry, agora a partir das propostas teóricas da autora norte americana. Podemos notar, que a noção da personagem sobre ser mulher, em muitos sentidos, converge com o que Butler chama de caráter performativo do gênero. Tanto as colocações da protagonista, quanto na teoria da autora, o ser mulher depende da adoção dos signos da condição de mulher, construídos, reconhecidos e legitimados socialmente. Depende, portanto, de uma performance perante a sociedade, construída a partir de significantes compartilhados. Os atos, gestos e desejos mencionados por Judith Butler podem ser traduzidos no filme pelos indicadores listados pelo personagem de Lemmon: o brinco, a saia, o balanço dos quadris, a adoção de determinados nomes, uma corporalidade específica. O que está sendo proposto pelo co-protagonista da obra, é que são estes o signos que constroem e organizam a fantasia do sistema sexo-gênero descrito por Butler, e não o contrário, indo assim de

encontro com os entendimentos da autora. No diálogo que examinamos, Jerry ignora – ainda que não denuncie - a verdade discursivamente fabricada pela ficção reguladora descrita pela autora, rejeitando assim a ideia de que exista algo de ontológico na condição de mulher.

2) Gênero como paródia

Um segundo momento pertinente para nossa análise é a cena que nos introduz à Josephine e Daphne (nome auto designado pela personagem de Lemmon), as figuras femininas centrais da obra. Somos apresentados à elas depois de ouvirmos a dupla protagonista aceitar a vaga de emprego no Hotel Ritz quando fugindo da gangue de Spats, após terem sido testemunhas de seu crime. A cena ocorre na estação de trem na qual as personagens embarcarão para a Florida, junto com a banda feminina da qual agora fazem parte.

O primeiro plano que vemos enquadra das personagens de Curtis por trás, da cintura para baixo, dando ênfase ao seus traseiros. A dupla usa saias e sapatos de salto alto, o foco está em suas pernas conforme a câmera movimenta-se no ritmo dos passos delas. O plano seguinte já é um *close* nos rostos das protagonistas, Ambas trajam vestidos de cintura baixa, volumosos cachecóis felpudos, um branco e outro com estampa de onça, chapéus *cloche* por cima de perucas de cabelos cacheados. Além disso usam maquiagem e brincos de pedra. Tratam-se, portanto de roupas e acessórios, identificados como femininos na sociedade americana de 1920. Enquanto a personagem interpretada por Jack Lemmon caminha de modo brusco, com dificuldade em se equilibrar, a personagem de Tony Curtis anda de modo mais discreto, com o peito estufado e a cabeça erguida, em passos curtos e postura esbelta, diferenciando-se bastante do modo que antes vimos Joe se portar. É importante lembrar que vários destes elementos foram anteriormente citados por Jerry como signos da condição de mulher.

Em breve, a dupla passaria a se designar como Josephine e Daphne, no entanto apenas a sua apresentação visual já nos dá elementos para pensarmos como gênero está sendo abordado pela obra nesta nova instância. Mais uma vez, às reflexões de Butler nos serão úteis, propomos pensar as novas personagens através do que a autora chama de práticas parodísticas do gênero. . Se, conforme afirma a pesquisadora, não existe uma identidade primaria, interna e pre discursiva, tampouco é plausível a noção de um gênero verdadeiro ou falso, visto que as identidades só se produzem a partir da repetição da *performance*. Existem praticas, portanto, que como a autora salienta, evidenciam os elementos performáticos deste processo. Estas práticas, tem por sua vez, a potencialidade de denunciar a artificialidade da noção que sustenta a ficção reguladora de uma

coerência heterossexual no sistema sexo- gênero. Os exemplos realçados por Butler são a arte drag e as práticas de travestismo.^{xxxii}

A autora afirma que o divertimento gerado pela performance de uma *drag queen*^{xxxiii} reside em escancarar a incoerência latente entre corpo, sexo e performance, resultante de vermos um corpo com pênis, lido socialmente portanto, como de um homem e masculino, performando a feminilidade. A denúncia está no exagero desta performance, que escancara a fluidez destas categorias na constituição do sujeito, e desnaturaliza este processo de fabricação do gênero, evidenciado a artificialidade do processo, velada pela ficção reguladora e seus mecanismos.^{xxxiv} Mesmo que em nenhum um momento o filme nos ofereça uma resposta explícita a respeito do sentido das identidades Daphne e Josephine, é interessante olha-las sob estas lentes. Independente daquilo que esteja ou não expresso diretamente na diegese, Daphne e Josephine são exemplos de performances parodísticas do gênero, na medida em que são dois personagens femininos interpretados por atores homens, ao mesmo tempo que identidades femininas adotadas por personagens que na lógica interna da obra também nos foram apresentados como homens inicialmente.

É interessante também ressaltar que no decorrer da obra vemos ainda outro caso de paródias de gênero, representada a partir da relação entre Sugar e Junior – terceiro personagem de Tony Curtis. As personagens, ao tentarem seduzir um ao outro passam a performar versões idealizadas e exageradas dos padrões de feminilidade e masculinidade da época. Os dois passam a se colocar no mundo visando encaixarem-se nas expectativas um do outro – ou aquilo que eles julgam serem estas expectativas-, ou seja performam para adequar-se à um suposto modelo, para alcançar a relação heterossexual . O personagem de Curtis, finge ser um milionário, veste-se o tempo todo como um capitão de barco, altera sua voz, muda sua personalidade visando parecer mais frio e desinteressado em Sugar. Já a personagem de Monroe, mente dizendo ser da alta sociedade, ter sido educada musicalmente em um conservatório e jamais ter relacionado – se com homens. Tornam-se assim versões exageradas do masculino e feminino, parodias de gênero, ainda que estejam performando de forma consciente e extravagante aquilo que é esperado deles socialmente devido ao sentido atribuído em e ao seus corpos. Podemos ver que, nos termos Butler, não existe no filme de Wilder uma relação entre corpo, gênero, sexo e sexualidade mais ou menos autêntica, apenas performances mais ou menos coerentes com a ficção reguladora em sua localização histórica. ^{xxxv} Da mesma forma que as figuras de Daphne e Josephine construíram-se a partir de uma série de expectativas socialmente construídas a respeito do que significa ser mulher, Sugar e Junior

constroem-se também constroem-se para atender determinadas expectativas.. Em analogia, podemos entender s Junior como uma personagem *drag king* interpretada por Joe, e Sugar uma *drag queen* que interpreta a si mesma, ambos engajando em práticas parodísticas do gênero^{xxxvi}.

Conclusão:

Conforme observamos, a autora Judith Butler pode nos oferecer uma chave interessante para pensarmos as formas como gênero está sendo articulado enquanto categoria no filme em questão. Vemos que as relações de gênero se organizam de complexo, , como já estabelecemos as categorias de “homem”, “mulher”, “masculino” e “feminino” não são absolutas, possuem historicidade e constroem-se socialmente, principalmente no campo do simbólico, a partir de uma dinâmica dialética, relacional, criada não por uma relação de causa e consequência natural, mas sim pela norma social que sustenta a ficção reguladora. Deste modo, representações de feminilidade nem sempre correspondem a representações de mulher, da mesma forma que nem sempre serão as mulheres que performaram a feminilidade e mais ainda, a performance de gênero nem sempre estará alinhada ao significado que atribuímos culturalmente aos diferentes corpos. Sendo assim, Joe e Jerry, e posteriormente Josephine e Daphne constroem-se simbolicamente polos femininos e masculinos em cada uma das relações entre protagonistas para além de seus corpos, ou mesmo das categorias de homem ou mulher.

Em *Quanto mais quente melhor* este reposicionamento simbólico das relações de gênero ocorre no decorrer da narrativa, como parte dela. Nos momentos iniciais da obra, Jerry representa o polo feminino em sua relação com Joe, tanto por que é caracterizado enquanto medroso, inseguro e alguém com menos sucesso romântico com as mulheres, quanto pelo fato dele estar em constante posição de subordinação ao amigo na dinâmica dos dois, elementos que segundo a norma social de 1950, eram femininos. Contudo, ao fim do filme, e a partir de suas experiências performando a feminilidade e experienciando a condição de mulher nas peles de Daphne e Josephine, respectivamente, acabam se feminilizando. Este processo se dá tanto através de elementos narrativos, quanto visuais. Jerry passa a se denominar no feminino e admite a possibilidade de um relacionamento com um homem. Joe torna-se mais sensível. São muitos os planos que podemos notar elementos andrógenos na construção imagética da dupla, que frequentemente aparece de brincos e maquiagem e sem peruca, ou então de peruca e brincos em

suas roupas lidas como masculinas. Os dois entendidos como mais femininos se comparados a virilidade violenta performada pelos mafiosos do grupo de Spats – algo que se torna claro, na cena em que os protagonistas encontram os criminosos no elevador do *Ritz Hotel*.

Referências bibliográficas:

BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000,

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

DA COSTA, Caio César Alves. A Lei Seca e a ascensão do controle biopolítico estadunidense. *Revista Ingesta*, v. 1, n. 2, p. 128 2019

KEHL, Maria Rita. Cinema e imaginário In: XAVIER, Ismael. *Cinema no Século*. Editora: Imago; Rio de Janeiro, 1996, p. 107

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero." Hollanda HB, organizadora. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco (1994)

MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2, 2017

PISTICELLI, Adriana. (2009). *Gênero: a história de um conceito*. Berlendis & Vertecchia. 2009

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da Metrópole: História Social e Relações de Gênero no Teatro e no Campo Intelectual, 1940-1968*. EDUSP, São Paulo, 2010

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*. 1992

Filmografia:

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

ⁱ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. SciELO-Editora UNESP, 2017,209

ⁱⁱ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*. 1992, p. 132

ⁱⁱⁱ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. *Op. Cit.* p. 238

^{iv} SORLIN, Pierre. *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*. 1992, p. 30

-
- v KEHL, Maria Rita. Cinema e imaginário In: XAVIER, Ismael. *Cinema no Século*. Editora: Imago; Rio de Janeiro, 1996, p. 107
- vi Cristalizado pela autora Carol Hanisch no ensaio “*The personal is political*” de 1969, este postulado já se encontrava presente no livro “O Segundo Sexo” (1949) de Simone de Beauvoir, conforme aponta Adriana Piscitelli em seu artigo “Gênero: A história de um conceito”.
- vii LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero." Hollanda HB, organizadora. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco (1994), p 16
- viii BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 48-66
- ix C.f. Pierre SORLIN. *Sociologia del cine*, 1992, *op. cit.* p. 196
- x MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2, 2017, p. 22
- xi O filme recebeu o premio *Writers guild of America* na categoria de Melhor roteiro de comédia norte americano, BAFTA Awards na categoria de melhor ator estrangeiro, dois Globos de Ouro nas categorias de Melhor ator e Melhor atriz de comédia e um Oscar por Melhor figurino, todos na temporada de 1960.
- xii filme se passa durante o período de vigência da Lei seca americana que proibiu a venda de álcool nos Estados Unidos pelos anos de 1920 até 1933. (DA COSTA, Caio César Alves. A Lei Seca e a ascensão do controle biopolítico estadunidense. *Revista Ingesta*, v. 1, n. 2, p. 128 2019.)
- xiii O episódio é verídico ficou conhecido como Massacre de São Valentim por ter ocorrido no dia 14 de fevereiro de 1929
- xiv Traduzido livremente de: gentle and helpless
- xv Traduzido livremente de: well, nobody is perfect
- xvi Traduzido livremente de: *You are the wrong shape*
- xvii Traduzido livremente de: *You gotta be under 25*
- xviii Traduzido livremente de: *We could pass for that*
- xix Traduzido livremente de: *You gotta be blondes*
- xx Traduzido livremente de: *We could dye our hair*
- xxi Traduzido livremente de: *You gotta be girls*
- xxii Traduzido livremente de: *No, we could not*
- xxiii Traduzido livremente de: *Why couldn't we?*
- xxiv Traduzido livremente de: *We get a couple of second handed wigs, a little padding here and there. We call ourselves Josephine and Geraldine'*
- xxv Daphne opta por um nome completamente diferente de seu anterior mas de seu agrado, rejeitando Geraldine, Ao tratar da adoção de nomes artísticos no contexto do teatro, a antropóloga Heloisa Pontes, em *Os Interpretes da Metropole* sugere que é possível pensar o a troca de nomes neste caso como parte de um processo de troca da identidade social.
- xxvi A dualidade do verbo em inglês permite também a interpretação de que se trata de uma proposta para as personagens *estarem* mulheres, tendo em vista que *to be* em inglês pode ser traduzido das duas formas já que não possui equivalente exato do português e é usado nos dois sentidos em sua língua de origem.
- xxvii BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 185
- xxviii C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013, p.189
- xxix C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013, p.194
- xxx C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013, p.194
- xxxi BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p 195
- xxxii C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013, p. 195
- xxxiii O termo *queen* (rainha) especifica um personagem que tradicionalmente performa a feminilidade, em oposição ao *king* (rei) que tradicionalmente performa a masculinidade.
- xxxiv C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013 p. 196/7
- xxxv C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013, p.194
- xxxvi C.f. Judith Butler. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. *Op. Cit.* 2013 p. 196/7