

# O corpo feminino: ficções para ser e estar nas telas do cinema

Marta Friederichs<sup>1</sup>  
Jane Felipe de Souza<sup>2</sup>

## Resumo

O cinema se constitui como um potente espaço para tensionar modos de ser e estar no mundo. O tema deste texto é a feminilidade, especificamente modos como um determinado corpo pode ser identificado como feminino. Para mobilizar estas discussões, escolhemos cenas de dois filmes do cinema, *Quanto Mais Quente Melhor* e *A Pele que Habito*. Como estratégia teórica, buscamos aproximações com Judith Butler, Gilles Deleuze e Michel Foucault. Assim, ao operar com o feminino como performativo procuramos estabelecer um espaço contingente que possibilita questionar a feminilidade como uma ficção biopolítica, uma vez que a feminilidade seria apenas uma posição, dentre tantas possíveis, assumida, entre relações de poder, pelos sujeitos.

**Palavras-chave:** corpo, cinema, relações de gênero

## The feminine body: fictions for being in the big screen

### Abstract

The cinema is constituted as a powerful space to question ways of being in the world. The theme of this text is the feminine subject, specifically ways in a particular body can be identified as feminine. To mobilize these discussions, look at scenes of two movie films, *Some Like It Hot* and *La piel que habito*. As a theoretical strategy, seek approaches with Judith Butler, Gilles Deleuze and Michel Foucault. Thus, when operating with the femininity as a gender performativity, I try to establish a contingent space for questioning femininity as a biopolitic fiction, because the femininity would be only one position, among many possible, taken between power relations, by the subjects.

**Keywords:** body, cinema, gender

Teresa de Lauretis (1989) propõe pensar o gênero como produto e processo de tecnologias sociais, aparatos técnicos e biomédicos. Dentre eles,

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul FAGED/ UFRGS (2015); Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul FAGED/ UFRGS (2009); Especialista em Pedagogias do Corpo e da Saúde ESEF/UFRGS (2006) e graduada em Fisioterapia pela Universidade Luterana do Brasil -ULBRA (2000).

<sup>2</sup> Professora Associada IV da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Educação pela mesma Universidade. Pós-Doutora pela Universidade de Barcelona.

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 195-214	set./dez. 2016
---------	--------	------------	------------	----------------

cita o cinema já que este veicula muitos dos discursos que produzem nossas práticas cotidianas. Quando se assiste a cenas 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, regionalidade. Assim, o cinema se constitui como um potente espaço para tensionar modos de ser e viver.

Destacamos que nosso interesse neste texto está centrado no tema da feminilidade, mais especificamente para o modo como um determinado corpo pode ser identificado como feminino. Para mobilizar estas discussões, olhamos para cenas de dois filmes: uma comédia hollywoodiana, dirigida por Billy Wilder no final da década de 1950, mas ambientada em 1929, o filme *Quanto Mais Quente Melhor* e o drama dirigido por Pedro Almodóvar, com certo tom de suspense, *A Pele que Habito*, de 2011. Tais filmes nos possibilitam operar com o conceito de performatividade de gênero, tensionando a heteronormatividade, abrindo brechas para pensar a (re)invenção, a plasticidade e a experimentação dos corpos e dos sexos.

Como estratégia teórica, buscamos inspiração principalmente nas ideias de Judith Butler, Gilles Deleuze e nas teorizações de Michel Foucault, mais especificamente da fase genealógica. Estabelecemos, pois, um diálogo entre estas perspectivas teóricas para pensar a temática que nos mobiliza. Não desconhecendo que existem certas tensões entre estes autores, vemos como possíveis e produtivas tais articulações. Cabe comentar, também, que não fazemos distinção entre gêneros cinematográficos e/ou o ano em que o filme foi veiculado, mas tomamos qualquer cena do cinema, na ficção que ali se instala, como capaz de produzir afetos. Consideramos, pois, que uma mesma cena porta a possibilidade de afetar mais (ou menos) os sujeitos em diferentes momentos, de diferentes modos (FRIEDERICHS, 2015). Sendo assim, são muitas as leituras, traçados e diálogos possíveis entre as cenas desses filmes. A que está neste texto é apenas uma delas.

#### **PARA INICIAR AS DISCUSSÕES, UMA CENA**

Ratatatatatatatatata. Em um espaço, misto de garagem e posto de gasolina, as metralhadoras disparam acertando o bando de Toothpick Charlie. Escondidos, atrás de um carro, Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon) testemunham o massacre, pois aguardavam que o carro que foram buscar fosse abastecido. Eis que, quando o bando de mafiosos liderados por Spats Colombo (George Raft) chegou à garagem o frentista esqueceu a bomba de gasolina ligada e posicionada no tanque de combustível. Logo

após o disparo das metralhadoras, a bomba de gasolina que estava enchendo o tanque escapa – toc- espalhando gasolina pelo chão. Quando os mafiosos olham, já disparando as metralhadoras, para o local de onde veio o som da bomba caindo ao chão, deparam-se com Joe e Jerry, escondidos atrás de um dos carros, 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 (George E. Stone) 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 (Billy Gray)? 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!<sup>3</sup>

Na comédia *Quanto Mais Quente Melhor* os músicos de jazz, Joe e Jerry, para salvar a vida, precisam se esconder. Como Joe sabe que o empresário musical chamado 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 para serem aceitos nesta banda, e ali encontrar um possível esconderijo.

Joe e Jerry podem ser “garotas”? O que fazer para dar inteligibilidade ao corpo de duas “garotas”? De qual modo precisam agir, quais normas assumir, quais atos repetir? O que precisam aparentar? A feminilidade somente poderá ser fabricada no corpo de Joe e de Jerry à medida que eles, entre as disputas

---

<sup>3</sup> Quanto Mais Quente Melhor, 0:18:55 – 0:24:04.

dos efeitos de verdades dos discursos, assumirem certas normas sociais e culturais vigentes na década de 1920, época em que a comédia se desenrola. 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 en las que está incrustada, puede también resultar resistente a cualquier esfuerzo por descontextualizar su operación. Las normas pueden o no ser explícitas, y cuando operan como el principio normalizador en la práctica social es común que permanezcan implícitas, difíciles de leer y discernibles de una manera más clara y dramática en los efectos que producen.

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

Para Foucault (1976, p. 14) 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”. A norma firma, pois, o critério de partilha dos indivíduos. 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).

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 para tensionar as fronteiras de uma “verdade” de gênero inventada e sustentada por meio de discursos, práticas, relações de poder e instituições. Portanto, a feminilidade é aqui assumida como uma ficção biopolítica possível de ser cambiante de uma cultura a outra, de uma época a outra, vivida de diferentes modos, por diferentes corpos. Neste sentido, a aproximação com os referenciais dos estudos *queer* permite analisar e problematizar a performance de gênero dos sujeitos femininos como lugar de encenação dessa ficção biopolítica e, a partir de então, questionar os regimes heteronormativos do gênero e do sexo (FRIEDERICHS, 2015).

No momento em que, para salvar suas vidas, Joe e Jerry precisam se passar por “garotas”, ser e estar no mundo como “mulheres”, dois outros sujeitos precisam emergir:

- *“Alô? Sr. Poliakoff? Eu soube que o senhor está procurando por duas garotas musicistas”.*

No momento em que Joe, ao telefone, fala com um tom de voz mais agudo para o Sr. Poliakoff, empresário musical, 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. Operamos, também, com a hipótese apresentada nas ciências humanas de 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.

Já no filme *A Pele que Habito*, Vicente (Jan Cornet) é submetido, durante anos, a constantes intervenções cirúrgicas, realizadas pelo cirurgião plástico Robert Ledgard (Antônio Banderas), 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 partir de agora te chamarás Vera” (Elena Anaya). Corte. Aposentos de Vera. Vicente/Vera 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/Vera 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/Vera 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/Vera 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. Devolvo-te o livro de maquiagem e as pinturas. Faça com elas o que quiser!<sup>4</sup>

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 exibições 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. Reiteramos, 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*, em 1962, e à desconstrução das ideias de Austin feita por Jacques Derrida no ensaio, *Assinatura, acontecimento, contexto*, publicado

---

<sup>4</sup> A Pele que Habito, 1:27:45 - 1:30:30.

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). Analisar a cena descrita no início deste texto 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 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 Jacques 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". 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 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, pois 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.

Retomando o telefonema que Joe faz para o Sr. Poliakoff, 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. 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, pensamos 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* dos enunciados performativos chama atenção a três situações que devem estar implicadas nos enunciados para que sejam performativos. Situações relevantes para o que estamos 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 acima descrita, 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. Desse modo podemos supor que as palavras de Joe ditas para o Sr. Poliakoff e as palavras do Dr. Ledgard ditas para Vicente, têm, para o Sr. Poliakoff e para Vicente, um caráter performativo.

## MODOS DE SER E ESTAR FEMININA

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/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, que 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-se, 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 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<sup>5</sup>.

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

---

<sup>5</sup> A Pele que Habito, 0:14:08 – 0:18:27.

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 ficção biopolítica que dá legibilidade e inteligibilidade ao corpo (FRIEDERICH, 2015). 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 o doutor Robert Ledgard. Um dos modos de assumir o feminino pode ser ocupar este espaço, expressar estes códigos e normas.

Na comédia *Quanto Mais Quente Melhor*, ao participar da banda composta “apenas” por garotas, Josephine e Daphne conhecem e ficam encantadas/os pela vocalista, Sugar Kane (Marilyn Monroe). A personagem Sugar também expressa nas telas signos de feminilidade. Depois de embarcarem no trem com as outras garotas da banda, *Daphne e Josephine abrem, de repente, 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 está sendo observada. Assustada, levanta-se em um ‘pulo’ e esconde a garrafa atrás do corpo. Sorri aliviada ao ver Josephine e Daphne*<sup>6</sup>.

Na cena acima (e em diversas outras destes mesmos filmes), a feminilidade parece ser acentuada por atitudes que remetem, em alguns

---

<sup>6</sup> Quanto mais Quente Melhor, 0:29:07 – 0:29:40.

momentos, à infantilização. Quando surpreendida, Sugar 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. Enquanto conversa com Josephine e Daphne sua voz tem um tom melodioso, doce, inocente. Aciona, assim, uma cadeia de signos que se articulam e fazem ver um sujeito feminino, doce, infantil, vulnerável, sedutor. Ao falar de Marilyn Monroe, atriz que interpreta a personagem Sugar, Peter Lev (2003) diz que ela foi muito mais do que um corpo com curvas insinuantes nos filmes hollywoodianos da década de 1950. Para o autor, 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. Será que citar signos que remetem à infância “desarma” os perigos e ameaças da sedução? 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?

Em diversas sociedades, épocas e culturas, guardando seus deslocamentos, o corpo infantilizado é considerado sedutor. Ao propor o conceito de “pedofilização”, Jane Felipe (2006, p. 216) 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.

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. Ao tomar, especificamente, os trechos das cenas narradas neste texto, 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. É fundamental observar

também que este mesmo conceito 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 bom tempero para a sedução. Ao assumir a feminilidade como uma ficção biopolítica, a citação destes signos 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?

#### **PARA FINALIZAR, DEVIR**

Quando selecionamos estes filmes para mobilizar as discussões sobre corpo e feminilidade, não assistimos apenas aos filmes, mas também aos vídeos, lemos livros e *sites* com entrevistas sobre os filmes e os bastidores das gravações. Destas falas e histórias, algumas chamaram mais atenção, como as falas de Billy Wilder, Pedro Almodóvar, Tony Curtis e Jack Lemmon. Diretores e atores falaram dos exercícios e experimentações que realizaram para fazer viver suas personagens femininas nas telas do cinema. Como fazer viver, para estes diretores e atores 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, 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.

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

[...]afirmar que todo gênero es como el travesti o esta travestido sugiere que la ‘imitación’ está en el corazón mismo del proyecto

heterossexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone um género 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”, citadas em sua performance, 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 à frente do outro, para produzir um 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 “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, *mimesis*, 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 *mimesis*. Lima (*ibidem.*, p. 35) para abordar a *mimesis*, lança mão de uma passagem da tragédia *Coéforas*, de Ésquilo. 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, citando signos do 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 *mimesis*, da qual depende o sucesso de Orestes. Ao não perceber o caráter duplo da *mimesis*, 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 *mimesis*, 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 cita na sua performance de gênero, tem 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?

Assim, observamos 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. 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 e biopoítico que, ao ser imitado, não deixa aparecer as possibilidades outras que também carrega em si?

Fabricar uma personagem contém também esta possibilidade de *mimesis*. 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.

Lembro Peter Pál 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 cita em Vera a face de Gal, cobre o corpo de Vera com roupas que poderiam ser de Gal, pinta e colore sua face com a maquiagem que Gal poderia usar, “Vera é mui distinta”. Vera não é uma imitação de Gal. Duplo que, neste caso, remete à *mimesis*. Vera é também devir.

## REFERÊNCIAS

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

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

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.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Clair. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

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

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

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, 2010.

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

\_\_\_\_\_. L'extension sociale de la norme. Entrevista com P. Werner, *Politique Hebdo*, n. 212: Délirer la folie, 4-10 mars 1976, p. 14-16. Disponível em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault106.html>>. Último acesso em: 13 de maio de 2016.

FRIEDERICHS, Marta. *Quanto mais quente melhor: corpos femininos nas telas do cinema*. PPGEDU/UFRGS, Tese de Doutorado. Porto Alegre, 2015.

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

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender*. Londres: McMillan Press, 1989.

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. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

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

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

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

#### **REFERÊNCIAS FILMÍCAS**

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

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

*Recebido em 17/07/2016*  
*Aprovado em 12/09/2016*