

As Representações do Corpo Feminino no cinema de Hollywood: uma leitura imagética de Marilyn Monroe no *star system* da década de 1950

Yvone Dias Avelino* e Marcelo Flório†

Resumo: O objetivo do artigo é analisar as representações imagéticas do corpo feminino, com base no estudo das personagens interpretadas por Marilyn Monroe e tematizadas nos filmes do cineasta Billy Wilder de meados dos anos 1950, “O Pecado Mora ao Lado (1955)” e “Quanto mais quente melhor” (1959), que foram escolhidos por revelarem com mais intensidade a atriz em atuações que interseccionam os ideais do belo, sedução e ingenuidade e em filmes que contribuíram para a mitificação da estrela de cinema no imaginário ocidental.

Palavras-chave: Cinema de Hollywood; Corpo Feminino; Representação.

Abstract: This articles intends to review the imagery representations of the female body based on the study of characters played by Marilyn Monroe and themed in a movie by filmmaker Billy Wilder in the mid-1950s, namely, “Seven Year Itch” (1955) and “Some Like It Hot” (1959), and have been selected because they reveal more intensely the actress in roles mingling the ideals of beauty, seduction and ingenuity as well as in movies that have contributed to the mystification of Marilyn Monroe as a movie star in the Western imagination.

Keywords: Hollywood Movies; Female Body; Representation.

Introdução: História, Cinema e Corpo

* Yvone Dias Avelino é Titular do Departamento de História da PUC-SP, coordenadora do curso de História da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP e do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade NEHSC da PUC-SP, editora da Revista Cordis – Revista eletrônica de História Social da Cidade (<http://revistas.pucsp.br/cordis>)

† Marcelo Flório é pós-doutor em História, doutor em Ciências Sociais, mestre em História, graduado em História (todas pela PUC/SP). É professor da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). É um dos editores científico da Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade da PUC/SP.

A linguagem cinematográfica é concebida como um documento histórico na perspectiva de que o filme dialoga com as perguntas formuladas pelo próprio historiador no seu presente, travando, assim, uma relação dialógica com os ecos da ação humana. Nessa acepção, é fulcral ter clareza que os pressupostos teóricos e metodológicos não sejam modelos fixos, mas aportes abertos a serem modificados constantemente no contato com a interpretação empírica. Essa análise está articulada à proposta epistemológica de Ferro (1992, p. 87), que compreende que a imagem cinematográfica não seja abordada como documento que ilustre, confirme ou desminta o saber escrito, mas que ao contrário disto, desvele modos de vida e suas diversas maneiras de resistir no cotidiano. Segundo Ferro: “Ele (o filme) está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (IDEM, 1992, p.87).

A imagem cinematográfica pode ser compreendida como um caleidoscópio repleto de significados verbais e não-verbais. É uma linguagem em movimento que, por excelência, é tematizadora do vivido cotidiano da modernidade, que possibilita o devassamento mágico que a câmera retrata ao se deter sobre atores e atrizes. De acordo com essa perspectiva, a interpretação benjaminiana de cinema enfatiza a importância dos usos do primeiro plano, à medida que estabelece com o receptor um novo *sensorium*, um novo nexos com as experiências vividas pelos transeuntes das grandes cidades, de modo a traduzir a agilidade e os ritmos conturbados dos espaços sociais. De acordo com essa acepção, diante do filme, o receptor trafega por territórios de sensibilidade estética e visual, à medida que o cinema flagra em imagens a subjetividade humana por meio da captura de expressões dos intérpretes, o que faz com o que a produção fílmica tenha na produção da montagem a construção da autoria, ou seja, pelo encadeamento e seleção das cenas. Para Benjamin (1985, p. 186): “a natureza ilusionística do cinema (...) está no resultado da montagem”.

O cineasta Billy Wilder nasceu na Áustria em 1906, realizou filmes em Berlim, na Alemanha e, por ser judeu, foi perseguido pelo nazismo, fugiu e dirigiu filmes em Paris e, depois, foi ao encontro da indústria cultural hollywoodiana, de 1933 a 1980.

É importante enfatizar que na trajetória do cineasta, houve a convivência com apreensão vivida no contexto nazismo, que caçava os judeus e, especificamente, marcou sua vida como um todo como um pesadelo sem fim. Foi quando, em 1933, Wilder rapidamente deixa a então situação privilegiada de roteirista no cinema berlinense, que como grande parte dos artistas também trabalhava na UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), vende todos seus pertences e foge para Paris antes da chegada aos Estados Unidos.

A UFA foi criada em 1917, a partir de uma fusão de grandes companhias cinematográficas e esse processo foi articulado pelo alto comando do governo alemão, com a participação de banqueiros e industriais. De acordo com Kracauer (1988, p. 54-61), o cinema alemão passava por um processo de americanização, à medida que os produtores acreditavam que os norte-americanos sabiam o segredo de agradar o mundo com seus filmes e que entendiam “genuíno modo hollywoodiano” de fazer cinema.

Ao lembrar, no final dos anos 1990, em entrevista, sobre essa perseguição sofrida, o cineasta rememora que desde então, viveu aterrorizado pelo medo nazista (KARASEK, 1998, p. 84-85):

Isso foi há 57 anos. Desde então, tornei-me um homem velho e tenho meus próprios medos. Todo dia dou uma olhada nas notas de falecimento dos jornais e presto atenção principalmente na idade das pessoas que morreram. A maioria é mais jovem que eu. Fico aterrorizado e penso: talvez tenham esquecido de mim. Depois das notas de falecimento, leio as reportagens sobre violência e homicídios. Sempre me surpreendo tomado de medo de que a vítima possa ter sido um judeu.

Wilder vivenciou uma trajetória construída pelo olhar estrangeiro crítico no território norte-americano, e não adotou totalmente o estilo *star-system* norte-americano (FLÓRIO, 2004). O fundamental para o padrão *star-system* (LIPOVETSKY, 2007, p. 214) era a construção da idolatria de astros e estrelas e não o enredo da trama cinematográfica. A intenção era a produção de filmes que retirassem o receptor da realidade e o fizessem se imaginar numa vida de conto de fadas, irreal e o enredo, nesse sentido, não falaria do contexto da vida concreta.

O cineasta Wilder chegou aos Estados Unidos para fugir do pesadelo nazista e não assumiu em suas produções fílmicas integralmente o estilo *american way of life*. Segundo René-Veillon (1993, p.305), o cineasta em questão manteve o sotaque

austríaco de seu sobrenome no território hollywoodiano e, portanto, não foi ao encontro de um sonho: ” Billy faz parte da geração de emigrados para a qual a América é a única opção possível, não um sonho (...) Wilder só se tornou americano sublinhando seu sotaque e só assimila parcialmente, inscrevendo sua instabilidade essencial em toda a sua visão da América”. Nessa perspectiva, a ida à Hollywood não pode ser compreendida como aquele que migra fascinado pelo ideal de “fazer América” ou que assuma o ideário da proposta norte-americana de viver, pensar e agir.

Parte-se do pressuposto de que a linguagem cinematográfica de Billy Wilder é constitutiva da realidade social e deixa fluir temática e tecnicamente sua imaginação, medos, desejos, angústias, valores, como também suas estratégias de negociações com a indústria fílmica de Hollywood. A filmografia wilderiana retrata diferentes sujeitos sociais, ora rompendo regras e/ou reforçando regras engendradas pelo *star-system* norte-americano: a atriz abandonada pela indústria do cinema, o jornalista inescrupuloso, escritores e seu mal-estar urbano, prostitutas românticas, identidades sexuais masculinas múltiplas e mulheres sexualizadas (IDEM, 2004).

O artigo está articulado às reflexões teórico-metodológicas sobre o corpo como problemática nas relações sociais de gênero, ao entender que a corporeidade é o *locus* privilegiado da transformação da cultura humana e, desse modo, possibilita perscrutar os significados culturais simbólicos inscritos nos corpos e que estão atrelados a uma determinada realidade sócio-histórico-cultural. As estudiosas Piscitelli e Gregori (2000) refletem que essa vertente interpretativa tem como premissa criticar a explicação do discurso universal tanto da dominação masculina quanto da vitimização feminina, ao propor a reavaliação de que não há categorias binárias como os homens opressores e vilões tornando as mulheres vítimas de seus atos. As autoras em questão ressaltam que as abordagens sobre o estudo do corpo, como fonte de pesquisa de gênero, podem produzir entrecruzamentos entre saberes filosóficos, socioantropológicos e feministas.

O estudo sobre a inscrição cultural e simbólica no corpo está referendado na categoria das relações sociais de gênero. A categoria de gênero remete a uma análise da construção histórico-cultural dos papéis femininos interpretados por Marilyn Monroe e se baseia na noção relacional de que a construção do feminino se define e se constitui em relação ao processo de construção do masculino. Nesse sentido, Joan Scott (1991), autora de um texto clássico sobre relações sociais de gênero, afirma que a categoria gênero:

[...] é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro. Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo [...].

A intenção deste estudo é o de analisar as representações imagéticas do corpo feminino, tendo como pressuposto de análise personagens interpretados por Marilyn Monroe nos filmes *O pecado mora ao lado* e *Quanto mais quente melhor*, ambos tematizados e produzidos pelo cineasta Billy Wilder nos anos 50, e que contribuíram substancialmente à mitificação da estrela de cinema no imaginário ocidental. Tais clássicos foram escolhidos, pois revelam com maior intensidade a atriz em atuações que interseccionam os ideais do belo, sedução e ingenuidade.

O conceito de *star-system* e a relação com Marilyn Monroe

O *star-system* cinematográfico consistia em projetar na tela astros e estrelas com rostos e corpos sedutores que viveriam histórias de glamour e riqueza, povoando assim, o imaginário de jovens de grande parte do ocidente, que passariam a idolatrá-los e a buscar suas maneiras de agir, ser e se comportar. Segundo Meneguelo (1996), principalmente nas décadas de 1940/50, as pessoas mudavam seus modos de vida, reconstituindo suas subjetividades e corpos a ficarem parecidas com o artista hollywoodiano. Segundo as observações de Edgar Morin (1980, p. 81), a forma de fazer cinema conquistou o público com sua magia visual de fotogramas centrados na estética do belo, ao introjetar-se no cotidiano com a devida colaboração de revistas especializadas que ajudavam a construir o culto popular às estrelas de cinema.

O filósofo Gilles Lipovetsky (2007, p. 214-215) aponta que o *star system* é definido como uma engrenagem fabricante de imagens elaboradas para seduzir e encantar. Nessa dimensão analítica, o *star system* é a estrela como produto edificado para agradar. A beleza deve ser um dentre outros ingredientes e, para tanto, exige da mulher a ser fabricada como estrela: encenação, artifício, refabricação estética, maquiagem, fotos e ângulos muito bem estudados e calculados, trajes, cirurgias plásticas. O que se pode concluir, segundo o autor, é a de que a estrela é uma construção artificial, assim como o *star system* é a estetização do ator, de seu rosto e de sua

individualidade. A personalidade é o grande imperativo, nessa concepção do *star system*, pois é o imperativo que cria o tipo de homem ou mulher para se impor na tela cinematográfica.

Os papéis cinematográficos, nessa vertente, são elaborados para uma imagem de personalidade construída de modo identificável e encontrável em todos os filmes. O *star system* é a construção arquetípica de uma individualidade estável e não pode haver criações de múltiplas personalidades na definição de uma estrela de cinema. A esse respeito, Lipovetsky (IDEM, p. 214-215) compreende que o *star system* sobreviveu do imperativo soberano da personalidade, que colaborou na construção de divas e astros de cinema:

Greta Garbo encarnou a mulher inacessível e altivo; Marilyn Monroe, a mulher inocente, sensual e vulnerável; Catherine Deneuve, a sensualidade glacial. Clark Gable foi o tipo exemplar do homem viril, cúmplice e impudente; Clint Eastwood é identificado ao homem cínico, eficaz, duro. ‘Mostre-me uma atriz que não seja uma personalidade e eu lhe mostrarei uma atriz que não é uma vedete’, dizia Katherine Hepburn (...).

Nessa concepção, o *star system* fabrica a grife, que é a marca das divas de cinema hollywoodiano. Assim sendo, o *star system* pode redefinir, inventar, elaborar o perfil e traços da estrela tal como um costureiro. Assim sendo, trata-se de refabricação e invenção de personalidades que serão os símbolos midiáticos da personalidade durante um determinado período.

As salas de cinema, na perspectiva do *star-system*, apresentavam filmes norte-americanos concorridos com os protagonistas Rita Hayworth, Rock Hudson, James Dean, Bette Davis e Marilyn Monroe, que surgia na década de 1950, como a mais nova grande estrela dos estúdios hollywoodianos. De acordo com Edgar Morin (apud BRUSCHI, 1999, p. 24), o suicídio de Marilyn, ocorrido no dia 05 de agosto de 1962, representou o último suspiro do *star-system* norte-americano.

O *star system* acabou por transformar os atores em heróis e o cinema foi transformado em rituais de “projeção-identificação”. Nesse sentido, as estrelas são cultuadas como deusas do Olimpo. Na perspectiva de Giselle Gubernikoff (2009, p. 70), a tela funciona como um espelho mítico para a plateia identificar-se com o imaginário

dos atores e atrizes que vivenciam diferentes realidades concretas no cotidiano. Assim sendo, o *star system* cinematográfico pode ser compreendido como:

(...) uma mitologia que se situa no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a magia e a religião. Esse fenômeno se explica porque a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para a plateia, pois envolve a presença humana, ou seja, o ator. Nesse processo, o espectador cria uma identificação efetiva com o espetáculo.

O cinema enquanto cultura de massa possibilita, de acordo com Edgar Morin (1997, p. 90-91), movimentos de integração que impulsionam do real para o imaginário e do imaginário para o real. Os mitos elaborados na cultura de massa (incluindo o cinema) estão sempre em processo de renovação, isto porque a construção mítica, nessa vertente, é constituinte da capacidade imaginária humana em que o mito se renova dentro do próprio indivíduo, por meio de formas de projeção-identificação. Nas próprias palavras de Morin (IDEM, 1997, p. 89-90) “um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor mitos de auto-realização, heróis modelos, uma ideologia e receitas práticas para a vida privada (...) a cultura de massas fornece os mitos condutores das aspirações privadas da coletividade”.

Já para Eliade (1999), mito é um modo de ser no mundo em determinado período histórico. Nessa linha de raciocínio, o mito está conciliado com as mudanças de comportamento do homem no cotidiano social e é uma demanda deste para explicar-se. Então, o mito existe para criar modelos exemplares para o vivido em uma sociedade.

A sociedade norte-americana despertou para a sexualidade na década de 1950 e está ligada à estrela Marilyn Monroe, que fez o primeiro ensaio na Revista Playboy em duas páginas centrais (TURNER, 2000):

A sexualidade era assim dissociada da imagem pecadora e sedutora das heroínas de filmes *noir*, tais como Barbara Stanwyck ou Joan Crawford, e em seu lugar vinha uma mulher sensual, sexualmente desejável mas inofensiva: Marilyn Monroe. Mesmo a aparente burrice da “loira burra” era um signo do natural; se ela permanecesse ‘intocada pela racionalidade do mundo’, também não seria tocada pela corrupção deste. Em Monroe estabeleceu-se um vínculo entre sexualidade e inocência e este vínculo – talvez mais do que qualquer outro – explica seu poder extraordinário como imagem popular.

A imagem da sexualidade da mulher, nesse contexto histórico, deslocava-se da imagem da pecadora e sedutora de filmes *noir* e irrompia a imagem da mulher sensual e sexual, em que era estabelecida com Monroe uma simbiose entre sexualidade e inocência.

Marilyn Monroe e os impulsos sexuais

A leitura imagética dos filmes escolhidos para análise, *O Pecado mora ao lado* (1955) e *Quanto mais quente melhor* (1959), apontam o cinema clássico wilderiano, que desenvolveu um duplo significado sobre os corpos femininos: a construção e desconstrução de estereótipos sobre a mulher na década de 1950. Nessa dimensão de análise, identifica-se que as representações dirigidas às mulheres jovens, interpretadas por Monroe, efetuam a desnaturalização de estereótipos tradicionalmente atribuídos ao feminino, à medida que as mulheres jovens apresentam corpos sexualizados e não ostentam a virgindade, na fase de solteirice, como valor. Logo, infere-se que os filmes em questão, produzem uma imagem do corpo feminino que não atribui sentimentos de culpa ou desvalorização do feminino quando a mulher solteira busca dar vazão à sua sexualidade antes do casamento.

Entretanto, não são apenas veiculadas imagens que desconstroem os estereótipos sobre o feminino, pois concomitantemente, há a construção de imagens sobre as mulheres casadas que contribuem para a manutenção de discursos biologizantes sobre seus corpos na vida cotidiana do casamento e da família. Nessa construção, atribui-se às mulheres casadas corpos dessexualizados, que internalizam a identidade da rainha do lar e o mito da maternidade.

O filme *O pecado mora ao lado* conta a história de um homem que fica sozinho em Manhattan, depois que sua mulher e filho saem de férias no mês de julho. Ele acaba ficando porque tem que trabalhar. Durante esse período, ele conhece uma bela atriz iniciante, interpretada por Marilyn Monroe, que está hospedada no apartamento ao lado de seu; por ela sente enormes desejos e fica com receio de trair sua mulher. Contudo, acaba por descobrir que ama muito sua mulher e viaja para encontrá-la nas férias.

A história inicia-se com um narrador em *off*, dizendo que, desde a época em que a ilha de Manhattan era habitada pelos índios, suas esposas viajavam com os filhos de

férias, enquanto os homens ficavam trabalhando. A câmera mostra, em plano geral que, assim que embarcam as mulheres casadas, os homens ficam com vontade de flertar com as mulheres solteiras que ficaram na ilha e saem correndo atrás delas.

Logo em seguida, o filme focaliza os tempos atuais, no caso os anos cinquenta, mostrando que a situação nada mudou em quinhentos anos, pois os homens continuam embarcando suas mulheres com os filhos durante o período de verão e assim que as despacham, saem em disparada atrás de mulheres solteiras.

A partir dessas cenas, pode-se dizer que é atribuído, biologicamente ao homem a condição de não conseguir deixar o ato de flertar com outras mulheres. O filme mostra que independente da etnia e do tempo histórico, os homens agem da mesma maneira, pois, ao ficarem sem o convívio diário com suas mulheres e filhos, não conseguem conter seus desejos e impulsos sexuais pelo sexo oposto. Já às mulheres não é atribuída a vontade de sentir desejos sexuais por outros homens depois que estão casadas, na medida em que o filme mostra que elas apenas têm sentimentos por seus maridos e filhos.

Em seguida, o filme focaliza um homem da atualidade casado que embarca sua família em uma viagem e a narrativa fílmica passa a centrar a trama em sua história particular. É nesse momento que o narrador em *off* apresenta Richard Sherman que embarca sua mulher Helen e o filho Rick durante as férias de julho. Logo após essa apresentação, a personagem Helen é indagada pelo filho por que seu pai não pode viajar ela explica que ele teria que trabalhar. Nessa despedida, ela descreve algumas prescrições ao marido: recomenda que ele se alimente direito, não fume e não beba.

Percebe-se, nessa cena, que é atribuído à mulher casada o papel de cuidar do bem-estar do marido e do filho, enquanto ao homem casado é atribuído o papel de manter financeiramente a família e trabalhar para seu sustento. Acredita-se que se constrói um “dever ser” de rainha do lar para a mulher casada e um “dever ser” de provedor para o homem casado. Nesse sentido, verifica-se aqui a produção de um estereótipo baseado numa noção biologizante que destina à mulher casada uma essência e instinto maternais, relegando-as às atividades do cotidiano materno, em que vivencia o papel de mulher dessexualizada, esposa submissa e educadora das crianças, enquanto o homem casado teria seu instinto expresso por meio da superioridade intelectual e física, que o habilitaria a viver no universo público.

O filme propicia, nessa perspectiva, que o mito da maternidade é atribuído à mulher como condição importante para sua vivência no casamento. Segundo a autora Badinter (1993, p. 65-66), o mito do instinto materno traz problemas principalmente às mulheres e às crianças, pois, além de estar consubstanciado na noção de que a mulher é a única capaz de cuidar da criança, porque foi biologicamente determinada para isso, aliena as mulheres da preocupação consigo mesmas, reforça a simbiose mãe/criança e exclui o pai de uma relação mais profunda com os filhos.

Richard, ao retornar à sua casa, conhece uma nova vizinha que estava passando o verão na casa de uns amigos e observa seu belo corpo ao subir as escadas em direção do apartamento em que estava hospedada. Na sequência em que os dois se conhecem, a personagem de Marilyn derruba um vaso no próprio apartamento de Richard e, por meio desse acidente, é convidada a tomar uma bebida com ele em sua casa e ela aceita. A personagem diz ao aceitar a proposta: “Claro, será divertido. Deixe-me vestir algo. Eu visto na cozinha. Quando está quente assim, deixo minhas calcinhas na geladeira”.

Na cena em questão, percebe-se que, diferentemente da mulher casada que deve cuidar do marido e de sua prole e não interessar-se por outro homem, a mulher solteira é livre para aceitar convites de homens casados, ir à sua casa tomar *drinks* e flertar. É interessante notar que essa mulher loura que veste roupas coladas ao corpo que aparece no filme não menciona seu nome em momento algum. Pode-se, então, dizer que uma mulher solteira pode ser anônima e fazer jogos de sedução com quem desejar. A menção feita à “calcinha na geladeira” é uma metáfora que sugere que os desejos dessa mulher solteira precisam ser esfriados, pois seu corpo pulsa e pode pegar fogo de tanto prazer sexual e demonstra que a mulher não precisa ter vergonha alguma de seus impulsos sexuais. Nessa dimensão, mostra-se que essa mulher pode ter desejos sexuais e vivenciá-los no contato com o corpo masculino.

Está presente nessa abordagem cênica, a possibilidade de uma menção explícita à genitália feminina e, conseqüentemente, ao clitóris, que é o local fundamental do prazer sexual feminino. Aparece, então, uma importante menção à sexualidade feminina com mais detalhamento nesse filme de Wilder, encenada pela atriz Marilyn Monroe e com tratamentos nada preconceituosos antes mesmo da questão ser posta em discussão, com mais propriedade, pelo feminismo dos anos setenta. A esse respeito, Margareth Rago (2002, p. 194) afirma que, desde o início do século XX até os anos cinquenta, prevaleceu a vitória da família nuclear higienizada e houve um abafamento da

importância do clitóris e era comumente associado à anormalidade ou ao lesbianismo. Segundo a historiadora, a partir dos anos setenta é que, em muitos países, o clitóris, no contexto do feminismo, redefine o lugar social e sexual da mulher.

A questão do corpo feminino e suas expressões de desejo são visíveis também quando o personagem Richard convida a vizinha em férias para ir ao cinema. Na saída do cinema, a personagem de Marilyn diz que estava com muito calor e resolve se esfriar com o vento que soprava de uma tubulação do metrô. A câmera registra, em plano de detalhe, o vestido dela levantando com a brisa advinda do metrô e, nesse momento, aparecem suas pernas em poses sensuais. Essa cena erigiu Marilyn Monre, ícone *sex symbol* dos anos cinquenta de Hollywood e exportada para diversos países.

Na sequência em questão, a protagonista sorrindo sensualmente diz a Richard: “Sente a brisa do metrô? Não é uma delícia? Refresca dos tornozelos (...) Ah, aí vem de novo”. Nessa cena, a personagem seduz o homem casado não expressando culpa ou pudor, apenas prazer e sensualidade.

De acordo com André Bazin (1983, p.138), a erotização do corpo feminino beira no cinema norte-americano o limite e não o ultrapassa, apenas sugere e não é explícito no contexto dos anos 50. Nesse sentido, comenta a atuação da atriz Marilyn Monroe no filme *O Pecado mora ao lado*. Para o autor, a cena em que a protagonista deixa a corrente de ar levantar sua saia é uma estratégia que a indústria hollywoodiana utilizou para burlar a censura norte-americana e, a esse respeito, afirma:

Essa ideia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura. Tais achados supõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano.

O estudioso Bazin (apud CARLI, 2013) afirma que a “saia plissada de Marilyn dança em curvas” num misto de esconder e exhibir, simultaneamente, pernas e calcinha, ganha ainda mais relevo ao somar-se ao rosto de felicidade e prazer da protagonista e que não apresenta a mesma sedução quando Marilyn posa nua para calendários.

Já o filme *Quanto mais quente melhor* (1959) também apresenta a personagem de Marilyn associando sexualidade, sensualidade e ingenuidade. A película em questão aborda a história de dois músicos: Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon). Eles acidentalmente testemunham um tiroteio entre gangsteres, ficam marcados e, por isso,

precisam fugir. Surge, então, uma oportunidade de integrarem uma banda de jazz, composta somente por garotas que viajarão de trem para Flórida. Eles se disfarçam, vestindo-se de mulher e inventam que são as musicistas Josephine e Daphne, após serem contratados para a banda, passando despercebidos. Em meio à trama do filme, Joe/Josephine acaba se apaixonando pela cantora Sugar (Marilyn Monroe) e o milionário Osgood Fielding III (Joe E. Brown) se interessa por Jerry/Daphne.

Logo no início do filme, Joe e Jerry, já disfarçados como mulheres, encaminham-se para a estação ferroviária de onde sairá o trem que levará a banda feminina à Flórida. Os dois músicos constatarem em suas observações da personagem Sugar (Marilyn Monroe) de que o corpo feminino move-se como “algum motorzinho dentro”, pois desliza com um andar doce e leve e diferenciado do corpo masculino. Há, nessa percepção, de que o corpo feminino abriga a natureza da meiguice, docilidade e leveza no jeito de andar e agir. Nesse sentido, insinua-se que o corpo masculino não pode andar com doçura. Desse modo, há a defesa da manutenção do estereótipo nas diferenças biológicas do andar feminino e masculino.

No entanto, outros estereótipos biologizantes e naturalizantes são rompidos. Numa conversa com Joe/Josephine, Sugar (Marilyn Monroe) confessa que se sente atraída por homens que tocam sax tenor e que não consegue se segurar, ou seja, fica atraída fisicamente e expressa-se dizendo “Tenho essa coisa com saxofonistas. Não sei porque (...) Só precisam tocar oito compassos de ‘Come To me, My Melancholy Baby’ e fico toda arrepiada e caio em seus braços”. Percebe-se nessa fala que a mulher pode decidir com quem flertar e pode expressar seu desejo por um homem. Nessa construção cinematográfica, o corpo feminino é sexualizado e pode manifestar suas vontades sexuais. Ainda nessa cena, a cantora Sugar (Marilyn Monroe) comenta que, por isso, precisava cantar em uma banda apenas com integrantes femininas, pois não conseguia ficar longe de homens saxofonistas.

A personagem de Monroe comenta também que não pode confiar em homens, pois eram infiéis e gastavam todo seu dinheiro. Há, nessa constatação, a construção de que a mulher é fiel e que a condição da personalidade do homem é a natureza da infidelidade e a esse respeito a personagem declara: “Faço qualquer coisa para ficar longe deles. Não faz ideia, você se apaixonou de verdade. Acha que vai ser a maior coisa desde o Zeppelin. Em seguida estão emprestando dinheiro de você, gastando com outra e apostando em cavalo”.

A outra ruptura de estereótipo é o de que a mulher pode curar suas frustrações por meio de bebidas alcoólicas. Geralmente, o ato estar alcoolizado é associado ao homem, mas, nesse filme, a mulher aparece desejando alcoolizar-se para cauterizar males interiores. Desde o primeiro momento em que Joe e Jerry, vestidos como mulheres, conhecem Sugar, percebem que tanto ela como as outras moças contrariam as ordens dos empresários da banda de que é proibido fazer uso do álcool. No caso de Sugar, ela se justifica, dizendo que bebe geralmente quando está triste. O álcool aparece como ajuda para administrar o mal-estar sentimental feminino e que a mulher pode ter acesso à bebida, tanto quanto o homem.

Outra cena em que é constatada que a mulher é representada como, sexualizada e dona de seus impulsos sexuais, pode ser identificada na cena em que Jerry/Daphne é convidado a jantar com Osgood, o milionário, em seu iate e Joe/Josephine tem a ideia de que Jerry possa entreter o milionário em terra, enquanto ele, disfarçado de Júnior, o dono da Shell, possa ir de banco com Sugar para o seu iate, com o objetivo de impressioná-la e conquistá-la. Já no iate, ele finge que não consegue sentir prazer ao lado de uma mulher, procurando com isso fazer com que ela o beije várias vezes. Ele diz: “Eu sou inofensivo. É que acontece algo com as garotas. Elas sempre me deixam frio. Quanto estou com uma garota não acontece nada comigo”. Sugar imediatamente emenda: “Está dizendo que é frígido?”. Em seguida, Sugar tenta beijá-la diversas vezes, para ajudá-lo a sentir alguma sensação com os beijos. Ela decidida, toma a iniciativa e o beija ardentemente ao som de música suave e comenta: “Posso não ser o doutor Freud ou aquelas garotas francesas, mas posso tentar mais uma vez?”. Ele chega a dizer que, mesmo assim, ainda não havia conseguido sentir algo e fala: “É como fumar sem tragar...”. E ela incentiva: “pois trague...”.

Em outra sequência do filme, Joe arruma um outro disfarce. Ele finge ser um milionário dono do Shell, o Júnior, para flertar com Sugar, pois havia descoberto que ela estava interessada em arrumar um jovem milionário. Sugar fica totalmente deslumbrada, quando ouve o disfarçado Joe dizer que tem um iate; na situação ela pergunta a ele: “Qual deles? Aquele grandão?”. Ela busca também verificar se ele é casado ou não e fica feliz ao saber que ele é solteiro. Interessa-se em perguntar sobre a situação financeira do rapaz: “Como vai o mercado de valores? Aposto que, enquanto conversamos, já ganhou uns cem mil dólares”. Ela também passa a fingir. Ela diz que também é rica, que faz parte de uma elite e que só canta no hotel por *hobbie*.

Depreende-se dessa cena que tanto a mulher quanto o homem podem usar o relacionamento amoroso como uma forma de procurar um bom partido e, assim, realizar seus sonhos consumistas, buscando proporcionar a si mesmos uma vida confortável e rica.

E, Sugar, logo em seguida o beija demoradamente. Após um desses beijos, Joe diz: “Os dedos do pé estão ardendo. Como se estivessem sendo assados”. Sugar, em seguida afirma: “Vamos jogar mais lenha no fogo”. Pode-se dizer que, nessa cena, é construída a imagem da mulher como um ser humano que pode dirigir o início de uma relação, pois a mulher toma a iniciativa no ato de beijar, seduzindo o homem e ensinando-o a ter prazer, sem o estigma de uma prostituta.

Considerações finais

Diferentemente das imagens construídas nos filmes aqui analisados e, geralmente, em outros em que atuou em Hollywood, a estrela Marilyn Monroe seduzia nas películas e tornou-se mito e continua viva na memória ocidental, enquanto a mulher real, Norma Jeane Baker não se tornou um mito e teve uma vida infeliz e depressiva. Para Bruschi (1999, p. 24), a imagem da estrela e mítica será eternizada nos filmes.

Após o suicídio de Marilyn Monroe, as circunstâncias, em que vivia em sua vida privada, foram reveladas ao público pelos noticiários e, principalmente, veio à tona “a verdade escondida pela fábrica de sonhos” de Hollywood. Assim sendo, percebeu-se a desmistificação da estrela-modelo e que não havia um Olimpo de estrelas apenas felizes, belos e sedutores (IDEM, 1999, p. 24).

O próprio cineasta Billy Wilder, em suas lembranças, compreende que Monroe não era um tipo atraente ao vivo, mas que se transformava na tela. Segundo ele, era uma beleza que se sobressaía na película cinematográfica e que, somente nesse viés, transformava-se em uma estrela provocante. Para Wilder (apud KARASEK, 2000, p. 200) “(...) Ela só se tornou uma beleza provocante na tela, e ela era incomparável.

Olhando retrospectivamente, devo dizer que jamais encontrei alguém que pudesse ser tão completamente trivial quanto ela. Mas também não conheci ninguém que fosse tão maravilhosa no celulóide (...).”

Referências

- BADINTER, E. *XY sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BAZIN, André. A margem de O erotismo no cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Grau; Embrafilme, 1990.
- BRUSCHI, M. E. O pecado sem culpa de Marilyn Monroe. In: *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, Famecos , n. 4, agosto 1999.
- CARLI, Ana Mery Sehbe De. *O corpo erótico: variações do feminino no cinema*. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda_2007/6_17.pdf, acesso em 20 out. 2013.
- KARASEK, H. *Billy Wilder e o resto é loucura*. São Paulo: Dórea Books and Art, 1998.
- LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. In: *Conexão: Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.
- MENEGUELO, C. *Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp, 1996.
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- _____. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- PISCITELLI, A.; GREGORI, M. F. Apresentação. In: *Cadernos Pagu*. Campinas: Unicamp, 2000.
- RAGO, M. Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do amor venéris. In: *Projeto História*. São Paulo: Educ, n. 25, 2002.
- SCOTT, J. *Gênero: uma análise útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 2000.

