



1290003722



TCC/UNICAMP Sa59u

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO



UNIVERSIDADE DE CAMPINAS

Trabalho de Conclusão de Curso

Uma forma de educação do corpo através do cômico: o travestismo e a ridicularização da mulher no cinema

Autor: Mariângela Marini dos Santos
Orientador: Prof^o Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Mira.

Campinas
2008

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

5608080000

Mariângela Marini dos Santos

Uma forma de educação do corpo através do cômico: o travestismo e a ridicularização da mulher no cinema

Monografia apresentada ao Curso de Pedagogia
da Faculdade de Educação da Universidade
Estadual de Campinas.

Orientador: Prof^o Dr. Carlos Eduardo
Albuquerque Miranda

Campinas
2008



1290003722



TCC/UNICAMP Sa59u

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO



UNICAMP

Trabalho de Conclusão de Curso

*Uma forma de educação do corpo através do cômico: o
travestismo e a ridicularização da mulher no cinema*

*Autor: Mariângela Marini dos Santos
Orientador: Prof^o Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Mira.*

Campinas
2008

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

560080395

Mariângela Marini dos Santos

Uma forma de educação do corpo através do cômico: o travestismo e a ridicularização da mulher no cinema

Monografia apresentada ao Curso de Pedagogia
da Faculdade de Educação da Universidade
Estadual de Campinas.

Orientador: Prof^o Dr. Carlos Eduardo
Albuquerque Miranda

Campinas
2008

UNIVERSIDADE	FE
Nº CHAMADA:	TCC/Unicamp
	Sa.54
VOLUME:	3722
PROG:	129/08
C:	0 X
PREÇO:	11,00
DATA:	09.10.08
Nº CPD:	115802

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Santos, Mariangela Marini dos Santos.

SI388
Sa.54

Uma forma de educação do corpo através do cômico : o travestismo e a ridicularização da mulher no cinema / Jane da Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1.Educação 2. Cinema. 3. Corpo feminino. I. Miranda, Carlos Eduardo Albuquerque de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

07-134-BFE

Banca examinadora

Profª Drª Dirce Djanira Pacheco e Zan

Profº Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda
(orientador)

Campinas, 07 de julho de 2008.

*Dedico este trabalho a todos que
participaram de sua construção e a
quem por ele se interessar...
Boa leitura a todos!*

Agradeço primeiro a Deus, que tem me dado muitos presentes, sendo este trabalho mais um deles.

Agradeço aos meus outros presentes: minha família. Seu apoio sempre foi imensurável, nunca vou poder retribuir...

Agradeço ao Carlos: que sorte a minha de ter um orientador tão dedicado e paciente.

Agradeço também à Dirce pela generosa leitura e pela prontidão em debruçar-se sobre um trabalho quase em férias.

Devo um agradecimento especial ao Tiago Duque, que muito contribuiu para minhas primeiras reflexões sobre o tema.

Por fim, agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para este trabalho.

Soli Deo gloria.

Resumo

Através do filme “Quanto Mais Quente Melhor” (Billy Wilder, 1959), estudo a ridicularização da mulher no cinema, interpretada pelo homem travestido de mulher. Esta ridicularização se configura como uma educação do corpo feminino pelas imagens filmicas que, ao ridicularizarem o feminino no corpo masculino, afirmam uma forma modelar (e por isso educativa) do aparecimento da feminilidade do corpo feminino.

Palavras-chave: educação, cinema, corpo feminino.

Sumário

<i>Resumo</i>	6
<i>Apresentação</i>	8
<i>O Percurso</i>	10
<i>O Filme</i>	14
<i>O Riso</i>	18
<i>A Revelação</i>	35
<i>Bibliografia</i>	37

Apresentação

“Como pode um homem saber o que é uma mulher? A vida da mulher é inteiramente diferente da dos homens; Deus assim o fez”.

(Jung e Kerenyi apud Seabra, 1985 p.47)

A mulher sempre foi um tema intrigante para o imaginário masculino. Talvez por isso, tenha sido tão retratada por produtores de imagens ao longo do tempo.

Ela pode ser vista por vários ângulos. Buscando a mulher representada no cinema, encontrei uma forma modelar e educativa.

A partir do filme “Quanto Mais Quente Melhor” (Billy Wilder, 1959), estudo como o homem, travestido de mulher, apresenta uma forma violenta de educação do corpo feminino, através da ridicularização da mulher.

Abordo esta ridicularização a partir do conceito de Bérqson, que entende o riso como um artefato social com função e objetivos definidos culturalmente. Assim, irei trabalhar com uma dimensão específica do riso. Um olhar que não é único, mas é uma possibilidade de olhar.

Cabe lembrar também que o conceito de travestismo que uso está unicamente vinculado à idéia do homem que se veste de mulher no cinema.

O enredo de “Quanto Mais Quente Melhor” se desenvolve a partir da necessidade de transformação dos personagens de Tony Curtis e Jack Lemmon e caminha para a revelação de sua identidade, no desfecho do filme. Este trabalho segue assim, uma lógica parecida.

Partindo do meu percurso e interesse inicial pelo tema, conto a história do filme e como se dá a educação através do cinema. Então explico o riso, como ele é construído na trama, enquanto Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon) vivem a tensões do corpo travestido de mulher e o medo da descoberta.

Por fim, acompanhando a dinâmica do filme, finalizo meu trabalho a partir da revelação da identidade de Jerry/Daphne (Jack Lemmon), ressaltando uma intencionalidade do filme e como está vinculada à educação.

O Percurso

Em 2004, tive meu primeiro contato com o grupo OLHO na disciplina *Pesquisa Pedagógica II*. Nesta, tivemos a oportunidade de conhecer os diversos grupos de pesquisa, por meio de uma pequena apresentação dos professores de cada grupo sobre sua área temática e sua linha de pesquisa.

Interessei-me bastante pelas pesquisas deste grupo, por isso fui a uma de suas reuniões que aconteciam às quartas-feiras e procurei o professor Carlos Miranda, para que me orientasse nas minhas primeiras reflexões sobre os meios de comunicação em massa.

O meu interesse primordial foi pela televisão, e pretendia estudar a publicidade ou propaganda e que imagem ela fazia da infância.

Eu ainda tinha uma idéia muito forte da TV como manipuladora e dos telespectadores como aqueles que se apropriam de todo o conteúdo da televisão sem refletir seu significado. Por isso, o professor me sugeriu a leitura de dois livros que foram muito importantes para a minha compreensão dos meios de comunicação em massa. Estes foram: “Quem manipula Quem?” (MARCONDES FILHO, C. 1991) e “Um país no ar” (SIMÕES, I e KHEL, M. 1986). O primeiro citarei mais tarde, e o segundo explica o processo de popularização da TV e estabelecimento de redes nacionais de televisão no Brasil, e a construção do padrão Globo de qualidade.

Após algumas reflexões sobre o cinema e a televisão, bastante influenciadas pelas aulas que assisti no 1º semestre de 2005 na disciplina *Educação, Comunicação e Tecnologia* (cujo docente responsável era também o professor Carlos), quando tive oportunidade de ler Barthes (“A câmara clara”) e Tarkovsky (“Esculpir o tempo”), pensei em pesquisar sobre a relação entre o cinema brasileiro e as telenovelas da TV Globo, como e em que aspectos eram semelhantes. Neste semestre também fiz uma disciplina de pesquisa, e tive de escrever um pré-projeto, cujo objeto era esta relação, e para escrever meu projeto, li os livros “Cinema: arte da memória” (ALMEIDA, M. 1999) e “Imagens e sons: a nova cultura oral” (ALMEIDA, M. 1994).

No entanto, não levei este tema adiante, pois ao me aprofundar no assunto, percebi que o cinema e a televisão (como meios de comunicação em massa) têm uma lógica de produção parecida (no caso das dramaturgias), e a forma de fazer os filmes que queria estudar é o jeito de fazer novela, pois é a Globo que financia este cinema no Brasil.

Em uma reunião com meu orientador, uma alternativa de estudo então apresentada foi circunscrever estereótipos de personagens presentes em novelas e filmes e encontrar o que há em comum entre essas duas formas de produção. A minha pergunta seria: “Como os personagens modelares são construídos? Quais as associações feitas?”.

Nesse sentido, a bibliografia que li foi muito útil. Marcondes Filho, ao analisar a estrutura da telenovela, vê o personagem como uma categoria específica de produção e mostra que a telenovela trabalha com tipos símbolos que não tem mediação com o real:

“Na verdade, não se representa uma situação, na qual se sinta a presença de uma comunidade verdadeira, mas mostra-se um agregado de clichês básicos (o padre, o delegado, o prefeito), desconectados com o social e o meio” (Marcondes Filho, 1991, p. 77).

Esses personagens modelares são desumanizados, sem conflitos e contradições e por isso tornam-se um modelo de comportamento. Rosa Fischer em “O mito na sala de Jantar” considera esses personagens como mitos, tanto os principais como os secundários. Ela também afirma que nas narrativas fantásticas, o cotidiano torna-se misterioso e que em nossa sociedade o mito cumpre a função de fala ideológica, ou seja, através do mito a classe burguesa transforma em natural aquilo que é uma construção.

Em conjunto com estas reflexões, já no segundo semestre deste mesmo ano, estava cursando a disciplina *Metodologia de Pesquisa* – onde assistíamos a algumas aulas e

palestras do Núcleo Temático daquele ano¹ que tratava da questão de gênero – e interessei-me pelas pesquisas apresentadas.

Então em uma aula da disciplina EP151, ministrada pelo professor Carlos Miranda, assisti ao filme “Monty Python – O Sentido da Vida” e me perguntei por que homens interpretando personagens femininos foram se tornando personagens de um gênero de comédia. Afinal, no teatro homens interpretavam normalmente esses personagens. Também achei interessante problematizar quais traços “femininos” eles privilegiam. Afinal, como eles constroem a figura da mulher?

Não há muita bibliografia que explore esta questão por este viés (apesar da filmografia ser extensa), por isso, eu e o Carlos procuramos diversas leituras sobre cinema e sobre gênero que pudessem me subsidiar.

Num primeiro momento, busquei comédias antigas que tivessem personagens com as características semelhantes àquelas dos personagens de “Monty Python”, e todas tinham um enredo bastante comum: o homem que por algum motivo precisava se disfarçar de mulher, era o principal personagem, e o desfecho da trama era a revelação de sua verdadeira identidade. Busquei os mais antigos, pois queria estudar como surgiu esse elemento, apesar de assistir alguns filmes mais recentes.

Por fim, optei pelo filme “Quanto Mais Quente Melhor” (Billy Wilder, 1959) por ser considerado um clássico e porque foi eleito o melhor filme da história por londrinos em 2003².

Junto a esse movimento, fiz um levantamento bibliográfico: estudei sobre travestismo, transformismo, androgenia e drag queen - dentro do cinema, destaca-se o artigo “Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem” (Maluf, 2002) e sobre o tema em geral, um importante livro foi “Problemas de gênero: feminismo e subversão da realidade” (Butler, 2003); pesquisei artigos acadêmicos e não acadêmicos sobre Billy Wilder, o diretor do filme; busquei alguns artigos e livros sobre a questão de gênero e um referencial teórico sobre o cinema, riso e caricatura.

¹ Núcleo Temático é um conjunto de disciplinas oferecidas no último semestre do curso de pedagogia, com a finalidade de congregiar alunos e professores da Faculdade de Educação da Unicamp em torno de temas de estudo de interesse comum entre as partes.

² Fonte: <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2003/03/14/001.htm>

Após uma delimitação do referencial bibliográfico, iniciei o processo de escrita do trabalho, e juntamente iniciei um processo de decupagem do filme, extraindo dele 10 seqüências em que o riso estivesse presente por causa do travestismo. Estas seqüências foram descritas por mim e estão no decorrer do trabalho em itálico, colocadas no texto para demonstrar a argumentação que desenvolvo.

Por fim, debrucei-me sobre a escrita e organização das idéias, e foi quando surgiu a hipótese que perpassa todo o trabalho. Essa hipótese foi construída, pois não era a idéia inicial. Para mim, a pesquisa passou a fazer sentido desde então, quando aquilo que não era visível, tornou-se visível na construção.

Percebi que o mais importante para meu estudo não era a inversão (o travestismo) em si, mas a ridicularização da mulher. O travestismo seria apenas um elemento do filme, que trazia o riso.

O riso neste filme não seria uma forma educativa do corpo feminino?

O Filme

O filme é produzido no final da década de 50. Segundo Costa (1989), Hollywood estava ainda na “Idade de Ouro”. Nesta época, “Hollywood confirma e acentua sua primazia econômica” (Costa, 1989), personalidades de diretores e, principalmente, produtores conseguem impor-se por seus estilos e o cinema de todo o mundo identifica-se com o cinema americano.

O mesmo autor explicita que a economia cinematográfica organizava-se em *studio system*, *star system* e cinema com gêneros diferentes. Dentre os gêneros classificados, pode-se dizer que o filme se trata de um musical.

Seu enredo se desenvolve a partir de uma necessidade de fuga que acarreta uma transformação.

Chicago, 1929. O filme tem início com uma perseguição policial e uma delação de Toothpick Charlie para a polícia a respeito de tráfico de uísque, cuja venda era proibida pela Lei Seca. Um agente federal entra no bar clandestino de Spats e a polícia prende quase todos presentes. Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon), que tocavam no bar, conseguem fugir.

Desempregados, apostam seu casaco em uma corrida e perdem. Saem à procura de um trabalho. Testemunham acidentalmente o Massacre do Dia de São Valentim, assistindo o criminoso Spats Colombo aniquilar Charlie e sua gangue. Forçados a deixar a cidade, os músicos se oferecem para tocar na banda de garotas da Sweet Sue e suas Sincopadoras. Assim, Joe (Tony Curtis) adota o nome de Josephine e Jerry (Jack Lemmon) torna-se Daphne.

Vestidos em trajes femininos, os dois se juntam ao resto da banda em um trem que vai para Miami, Flórida. Antes mesmo de entrar no trem, vêem Sugar Cane (Marylin Monroe), a vocalista da banda de Sweet Sue. Jerry (Jack Lemmon) se apaixona na hora, mas Joe (Tony Curtis) o lembra que ele não pode se fazer notar.

Após chegarem a Miami, Osgood (Joe E. Brown) um milionário, se apaixona por Daphne (Jack Lemmon) e Joe (Tony Curtis) adota uma nova identidade, o herdeiro Shell Junior, para conquistar Sugar (Marylin Monroe).

Alguns dias depois, Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon) encontram novamente Spats e sua gangue no saguão do hotel onde se hospedavam. Nesse mesmo local havia uma reunião dos Amigos da Ópera Italiana, uma convenção de criminosos. São descobertos por Spats e durante a fuga testemunham outro assassinato. Os músicos conseguem fugir no iate de Osgood (Joe E. Brown), levando Sugar (Marylin Monroe) consigo.

Em “Massa e Poder” (Canetti, 1983), Canetti conta alguns mitos e contos em que há metamorfoses de fuga. Numa fuga linear (o autor separa a metamorfose em duas formas de fuga: linear e circular), a caça foge do caçador se transformando e fugindo. E cada transformação deve ser inesperada, para surpreender o perseguidor.

No entanto, a metamorfose de Jerry (Jack Lemmon) e Joe (Tony Curtis) tem a forma de simulação, pois eles são simultaneamente duas pessoas (Tony Curtis assume três personagens), pois tomam a forma feminina, mas ainda carregam características masculinas, revelando em todo o filme essa ambigüidade. Essa simulação acontece através das roupas e das máscaras. Entendo máscara, no contexto desse filme, como um conjunto de expressões da face que pertencem a um outro (no caso, à mulher); usadas para ocultar a verdadeira identidade.

“Assim, a própria máscara continua permanecendo fora de sua metamorfose, como uma arma ou um instrumento que deve ser manipulado. Sua pessoa normal a maneja, enquanto com ator ele se transforma nela. Ele é, portanto dois, e deve permanecer sendo dois durante toda a duração de sua função”. (Canetti, 1983, p. 421)

O processo para desmascarar é a desconversão. Ela só é possível quando sabemos o que há por trás das máscaras. Nesse sentido, a revelação que acontece somente

no desfecho do filme não acontece para o espectador, pois nos é evidente aos olhos desde o início o travestismo. É da posição de espectador onisciente que acompanhamos toda a trama, entrevedo a ambigüidade, sobretudo a do personagem de Jack Lemmon.

Entendo que esta ambigüidade existe para tornar a agressão à mulher mais difusa. O homem travestido de mulher pode ser uma violência. Quando usado num contexto de ridicularização da mulher, essa violência torna-se ainda mais forte. A contradição dos personagens torna a trama mais leve.

Ainda assim, o filme é uma forma violenta de educar. Para desenvolver melhor essa idéia, irei recorrer às idéias de Barthes no tocante às imagens. Barthes diz que a Fotografia é violenta, pois enche de força a vista. Assim é também sua forma de educar. A imagem não me dá muitas possibilidades de interpretação, o que está na foto é o Isso-foi (o seu noema), é um fato já dado e a minha visão de mundo a partir dela será apenas um ângulo da realidade.

O entendimento do filme se dá a partir de intervalos significativos, ou seja, através da manipulação das imagens editadas é que se constrói a história. É através desses intervalos que é possível construir as interpretações individuais.

O cinema é uma linguagem que tem um projeto de educação estética. Através do cinema, construímos uma cultura visual. Vemos porque aprendemos a ver, ou nas palavras de Béla Balázs:

“O espectador deve participar com uma associação de idéias, uma síntese de consciência e imaginação aos quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado”. (Béla Balázs apud Xavier, 1991, p.87).

O cinema nos fascina porque é magia e ilusão, nos identificamos com as imagens quando projetamos na tela a vida real em movimento (Morin apud Xavier, 1991).

Esta narrativa concentrada conta a história das emoções do ser humano. Pode-se dizer então que o cinema utiliza recursos cenográficos para educar as paixões.

“No cinema, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor”.
(Munsterberg apud Xavier, 1991, p.46).

O cinema é sempre ficção, apesar de simular uma realidade. Como na fotografia (o fotograma é uma unidade mínima do cinema), ele impõe suas imagens como realidade. Mas, aquilo que podemos ver é apenas um enquadramento, um recorte com intencionalidade. Corpo e roupas no cinema podem ser entendidos como possibilidades do real e a partir desta ligação é possível interpretar as emoções através de suas formas estéticas.

Por isso, a ridicularização da mulher no cinema, através do homem travestido de mulher, se configura como uma educação do corpo feminino pelas imagens fílmicas que, ao ridicularizarem o feminino no corpo masculino, afirmam uma forma modelar (e por isso educativa) do aparecimento da feminilidade no corpo feminino.

A emoção provocada no espectador, segundo Munsterberg, é secundária. Aquele que olha, reage às cenas do ponto de vista de sua vida afetiva independente. Ele se identifica com o personagem, mas seu medo da descoberta, suas tensões e mal-estar provocados pelo constrangimento de ser tratado como mulher provocam uma reação diversa: o riso.

Surge neste caso um novo elemento cênico, o riso.

O Riso

O riso é essencialmente humano, e como um gesto social, construído cultural e historicamente, tem a função de educar, com o objetivo de aperfeiçoamento geral. O riso castiga os costumes que são estranhos à sociedade, que lhes causam desconforto. Desta forma, através do cômico a sociedade tenta erradicar a excentricidade e a rigidez de caráter e busca maior elasticidade de seus membros e as mais elevadas sociabilidades possíveis.

“Por isso, ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social”. (Bérgson, 2004, p. 101)

Por isso, rimos de uma característica pela sua insociabilidade e não pela questão ética ou moral que a perpassa. Os personagens de Tony Curtis e Jack Lemmon não são ridículos porque enganam a todos. A ocultação da identidade pode despertar diversas emoções no telespectador. O risível reside na inadequação do corpo, na imitação, na lógica do absurdo presente na relação entre Jerry/Daphne (Jack Lemmon) e Osgood (Joe E. Brown).

Assim, segundo este olhar sobre o cômico, o que nos faz rir é o absurdo concretizado, e este absurdo se caracteriza pela inversão do senso comum, adaptando os fatos às idéias. Esta lógica é demonstrada no filme nos diálogos do/da personagem de Jack Lemmon, ora com Joe (Tony Curtis), ora com Osgood (Joe E. Brown). Um desses diálogos “absurdos” acontece quando Jerry/Daphne (Jack Lemmon) anuncia que irá se casar:

Notícia do Noivado

A cena se inicia em plano geral. Daphne/Jerry (Jack Lemmon) está deitada na cama, ainda cantando a música que havia dançado a noite toda. Joe/Junior (Tony Curtis) entra pela janela e encosta-se diante de sua cama. Segue então este diálogo:

— *Oi Jerry. Tudo sob controle?*

— *Tenho uma novidade.*

— *O que houve?*

— *Estou noivo*

— *Parabéns. Quem é a sortuda?*

Close em Daphne (Jack Lemmon).

— *Eu sou.*

Daphne (Jack Lemmon) volta a cantar o tango. Close em Joe (Tony Curtis), que está de costas e se vira.

— *Como?*

Close em Daphne (Jack Lemmon) que pára de cantar.

— *Osgood me pediu em casamento. O casamento será em junho.*

Daphne (Jack Lemmon) volta a cantar. Close em Joe (Tony Curtis).

— *Do que está falando? Não pode casar com Osgood.*

Close em Daphne (Jack Lemmon) que se levanta da cama (a câmera acompanha seu movimento e coloca os dois personagens em primeiro plano).

— *Acha que ele é velho demais?*

— *Jerry, não pode falar a sério.*

— *Por que não? Garotas casam o tempo todo.*

— *Mas você não é uma garota. Você é um rapaz. Por que um rapaz se casaria com outro?*

— *Segurança*

— *Deite-se. Você não está bem.*

— *Pare de me tratar como criança. Não sou burro. Eu sei que há um problema.*

— *Eu diria que sim.*

- *Precisamos da aprovação da mãe. Mas não estou preocupado. Eu não fumo.*
- *Tem outro problema.*
- *Qual é?*
- *A lua-de-mel.*
- *Discutimos isso. Ele quer ir à Riviera, mas eu prefiro Niagara Falls.*
- *Jerry, você está fora de si. Não vai dar certo.*
- *Não espero que dure. Quando chegar a hora, eu direi a verdade.*
- *E quando será?*

Close em Daphne (Jack Lemmon) e Joe (Tony Curtis). "Ela" está de frente e ele de costas.

- *Após a cerimônia. Consigo uma anulação, fazemos um acordo, e recebo pensão todo mês.*

A câmera volta à posição anterior. Daphne (Jack Lemmon) volta a dançar. Joe (Tony Curtis) fica em silêncio um tempo, depois segura Daphne (Jack Lemmon) pelos braços e lhe diz:

- *Jerry, escute. Há leis, convenções. Nunca foi feito antes.*
- *Talvez seja minha última chance de me casar com um milionário.*
- *Você quer um conselho? Esqueça tudo, sim? Continue dizendo: "sou um rapaz".*
- *Sou um rapaz.*
- *Isso mesmo.*

Jerry (Jack Lemmon) repete a frase enquanto vai até uma cômoda colocar sua peruca (a câmera acompanha-o), enquanto Joe (Tony Curtis) senta-se na cama. Jerry (Jack Lemmon) volta até onde estavam conversando, entre as duas camas.

- *Sou um rapaz. Rapaz... Queria estar morto. Sou um rapaz. Rapaz...*
- *O que vou fazer com meu presente de noivado?*
- *Que presente?*
- *Osgood me deu um bracelete.*

Enquanto fala, Jerry (Jack Lemmon) vai até o criado-mudo, pega o presente e o mostra a Joe (Tony Curtis), que o examina.

- *São brilhantes de verdade.*

— *É claro que são. Você acha que meu noivo é um qualquer? Terei que devolvê-la.*
Jerry (Jack Lemmon) fala enquanto guarda o bracelete em sua caixa, Joe (Tony Curtis) senta delicadamente Daphne (Jack Lemmon) na cama (como trataria uma mulher) e pega o bracelete de sua mão.

— *Não vamos nos precipitar. Não queremos ferir os sentimentos de Osgood.*

Jerry (Jack Lemmon) então demonstra por sua fisionomia que já não consegue entender Joe (Tony Curtis). Ouve-se um som de alguém batendo à porta. Os dois olham para frente e a conversa é interrompida.

Este cena é engraçada porque se desdobra a partir da idéia “absurda” de Daphne (Jack Lemmon) de casar-se com Osgood (Joe E. Brown). Este absurdo se apresenta por causa do desequilíbrio entre corpo e roupa, também demonstrado em outras cenas, onde o/a personagem de Jack Lemmon incorpora o papel feminino e dele se distancia:

Contraposição

Na primeira cena Sugar (Marylin Monroe) e Joe/Junior (Tony Curtis) estão no iate, beijando-se (a câmera está em close no casal). A música é calma. A câmera faz um movimento rápido (em direção à terra) que torna as imagens difusas e a próxima cena mostra (em plano geral) um baile, músicos tocando tango e logo em primeiro plano Daphne (Jack Lemmon) e Osgood (Joe E. Brown) dançando. Daphne (Jack Lemmon) mostra-se entediada.

A câmera faz o mesmo movimento, mas agora em direção ao mar. Volta à música anterior. Sugar (Marylin Monroe) e Joe/Junior (Tony Curtis) estão se beijando. A câmera faz a mesma contraposição novamente.

Na última cena, estão apenas Daphne (Jack Lemmon) e Osgood (Joe E. Brown) dançando. Daphne (Jack Lemmon) está animada e Osgood (Joe E. Brown) bêbado. No último passo do casal, Daphne (Jack Lemmon) leva-o ao chão como se ele fosse a mulher. Encerra-se a música e há uma fusão com a próxima cena.

Nesta cena, o personagem de Jack Lemmon assume seu corpo masculino e feminino simultaneamente. Cabe voltar aqui ao conceito de simulação de Canetti (1983), já explicitado no capítulo anterior. A ambigüidade é revelada na contradição entre trajes, fisionomia e postura (o personagem de Jack Lemmon conduz a dança como um homem em todo o tempo, apesar dos trajes e fisionomia ser de uma mulher). Essa contradição também está presente na postura de Daphne (Jack Lemmon), quando ao final, sua expressão já não denota o tédio. Para o espectador, essa cena é engraçada justamente por ele já conhecer o que há por trás da simulação, e a fragilidade do disfarce é que nos faz rir.

Mas a moda é sempre uma fantasia, e por isso tem o pleno direito de fazer rir. Como já não vemos o corpo descolado da roupa, para que se torne cômico, é necessário que algo desestabilize esta relação. No cinema, os figurinistas pensam numa linguagem em que os corpos, roupas e as personalidades se convergem numa mesma figura, com um significado corporal único. Nós, por outro lado, compreendemos um filme quando colamos às imagens aquilo que conhecemos e entendemos como corpo (Coppola, 2006). Neste filme, a tensão entre corpo e roupa perpassa toda a trama, quando o corpo masculino é travestido de trajes femininos. E o filme faz um constante movimento para não deixar que este corpo se estabilize na roupa, lembrando-nos a todo o momento que este corpo é masculino. Quando o corpo se desloca da roupa, o traje torna-se ridículo. Não nos reconhecemos naqueles corpos vestidos e por isso rimos. No filme, há uma seqüência em que essa tensão entre corpo e roupa fica ainda mais explícita:

Festa no Leito

Plano geral do corredor. Todos estão dormindo. Sugar (Marylin Monroe) sai de seu leito e vai até o leito de Daphne (Jack Lemmon) – desta vez a música tem um ritmo não muito acelerado. Na próxima cena, mostra em primeiro plano, Sugar (Marylin Monroe) entrando no leito dela. Close em Daphne (Jack Lemmon), que acorda e fica surpresa (nessas duas cenas está a mesma música do início). Close em Sugar (Marylin Monroe). Ela agradece a Daphne (Jack Lemmon) pelo que fez, e esta se mostra muito solícita e muito amiga. Há um

novo close em cada uma das personagens, enquanto dialogam. Mostra então, em primeiro plano, as duas conversando. Sugar (Marylin Monroe) olha para fora e entra no leito. Plano geral no corredor; Sue está passando (som ambiente do barulho do trem, dando ênfase ao silêncio dentro do vagão). Dentro do leito, em primeiro plano, aparecem as musicistas deitadas. Daphne/Jerry (Jack Lemmon) começa a suar frio e passar mal. Sugar (Marylin Monroe) então tenta aquecer seu pé. Daphne/Jerry (Jack Lemmon) começa falar: "Sou uma garota, sou uma garota...". Para explicar a Sugar (Marylin Monroe) o que está dizendo, Daphne (Jack Lemmon) diz que é uma garota doente. Sugar (Marylin Monroe) quer ir embora, mas Daphne (Jack Lemmon) a convence a continuar no leito e a beber uísque.

A câmera focaliza o leito pelo lado de fora. Sugar (Marylin Monroe) segura Daphne (Jack Lemmon) para que vá até o leito de Josephine (Tony Curtis) e pegue a bebida. Câmera focaliza em primeiro plano Daphne (Jack Lemmon) pegando o uísque e Josephine (Tony Curtis) quase acorda. Vê-se então o leito de Josephine (Tony Curtis) pelo lado de fora, e Daphne (Jack Lemmon) sinalizando para Sugar (Marylin Monroe) levantá-la. A câmera focaliza Sugar (Marylin Monroe) segurando as pernas de Daphne (Jack Lemmon) e soltando-as. Há um barulho que sugere queda. A próxima cena, mostra em primeiro e depois em primeiríssimo plano, Daphne (Jack Lemmon) caída no chão. Há um close em cada personagem durante um diálogo (novamente o barulho do trem quando está fora do leito).

Após o último close, a câmera acompanha Daphne (Jack Lemmon) entregando a garrafa a Sugar (Marylin Monroe). Daphne (Jack Lemmon) vai até a cozinha buscar copos, e rebola bastante por causa de sua camisola. Entrega os copos para Sugar (Marylin Monroe) e começa a subir novamente em seu leito.

A próxima cena dá um pequeno close em outra moça da banda que põe a cabeça para fora de seu leito e olha para o corredor.

A câmera focaliza novamente Sugar (Marylin Monroe) e Daphne (Jack Lemmon) em primeiríssimo plano, terminando de entrar no leito e começam a beber. Daphne/Jerry (Jack Lemmon) está embebedando Sugar (Marylin Monroe) com o objetivo de seduzi-la. A garota da banda que olhara o corredor entra no leito. Daphne (Jack Lemmon) tenta expulsá-la, mas ela e Sugar (Marylin Monroe) têm a idéia de fazer uma batida.

A próxima cena, mostra em plano geral, a garota pegando sua bebida e outras garotas acordando para a suposta festa no leito de Daphne.

A próxima cena mostra novamente o interior do leito. E as moças entrando, uma a uma. A câmera depois faz o movimento de colocar Daphne/Jerry (Jack Lemmon) e algumas garotas em primeiríssimo plano. E a personagem está brigando com elas. Há um corte e a próxima cena mostra Sugar (Marylin Monroe) e outras garotas. A outra cena volta a Daphne/Jerry (Jack Lemmon) ainda brigando com as garotas.

Na próxima cena, uma garota pergunta a Josephine (Tony Curtis) se ela tem cereja ao marasquino. Joe acorda e sai de seu leito. A próxima está em primeiro plano, sob a perspectiva do corredor. Josephine (Tony Curtis) tenta tirar as moças do leito de Daphne.

Corte de cena. A câmera está no interior do leito de Daphne, que pede para que as garotas saiam menos Sugar (Marylin Monroe), que é a única que sai, para buscar gelo.

Há um corte e mostra Sugar (Marylin Monroe) saindo e Josephine (Tony Curtis) ainda tentando expulsar as garotas.

Mostra então Sugar (Marylin Monroe) saindo do banheiro com o gelo na mão, entregando-o a Josephine (Tony Curtis) e voltando ao banheiro.

No banheiro há uma seqüência de cenas em que Sugar (Marylin Monroe) confessa que sempre se apaixona por saxofonistas. Joe fica interessado por ela.

Na cena após esta seqüência, a câmera volta ao leito de Daphne, em primeiro plano, mostrando-a já à vontade entre as garotas (como se tivesse desistido de sua intenção inicial e estivesse se divertindo com suas amigas). Daphne (Jack Lemmon) começa a ter soluços e as meninas passam gelo em suas costas e a lhe fazer cócegas. Daphne/Jerry (Jack Lemmon) passa mal e grita por Josephine, que não lhe responde. A câmera movimenta-se até dar um close em sua mão puxando o breque de emergência.

Corte de cena. A câmera está em plano baixo, mostrando as rodas do trem parando. O som também é o barulho de um trem parando.

Novo corte de cena. A câmera agora em plano médio, sob a perspectiva do corredor, mostra as garotas caindo do leito de Daphne. A próxima cena, em primeiro plano, mostra Joe caindo sobre Sugar (Marylin Monroe) e saindo do leito.

Agora em plano baixo, a câmera mostra, novamente sob a perspectiva do corredor, as garotas voltando aos seus leitos. E mostra Daphne (Jack Lemmon) caída se levantando

rapidamente e entrando em seu leito. Sue acorda e grita: "Bienstock!!!", este por sua vez acorda e pergunta: "Já chegamos à Flórida?". Corte de cena.

Este seqüência revela como a tensão entre o corpo masculino e as vestes femininas, tendo assim uma intenção educativa, reafirmando uma forma modelar do corpo feminino. Billy Wilder ridiculariza este corpo, mas através da ambigüidade a ridicularização torna-se menos ofensiva. Essa ambigüidade está presente em toda a trama, principalmente no personagem de Jack Lemmon.

Entrando no trem

Plano geral. Josephine (Tony Curtis) e Daphne (Jack Lemmon) estão entrando no vagão. Encontram as meninas e se apresentam. Daphne (Jack Lemmon) já se sente à vontade e conversa com todas as moças. Começa até a contar de sua costureira, mas Josephine (Tony Curtis) não deixa que continue. Uma musicista tenta lhe contar uma piada, mas Bienstock a interrompe. Daphne (Jack Lemmon) e Josephine (Tony Curtis) saem e ele recomenda às moças que não contem este tipo de piada porque as moças vieram de um conservatório.

A próxima cena começa em plano geral, e se aproxima deixando Curtis e Lemmon em primeiro plano. Jerry (Jack Lemmon) demonstra entusiasmo com a situação, e diz que se sente como se estivesse em uma loja de doces. Joe (Tony Curtis) lhe dá uma bronca e rasga seu peito.

A cena seguinte mostra novamente em primeiro plano as personagens indo ao banheiro se arrumar. Jerry (Jack Lemmon) tenta entrar no banheiro masculino, e Joe (Tony Curtis) lhe segura fortemente, rasga-lhe o outro peito. Joe (Tony Curtis) ainda conserva hábitos masculinos, Jerry (Jack Lemmon) mostra-se mais afetado em todo o tempo.

O que torna esta seqüência engraçada é rápida adaptação de Jerry/Daphne (Jack Lemmon). Daphne (Jack Lemmon) demonstra "naturalidade" com as garotas, para falar de "assuntos de mulher". Mas logo após, Joe (Tony Curtis) rasga o peito de Jerry

(Jack Lemmon), revela a tensão entre este corpo e sua roupa e lembra o espectador que Daphne (Jack Lemmon) ainda é um homem travestido de mulher, uma paródia. Além disso, o fato de Jerry (Jack Lemmon) se entusiasmar pelas moças mostra a contradição entre o corpo masculino (com “instintos masculinos”) e a forma modelar de corpo feminino.

O riso pode ser considerado um artefato social que emoldura os indivíduos (em alguns casos, inserindo-os em categorias) para castigar sua rigidez, visando readequá-los para a vida na sociedade em geral, fora de seus grupos.

Por isso, o uso de tipos na comédia pode ser considerado uma tentativa de criar molduras para as diversas “categorias” de pessoas. Ao desconectar esses indivíduos de seu meio, o cinema cria clichês básicos, desumanizando esses personagens e retirando todos os seus conflitos, contradições e singularidades. Uma das formas do cinema criar estereótipos é a partir das roupas, e faz isso porque já há um código social estabelecido para o vestir.

“É possível ver as pessoas através do seu modo de vestir e defini-las em grupos e opções sociais, justamente porque as roupas são linguagens. (...) Tais estereótipos são criados, vistos e revistos pela sociedade, fazem ou fizeram parte do modo de ver as roupas e auxiliaram a construção de um modo de ver, classificando sujeitos conforme seu modo de vestir e, evidentemente, não permitindo observar as singularidades do vestir. Desta forma, corroboram a intencionalidade de modos sociais e de educação, pois participam artificialmente das sociedades, criando clichês e leituras possíveis de cada sujeito inserido em seu grupo”. (Coppola, 2006, p.34)

O filme “Quanto Mais Quente Melhor” cria um estereótipo de mulher a partir do desajuste entre o corpo masculino de Jack Lemmon e Tony Curtis e seus personagens femininos. A seqüência que segue sua transformação demonstra uma suposta dificuldade de um homem ao tentar ser mulher (pois são sexos completamente diferentes),

dando a entender que hábitos e costumes são determinações fisiológicas e anatômicas, e o corpo da mulher está preparado para usar salto alto e saia e a andar com leveza.

A caminho do trem

Fusão com a cena anterior (sugerindo o tempo que eles levaram para se transformar). A primeira cena está em plano fechado, enquadrando as pernas das/os personagens do joelho para baixo (dando ênfase em sua dificuldade para andar), a segunda cena está em plano médio (focalizando o resto do corpo de ambas) e nas três próximas cenas, a câmera dá um close nos seus rostos. A câmera volta a um plano médio, focalizando o corpo de Curtis e Lemmon, a vai aumentando a distância dos corpos, acompanhando ainda seus movimentos até que Daphne (Jack Lemmon) pára. A música neste momento tem um ritmo acelerado e cessa no mesmo momento em que ele/ela pára de andar.

A próxima cena acompanha as/os duas/dois personagens conversando em primeiro plano. Jerry (Jack Lemmon) diz que não tem como continuar com o plano, reclama que está sentindo frio, e diz:

— *Estão todos encarando.*

Joe (Tony Curtis) responde:

— *Com essas pernas? Está louco?*

Ambos continuam andando e param. Olham para frente.

Corte de cena e então, em plano geral, a câmera mostra as garotas da banda de Sweet Sue. Na próxima cena há novamente um close nos rostos de Curtis e Lemmon. Jerry (Jack Lemmon) aponta para uma direção. Nova cena, a câmera mostra em primeiro plano Sugar (Marylin Monroe) caminhando e acompanha seu movimento. Ela passa por eles, que a acompanha com o olhar.

A câmera novamente apresenta um plano médio, desta vez acompanhando o movimento de Sugar (Marylin Monroe) e distanciando-se até ter um plano geral (nessas cenas há uma música que sugere sensualidade). A câmera volta então para Curtis e Lemmon, que começam a discutir. Jerry (Jack Lemmon) diz que são de um sexo completamente diferente

e que eles não vão conseguir. Joe (Tony Curtis) tenta convencê-lo a continuar, e Jerry (Jack Lemmon) ainda está falando quando um jornalista anuncia:

— *Extra, extra. – novo corte de cena, a câmera está em plano geral acompanhando o movimento de jornalista – Sete assassinados em garagem. Temem-se mais banhos de sangue.*

A câmera continua acompanhando o jornalista, que passa por Jerry (Jack Lemmon) e Joe (Tony Curtis) e passa a acompanhar estas personagens. Jerry (Jack Lemmon) decide continuar.

Os personagens estão em um corpo que não lhes cabe e tornam-se ridículos nesta situação. Mas a roupa, embora desajustada, assume uma função específica. A trama nos lembra o motivo que leva os músicos a buscar esse disfarce, que está inadequado, e faz isso para justificar esse desvio de conduta que ridiculariza.

O cômico não é universal, serve a uma sociedade em particular que o constrói e significa de acordo com seus valores, crenças, cultura etc. Rimos desse corpo desajustado porque já temos uma estética do vestir definida.

“Toda roupa serve para funções sociais específicas e possui atribuições definidas, conforme padrões de comportamento e informações do meio que a adota. Todos nos vestimos assim, para isto ou aquilo, com desejos controlados pelas esferas que nos receberão, assim como receberemos os outros a partir deste referencial, incluindo ou excluindo, conforme as roupas e também os tecidos, os cortes e as cores que vestem e que nos cercam. (...) É um dos atributos educacionais da estética do vestir, pois são meios artificiais de compreender e aprender classificações e modos de comportamento”. (Coppola, 2006, p.35)

A comicidade exige insensibilidade e indiferença daqueles que riem. Nesta perspectiva não é possível rir daquilo que nos desperta compaixão. Assim, o filme, que tenciona prever e induzir a reação do público utiliza-se de recursos cênicos que o tornam risível.

A inversão é outro recurso ainda não explorado neste trabalho. É um dos procedimentos do riso, dentro dos princípios permanentes e simples. A idéia de inversão está presente em todo o filme, no entanto, escolhi duas seqüências para tratar desta questão.

Um rapaz para Josephine

Em primeiro plano estão Sugar (Marylin Monroe) e Daphne. Sugar (Marylin Monroe) conta que em breve será pedida em casamento por Junior (Tony Curtis).

Close em Josephine, que está deitada. Ela diz que Daphne (Jack Lemmon) também recebeu uma proposta.

A próxima cena em está em plano geral, enquadrando as três personagens. Sugar (Marylin Monroe) pergunta se é verdade e Daphne (Jack Lemmon) ressalta ser de um milionário. Sugar (Marylin Monroe) fala então a Josephine (Tony Curtis) que deveriam achar um rapaz para ela. Neste momento entra o funcionário do hotel que já havia cortejado Josephine (Tony Curtis) e diz a ela:

— Estou aqui meu bem!

Josephine (Tony Curtis) fica desanimada e se esconde embaixo dos lençóis.

O engraçado nesta cena esta na imediaticidade da resposta, o rapaz entra no quarto no exato momento em que querem arrumar um rapaz para Josephine. Além disso, tem a questão do incômodo e do constrangimento de um homem ser cortejado por outro, ou seja, a inversão da relação.

Ajuda de Daphne

A primeira cena está em plano geral e mostra Sugar (Marylin Monroe) cantando. Há um corte, a câmera está em plano baixo e mostra que a personagem deixa sua garrafa de uísque cair (no mesmo momento em que encerra a música). Há um close em Sue, que olha surpresa para a garrafa. Close em Sugar (Marylin Monroe), que apresenta uma fisionomia constrangida. Novo close em Sue que chama por Bienstock.

A câmera focaliza Bienstock, que se levanta e vai até Sue e depois até Sugar (Marylin Monroe) - a câmera acompanha o movimento do empresário. A câmera focaliza o chão e a mão de Bienstock pegando a garrafa caída e depois subindo, até filmar, em primeiro plano, Bienstock, Sugar (Marylin Monroe), Josephine (Tony Curtis) e Daphne (Jack Lemmon). O empresário já está mandando que Sugar (Marylin Monroe) arrume seus pertences para sair do trem, quando Daphne (Jack Lemmon) se responsabiliza pela garrafa.

Há novamente um dialogo entre Sue e as moças em alternância de closes. Sue acha muito estranho o que Daphne (Jack Lemmon) está dizendo e pergunta se não vieram de um conservatório. Daphne (Jack Lemmon) entra em contradição, mas Josephine (Tony Curtis) consegue consertar. Sue deixa claro que não suporta duas coisas em sua banda: bebidas e homens. Josephine (Tony Curtis) garante que não haverá nenhum problema e Daphne (Jack Lemmon) diz: "Homens? Aquelas coisas peludas de oito mãos? Só querem aquilo de uma garota". Quando olha para frente.

Há um close em Bienstock. Ele olha para ela e diz: "Desculpe moça" (em referência à brincadeira que fizera).

A nova cena é então em plano geral, e mostra novamente a banda tocando.

Nesta seqüência a inversão está na fala de Daphne (Jack Lemmon). Primeiro pelo discurso tido como feminino, que usa para falar de sua aversão a homens. Também por sua referência a Bienstock: a frase desvia a atenção da bebida e inverte o constrangimento.

Mais uma vez a questão da ambigüidade está presente, pois não é possível saber se Daphne (Jack Lemmon) faz o favor a Sugar (Marylin Monroe) por amizade ou interessado nela.

Outro recurso utilizado para dar o caráter cômico ao filme é o exagero nos gestos. O gesto não é um complemento da linguagem verbal. É uma expressão corporal, com linguagem e significados específicos, compreensível em si mesma.

Esta seqüência é engraçada porque Jack Lemmon exagera em gestos tipicamente femininos, como a mulher aceitar ajuda de um homem, o bater na face, as expressões faciais de tédio, irritação, indignação, a forma de andar.

Chegada à Flórida

A primeira cena mostra Osgood (Joe E. Brown), em primeiro plano, observando algo. Corte de cena. Aparecem as garotas descendo do ônibus. Josephine (Tony Curtis) e Sugar (Marylin Monroe) descem primeiro. Daphne (Jack Lemmon) vem atrás e se oferece para carregar o instrumento de Sugar (Marylin Monroe). Josephine (Tony Curtis) agradece e também lhe dá o seu sax para carregar. Ela comenta com a "amiga": "Oh, ela não é uma gracinha?" E ambas saem andando. A câmera continua focalizando Daphne (Jack Lemmon), que está tentando segurar suas malas.

Na próxima cena, a câmera novamente focaliza Osgood (Joe E. Brown), que olha para frente com interesse. Corte de cena, a câmera está parada. As garotas da banda passam pelos homens sentados. Quando Josephine (Tony Curtis) e Sugar (Marylin Monroe) passam, Osgood (Joe E. Brown) exclama: "Supimpa!". A câmera volta a se movimentar com as personagens e as coloca em primeiro plano, enquanto conversam.

Na cena seguinte, Daphne (Jack Lemmon) sobe pelas escadas – a câmera está em plano geral, e está parada enquanto Daphne (Jack Lemmon) se aproxima. Quando chega perto de Osgood (Joe E. Brown), Daphne (Jack Lemmon) tropeça e perde o sapato.

Agora a câmera está em plano médio – focalizando Daphne (Jack Lemmon) do pescoço para baixo. Osgood (Joe E. Brown) coloca nela o sapato e se apresenta. A câmera focaliza então Daphne (Jack Lemmon) apresentando-se, com uma grande careta. Corte de cena e a câmera volta a Osgood (Joe E. Brown), focalizando-o da cintura pra cima, segurando os pés de Daphne (Jack Lemmon) e elogiando seus tornozelos.

A câmera em plano geral mostra Daphne (Jack Lemmon) tentando desvencilhar-se de Osgood (Joe E. Brown), mas este se oferece para carregar seus instrumentos, o que ela

prontamente aceita e diz: "Que gracinha!" (a câmera acompanha o movimento das personagens).

Na próxima cena, a câmera acompanha os personagens caminhando. Osgood (Joe E. Brown) puxa assunto com Daphne (Jack Lemmon) e começa a cortejá-la. Os dois param ante o elevador e há um diálogo entre os dois personagens, numa sucessão rápida de cenas, havendo um close no seu rosto a cada fala. Osgood (Joe E. Brown) convida Daphne (Jack Lemmon) para jantar, ela recusa e mostra por sua fisionomia que está irritada e impaciente.

Daphne (Jack Lemmon) olha para frente e se despede de Osgood (Joe E. Brown), que não a deixa sozinha. A câmera acompanha os dois entrando no elevador e Osgood (Joe E. Brown) dando ordem ao ascensorista para não deixar ninguém entrar.

A porta se fecha. A câmera sobe até o indicador do elevador, que mostra o elevador subindo, parando e descendo imediatamente.

A câmera volta ao elevador e mostra a porta se abrindo. Daphne (Jack Lemmon) briga com Osgood (Joe E. Brown), diz que não é uma garota qualquer e lhe bate no rosto. Então, sai do elevador e sobe pelas escadas, enquanto ele tenta chamá-la (a câmera acompanha os dois personagens). Quando sobe as escadas, a câmera continua focalizando Osgood (Joe E. Brown), alisando seu rosto e exclamando: "Puxa!".

Muito do que construímos hoje em linguagem corporal foi educado pelo cinema. Todos os gestos deste trecho dialogam com gestos já usados no cinema por personagens femininos.

A sociedade não aceita a mecanização dos gestos. Assim, os gestos são engraçados quando imitados e só podem ser imitados quando repetidos. Nessa perspectiva, só podemos ser imitados quando deixamos de ser nós mesmos. Os gestos são então exagerados. Para ser cômico, o exagero não é o objetivo, é apenas o meio para manifestar as irregularidades vistas.

O cômico é inconsciente, a pessoa ridicularizada não tem consciência de que está sendo observada, pois se soubesse teria outras atitudes. O cinema forja esse desconhecimento do outro.

“(...) o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas”. (Mulvey apud Xavier, 1991, p. 441)

O filme é criado de forma a aparentar que os personagens ignoram a ciência do telespectador, que já sabe de sua simulação e eles agem como se ninguém, além deles soubessem dessa farsa. O medo da humilhação que a descoberta trará está bem representado nesta seqüência:

Arrumando as malas

Plano baixo. Roupas estão sendo jogadas nas malas. A câmera se afasta e mostra que Josephine (Tony Curtis) e Daphne (Jack Lemmon) estão arrumando as malas para fugir de Spats. Daphne (Jack Lemmon) começa a falar que se Spats encontrá-los, irá matá-los. Então diz:

— Os tiras vão achar duas moças mortas, vão nos levar no necrotério e quando nos despirem vou morrer de vergonha.

Depois, Daphne (Jack Lemmon) continua arrumando suas coisas e pega um objeto que a faz lembrar-se de Osgood (Joe E. Brown). Ela diz então:

— Nunca mais acharei um homem tão bom assim.

Joe (Tony Curtis) pega seu chapéu de marinheiro e lembra-se de Sugar (Marylin Monroe).

Esta cena é engraçada pela forma como o personagem lida com a morte, mas também porque mostra a contradição de Daphne/Jerry (Jack Lemmon) que se envergonha

de sua identidade ser descoberta, mas se lembra com saudades de Osgood (Joe E. Brown) e fala como uma mulher de sua bondade.

É a partir do medo da revelação que a trama se desenvolve e é na revelação que o filme acaba.

A Revelação

Por fim, a cena final, em que ocorre a revelação da identidade de Daphne (Jack Lemmon) demonstra a intencionalidade de fazer rir através da paródia e ridicularização da mulher:

Final

Close em Joe (Tony Curtis) e Sugar (Marylin Monroe) beijando-se.

Na próxima cena, a câmera dá um close em Osgood (Joe E. Brown) e Daphne (Jack Lemmon). A cena mostra o diálogo final do casal:

— *Liguei pra mamãe. Ela ficou tão feliz que chorou. Quer que use seu vestido de noiva. É de renda branca.*

Daphne (Jack Lemmon) lhe responde e ao longo da conversa seu tom de voz vai se tornando mais estridente e seus gestos mais exagerados, como se estivesse "histérica".

— *Osgood, não eu posso usar o vestido de sua mãe. Ela e eu não temos o mesmo corpo.*

— *Podemos alterar.*

— *Não pode não. Vou ser direta, não podemos nos casar.*

— *Por que não?*

— *Bem... Em primeiro lugar não sou loira natural.*

— *Não tem importância.*

— *Eu fumo. Fumo sem parar.*

— *Não importa.*

— *Tenho um passado. Vivi com um saxofonista nos últimos três anos.*

— *Eu lhe perdôo.*

— *Não posso ter filhos (somente nesta fala, sua fisionomia denota tristeza, mais ainda é caricatural).*

— *Podemos adotar.*

— *Você não entende Osgood. – Daphne (Jack Lemmon) tira a peruca, pára de disfarçar a voz e adota gestos masculinos – Sou um homem.*

— *Bem, ninguém é perfeito.*

A fisionomia de Jerry (Jack Lemmon) primeiro demonstra surpresa e que não está entendendo, e depois mostra como se ele estivesse resmungando.

A câmera que estava em primeiríssimo plano, passa ao plano geral. O céu está estrelado, parece que estão no meio do mar. O filme termina.

A fisionomia caricatural; o tango que acompanha a seqüência – na verdade, há uma fusão entre o tango e a música romântica que acompanhava o beijo de Sugar (Marylin Monroe) e Joe (Tony Curtis); a composição de cena que lembra o telespectador, já educado pelo cinema, um clima de romantismo; o diálogo que mais uma vez recorre ao absurdo; e, por fim, a irrelevância da revelação para a trama, demonstrada na postura de Osgood e na edição do filme, que dá descontinuidade a partir da revelação, demonstra a intencionalidade do diretor.

Esse homem travestido é uma paródia da mulher. No entanto, ele imita uma *forma modelar*, um ideal de mulher e torna-se risível porque permite perceber que ninguém (nem homens, nem mulheres) é capaz de incorporar esse ideal.

Rimos porque estamos presenciando a vida no cinema, e Bergson diz que tudo o que é vivo e torna-se mecânico é-nos risível. Nesse sentido não seria essa ridicularização uma tentativa de readequação do corpo feminino? Pois ao mesmo tempo em que reafirma o estereótipo, o filme o ridiculariza, ao invés de exaltá-lo. A sociedade não aceita a rigidez de caráter, rimos desses personagens porque cuidamos que aquilo não seja “imitado”. Dessa forma, este riso está vinculado a uma educação.

“[a comicidade] (...) Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção” (Bérgson, 2004, p.65)

Bibliografia

- ALMEIDA, Milton José. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- _____. Milton José. *Imagens e sons – A nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes: 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Brasília: Melhoramentos, 1983.
- COPPOLA, Gabriela D. *Educação do vestir: roupas, memória e cinema*. Campinas, SP: 2006.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- COUTINHO, Laura Maria. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano. 2003
- DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle. *Imagens da Mulher*. Porto: Afrontamento, 2002.
- MALUF, Sonia. *Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*. Revista Estudos Feministas, 2002.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Quem manipula quem?* Petropolis, RJ: Vozes, 1991 4ª ed.
- MIRANDA, Carlos E. A., RIGOTTI, Gabriela (org). *Imagens e Educação: estudos*. São Paulo: Fiuza, 2006.
- MIRANDA, Carlos E. A., RIGOTTI, Gabriela F., COPPOLA, Gabriela D. *A educação pelo cinema*. Projeto Artigo Científico.
- Disponível: http://artigocientifico.com.br/uploads/artc_1153335383_47.pdf. 2006
- MIRANDA, Carlos E. A. *Reflexões de um tempo e diligências para metodologias de estudo de imagens em educação*. mimeo, 2008.
- SEABRA, Zelita, MUSZKAT, Malvina. *Identidade Feminina*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986
- TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.