



CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE EM UMA CENA DO CINEMA

Marta Friederichs – UFRGS

Resumo: Este texto procura pensar o cinema como um espaço potente para se discutir questões relacionadas à produção de um corpo feito inteligível como efeito de discursos, normas regulatórias e relações de poder. Assim, procuro problematizar alguns, dos diversos modos, que a cena de um filme do cinema hollywoodiano do final da década de 1950 ensina sobre o corpo, o gênero e a sexualidade. Procuro, bem como, pensar as potencialidades do cinema que, por veicular pedagogias culturais, constitui-se em um espaço fecundo para a escola pensar e discutir questões referentes ao corpo. Para tanto, aproximo-me da Teoria *Queer*, a partir do pensamento de Judith Butler, dos Estudos Foucaultianos e de alguns conceitos da Análise Cultural, em uma perspectiva pós-estruturalista. Desse modo, a partir de uma cena da comédia *Quanto Mais Quente Melhor* proponho pensar como se produz um corpo feminino. Um corpo educado de acordo com os discursos e normas regulatórias que vigoram em uma determinada época, em uma determinada sociedade.

Palavras-chave: Corpo; Relações de Gênero; Sexualidade; Educação.

A cena de um filme tem potência para ensinar modos de ser e estar no mundo, de educar e significar o corpo? Uma cena pode ‘falar’ de feminilidade? Será que um filme pode se constituir em uma importante ferramenta pedagógica para a escola quando se procura tensionar as relações de gênero, perturbar os determinismos biológicos? E a educação, será que acontece apenas através da escola? Essas são algumas questões que trago para a escrita deste texto¹.

Lembro quando Bell Hooks (2009), professora e escritora feminista norte-americana comprometida em articular e problematizar questões de gênero, raça e classe social, fala das sensações a que um filme pode levar. Conta, então, sobre o dia em que tentou ensinar uma complicada teoria feminista para estudantes um tanto hostis em relação à leitura dos textos. Desse modo, começou tais discussões falando sobre um filme particular, o que fez com que

¹ Uma vez que, para a escrita deste texto, aproximo-me dos Estudos Foucaultianos e da Teoria *Queer*, em uma perspectiva pós-estruturalista, vou me opor à linguagem que apresenta a forma masculina como regra geral, sendo assim, será explicitada a terminação feminina e masculina ao longo do texto através da utilização de termos neutros em gênero, como ‘pessoas’, ‘sujeitos’, ou especificando a terminação masculina e feminina, como ‘leitor/a’. O texto será escrito na primeira pessoa uma vez que o referencial teórico adotado possibilita /ao autor/a estar ‘dentro do texto’.

rapidamente os/as estudantes se engajassem em uma animada discussão sobre os conceitos teóricos densos que eles/as anteriormente haviam dito que não haviam entendido.

Mesmo que, ao assistir a um filme, uma diversidade de olhares possam ser lançados sobre ele, argumento que o cinema não apenas têm potência para aproximar sensações, fomentar uma experiência compartilhada, oferecer a oportunidade de se participar dos códigos de uma determinada cultura, de se experimentar uma determinada época, de se conhecer as normas regulatórias que produzem sujeitos do feminino ou do masculino, mas também é capaz de ensinar aos sujeitos modos de se ser masculino ou feminino, de vivenciar e experimentar o corpo. Desse modo, penso que o cinema não apenas exerce uma pedagogia, ao veicular as posições de gênero e sexualidade das personagens que se fazem na tela, como também os filmes constituem-se em um potente instrumento para a escola a fim de se problematizar essas mesmas posições de gênero e sexualidade que, muitas vezes, estabelecem hierarquias, binarismos, tautologias entre masculinidades e feminilidades, entre possíveis modos de ser e viver o corpo.

É possível argumentar que ensinar modos de ser e viver não seja a pretensão de quem faz o filme, mas, certamente, experiências são partilhadas, ideias alavancadas, lições aprendidas, desejos plantados. Quantas vezes nos identificamos com certas personagens, nos apropriamos de certos jeitos de se vestir, de se movimentar, de olhar, de falar? Quantas vezes não desejamos ‘aquele’ corte de cabelo, estar ‘naquela’ mesa de jantar, ‘aquela’ aparente liberdade? Quantas vezes imitamos e/ou desejamos ‘aquele’ modelo de corpo? Em quantos momentos não nos fazemos mais inteligíveis portando ‘aqueles’ signos de gênero²?

Assim, o que procuro neste texto, ao valer-me de uma cena de um filme de comédia hollywoodiano, escrito, produzido e veiculado no final da década de 1950, será problematizar alguns, dos diversos modos, que a cena ensina sobre o gênero e a sexualidade em suas articulações com a biologia. Procuro, também, pensar as potencialidades do cinema como um instrumento fecundo para a escola discutir e problematizar o gênero e a sexualidade. Para tanto, aproximo-me da Teoria *Queer*, a partir do pensamento de Judith Butler, dos Estudos Foucaultianos, de alguns conceitos da Análise Cultural em uma perspectiva pós-estruturalista.

²

Logo abaixo específico o modo como opero, neste texto, com o conceito de gênero.

Pensar a feminilidade e a masculinidade, na esteira da idéia de Butler (2003, p. 211), é conceber o gênero como performativo³, uma vez que, para esta autora, ele 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. Normas regulatórias que, 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. Por serem repetíveis, essas normas são também passíveis de reinvenção, de ressignificação.

Falar de sexualidade com o apoio do aporte teórico dos Estudos Foucaultianos e da Teoria *Queer* é também pensar que os discursos, como muitos dos proferidos pela ciência, pelo catolicismo, pelo direito, empenham-se por estabilizar a coerência entre a biologia, as posições de gênero e a (hetero)sexualidade, ordenando os seres em uma lógica heteronormativa. Butler (2008) delata como as normas que governam os gêneros e os sexos são instituídas e mantidas. Para esta autora, essas normas são estruturadas a partir de uma matriz que estabelece, ao mesmo tempo, a heterossexualidade compulsória⁴ e uma hierarquia entre o masculino e o feminino. É a norma que governa a inteligibilidade, que possibilita a legibilidade do social, que estabelece as relações entre o dentro e o fora da norma.

³ Para pensar o gênero como performativo, Butler apóia-se nas teorizações da lingüística, 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 (How to do things with words)*, em 1962, e à desconstrução das ideias de Austin feita por Jacques Derrida no ensaio, *Assinatura, acontecimento, contexto*, publicado em 1972.

⁴ Cabe mencionar que Butler apóia-se em Adrienne Rich ao utilizar o termo “heterossexualidade compulsória”. Adrienne Rich, poeta americana e feminista, ao criar o termo heterossexualidade compulsória chama atenção à naturalização das relações sociais hierárquicas entre homens e mulheres. Para ela, a se utilizar a heterossexualidade compulsória como uma categoria de análise é possível pensá-la como uma instituição política, como uma crítica ao sistema de dominação e construção de valores diferenciados e hierárquicos ao se representar mulheres e homens. Heterossexualidade que também é política ao estar implicada na naturalização dos seres, na exclusão e no confinamento de um feminino, construído como oposto, complemento do masculino, inferior, porém, já que ‘diferente’.

A análise cultural compromete-se em examinar, em artefatos culturais, o conjunto de pedagogias e modos de regulação social que se tramam nas cenas filmicas. As cenas filmicas por serem constituídas por tramas de discursos específicos, como, por exemplo, discursos biomédicos, religiosos, da indústria da beleza, da justiça, dentre outros, dizem verdades sobre o corpo, a alimentação, a raça/etnia⁵, a sexualidade, a classe social, as feminilidades, as masculinidades. Ao mesmo tempo em que a cena veicula discursos com efeitos de verdade, ela também possibilita um espaço crítico capaz de perturbar certos discursos dominantes. Pois, se é no interior das práticas, dos discursos e das normas que se alavancam os movimentos de contestação e de ressignificação, a subversão de certos discursos que se tramam nas cenas poderiam abrir brechas para se questionar e contestar discursos, práticas e normas? Será que a cena de um filme do cinema, ao mesmo tempo em que reitera normas, tem potência para fazer pensar em romper com os clichês, subverter essas mesmas normas? E essas brechas, poderiam ser produtivas para a escola ao falar das relações de gênero e de sexualidade?

Durante muito tempo, a escola foi o espaço privilegiado para estudos realizados no campo da educação. Hoje, porém, sabemos que é fundamental olhar além, buscando outros espaços que produzem e ensinam conhecimentos e saberes, espaços que participam na produção dos sujeitos. Rosângela Soares e Dagmar Estermann Meyer⁶ comentam a importância de pensarmos a relação entre artefatos culturais e educação nos processos de organização das relações sociais e na produção dos sujeitos, uma vez que “o currículo se

⁵ Há diversas disputas entre os termos raça e etnia. Hall (2003) aponta que “entre as duas maiores comunidades pós-migratórias não brancas na Gra-Bretanha, o termo ‘raça’ aplicado geralmente aos afro-caribenhos e ‘etnicidade’ aos asiáticos. Na verdade, esses termos fornecem um mapeamento bem grosseiro dessas comunidades. Considera-se que a ‘raça’ traduza melhor a experiência afro-caribenha por causa da importância da cor da pele, uma ideia derivada da biologia. O espectro de cor entre os afro-caribenhos e extremamente amplo — resultante da intensa miscigenação da sociedade colonial caribenha e séculos de ‘transculturação’ (Ortiz, 1940; Brathwaite, 1971; Glissant, 1981; Pratt, 1992). Os asiáticos não constituem de forma alguma uma ‘raça’, nem tampouco uma única ‘etnia’. A nacionalidade é frequentemente tão importante quanto a etnia. Os indianos, os paquistaneses, os oriundos de Bangladesh e Sri Lanka, os ugandenses, os quenianos e os chineses são perpassados por diferenças regionais, urbano-rurais, culturais, étnicas e religiosas. Conceitualmente, a categoria ‘raça’ não é científica. As diferenças atribuíveis a ‘raça’ numa mesma população são tão grandes quanto aquelas encontradas entre populações racialmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. E a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão — ou seja, o racismo. Contudo, como pratica discursiva, o racismo possui uma lógica própria [...] Já a ‘etnicidade’ gera um discurso em que a diferença se funda sob características *culturais e religiosas*. Nesses termos, ela frequentemente se contrapõe a ‘raça’. Porém, essa oposição binária pode ser delineada de forma muito simplista”. (*ibidem.*, 69/70).

⁶ Disponível em

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000200010&lng=pt&nrm=iso
. Último acesso em 17/03/2012.

desvincula e se projeta para além da escola” (SOARES e MEYER, 2003). Ao estender o olhar “para além da escola”, observamos que há várias instâncias que educam e moldam os corpos, que ditam comportamentos e formas de ser demonstrando que há ‘pedagogia’ em muitos espaços. Os programas de televisão, os *sites* e páginas da internet, os filmes do cinema, dentre outros, são alguns destes espaços. Para Henry Giroux e Peter McLaren (1995, p. 144), “existe pedagogia em qualquer lugar em que o conhecimento é produzido, em qualquer lugar em que exista a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades”.

Por veicular pedagogias culturais⁷, um determinado filme do cinema pode ser compreendido como um artefato da cultura. Assim, penso que se constitui em um espaço potente para se pensar as relações de gênero e sexualidade. Desse modo, a partir da cena da comédia *Quanto Mais Quente Melhor*⁸ proponho pensar como se produz um corpo feminino. Um corpo educado, que é efeito dos discursos e normas regulatórias que vigoram em uma determinada época, em uma determinada sociedade.

Antes de apresentar a cena, reitero que ao valer-me das contribuições da Teoria *Queer* e dos pensamentos de Michel Foucault, uma vez que estes campos de estudo se opõem ao determinismo biológico muitas vezes utilizado para hierarquizar as relações entre os sexos, etnias e sexualidades, busco perturbar a hegemonia do discurso dominante que posiciona os sujeitos desviantes da ‘norma’, ou seja, do masculino, branco, heterossexual, burguês, em um pólo de menor valor. Em especial, os Estudos *Queer* chamam atenção a outras formas de pensar os corpos, opostas ao binarismo, aos polos hierarquizados. Esses/as estudiosos/as, ao visualizar o corpo como efeito da história, buscam problematizar a caracterização do corpo como um dado ‘natural’, que contém uma essência.

⁷ O termo ‘pedagogia cultural’ é aqui entendido através da idéia de que a educação ocorre através de locais em que o conhecimento, tensionado por discursos e relações de poder, é veiculado. Portanto, a educação não se limita à escola, ou a instituições como a família, a igreja. Ela ocorre em uma variedade de locais sociais, compreendidos como artefatos culturais, tais como o cinema, a TV, jornais, revistas, anúncios publicitários, videogames, jogos on line, blogs, sites, dentre outros.

⁸ Filme produzido e dirigido por Billy Wilder, que traz como protagonista, Marilyn Monroe, e os atores Tony Curtis e Jack Lemmon. O filme retrata a Chicago da época da Lei Seca, em 1929. O filme conta a história de dois músicos de fora da cena do jazz que, depois de testemunharem, por acaso, o assassinato de sete pessoas causado por um conflito entre duas poderosas gangues de Chicago. Para salvar a vida, os dois músicos encontram como alternativa disfarçarem-se de garotas para tocar em uma banda só de mulheres. O filme recebeu indicação ao Oscar em seis categorias – figurino, roteiro, direção, filmografia, direção de arte e melhor ator (para Jack Lemmon), vencendo o de figurino, por Orry – Kelly. Com este filme, Marilyn ganhou um Globo de Ouro.

Uma Cena Como Pedagogia

A câmera foca Sugar Cane (Marilyn Monroe) que vem caminhando pela plataforma do trem. Movendo-se com sensualidade. Vestido preto colado ao corpo, sapatos de saltos altos, estojo de uma guitarra havaiana – ukelelee - embaixo de um dos braços, valise na outra mão. Cruza suavemente os passos ao caminhar. Os passos são seguros. O rebolado, instigante. Com a respiração suspensa, Joe (Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon), observam, boquiabertos, Sugar e o seu modo de caminhar. Os rapazes, por instantes, esquecem-se da sua performance. E Jerry exclama: “Veja aquilo! Olhe como ela se move! Parece gelatina com molas! Deve haver algum tipo de motor... É um sexo completamente diferente!”.

É um sexo completamente diferente? Será? O que esta afirmação quer dizer com ‘diferente’? Onde está a diferença? Na aparência do corpo? Na pele? Nos gestos? Nos movimentos? No ‘sexo’? Nas verdades sobre o corpo? No modo pelo qual o corpo de Sugar e o olhar de Jerry foram educados? Como pode esta frase, ainda hoje tão cotidiana, perturbar-me tanto?

Tomo a afirmação de Jerry “é um sexo completamente diferente!” como um gatilho para iniciar as discussões a que me proponho neste texto em que, como já mencionado, procuro, através de uma cena do cinema, problematizar as relações de gênero privilegiando a fabricação de um corpo feminino. Análise, portanto, que tem no corpo, no corpo acordado como feminino, o seu objeto de interesse. Desse modo, estarei falando do corpo. Um corpo educado, assujeitado a processos de fabricação que o fazem inteligível como feminino. Corpo cuja materialidade é apenas possível de ser pensada como efeito de normas e discursos, muitas vezes concorrentes entre si, provenientes de diversas instituições, como, por exemplo, da biomedicina, da religião, do direito, da pedagogia. Discursos com efeitos de verdade que se tramam e, ao serem assumidos, garantem ao corpo a aparência de um “sexo completamente diferente”, quando comparado ao masculino. Diferença que é constituída na história, e assim materializada no corpo dos sujeitos por práticas normativas insistentemente repetidas.

De que modo ter um sexo diferente dita pertencimentos? Como é atribuído ao sexo o marcador ‘da diferença’ entre os corpos? Estaria no sexo biológico, genético ‘a diferença’ ou nos efeitos de verdade dos discursos que garantem materialidade e inteligibilidade ao sexo como diferente? Para pensar um sexo como diferente de um outro é preciso conceber o sexo

através do domínio dos discursos, da linguagem. Foucault (2006), no primeiro volume da *História da Sexualidade - A Vontade de Saber* -, aponta o modo como o sexo foi sendo posto em discurso desde o século XVII, tornando-se uma tecnologia fundamental nos processos de administração da vida, de inserir uma determinada ordem para o mundo.

Ao operar com a idéia de que a feminilidade é fabricada, em determinada época, em determinada cultura, penso estabelecerem-se brechas que possibilitam deslocar de um marcador anatômico (ou seja, o sexo anatômico) a origem das ‘diferenças’ que produzem o feminino em um corpo. Diferenças materializadas na performance de Sugar que se faz na tela pelo rebolado que confere ao corpo um caminhar ondulado, pela destreza de caminhar sobre os saltos altos, pelas costuras do vestido que destacam os quadris, a região dos glúteos.

Butler (2003) aponta o gênero como o fator que garante inteligibilidade e legibilidade ao corpo, ao sexo. Ao pensar a feminilidade, no rastro das ideias de Butler, como performativa, ou seja, conforme anteriormente mencionado, como uma seqüência de atos, normativos, insistentemente repetidos e treinados que dão contorno e forma aos sujeitos e ao seu corpo, penso o feminino como efeito de saberes e práticas instituídas, entre relações de poder, e partilhadas na cultura e sociedade da qual participa o sujeito. Acordar com esta ideia é assumir que não há uma essência e/ou fatores desencadeantes advindos do biológico que, por si só, fabriquem a feminilidade em um corpo. É, pois, esta repetição de atos constituídos por signos partilhados, essa educação do corpo, esses efeitos de verdade dos discursos, e não um fator desencadeante vindo do biológico, que irão fabricar a feminilidade e produzir no corpo o que se difere, em um modo binário, do masculino.

Quando, ao observar Sugar Cane, Jerry exclama “É um sexo completamente diferente!”, ele parece pautar esta afirmação na aparência e forma do corpo. No modo como o vestido ressalta a equação entre a circunferência da cintura e a dos quadris, na forma como o corpo balança ao se movimentar, como segura os objetos, como rebola ao caminhar. Jerry parece desconhecer todos os investimentos e ensaios feitos na tentativa de se enquadrar nas normas, de se apropriar, com naturalidade, dos signos que dão inteligibilidade ao corpo como feminino, neste caso, de uma mulher branca, norte-americana, do final da década de 1920⁹. No caso de Sugar, aprender a caminhar, com agilidade, delicadeza e destreza, sobre saltos altos. O que faz supor anos de treinamento, que fabricam, sobre os sapatos, o requebrado no

⁹ Conforme a nota anterior, reitero que mesmo o filme *Quanto Mais Quente Melhor* tendo sido escrito, produzido e veiculado no final da década de 1950 ele é ambientado no ano de 1929.

corpo de Sugar e o fazem parecer ‘tão natural’. Desse modo, a feminilidade é o efeito das roupas, das sessões de depilação, das meias e sapatos que contornam o corpo, dos gestos, dos olhares, do tom da voz, do jeito de segurar a guitarra havaiana, do modo de arrumar e enfeitar os cabelos, de pintar o rosto que, ao serem repetidos, produzem um estilo acordado, em determinada época, na cultura e sociedade da qual participa o sujeito e, na performance de Sugar, fabrica o feminino em seu corpo.

Assim, cabe comentar a distinção entre os conceitos de performance e performatividade de gênero a partir do pensamento de Judith Butler. A performance, para acontecer, pressupõe a existência de um sujeito, uma vez que é o sujeito quem encena os atos performativos que se repetem. Já a performatividade questiona a existência do sujeito por se dar na repetição de atos sustentados pelas normas de gênero (SALIH, 2002). Desse modo, a fabricação do feminino e do masculino se dá por uma seqüência repetida de atos e gestos em que não pré-existe um sujeito, em que não há uma origem¹⁰ e nem um fato biológico desencadeante. Portanto, não é o sujeito o fundante destas práticas, mas, sim, o efeito delas. Ao assumir esse modo de operar com a feminilidade vejo possibilidades de descolar a feminilidade do corpo biológico de uma ‘fêmea’ e aceitar que qualquer sujeito capaz de se apropriar de signos já cristalizados do feminino é capaz de fabricar em si a feminilidade, basta lembrar as travestis, as *drag queens*, as transexuais, os *cross-dressers*.

Penso a fabricação, neste caso do feminino, como versões produzidas através de atos, gestos e desejos que são efeitos de discursos, práticas e instituições. Para Butler (2003, p. 194/195), esses atos, gestos e desejos, que fabricam corpos, podem ser entendidos como performativos pois o que pretendem

[...]expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público [...]. Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros, nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso.

¹⁰ Ao discutir a genealogia, Foucault (2008, p. 260/261) noz diz que “a genealogia não se opõe à história como a visão altiva e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, pelo contrário, ao desdobramento metaistórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Opõe-se à pesquisa da ‘origem’”.

Assim, é possível afirmar que não é a ‘verdade’, a ‘origem’ do feminino a questão, uma vez que o feminino e o masculino podem ser pensados como fantasias, como efeitos da história, onde signos são partilhados, cambiados, trocados. A questão está no efeito de verdade dos discursos que dizem do feminino e que quando assumidos fabricam o feminino em um corpo. O que está, pois, em jogo é a efetividade e a eficácia das fabricações. Fabricações que se valem das normas de gênero como um modo de se fazerem inteligíveis, ‘legítimas’, convincentes, verdadeiras.

Cabe dizer que, ao pensar na fabricação do feminino, não nego que há uma morfologia para os corpos, entretanto, opero com a idéia de que as produções de feminilidade e masculinidade não têm origem no biológico e sim, como venho mencionando aqui, advém de signos culturais, sociais e biopolíticos que, através de diversos discursos educam os corpos. Assim, chamo atenção ao fato de não olhar para a biologia em busca da ‘origem’ da feminilidade, das diferenças entre masculinidades e feminilidades, mas procuro olhar além da biologia, de entender que até mesmo o nosso olhar sobre o biológico é efeito de discursos, é social e culturalmente convencido. O que ensaio, portanto, no decorrer deste texto, a partir desta cena filmica, é tensionar a atitude viciosa de ligar a biologia ao gênero. Procuro, pois, deixar em suspenso a biologia e a feminilidade. Suspensão, essa, que penso ser capaz de expor o caráter fabricado do gênero.

Para Foucault (1986) o termo discurso pode ser entendido não apenas como um conjunto de signos ligados a conteúdos, mas como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Para este filósofo, “os discursos são feitos de signos; mas o que eles fazem é mais do que utilizar esses signos para designar as coisas. É esse ‘mais’ que os torna irreduzíveis à língua e ao ato de fala” (*ibidem*, p. 56). Entretanto, Foucault nos alerta que os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, podendo (ou não) se justapor, ignorar, excluir. Desse modo não devemos

[...]dissolver o discurso num jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos mostra uma face legível que apenas teríamos de decifrar; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há uma providência pré-discursiva que o volte para nós. É necessário conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, em todo o caso como uma prática que lhes impomos¹¹.

¹¹ Fragmento extraído do texto a Ordem do Discurso, tradução de Edmundo Cordeiro, disponível em:< <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.pdf>>. Último acesso em: 18 de fevereiro de 2011.

Na esteira dessa argumentação, é fundamental ressaltar que não há *a priori* que não seja histórico. Levando-se em conta a historicidade dos saberes, como questionar essas práticas que produzem o feminino como “um sexo completamente diferente”? Como perturbar a ideia de que o rebolado no caminhar de Sugar é algo ‘natural’ em um tipo de corpo, o das mulheres? Os discursos produtores do feminino poderiam vir a ter um caráter de criação¹²? Como escapar dos clichês e pensar nas condições de possibilidades para a emergência de um ‘sexo’ além das tautologias? Qual implicação a cena anteriormente descrita teria nisso?

As questões acima me mobilizam a pensar que vigora uma certa ordem para as coisas. O que somos capazes de ver pode apenas se tornar inteligível através de certas práticas que encontram possibilidades de, em uma dada época, emergir. O que escapa desta ordem desliza para o domínio do ilegível, do ininteligível, do abjeto. Para Butler (2003) a materialidade dos corpos somente pode ser apreendida através dos discursos. Para essa autora, é a heterossexualidade que dá a ordem das coisas, que ordena os corpos. Considerando que somos efeitos dos discursos, são eles que produzem no corpo dos sujeitos identificados como ‘mulheres’ atributos da feminilidade como, no caso de Sugar, o rebolado, a destreza e a segurança para caminhar com saltos altos, o modo de olhar, de carregar as coisas, as curvas insinuantes com a finalidade de garantir o desejo pelo sexo oposto. É esse jogo de idéias que imprime uma determinada coerência a um corpo, que faz na imagem de uma fêmea o feminino para o desejo sexual do sexo oposto. Desse modo, a fabricação da feminilidade se constitui também como uma estratégia biopolítica, uma vez que, ao fazer no corpo biológico da fêmea a feminilidade e instituir a heterossexualidade, há regulação por uma série de mecanismos, sociais e culturais, que ensinam aos sujeitos, a partir da identificação com o sexo biológico a posição de gênero que deverá assumir e a sexualidade que deverá praticar. Beatriz Preciado (2005, p.115) ao propor uma articulação entre a obra de Monique Wittig e de Foucault diz que “Wittig parece descrever a heterossexualidade como parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida que Foucault denomina, quase ao mesmo tempo,

¹² Foucault aponta que “quatro noções devem servir, por conseguinte, de princípio regulador à análise: a de acontecimento, a de série, a de regularidade, a de condição de possibilidade. Vemos que estas noções estão em oposição, termo a termo, a outras: o acontecimento à criação, a série à unidade, a regularidade à originalidade, e a condição de possibilidade à significação”. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.pdf>>. Último acesso em: 30 de maio de 2010.

“biopolítica”¹³. Sendo assim, é possível dizer que essa articulação biopolítica fica perturbada quando se expõe o caráter fabricado da feminilidade? De que modo essas experiências constroem outras possibilidades de se pensar o gênero? Será que provocam uma nova ética¹⁴ para a relação corpo biológico, gênero e sexualidade? Será que ao tensionar a afirmação “é um sexo completamente diferente” poderá contribuir para as discussões de gênero que permeiam as práticas escolares?

Para Encerrar

Guacira Lopes Louro (1999, p.18) conta-nos algumas lembranças de quando estudava “numa escola pública predominantemente feminina”, das marcas que a educação ia deixando em seu corpo. Às mulheres, junto com os estudos das artes, das ciências, das letras, era ensinada a discrição, os ‘bons modos’, a docilidade, a obediência. Ensinamentos que ao operar como uma pedagogia, produziam efeitos em seu corpo. E hoje, como a escola opera com os discursos e normas regulatórias que educam os corpos? Ainda pauta na biologia a ‘origem’ da feminilidade, da masculinidade e da heterossexualidade?

Considerando que o ambiente escolar, muitas vezes, reproduz as normas regulatórias dos gêneros e da sexualidade tida como normal não seria chegada a hora de se começar a pensar no corpo como efeito de poderes, normas e discursos abrindo para possibilidades outras de se pensar e viver os corpos. E, cenas de filmes do cinema, não poderiam acalorar estas discussões?

Referência Bibliográficas

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹³ Tradução minha.

¹⁴ Cabe destacar aqui que penso a ética a partir dos estudos focaultianos em que se refere à problematização dos modos de existência, tanto às relações consigo mesmo como às relações com os outros. Assim, a ética determina a maneira pela qual o indivíduo deve constituir a si como o sujeito moral de suas próprias ações.

_____. **Cuerpos que importan:** Sobre os limites materiais y discursivos del <<sexo>>. Buenos Ayres: Paidós, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense, 1986.

_____. **História da sexualidade:** a vontade de saber. V.I, Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento.** Ditos & Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GIROUX, Henry; MACLAREN, Peter. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio. (Orgs.). **Territórios contestados:** o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1995.

HALL, Stuart. **Da Diáspora –** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, Bell. **Reel to Real.** New York: Routledge, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: _____. (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 7-34.

MEYER, Dagmar Estermann. SOARES, Rosângela de Fátima. O que se pode aprender com a "MTV de papel" sobre juventude e sexualidade contemporâneas?. **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro, n. 23, 2003 .

PRECIADO, Beatriz. Devenir Bollo-Lobo o Como Hacerse um Cuerpo Queer a partir de El Pensamiento Heterosexual. In: CÒRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoria Queer:** Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas. Madrid: EGALES, 2005, p. 11-131 .

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

Referência Filmíca

QUANTO mais quente melhor. Direção, Roteiro e Produção: Billy Wilder. 1959. 1 filme (121 min.), son., 35 mm.