



RELAÇÕES DE GÊNERO, CASAMENTO E ASCENSÃO SOCIAL EM “OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS” (1953)

GENDER RELATIONS, MARRIAGE AND SOCIAL DYNAMICS IN “GENTLEMEN PREFER BLONDES” (1953)

Ana Elisa Muçouçah¹

 <https://orcid.org/0000-0002-9065-0853>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16318>

Recebido em: 20 de julho de 2022.
Aprovado em: 21 de outubro de 2022.

RESUMO: O presente texto pretende pensar como os marcadores sociais de gênero são articulados e atravessados por dinâmicas de classe na filmografia da atriz norte americana Marilyn Monroe (1936-1962) e, conseqüentemente, como estas categorias são mobilizadas na imagem pública da artista, isto é, de sua persona cinematográfica. Para tanto, pretendemos realizar uma análise fílmica das obras protagonizadas pela atriz, dando particular enfoque ao filme *Os Homens preferem as loiras* (1953), dirigido por Howard Hawks.

Palavras-chave: Cinema; Marilyn Monroe; Cultura Visual

RESUMO: This essay intends to reflect on how the social markers of gender are crossed by class dynamics in the filmography of the north american actress Marilyn Monroe (1936 – 1962) e, by consequence, how these categories are mobilized in the making of the artist’s public figure, her cinematographic persona. To do such, we intend to Analyse the cinematic works starred by the actress, giving particular emphasis to the movie *Gentlemen Prefere Blondes* (1953), directed by Howard Hawks.

Palavras-chave: Cinema; Marilyn Monroe; Visual Studies

1 Graduada em História pela Universidade de Campinas, atualmente mestranda na Faculdade de Educação na linha de Educação e História Cultural na mesma instituição. Possui experiência de pesquisa nos temas: gênero, cultura visual e cinema.

Introdução

Neste texto iremos analisar o filme *Os Homens preferem as loiras* (1953)² de Howard Hawks e dimensioná-lo dentro das demais obras cinematográficas que compõe a carreira de Marilyn Monroe visando compreender como gênero e classe, enquanto marcadores sociais da diferença são representados e relacionados dentro destes filmes. Buscando, assim, compreender também como estas categorias articulam-se também no processo de formação da *persona cinematográfica* da atriz. Para tanto, faremos uso da metodologia de estudo fílmico proposta pelo sociólogo do cinema Pierre Sorlin que propõe o uso da decupagem – uma análise corte por corte do filme, bem como das reflexões teóricas de autores das áreas dos estudos visuais e da história cultural. Trataremos gênero e classe não como dados ou verdades estáticas, mas como categorias de diferenciação historicamente localizadas, através das quais fazemos sentido do mundo social.

A escolha deste objeto de em particular se justifica por entendermos o estudo das representações como uma chave valiosa para a compreensão do mundo social, bem como por reconhecermos a potencialidade do cinema hollywoodiano na formação destas representações. O autor francês Roger Chartier (1991), apontará que não é possível para o historiador cultural analisar outra coisa senão as representações, isto porque, devido a qualidade translúcida da história, é apenas através desta que conseguimos tornar a realidade - seja presente ou passada – inteligível. Desta forma, o entendimento dos signos sociais e seus significados é o que nos permite compreender como a experiência social se organiza por meio de dispositivos simbólicos. Ele frisa ainda, que estas representações são histórica e socialmente construídas e localizadas, resultantes de disputas simbólicas travadas por diferentes grupos sociais, uma vez que são constituídas de discursos e formadas pela articulação entre o que está sendo enunciado e a forma de enunciar (CHARTIER; 1991,185-187).

Paulo Menezes aproxima esta discussão do estudo do cinema quando, baseando-se nas análises sobre representação, cunha o conceito de *representificação*. Enfatizando assim, a construção de sentido que se dá na relação entre a obra cinematográfica e o espectador, uma vez que, nenhum filme possui sentido em si mesmo, ao contrário, seus significados são criados a partir do momento que ele é assistido, tornado presente mais uma vez pelo público. Para Menezes:

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador (...) A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula. (MENEZES; 2003, 94)

2 Título original “*Gentlemen Prefer the Blondes*”

Devido ao seu largo alcance e seu impacto no mundo social desde o início do século XX, o cinema, e particularmente a indústria de Hollywood têm sido poderosas ferramentas a serem mobilizadas nos processos de formação de representações sociais. Uma imagem nunca é uma reprodução total e fiel de uma realidade social, ao contrário, ela é, nas palavras de Peter Burke (2017), uma testemunha ocular. Seu caráter testemunhal implica, portanto, que ela parte de uma perspectiva específica, de um lugar do qual se olha, também histórica e socialmente construído (BURKE; 2017; 209). No caso do cinema, isto é ainda mais verdadeiro, pois enquanto um produto cultural, todo filme tem seu sentido construído em duas instancias: no seu momento de produção e no seu momento de reprodução. Em outras palavras, os significados da obra são resultantes tanto do olhar de seus autores (diretores, roteiristas, atores etc.) quanto do olhar de seus consumidores (o espectador). E ambas as formas de ver são informadas por experiências sociais historicamente localizadas (SORLIN; 1992, 30).

Este caráter dialógico da arte a transforma em um instrumento valioso para a análise das representações, e conseqüentemente, da sociedade. Teresa Di Lauretis (1994) irá tratar disso no que refere aos estudos de gênero, ou mais especificamente, aos estudos do processo através do qual o mundo social passa a ser organizado pelo marcador de gênero, um fenômeno que a autora chama de *engendramento*. Para ela, o esse processo se dá por meio de uma série de dispositivos que atuam no campo simbólico, denominados de tecnologia de gênero. É através destas tecnologias que gênero se torna uma categoria estruturante tanto da experiência social, quanto, por consequência, do subjetivo (LAURETIS; 1994,16).

De maneira mais específica, a escolha de pensar como o cinema articula representações de gênero através da figura de Marilyn Monroe, pode ser explicada pela posição que a atriz ocupa na produção de cinema hollywoodiano – a um só tempo ilustrativa dos mecanismos da indústria e singular dentro dela. Para localizarmos Monroe em suas particularidades, precisamos primeiro, compreender os funcionamentos da Hollywood no momento de produção de sua filmografia. No decorrer dos anos cinquenta, a indústria cinematográfica norte americana operava através de uma série de convenções rígidas e repetitivas, dentro daquilo que foi denominado como *star system*. Neste contexto, a estrela hollywoodiana sobressaía-se como maior produto da indústria, de forma que, sua imagem era o principal item a ser manufaturado e vendido pelos estúdios que detinham o poder executivo em Hollywood³ (MORIN; 1972, 32).

Essa imagem era cuidadosamente criada, moldada e reforçada tanto pela indústria cinematográfica quanto pela mídia de forma mais ampla. Os filmes produzidos em Hollywood também era instrumentalizados para a cristalização da imagem dessas figuras públicas. Deveria existir uma coerência – ainda que altamente fabricada entre – como os especta-

3 O *studio system* é um conceito complementar ao *star system*, descrito por Thomas Schatz, como o modo que os executivos e produtores de Nova York detinham o controle criativo sob a produção cinematográfica hollywoodiana, visto que era o monopólio de poucos estúdios que financiavam a indústria de filmes norte americana (fonte: SCHATZ, Thomas. O Gênio do Sistema. A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 23)

res percebiam a estrela dentro e fora das telas, desta forma, os papéis que um artista de Hollywood interpretava deveriam ser sempre condizentes com a imagem que o público tinha dele, e, portanto, sempre repetitivos. Com este efeito, o cinema hollywoodiano produzia uma fusão entre a pessoa (o ator ou atriz), a personagem (o papel que ele interpretava) e a *persona cinematográfica*⁴, para que o espectador sempre estivesse familiarizado com o que ia assistir, sentindo-se assim mais próximo da estrela (MORIN;1972, 57).

Uma vez que os artistas de Hollywood deveriam sempre interpretar, mesmo fora das telas, um determinado arquétipo, as mulheres da indústria possuíam tipicamente ainda menos flexibilidade. De maneira geral, as possibilidades de papéis femininos se restringiam a três figuras ideais básicas: a mocinha, a mãe e a *Femme fatale*. (HASKELL; 1987; 253). Mais do que isto, conforme expõe a estudiosa feminista Ann Kaplan, estes modelos de representação de feminilidade, são frequentemente embutidos de uma significação moral, positiva e ou negativa também reducionistas, que é construída para o olhar do espectador pela linguagem cinematográfica. As mocinhas, por definição “boas” representam o ideal de feminilidade e beleza de sua época, enquanto as vilãs, sempre “más”, fogem do padrão, seja por não serem convencionalmente belas, ou, como no caso da *Femme fatale*, por não se comportarem de acordo com as normas social de gênero (KAPLAN; 1995, 50). Estas limitações nos modos de representar as mulheres no cinema, explica-se, segundo Kaplan por uma hegemonia masculina por trás das câmeras, que se traduz em uma dinâmica de poder desigual entre os homens e mulheres dentro delas. Desta forma, predominantemente, temos como resultado, produções cinematográficas construídas através de um olhar masculino, sob o qual, o homem é o sujeito da ação e a mulher seu objeto (KAPLAN; 1995, 36).

No caso de Monroe, no entanto, esta norma sofre uma inflexão. Ainda que a atriz seja talvez o maior símbolo da indústria e da própria noção de estrela, ela é também disruptiva com binarismo dessas convenções. Sua *persona* une a sensualidade da *femme fatale*, com a ingenuidade, quase infantil, da mocinha. Sendo assim, a potencialidade em se analisar as personagens de Monroe reside na produção de uma representação de uma feminilidade única e inédita, mas construída a base dos já conhecidos, convencionados estereótipos hollywoodianos, reproduzidos a escalas industriais. É deste modo que a figura de Marilyn Monroe se torna tão exemplar quanto singular para a constituição de um novo arquétipo, possibilitando uma feminilidade múltipla nas telas (MULVEY; 1996,136).

Para abordar os temas que estamos nos propondo pensar, realizamos uma análise do filme musical *Os Homens preferem as loiras* (1953), protagonizado por Marilyn Monroe e Jane Russell e dirigido por Howard Hawks, e o colocaremos em comparação com outras obras da filmografia da atriz, a fim de encontrarmos aquilo que o estudioso da sociologia

4 Ao falar da carreira de Humphrey Boggart, Luis Felipe Sobral define *persona cinematográfica* como a tênue margem de ação que a estrela Hollywoodiana possui para criar os personagens que interpreta - fora e dentro da tela - que devem sempre ser suficientemente diferentes entre si para se distinguirem, mas ainda assim, possuírem similaridades o suficiente para que possam ser reconhecíveis e identificáveis como parte do corpo do trabalho de um mesmo ator ou atriz. (fonte: SOBRAL, Luís Felipe. “O beijo de Spade: gênero, narrativa, cognição”. In: *Mana* 17 (3). Rio de Janeiro. 2011)

do cinema Pierre Sorlin chama de *pontos de fixação* – isto é continuidades e similaridades que encontramos em nossa amostra documental. A metodologia tanto de análise quanto de escolha da obra também segue a proposta de Sorlin (1992). Para estudá-lo nos valem da ferramenta da decupagem, isto é, de uma análise plano-a-plano da obra, que, segundo o autor, permite um entendimento tanto de cada plano individualmente, quanto do efeito de assisti-los em sequência (SORLIN; 1992, 132). O autor propõe ainda, que tendo uma vez assistido a obra nos debruçemos sob ela para pensarmos a respeito das relações que os personagens desenvolvem entre si no enredo, bem como no papel que eles exercem no filme, o que Sorlin denomina de *sistemas relacionais*. Em suas palavras:

Nosso objeto foi estritamente definido: queríamos esclarecer os sistemas relacionais, manifestos ou implícitos, desenvolvidos na mesma tela, entre os personagens, e depois em sua relação ao que está fora do campo, ou seja, com a totalidade dos fatos, situações e situações. As referências supostamente conhecidas do público; finalmente, no balanço que opera da tela para o recinto... (SORLIN, 1992,168)

O filme cumpre com os critérios estabelecidos pelo sociólogo francês para verificar sua relevância enquanto objeto de estudo: ele possui tanto sucesso crítico⁵ quanto comercial⁶ (SORLIN; 1992, 196). Outro motivo também para a seleção desta obra em particular se deve a posição que ela ocupa na filmografia da atriz. Ainda que Marilyn tenha trabalhado em quase 30 produções cinematográficas, é durante o início da década de 1950 que ela começa a protagonizar suas primeiras películas e, muitos biógrafos apontam o ano de 1953, e o filme de Hawks em especial, como fundamental para a expansão de sua carreira e para a sedimentação de sua imagem perante o público (SPOTO; 1998, 142).

Análise fílmica

Os homens preferem as loiras conta a história de Lorelei Lee (Marilyn Monroe) e Dorothy Shaw (Jane Russell), duas melhores amigas que trabalham como *showgirl* e possuem personalidades e objetivos contrastantes. A primeira nos é apresentada como ignorante e interesseira, seu objetivo é casar-se com um homem rico, a segunda é introduzida pelo filme como cínica e sagaz, alguém que quer só se divertir com homens bonitos e só se casaria se estivesse realmente apaixonada. Visando realizar os desejos de Lorelei, a dupla embarca em um cruzeiro rumo a Paris, para que na França ela possa se casar com o jovem herdeiro de uma fortuna, Gus Esmond (Tommy Noonan), sem as intromissões do pai dele, Sr. Esmond (Taylor Holmes) que é o verdadeiro detentor do dinheiro. No entanto, sem que as protagonistas saibam, o patriarca Esmond contratou um detetive particular para segui-las

5 A obra foi indicada ao WGA Awards (Writers guild of America) em seu ano de lançamento

6 A obra arrecadou aproximadamente doze milhões de dólares de bilheteria (fonte: <https://www.the-numbers.com/movie/Gentlemen-Prefer-Blondes#tab=box-office>, acessado no dia 19/08/2021)

e conseguir provas de que Lorelei realmente não é a noiva adequada para seu filho. Este detetive, é Ernie Malone (Elliot Ried), o bonito solteirão, que irá se aproximar de Dorothy para vigiar sua melhor amiga, no entanto, os dois acabarão se envolvendo romanticamente no processo. O conflito aumenta ainda mais, porque no cruzeiro também está Sir. Beekman (Charles Colburn), apelidado de Piggy, um já idoso dono de uma mina de diamantes, que se tornará o voluntário alvo das investidas de Lorelei que quer pôr as mãos numa tiara da pedra preciosa que está sob a posse da esposa de Beekman.

A história só se resolve quando depois de ser dada de presente para Lorelei e roubada de volta por Piggy, a tiara de diamantes torna às mãos de Lady Beekman. Por sua vez Malone escolhe priorizar sua relação com Dorothy ao seu dever de desmascarar os estratagemas de Lorelei, ao saber que a personagem de Russell jamais o perdoaria por arruinar a vida de sua melhor amiga. Paralelamente, Lorelei confronta Sr. Esmond e consegue através de sua argumentação convencê-lo a permitir que ela se case com seu filho. A cena final do filme é um casamento duplo, as protagonistas retornam ao navio do cruzeiro para casarem se com seus respectivos pares românticos - o detetive Malone no caso de Dorothy e Gus Esmond no caso de Lorelei. No último plano da obra, as duas amigas sobem juntas ao altar.

Ao analisar a filmografia de Hawks, o estudioso da arte e do cinema Pablo Fernandez Rodriguez, aponta que a obra *Os Homens preferem as loiras* é marcada por uma duplicidade fundamental, especificamente no que se refere à representação de mulheres no trabalho do diretor. Se por um lado, Lorelei e Dorothy – e consequentemente Monroe e Russell – são colocados como atrativos para os olhares masculinos de dentro e fora das telas, por outro o filme é inteiramente movido pelos desejos e pelas escolhas das personagens femininas. Tanto, que o filme acaba em tom otimista, quando as duas protagonistas alcançam seus objetivos, Lorelei casando-se por dinheiro e Dorothy por amor. De forma semelhante, as decisões e vontades delas são o motor narrativo da obra, Lorelei quer casar-se e para tanto as duas embarcam rumo à Europa, ela quer também a tiara de diamantes e por isto a rouba, Dorothy impõe à Malone que acoberte a artimanha da dupla para que eles possam se relacionar. E como diretor, Hawks emprega os recursos da linguagem cinematográfica para gerar uma relação de identificação entre espectador e as protagonistas, desta forma nós torcemos para o sucesso das duas o que coloca o desejo e a escolha feminina sob uma luz positiva dentro do filme (RODRIGUEZ; 2021, 86).

Tendo o filme resumido em mente, podemos agora pensar em seus elementos particulares com maior profundidade de análise, pensando em como alguns destes dialogam com a forma que esta obra – e por consequência, a filmografia e a imagem pública de Monroe no geral - representam a questão de gênero em intersecção com classe. O primeiro dos elementos sobre o qual vamos nos debruçarmos nos é introduzido já nos primeiros segundos da película cinematográfica. A cena de abertura do filme é a apresentação de um número musical realizado por Dorothy e Lorelei, denominado *A Little girls from Little rock*⁷. Nele as

7 A música por Jule Styne e letra por Leo Robin, colaboração de Ken Darby e Eliot Daniel. Lançada no ano de 1949

duas protagonistas estão sobre um palco, atrás delas um cenário composto por uma parede roxa vibrante, decorada com uma renda preta com lantejoulas. As duas vestem-se da mesma forma: vestidos longos de paetê, com um acentuado decote e fenda lateral na perna, batom e sapatos da mesma cor, e um acessório de cabeça decorado com plumas brancas, combinando com a cor das joias que usam. Durante a cena, a câmera foca majoritariamente nas da dupla se apresentando no palco, e ocasionalmente, na plateia que as assiste. Desta forma, podemos perceber que a primeira coisa que o filme opta por nos dizer a respeito da personagem de Monroe é que ela é uma *showgirl*.

Esta escolha é particularmente significativa pois trata-se de uma recorrência frequente na filmografia de Monroe. A atriz interpreta profissionais do *showbiz* também nas obras: *A Malvada* (1950), *Travessuras de casados* (1952), *O rio das almas perdidas* (1954), *O Mundo da fantasia* (1954), *Nunca fui santa* (1956), *O Príncipe encantado* (1957), *Quanto mais quente melhor* (1959) e *Adorável Pecadora* (1960)⁸. Esta repetição nos leva a crer que estamos diante daquilo que Sorlin considera um ponto de fixação, ainda mais considerando que ela se dá por todo o decorrer da carreira da atriz.

Uma explicação plausível para esta constância, seria entendê-la como um dos mecanismos do *star system* em pleno funcionamento, visto que, a formação da persona cinematográfica depende da repetição e da similaridade entre personagens de um mesmo autor. Mais do que isso, como aponta Will Scheibel, pode tratar-se de uma tentativa de estabelecer uma conexão metalinguística entre as personagens e a própria Marilyn Monroe, que também trabalha na indústria do entretenimento. Ao encarnar nas grandes telas mulheres que experienciam uma vida dupla – sob os holofotes e fora deles – a atriz estaria realizando uma performance interna à outra: Ao mesmo tempo que vemos Lorelei apresentar-se artisticamente na diegese da obra para o entretenimento de uma plateia fictícia, estamos vendo Marilyn performar para nossos o nosso olhar. Como consequência, os limites entre realidade e ficção, pessoa e personagem – ou ainda, persona – tornam-se mais turvos, como efeito, temos a reificação do estrelato da atriz (SCHEIBEL; 2013,14). Em outras palavras, Lorelei e as demais personagens de Monroe são estrelas porque são Marilyn. Em contrapartida, o fato de interpretar artistas e estrelas nas telas solidifica para o espectador o status da atriz enquanto tal.

Outro aspecto importante também desta repetição, é que ela nos revela também um padrão no que diz respeito a posição social das personagens de artista. Novamente, a primeira cena do filme dirigido por Hawks já nos introduz ao assunto. No número musical, Lorelei e Dorothy salientam sua origem de classe ao cantarem os versos “Nós viemos do lado errado dos trilhos da cidade”⁹ ou ainda “Para uma garota de uma ruazinha, eu me dei

8 Os títulos originais das obras mencionadas são respectivamente: *Ladies of the Chorus* (1948), *All about Eve* (1950), *We are not married* (1952), *River of No Return* (1954), *There is no business-like show business* (1954), *Bus stop* (1956), *The prince and the showgirl* (1957), *Some like it hot* (1959) e *Let's make love* (1960)

9 Traduzido livremente de: *We came from the wrong side of the tracks*

muito bem em Wall Street, mesmo sem nunca ter tido nenhuma ação”¹⁰. Isto ganha uma proeminência ainda maior quando contrapomos a situação financeira das personagens de Monroe e Russell com a de Gus Esmond e sua família, e o casal Beekan, que são milionários. E mais uma vez, temos uma outra dinâmica que vemos ser repetida com frequência nas obras estreladas pela atriz: a personagem de Marilyn é de uma origem econômica inferior aos personagens masculinos que formam seu par amoroso nas películas. Além do exemplo de *Os Homens Preferem as loiras*, vemos isto também nos filmes: *Como agarrar um milionário* (1954), *O Pecado mora ao lado* (1955), *O Príncipe encantado* (1957) e *Quanto mais quente melhor* (1959)¹¹.

Essa disparidade econômica entre os protagonistas românticos nos filmes estrelados por Monroe é frequentemente tematizada nas obras, muitas vezes, como é o caso do filme analisado, sendo inclusive uma força motora para a trama. O objetivo de Lorelei – e de tantas outras personagens da atriz – é a ascensão social. No entanto, ainda que elas possuam uma profissão dentro da indústria do entretenimento, seus planos não compreendem ascender através de seu trabalho, ao contrário, ela espera que a ascensão venha através do casamento, ou de seus relacionamentos com homens de maior status e condição financeira. Ela entende o trabalho como *showgirl*, no máximo, como uma ferramenta, um meio utilizado por ela para conhecer e seduzir os homens que a possibilitarão crescer economicamente. Este talvez seja o centro da caracterização de Lorelei e isto é reforçado ainda no número de abertura, que mais uma vez tem a função de nos introduzir aos temas fundamentais do filme. No único verso solo cantado por Monroe, vemos a câmera focar exclusivamente nela, assim como a luz, que a coloca sob holofotes enquanto o resto da iluminação escurece. A música também se torna mais baixa e de ritmo mais lento para que nossa atenção esteja totalmente no verso. A câmera ainda vai lentamente fechando seu foco em Lorelei, estabelecendo visualmente uma relação entre a personagem que vemos e a letra que ouvimos: “Aqui está um conselho que eu queria compartilhar: ache um cavalheiro que tímido ou ousado, baixo ou alto, ou novo ou velho... desde que o cara seja um milionário”¹².

A ênfase que este verso recebe, singular aos demais trechos da música, atesta sua importância para a personagem e para a obra como um todo. Cabe ressaltar que a Lorelei canta isto em cima do palco, enquanto exerce sua profissão como *showgirl*. A centralidade desta dicotomia no momento em que estamos sendo introduzidos a ela, posicionam a personagem de Monroe em um novo “entre lugares”. A sociedade americana de 1950, o papel do homem e a masculinidade hegemônica como um todo é definida pela posição de provedor financeiro, enquanto a feminilidade é marcada pela domesticidade (OLIVEIRA; 1998, 47). Deste modo, ser uma mulher que trabalha, mas busca um homem para prover

10 Traduzido livremente de: *For a kid from a small street I did very well on Wall Street although I never owned a share of stock*

11 Titulos originais: *How To marry a Millionaire, The seventh year itch, The Prince and the showgirl and Some like it hot.*

12 Traduzido livremente de: “Here is some advice I’d like to share: find ind a gentlemen who is shy or bold, short or tall, or young or old... as long as the guy is a millionaire”.

para ela, coloca a personagem simbolicamente ao mesmo tempo em ambas as esferas e em nenhuma delas.

Em contrapartida, os homens com quem as personagens de Monroe se relacionam no filme de Hawks também não se encaixam perfeitamente nas ideias de masculinidade hegemônica da época. Como mencionamos, o homem dos anos cinquenta é hegemonicamente definido por sua posição enquanto provedor e por sua relação com seu trabalho. Sendo o provedor, o homem é também, idealmente, o chefe de família, portanto ser masculino é, segundo a norma social, ser o sujeito da ação em sua relação com o mundo, ativo e assertivo, pressupondo assim uma contraparte feminina passiva. (OLIVEIRA; 1998,52). No entanto, na obra, Gus Esmond e Piggy - os dois pares amorosos viáveis de Lorelei – não atendem à estas expectativas sociais. Embora milionários, ambas suas fortunas são frutos de herança familiar e não de seu trabalho, até porque nenhum dos dois é mostrado no filme tendo uma profissão. Mais do que isto, os dois possuem uma posição passiva em suas relações com as demais personagens do filme, Piggy é – conforme observado pelo próprio detetive Malone dentro da diegese da obra – subjugado por sua esposa.

Já a caracterização de Gus Esmond enquanto submisso é reiterada em mais de uma instância no filme. A obra frisa que o jovem milionário mantém uma posição subalterna não apenas em sua relação com Lorelei, mas na relação com seu pai também. Seu pai é o dono do dinheiro, seu pai é quem detém o poder de decidir com quem ele vai se casar e ao final do filme é Lorelei quem confronta o patriarca Esmond e não Gus. No que se refere a relação do casal logo no começo do filme, a personagem de Monroe aponta “Mr Esmond [Gus Esmond] tem muita dificuldade em dizer não para mim”¹³ como algo positivo, e explica seu interesse nele para a amiga Dorothy da seguinte maneira: “Não há outro milionário no mundo com um caráter tão gentil. Ele nunca vence uma discussão, sempre faz o que eu peço, e tem dinheiro o suficiente para isso. Como eu poderia não amar um homem assim?”¹⁴.

Podemos pensar esta questão a partir de duas distintas chaves interpretativas. A primeira destas, é proposta por Lois W. Benner (2008), em sua análise da imagem de Monroe ele sugere que frequência com a qual a atriz relaciona-se nas telas com homens que poderiam ser entendidos na época como efeminados pode ter uma relação com as tradições do teatro burlesco ou de *Vaudeville*. O autor aponta que essa disparidade entre um homem que foge dos padrões e mulheres conhecidas por sua beleza e sensualidade tinha como intuito, através do efeito cômico, satirizar os padrões de masculinidade e a noção de potência sexual masculina da época. Além disso, ela servia como um recurso para tornar o poder sexual feminino mais palatável, introduzindo o tema através da comédia, o que fazia com que a figura de uma mulher sexualmente ativa não parecesse tão ameaçadora para a plateia que se familiarizava com ela primeiro através do riso, ao invés do medo (BENNER; 2008, 20).

13 Traduzido livremente de: *Mr. Esmond finds it very difficult to say no to me*

14 Traduzido livremente de: *There is not another millionaire in the world with such disposition. He never wins an argument. Always does what I ask and has the Money to do so. How could I not love a man like that?*

Outra explicação possível reside na classificação que Jeanine Basinger (1995) faz de Marilyn Monroe, enquanto uma “mulher irreal”. Ao analisar as estrelas femininas de Hollywood sob o *star system*, a autora as divide em três categorias: a mulher real – personagens femininas feitas para as espectadoras se identificarem que apresentam algum tipo portanto de verossimilhança para com elas, a mulheres exagerada – uma caricatura da mulher real, um arquétipo mais comumente presente nos filmes de comédia e, por último, a mulher irreal – feita não para a identificação da espectadora feminina mas sim para tornar-se o objeto de desejo do espectador masculino. Ao enquadrar Monroe no último grupo, Basinger explica que é comum que a mulher irreal estabeleça nas telas e nos tabloides, relações amorosas com homens fora do padrão, considerados pela norma social como menos atraentes que elas. Já que este arquétipo é designado para servir como objeto de desejo masculino, a fantasia só se concretiza, se o espectador - o homem mediano, que não necessariamente encaixa-se perfeitamente nos padrões de masculinidade hegemônica – possuir a sensação de que ele pode alcançá-la. Em outras palavras, enquanto a mulher real serve de veículo de identificação para as mulheres comuns, os pares românticos fora do padrão da mulher irreal fazem o mesmo para o público masculino (BASINGER; 1995, 165).

Em ambas as leituras, a beleza aparece como um recurso a ser utilizado numa dinâmica de poder. Uma moeda de troca que Lorelei utiliza para conseguir aquilo que quer, no caso seu sustento, uma vez que ela é tanto uma ferramenta em seu trabalho como showgirl quanto um meio para a atração de pretendentes milionários. Neste sentido, é importante pensar a beleza – nos termos daquilo que socialmente convencional – como um construto social e histórico, além de um marcador social da diferença, já que ela pressupõe a existência de um outro, um “não belo”, e hierarquiza os dois. De tal forma que, a beleza enquanto recurso e enquanto caminho facilitador para a agencia feminina nas relações de gênero, que permitem a negociação com um masculino hegemônico é sempre necessariamente excludente e limitado à esfera individual, visto que, para ser marcada como “bonita”, e, portanto, detentora de relativo poder na economia afetiva, um grupo de mulheres depende que outro grupo seja socialmente marcado como “feio” (WOLF; 2018, 14).

Casamento - o elo entre classe e gênero

Tendo como base então estas recorrentes distinções entre as personagens de Marilyn e os homens com quem ela contracenava, vemos então uma naturalização de uma concepção de economia afetiva generificada. O dinheiro pertence ao masculino, enquanto a beleza ao feminino, neste sentido, reitera-se certas concepções de gênero da época, visto que o papel da mulher permanece ainda limitado dentro das representações do filme. Toda relação romântica entre o homem e a mulher é, portanto, uma troca mercantil entre estes dois produtos. Em *Os Homens preferem as loiras* vemos a própria Lorelei reiterar isso, não apenas através de seu comportamento, mas verbalmente também. Visto que a obra de Hawks tem

a personagem de Monroe, como protagonista, nós a acompanhamos em sua jornada rumo à sua ascensão social, e como o filme nos propõe que enquanto espectadores tenhamos empatia por Lorelei – suas derrotas são retratadas como momentos de pesar para a audiência e somos também convidados a celebrar suas vitórias com ela pela linguagem cinematográfica. Desta forma, podemos também acompanhar sua racionalização destas dinâmicas de relação em mais de uma ocasião no filme.

Naquele que pode ser considerado um dos clímax da obra, temos um embate entre Lorelei e seu antagonista direto, Esmond Senior, no qual o pai de seu noivo a acusa de estar querendo casar-se apenas por dinheiro. Contra isto, Lorelei responde: “Um cara ser rico é como uma garota ser bonita. Você pode não se casar com uma garota só por que ela é bonita, mas meu deus, isto não ajuda?”¹⁵. Este argumento é efetivo pois parte de um valor compartilhado entre a protagonista e seu opositor; a noção de que aquilo que o homem oferece nas relações é o dinheiro e aquilo que a mulher oferece é a beleza, e justamente por isso a ajuda, em última instância, a convencê-lo. Em contrapartida, ao analisarmos a obra é uma das ocasiões em que podemos perceber que existem limitações impostas pelos papéis de gênero que permanecem inquestionadas tanto pela obra, quanto por Lorelei, visto que, até aquele momento, simbolizava a norma social e aquilo que existia de mais tradicional na sociedade cinquentista tal como retratada no filme, ele sim incorpora os valores ideais da masculinidade hegemônica na época – assertivo, sujeito da ação, o provedor financeiro e chefe de família. De fato, esta dicotomia entre masculino rico e o feminino belo parece estar tão cristalizada no modo de pensar de Lorelei que ela por diversas vezes, repreende e preocupa-se com Dorothy quando a amiga prioriza homens bonitos à homens ricos em suas relações amorosas.

No entanto, existe uma subversão das expectativas sociais realizada pela forma que o filme representa as relações de gênero, esta ruptura está no modo como o filme retrata o casamento. Após a primeira guerra mundial, Hollywood teve um papel fundamental na consolidação e na expansão da ideia que associava o casamento com o amor romântico. Frequentemente, inclusive opondo a noção de amor romântico àquela de ascensão social, a mocinha deveria escolher entre o amor e o dinheiro e, provando sua virtude, ela sempre escolhia o amor e isto a levava a um casamento feliz. Mesmo quando a protagonista hollywoodiana casava-se com um homem rico, nunca era visando enriquecer, isto era apenas uma feliz coincidência, uma recompensa inesperada de sua busca pelo amor (RUDIGER; 2012, 150). Contudo, esta concepção é relativamente nova se a situarmos na longa história do casamento: até o advento da modernidade e o que chamamos de período contemporâneo, o matrimônio era entendido como um acordo. Uma transação financeira que tinha como o objetivo garantir o sustento e o status social das famílias envolvidas. O amor, ou o desejo não eram considerados como componentes essenciais para a firmação de um laço conjugal, e caso existissem dentro do casamento, era esperado que fossem mantidos em segredo,

15 Traduzido livremente de: “A guy being rich is like a girl being pretty. You might not marry a girl just because she is pretty but, my goodness, doesn’t it help?”

limitados ao âmbito privado, como um sinal de civilidade dos envolvidos (RUDIGER; 2012, 149).

Neste sentido, Lorelei no filme de Hawks, vai na contramão de Hollywood e das sensibilidades hegemônicas dos anos de 1950, ao enfatizar novamente o caráter socioeconômico do casamento e ao denunciar a falsidade da dicotomia entre amor e dinheiro. Em mais de uma ocasião da obra, como mostramos, a personagem de Monroe aponta que a riqueza dos homens com que se relaciona é a explicação para seu amor, uma condição para que ele exista. Isto porque, conforme ela explica para a melhor amiga Dorothy, Lorelai entende que o dinheiro proporciona estabilidade financeira e que estabilidade financeira é um pré-requisito para uma relação romântica. Ainda no primeiro um terço do filme, vemos um diálogo entre as duas em que Lorelei tenta convencer a amiga do seu ponto de vista: "Se uma garota passar todo seu tempo se preocupando com o dinheiro que ela não tem, como ela vai ter qualquer tempo para estar apaixonada? Eu quero que você seja feliz e pare de se divertir"¹⁶. Apesar de seu tom cômico, esta fala e a cena como um todo são marcadamente importantes porque além de nos oferecer uma perspectiva privilegiada da visão de mundo de Lorelei, ela também representa uma das primeiras instancias em que o papel dela e de Dorothy se inverte e a personagem de Monroe é posicionada como pragmática e racional em relação à amiga.

Mais do que isso, ao final da obra, veremos que o ponto de vista de Lorelei é tomada como vencedora quando ela consegue convencer Esmond Senior a permitir que ela se case com seu filho Gus, ao apontar a hipocrisia que perpassa o imperativo moral vigente nos anos cinquenta que construía amor e dinheiro como antagônicos. Na ocasião, ela argumenta "E se você tivesse uma filha? Não ia preferir que ela não se casasse com um homem pobre? Você ia querer que ela tivesse as coisas mais maravilhosas do mundo e que fosse muito feliz. Por que errado que eu queira isto para mim?"¹⁷. Com esta fala, não só a personagem – e por consequência o filme – desvelam o caráter elitista desta suposta dualidade entre riqueza e amor romântico, mas como também questionam o estigma que recai sobre a mulher que quer ascender socialmente. É com este argumento que Lorelei vence a discussão, e por causa dele que na cena seguinte assistimos ela casando-se com o Esmond Jr., junto à Dorothy. É interessante, no entanto, que esta possibilidade de realização de seu "final feliz" nos termos Hollywoodiano só se torne possível, quando ela não utiliza sua agência falando a partir dos marcadores sociais que a perpassam: seu gênero, enquanto mulher e sua classe, enquanto alguém que está em uma posição econômica inferior aos homens que a cercam, em uma obra que com frequência associa os dois.

A cena final da obra é também um outro momento crítico de nossa análise, para com-

16 Traduzido livremente de: *If a girl spends all her time worrying about the she doesn't have, how is she gonna have any time for being in love? I want you to find happiness and stop having fun.*

17 Traduzido livremente de: *And if you had a daughter? Wouldn't you rather she didn't marry a poor man? You would want her to have the most wonderful things in the world and to be very happy. Why is it wrong for me to want those things?*

preendermos as complexidades na representação do casamento propostas pelo filme. Nela, estamos de volta ao navio que serviu de cenário para grande parte do filme, reconhecemos o local como o salão de festas do cruzeiro que vimos anteriormente. Temos um plano aberto que nos releva um corredor, nossos olhos são guiados ao fim dele pelos convidados, onde está o altar. No entanto, a atenção do espectador recai imediatamente sob duas imensas gravuras posicionadas na parede atrás do altar, ressaltadas não apenas pela disposição cenográfica, mas como também pelo contraste dos desenhos brancos e cinza claro na parede escura. Estas gravuras revelam duas figuras humanas desenhadas de modo a assemelha-rem-se a arte visual greco-romana, vestindo roupas que remetem ao período da antiguidade. As figuras estão uma de frente para a outra, a primeira, de cabelos longos e vestido, segurando uma flor, a segunda de cabelos e túnica mais curtos, segurando um bastão. Somos levados a crer que se tratam de uma mulher e um homem, algo que é reforçado pelo fato da flor ser comumente associada a delicadeza e a domesticidade, e o bastão à armas e a autoridade, características que, como vimos, evocam as noções de feminilidade e masculinidade hegemônicas na década de 50. O plano seguinte também é bastante revelador, ainda com câmera aberta, vemos o extremo oposto deste corredor, onde em uma porta de tom escuro, também temos duas figuras humanas, destas vezes, claramente consideradas femininas devido a presença de seios e curvas no corpo. Estas duas figuras, no entanto, estão completamente deformadas e destruídas, em ruínas. É desta porta que vemos as duas protagonistas Dorothy e Lorelei saírem em seus vestidos de noiva idênticos para dar início a sua caminhada ao altar.

Este jogo de cena, nos permite trazer dois possíveis caminhos interpretativos para esta sobreposição entre as imagens. A primeira delas, talvez mais otimista no que no diz respeito à dupla de personagens principais da obra, nos propõe a pensar que os desenhos no final do corredor representam a união heterossexual e heteronormativa entre homem e a mulher através do casamento, visto que as gravuras estão posicionadas atrás do altar matrimonial. Esta união, está em oposição àquilo que vemos do outro lado do corredor, a mulher arruinada, de modo que, Dorothy e Lorelei, ao atravessarem o salão para casarem-se estariam distanciando-se da ruína e, literalmente, indo em direção ao ideal da relação heterossexual conforme andam para o altar. Esta chave de pensar propõe uma visão positiva do final do filme, bem como do casamento em si, e como vimos, converge com os valores da sociedade americana dos anos cinquenta que, conforme mencionamos, entende o casamento como uma realização, dentro e fora das telas. Outra possibilidade, é entendermos a cena como uma subversão dos padrões da época, uma visão mais pessimista em relação ao desfecho da dupla protagonista. As figuras posicionadas em contraposição podem ser entendidas como paralelas, um espelho, sugerindo assim, uma aproximação entre as ideias expressas nas duas imagens. Sob esta ótica, o altar e, portanto, o casamento, não distanciaria as figuras femininas da ruína, ao contrário, ele representaria esta destruição, sintomaticamente tanto da identidade quanto do corpo das mulheres retratadas. Dessa forma, o casamento para o qual Dorothy e Lorelei se dirigem seria, simbolicamente, disruptivo para as personagens.

Conclusão

Embora bastante distintas entre si, ambas as interpretações nos permitem concluir que o casamento e o debate em torno de seus múltiplos possíveis significados ocupam um lugar central na obra visto ele é o que imbui de sentidos o desfecho do filme. O casamento, na forma como é representado, é particularmente interessante para a nossa análise pois nos termos da obra de Hawks, ele perpassa nossos dois temas: sendo um acordo que a um só tempo media as relações de gênero do filme – no caso de Dorothy e Lorelei e seus respectivos pares românticos – e as dinâmicas sociais, visto que seu potencial enquanto mecanismo de ascensão social do bem como seu caráter intrinsecamente econômico são enfatizados pela obra. Desta forma, posicionar uma cena de casamento como a cena final solidifica o modo que o filme tem representado as relações de gênero e classe: como indissociáveis. As representações de gênero na obra são sempre perpassadas por dinâmicas sociais, e as dinâmicas sociais de classe são, em troca engendradas. Por esta razão, o matrimônio enquanto acordo e a beleza enquanto moeda de troca são também posicionados no filme como estratégias para a possibilidade de agência feminina, uma agência que coloca mulheres – sempre vindas do “lado errado da cidade”, conforme sugere a letra de *A Little girl from Little Rock* – na mesa de negociação com homens poderosos como Sr. Esmond e que acabam saindo vitoriosas dela, como é o caso de Lorelei.

Referências

BANNER, Lois W. The creature from the Black Lagoon: Marilyn Monroe and whiteness. **Cinema Journal**, 2008.

BASINGER, Jeanine. **A Woman's View**: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960. Wesleyan University Press, 1995,

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos Annales: 1929-1989. Unesp, 1992.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991

DE OLIVEIRA, Pedro Paulo. Discursos sobre a masculinidade. **Estudos Feministas**, p. 91-112, 1998,

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade**: A vontade de saber. Rio de Janeiro, RJ: Paz & Terra, 2015

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte.** EDUSP, São Paulo, 1973

HASKELL, Molly. **The fifties From rape to reference: the treatment of human in the movies.** Editora: University of Chicago Press; Chicago, 1987

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera.** Artemídia; Rocco, Rio de Janeiro, 1995.

MENEZES, PAULO. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, Dec. 1996. Available form. access on 10 Mar. 2020. j.

MORIN, Edgar. **As estrelas, mito e sedução no cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade In: XAVIER, Ismael. **Cinema no Século.** Rio de Janeiro, 1996.

FERNÁNDEZ RODRIGUEZ, Pablo. **Las mujeres en el cine de Howard Hawks: un visionado del «star system» a través de los estudios de género.** Universidad de Oviédo, 2021.

RÜDIGER, Francisco. O amor no século XX. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 24, n. 2, 2012,

SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema.** A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991,

SCHEIBEL, Will. Marilyn Monroe, 'sex symbol': film performance, gender politics and 1950s Hollywood celebrity. **Celebrity Studies**, v. 4, n. 1, 2013,

SOBRAL, Luís Felipe. "O beijo de Spade: gênero, narrativa, cognição". In: **Mana** 17 (3). Rio de Janeiro. 2011.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana.** Trad. Juan José Utrilla. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1992

SPOTO, Donald. **Marilyn Monroe: the biography.** Rowman & Littlefield, 1998

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Editora Record, 2018.