

Lucas do Carmo Dalbeto

Doutor em Comunicação pela UNESP/
FAAC. Mestre em Comunicação pela
Universidade Estadual de Londrina.
Bacharel em Design pela
Universidade Estadual de Maringá.

E-mail: lcdalbeto@yahoo.com.br

O PECADO MORA NO APARTAMENTO DE CIMA. Tensionamentos de gênero na comédia de Billy Wilder

Resumo: Em 1955, Billy Wilder lançou *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*), filme estrelado por Tom Ewell e Marilyn Monroe, responsável por immortalizar a imagem da atriz tendo seu vestido soprado joelho acima pela grade do metrô. Considerado como um dos melhores filmes da história do cinema hollywoodiano, a produção oferece um interessante objeto para se refletir acerca das representações de gênero no cinema clássico. Dito isso, este trabalho parte da interpretação das características visuais e sonoras para desenvolver a análise fílmica a partir do olhar da teoria crítica feminista do cinema, tendo como base conceitual Laura Mulvey (2018). Adotando-se autoras das teorias de gênero contemporâneas (BUTLER, 2003; SCOTT, 1995), entende-se que a narrativa satírica de Wilder apresenta certo tensionamento em relação aos papéis de gênero, adotando os próprios códigos normativos que o cinema clássico propunha.

Palavras-chaves: Laura Mulvey; Crítica Feminista do Cinema; O Pecado Mora ao Lado; Marilyn Monroe; Billy Wilder.

SIN LIVES IN THE APARTMENT ABOVE. Gender Tensions in Billy Wilder's Comedy

Abstract: In 1955, Billy Wilder released *The Seven Year Itch*, a film starring Tom Ewell and Marilyn Monroe, responsible for immortalizing the image of the actress having her dress blown above the knee by the subway railing. Considered one of the best films in the history of Hollywood cinema, the production offers an interesting object to reflect on the representations of genres in classic cinema. That said, this work starts from the interpretation of visual and sound characteristics to develop the film analysis from the perspective of feminist critical film theory, having Laura Mulvey (2018) as a conceptual basis. Adopting authors of contemporary gender theories (BUTLER, 2003; SCOTT, 1995), it is understood that Wilder's satirical narrative presents a certain tension concerning to gender roles, adopting the very normative codes proposed by classical cinema.

Keywords: Laura Mulvey; Feminist Film Theory; *The Seven Year Itch*; Marilyn Monroe; Billy Wilder.

Submissão: 10/05/2022

Revisão: 28/07/2022

Aprovado: 29/07/2022

Publicação: 14/09/2022



1. INTRODUÇÃO

Um marido sozinho em uma grande cidade durante as férias de verão da família precisa lutar contra o desejo pela sensual nova vizinha que se muda para o apartamento de cima e acaba se dividindo entre a tentação e a obrigação conjugal. Em poucas palavras, este pode ser o enredo que descreve o mote de *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*, EUA, 1955), filme de Billy Wilder que difundiu a famosa imagem do vestido de Marilyn Monroe sendo soprado para cima nas grades do metrô e cristalizou sua imortal imagem como o símbolo sexual supremo de Hollywood.

Lançado em 1955, o filme é baseado na peça de sucesso escrita pelo dramaturgo George Axelrod e dirigida por John Gerstad, que estreara na Broadway três anos antes. O ator Tom Ewell repetiu no cinema o seu papel nos palcos como Richard Sherman, o marido que vivencia a tentação do adultério. O ator havia sido premiado por sua performance com o Tony de melhor ator em 1953. (IBDB, s/d).

Já o papel da “garota”, que nos palcos foi interpretada pelas atrizes Vanessa Brown (na noite de estreia), Sally Forrest e Louise King (nas apresentações subsequentes), nos cinemas ganhou as formas, a voz, beleza e, não menos importante, *persona* de Marilyn Monroe.

O pecado mora ao lado figura entre diversas listas de melhores da História, como os “1000 Melhores Filmes da História”, publicada pelo periódico *New York Times* (2002), e as “100 Maiores Comédias do Cinema

Americano”, do AFI (American Film Institute, 2002).

Para além de ter imortalizado Marilyn Monroe como um símbolo sexual – provavelmente, o mais reconhecido e longo que Hollywood já produziu – a comédia de Wilder é uma inteligente produção que satiriza o conservadorismo americano nos anos 1950 em plena vigência do código Hays¹, como o crítico Jonathan Rosenbaum (1985) escreveu ao *Chicago Reader*. Ao olhar contemporâneo, contudo, é possível compreender essa sátira a partir de outras matrizes socioculturais que perpassam a sociedade americana de 70 anos atrás e o modelo familiar proposto pelo *american way of life*, e extrapolar para discursos contextualizados a partir de diferentes abordagens.

Nos anos 1970, Laura Mulvey publicou o texto que seria um dos propulsores da Teoria Crítica Feminista do Cinema². Em “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (2018), a autora desenvolve uma crítica à forma como as mulheres são apresentadas em boa parte do cinema clássico hollywoodiano. Amparada pela psicanálise freudiana e pelas contribuições de Lacan ao autor, Mulvey identifica que, às mulheres, cabe o papel passivo na narrativa, enquanto os homens são os personagens ativos, responsáveis pelo desenvolvimento da trama. Isso, de acordo com a autora, se dá devido ao *male gaze* (em português, frequentemente denominado de “olhar masculino”) dos produtores, e responsável pelo direcionamento criativo do filme.

Este *male gaze* se desenvolve a partir das matrizes socioculturais patriarcais, que

¹ O Código Hays, ou *Motion Picture Production Code*, foi um conjunto de normas adotadas pela indústria de Hollywood para auto regulamentarem as produções e exibições nos Estados Unidos. O Código esteve em vigência de 1930 a 1958, e foi responsável por moldar a

produção cinematográfica e o estilo de diversos cineastas clássicos, tais como Billy Wilder, tratado nesse artigo.

² Originalmente, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* foi publicado em 1975 pelo periódico *Screen*.



tendem a entender figuras femininas como sujeitos inferiores na hierarquia social e, conseqüentemente, submissas às figuras masculinas. Importante salientar que a perspectiva patriarcal citada é baseada em uma perspectiva eurocêntrica, e não contempla indivíduos não inscritos em códigos de branquitude. Portanto, homens e mulheres negros, asiáticos, indígenas, latinos e com outras leituras étnicas não ocupariam a mesma posição hierárquica que homens e mulheres brancos, anda que possam reproduzir os mesmos valores do male gaze, em decorrência da colonização do olhar inerente à sociedade patriarcal e a indústria hollywoodiana.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. [...] as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 2018, p. 361).

Diante das possibilidades limitantes do feminino em tela dentro do sistema produtivo hollywoodiano em que estes filmes se enquadrariam, Mulvey destaca, portanto, que à mulher cabe a possibilidade de gerar prazer visual à audiência em uma dupla função: seduzir e cativar o olhar do protagonista que, segundo sua teoria, seria um personagem masculino que representaria a audiência em tela, além de ter sua forma explorada pela lente

da câmera que, por sua vez, representaria o olhar da audiência passeando pelo corpo dessa figura feminina, representando o que Freud caracterizaria como a “pulsão escopofílica”, ou seja, a tomada do outro como um objeto a ser admirado à distância em prol de um prazer que pode ser sexual (MULVEY, 2018).

Sob um olhar contemporâneo, é possível tecer diversas críticas à teoria de Mulvey³. A começar pela homogeneização da audiência. Mulvey desconsidera a possibilidade de existirem mulheres e homens não-heterossexuais diante da tela que poderiam se identificar tanto com a personagem masculina, quanto com a feminina. A autora também tende a compreender o cinema hollywoodiano como um único cinema, sem espaço para mulheres produtoras. Ainda que seus apontamentos tenham embasamento – apesar de ser maioria durante a formação de Hollywood, com a industrialização do sistema, as mulheres foram relegadas às atividades culturalmente associadas ao feminino, o que incluía o desenvolvimento de figurinos, funções de assistente e sem poderes de decisão criativa ou executiva –, o *male gaze* desconsiderava, por exemplo, a possibilidade de subversão das normas a partir das próprias estruturas do sistema.

Diante desses apontamentos, o presente trabalho tem como objetivo tecer reflexões acerca do tensionamento dos papéis de gênero tratados por Billy Wilder em *O pecado mora ao lado*. Para tanto, empregam-se princípios da análise fílmica (VANOYE, 1994) como processo analítico, ancorado pela percepção de

³ A própria Mulvey retomou a sua tese posteriormente atualizando-a de acordo com novas perspectivas. Mais recentemente (MULVEY, 2015) afirmou que o olhar psicanalítico, por exemplo, era insuficiente para tratar da complexidade das questões do feminino no cinema. Contudo, esta era a ferramenta com a qual as teóricas

feministas dos anos 1970 estavam aptas a problematizar. Mulvey (2015) não descarta a sua teoria, porém, reforça que a apropriação de sua teoria crítica feminista deva considerar tantos as opressões quanto os avanços em relação às questões femininas contemporâneas



Mulvey acerca da figura feminina no cinema clássico, conforme introduzida anteriormente.

2. Quem é essa garota? A persona Monroe

Richard é um típico homem americano da década de 1950. É editor de uma bem-sucedida empresa, possui problemas decorrentes da má-alimentação e não consegue sequer preparar o próprio café da manhã sem a esposa. Com o início das férias de verão e a viagem de sua família para o campo, Richard se encontra sozinho em Nova York, presente a vivenciar o que, aparentemente, todo marido americano almeja, o período de liberdade do homem casado. Porém, diferente de seu chefe que pretende passar todas as noites de verão acordado com os amigos em rodadas de pôquer regadas a whisky, ou o zelador de seu prédio que mal vê a hora de a esposa partir para iniciar um caso extraconjugal com a nova vizinha, tudo o que Richard deseja é se manter fiel, e seguir as recomendações deixadas pela esposa Ellen e ser capaz de manter sua rotina de trabalho-casa.

Contudo, sua pretensa tranquilidade sofre viés assim que chega à casa e a nova moradora do apartamento de cima surge à porta do condomínio onde vive. A “garota”, que nunca é nomeada no decorrer do filme, toca a campainha de Richard, pois esquecera suas chaves, como a tola garota que aparenta ser.

No mesmo instante, Richard passa a questionar sua boa conduta. É tomado pelo desejo de transgredir as recomendações de Ellen. Fuma, consome álcool e convida a garota do andar de cima para tomar um drink em sua casa onde poderiam desfrutar do ar-condicionado para combater a onda de calor que assola NY.

Este é o mote inicial de *O pecado mora ao lado*, filme de 1955, dirigido e roteirizado por Billy Wilder a partir da peça de George Axelrod. O filme inicia a curta parceria que

seria estabelecida entre o cineasta e Marilyn Monroe - posteriormente, Marilyn seria a estrela de *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, EUA, 1959) – além de ter representado a guinada na carreira da atriz, que há anos tentava encontrar seu lugar de destaque em Hollywood, mas sempre era escalada em papéis secundários que exploravam o mesmo estereótipo, a loira burra e gostosa cuja principal função era atrair os olhares diegéticos e da audiência.

Nos quase 10 anos de carreira que antecedem o lançamento de *O pecado mora ao lado*, Marilyn atuou em prováveis 25 filmes (IMDB, s/d.). Apesar de algumas exceções, a maioria de seus papéis não possuía grande desenvolvimento. Suas personagens pouco agregavam ao desenvolvimento da trama. É o caso, por exemplo, de *Só a mulher peca* (*Clash by night*, EUA, 1952), de Fritz Lang; *O segredo das viúvas* (*Love nest*, EUA, 1951), de Joseph M. Newman; ou *A malvada* (*All about Eve*, EUA, 1950), de Joseph L. Mankiewicz. Apesar de já ser um rosto reconhecido, sua carreira caminhava por uma trilha tipificada sob a qual o *star system* de Hollywood havia se construído nas décadas anteriores. Foi moldada com precisão ao que a indústria cinematográfica desejava dela: uma linda mulher loira, curvilínea, que transpirava sensualidade e esperta apenas o suficiente para agradar a um homem.

Edgar Morin (1989) defende que o *star system*, o sistema de produção de astros e estrelas que se baseava na construção de *personas* ideais a partir dos padrões estéticos difundidos na época, além de estilos de vida invejáveis, era reforçado pela indústria cinematográfica em frente e atrás das câmeras. Além de interpretar personagens que se adequassem ao “tipo” em que se enquadrassem, suas vidas eram expostas na mídia – ou o que interessasse de suas vidas aos estúdios – para reforçar a imagem criada pela indústria. Marilyn Monroe, de acordo com o autor, foi a



representação máxima desse sistema, que começou a definhir com sua morte, em 1962.

A *persona* de Monroe não passou despercebida por Billy Wilder. O cineasta, que transitava entre um cinema de autoria, mas que atendia aos interesses do cinema de produtor, “[...] flertou com a amoralidade, tratou o sexo como um impulso natural do ser humano movido por paixões mundanas, e conseguiu ‘fazer amor’ sem culpa, sem pudor e sem vulgaridade, isso numa época em que a censura controlava até mesmo a duração de um beijo em cena” (ANDRADE, 2004, p. 185), durante sua longa carreira, seja em Hollywood ou na Europa⁴ (NOTA 1). Acostumado a desenvolver personagens femininas tridimensionais e que se valiam das *personas* de suas intérpretes (como exemplo, pode-se citar a fria camarada Ninotchka interpretada pela sueca Greta Garbo, no filme homônimo dirigido por Ernst Lubitsch - *Ninotchka*, EUA, 1939 - em que atuou como roteirista, ou a ingênua garota da casa ao lado de Shirley MacLaine, em *Se meu apartamento falasse* - *The apartment*, EUA, 1960 -, ou, então, a atriz reclusa e excêntrica que Gloria Swanson interpreta, em *Crepúsculo dos deuses* - *Sunset Blvd.*, EUA, 1950), Wilder encontrou em Monroe a personificação perfeita para a garota do andar de cima, uma mulher tão “quente” cujas calcinhas precisam ser guardadas no refrigerador.

3. Uma garota em pecado, um pai de família em apuros

O pecado mora ao lado se inicia com uma narração em *off* em que Richard apresenta uma Manhattan pré-colombiana na qual os

⁴ Wilder iniciou sua carreira na Alemanha na década de 1920. Judeu, precisou fugir do país diante da ascensão nazista. Migra para Paris e, posteriormente, para

índigenas que habitavam a ilha já ansiavam pelo verão, quando as esposas saíam de suas tribos para desfrutar das férias com a família, deixando os maridos livres para flertarem com outras mulheres antes mesmo de sua partida, como apresentado nos *frames* da Figura 1.



Figura 1: *Frames* da cena de abertura do filme.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

Séculos depois, o comportamento continua sendo reproduzido pelos nova-iorquinos que mal esperam suas famílias embarcaram no trem para se virar em direção à primeira garota que

Hollywood, onde atuou de 1933 a 1980 (ANDRADE, 2004).



aparece, conforme demonstra os *frames* da sequência seguinte apresentados na Figura 2.



Figura 2: *Frames* da cena subsequente à apresentada na Figura 1, em que Wilder apresenta o paralelismo entre os índios pré-coloniais e os homens nova-iorquinos da década de 1950.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

A partir da licença poética permitida pelo cinema, Wilder trabalha o paralelismo nesta abertura, intentando demonstrar que o comportamento masculino, não importa o período, se repete, tal como os valores da sociedade patriarcal, na qual os homens são os provedores da família, responsáveis pelo que é considerado “trabalho”, ao passo que as mulheres estão relegadas aos cuidados do lar e

da família. Contudo, esse paralelismo se contrapõe a Richard, um pai de família que se compromete a cumprir à risca as recomendações da esposa Ellen: não beber, se alimentar de maneira saudável, e não fumar. Ainda que seja o provedor, responsável pelo sustento familiar, conforme evidencia no diálogo apresentado na Figura 2, Richard é um contraponto aos demais maridos, cujo período das férias de verão significa também um período de “licença” matrimonial.

Para lembrá-lo de seu compromisso com a família, o marido tem o remo do filho, que o acompanha por toda Manhattan durante sua rotina diária. Está em seu escritório quando afasta a imagem imaginária de sua secretária com um decote, durante o jantar em que consome apenas 260 calorias distribuídas em pratos à base de soja, e no seu apartamento, lembrando-lhe de não abrir a caixa em que esconde os cigarros.

Diferente dos demais homens da trama que não perdem a oportunidade de burlar o contrato social do matrimônio, Richard deseja honrar seu compromisso, comportando-se adequadamente e provendo o sustento da família. No entanto, sua conduta é tentada ao se deparar com a voluptuosa figura da nova vizinha, cuja silhueta através do vidro da porta já demonstra que seu verão não será como esperava.

Marilyn Monroe, ou “a garota” do andar de cima, surge em tela trajando os característicos vestidos justos que deixavam suas curvas evidentes (Figura 3). O próprio pecado que, na verdade, não mora ao lado, e sim, acima do apartamento de Richard e dará origem ao conflito vivenciado pelo personagem principal.



Figura 3: Cena de apresentação da personagem de Marilyn Monroe.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

A descrição da cena de apresentação da personagem, à primeira vista, poderia endossar a crítica estabelecida por Mulvey. O filme apresenta um personagem principal masculino, que é seduzido pela figura de uma mulher sensual, cujo apelo visual é tão evidente que o personagem e a audiência conseguem identificar apenas pela silhueta. Para enfatizar seu caráter visual, a personagem sequer possui um nome, é apenas “a garota”.

Segundo Andrade (2004, p. 132) “[...] o mito MM é utilizado no sentido de acentuar o impasse dos personagens, ao mesmo tempo em que intenta provocar a imaginação do espectador pela situação proposta pela trama”. É a garota quem desestabiliza Richard que, minutos depois, acende um cigarro e compartilha um drink com a vizinha, enquanto desfrutam do ar-condicionado.

O *male gaze* abordado por Mulvey (2018) sem dúvida atuou na construção do mito Marilyn Monroe e foi responsável pela construção da personagem de *O pecado mora ao lado*. Porém, ainda que estimule o prazer visual dos espectadores e dos personagens em tela, a garota do andar de cima não é tão tola e ingênua quanto parece. Durante todo o filme, a

garota do andar de cima aparenta estar preocupada com o calor da cidade. O apartamento que ocupa não possui ar-condicionado, e o único recurso ao seu alcance para se refrescar até então é o ventilador que carrega na cena de apresentação (Figura 3). Em contrapartida, o apartamento familiar de Richard possui refrigeração em todos os cômodos. Como ele enfatiza (Figura 4), trata-se de uma necessidade básica no verão de Nova York.



Figura 4: Richard explica para “a garota” que o ar-condicionado é uma das suas prioridades.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

Ainda que “a garota” pareça ser apenas um adorno para compor o cenário à primeira vista, um olhar atento aos detalhes que compõem a *mise en scène* permite identificar



que, possivelmente, ela não seja a tola que diz ser na sua cena de apresentação. Em todas as cenas em que está presente, o assunto calor e ar-condicionado são mencionados. Os aparelhos da casa de Richard são evidentes na fachada do prédio, instalados na base das janelas brancas, conforme a Figura 5 demonstra e, como a própria garota do andar de cima afirma, ela não foi feita para o calor.



Figura 5: Acima, a fachada do prédio com os aparelhos de ar-condicionado de Richard evidentes; abaixo, "a garota" usufruindo do ar-condicionado de Richard.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

Tendo em vista que o cinema não é uma obra fechada, e a compreensão da narrativa se dá a partir de contextos específicos, conforme defende Susan Sontag (2020), uma das possibilidades interpretativas da trama é a de que, na verdade, a garota possa estar manipulando Richard desde o primeiro instante para usufruir do sistema de refrigeração. Seu corpo e sensualidade são as ferramentas ideais para que possa conquistar a atenção do homem - que, como a trama demonstra, não é dos mais sábios - e conquistar o que deseja.

Richard, apesar de ser o personagem masculino, e como defende Mulvey (2018), ser o centro da trama, é ingênuo e incapaz, como acredita que sua nova vizinha o seja. O remo, o *prop* que o prende à família constantemente, deve ser despachado para o Maine ao encontro

do filho Richie, mas tal qual as demais tarefas exigidas para a manutenção do lar e de uma vida adulta, são impossíveis de serem realizadas por Richard. O homem sequer sabe preparar o próprio café da manhã. Embrulhar o remo se torna um desafio impossível que ele leva toda a duração do filme para conseguir realizar e, ainda assim, não obtém o resultado esperado (como demonstra a Figura 6).



Figura 6: O remo de Richie, após ser embrulhado pelo pai.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

4. Mulher solteira procura: Um sonhador com ar-condicionado

Ainda que Richard seja incapaz de desempenhar ações corriqueiras, mas que estão culturalmente atreladas ao gênero feminino, ele também tensiona certas barreiras. Em sua primeira noite sozinho em casa, o personagem tem uma longa conversa imaginária com a esposa Ellen, em que descreve diversas investidas e assédios que sofrera de mulheres que o desejavam: sua secretária, a enfermeira que o tratava após uma cirurgia de apendicite, e uma das amigas de Ellen são exemplos citados por Richard para convencer a esposa em sua imaginação de que ele, apesar de quase uma década mais velho do que ela, ainda atrai a atenção e desperta o desejo em outras mulheres.



Figura 7: Frames dos casos de assédio que afirma ter sofrido narradas por Richard à esposa Ellen.
Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

Contudo, calmamente, Ellen diz que todos os casos são fruto da imaginação do

marido, o que é reforçado pela trilha e escolhas estéticas de Billy Wilder: os *fade in* e *fade out*, Ellen narrando ao fundo fatos sobre os acontecimentos (“Fala da doce velhinha de cabelo cinza?”), ela questiona quando Richard começa a narrar o encontro secreto com a enfermeira), ou a metalinguagem (Fig. 8) entre o beijo de Richard e Elaine, a amiga de Ellen, como uma cômica versão da famosa cena do beijo apaixonado entre Burt Lancaster e Deborah Kerr, em *A um passo da eternidade* (*From here to eternity*, EUA, 1953, de Fred Zinnemann).



Figura 8: Cena do beijo entre Richard e Elaine (acima), reproduzindo a cena do beijo de *A um passo da eternidade* (abaixo)
Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955 (acima); WIGLEY, 2014 (abaixo)⁵.

De forma sutil, e bem-humorada, Billy Wilder sugere que nada do que Richard está narrando, de fato, aconteceu. São frutos de sua

⁵ Imagem retirada de WIGLEY, Samuel. The most famous beach scene in the movies turns 60. BFI. Disponível em [https://www2.bfi.org.uk/news-](https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/most-famous-beach-scenemovies-turns-60)

[opinion/news-bfi/features/most-famous-beach-scenemovies-turns-60](https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/most-famous-beach-scenemovies-turns-60). Acesso em 23 dez. 2021.



imaginação fértil agenciada por filmes e livros que consumira durante sua vida, como a própria esposa sugere. Contudo, a sátira de Wilder pode ser um pouco mais sagaz quando se entende que a agência desses produtos na subjetivação do indivíduo são características culturalmente associadas ao feminino. Como conclui Cecília Lima (2010), a sensação que os romances, sejam os folhetins, seja o cinema, estimulam nos consumidores são dicotômicas. De um lado, está a ação, a violência que são decorrentes da razão masculina. Em contraste, o romance e os devaneios estão associados à sensibilidade e, portanto, ao feminino. Desta forma, o romance no cinema, “qualificado como infantil e ingênuo,[...] continua vinculado a uma suposta essência feminina” (LIMA, 2010, p. 29).

Ao externalizar, por meio da fala de Ellen, que Richard se deixa levar pelas narrativas que consome, Wilder insinua um questionamento acerca dos papéis de gênero desempenhados pelos indivíduos na sociedade que, ainda que seja sutil, se dá em meio à vigência do código Hays em um sistema de produção industrial, o cinema de produtor. Vale lembrar que, como discutiu Joan Scott (1995), em seu clássico texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, a noção de gênero deve estar para além das diferenças biológicas entre homens e mulheres. Como adendo, as teorias mais contemporâneas defendem que os gêneros – e não apenas “o” – são entrecortados por produções históricas, sociais, culturais, além de ações individuais, aceitando-se assim o que Judith Butler (2003) denomina de “performance de gênero”. A ideia de Butler é questionar as normatizações que definem de forma binária e opostora as definições do que é ser homem e o que é ser mulher. Sua filosofia não se propõe a estabelecer uma nova nomenclatura que, de certa forma, desencadearia uma nova normatização, mas, sim, refletir como em diferentes momentos os indivíduos podem performar de formas

distintas às que são identificados socioculturalmente.

Nesse sentido, os papéis desempenhados são demarcados pelas construções que, de modo geral, se adequam às determinações biológicas. Quando indivíduos fogem dessa performance que lhe são esperadas há um tensionamento na norma estabelecida. Ainda que sutilmente, este tensionamento pode significar novas formas de ser e estar que contrariam os papéis pré-estabelecidos. É isso que se identifica na performance de Richard. Ao sugerir que o personagem se deixa levar pelos devaneios agenciados pelos produtos midiáticos, tal como normativamente espera-se de uma mulher, Wilder insinua o destronamento de um sistema patriarcal no qual a figura masculina é entendida como ativo/dominante e as figuras femininas como passivas/dominadas.

Tal como propõe Bakhtin (1999), o destronamento é decorrente da carnavalização, e tem como objetivo romper momentaneamente as hierarquias sociais e privilégios por meio do riso. Por meio da “ironia, elegância e bom-humor” (ANDRADE, 2004, p. 185), Billy Wilder conseguiu, em *O pecado mora ao lado*, estabelecer dentro das normas vigentes as possibilidades de tensionamento das regras. Ridiculariza a sociedade patriarcal, ao apresentar homens patéticos, incapazes de desempenhar obrigações simples que saiam minimamente de seu domínio, além de demonstrar como podem ser facilmente manipulados, a partir do que Campoi (2018, p. 42) denominou “ego masculino”. Em um contexto patriarcal, a vulnerabilidade com a qual a garota do andar de cima se apresenta a Richard, jamais seria questionada, uma vez que a superioridade masculina é um dos elementos condicionantes dessa normatização.

Desta forma, acredita-se que, a partir da reflexão crítica de Mulvey (2018) acerca da representação da figura feminina no cinema, é possível perceber as possibilidades de atuação



do *male gaze* como mecanismo de manipulação da norma. Ao apresentar e reforçar “a garota” como elemento que proporciona o prazer visual à audiência e aos personagens da narrativa, Wilder consegue tensionar a sólida barreira que o sistema industrial hollywoodiano – e a mídia de modo geral – sustentava e sustenta ainda hoje.

A garota pode ser um regalo ao olhar. É linda, loira, curvilínea, possui a voz rouca e infantilizada que deixaria um homem heterossexual fascinado e, além de tudo, é Marilyn Monroe (Figura 9). Porém, ainda que aparente ser tola, ou seja apenas fruto da imaginação de Richard, não só conseguiu usufruir do ar-condicionado da família Sherman, como conquistou o *upgrade* de sua estadia na cidade grande para o restante do verão.



Figura 9: Em mais um momento metalinguístico do filme, Richard insinua que a garota na cozinha seja Marilyn Monroe.

Fonte: *O pecado mora ao lado*, 1955.

5. Considerações finais

A interpretação, conforme defende Sontag (2020), não pode ser compreendida como objetivo final e imutável. Ela se dará a partir de matrizes específicas em atuação no observador e em seu contexto durante o processo. Dessa forma, não se trata de um fim,

mas um processo de construção contínua e, possivelmente, infundável. A análise apresentada neste trabalho não tem a pretensão de ser única, muito menos universalizante. Trata-se de uma reflexão que visa contribuir para a construção de novos olhares acerca da representação dos papéis de gênero no cinema a partir de conceitos já estabelecidos e, como tal, amplamente reconhecidos.

O pecado mora ao lado, o filme analisado, tem em Marilyn Monroe um importante elemento narrativo. Ela não apenas é a garota do andar de cima, que move a trama, como também é o elemento visual responsável pela codificação de discursos amplamente reconhecidos (o *star system* que a transformou no símbolo que persiste até hoje) que agregam os efeitos de sentido à produção.

Não se contesta a teoria proposta por Laura Mulvey (2018), muito menos sua importância para as reflexões acerca das representações femininas no cinema. Ainda que seu texto sofra críticas descontextualizadas, Mulvey teorizou, a partir de um olhar feminista, as escassas possibilidades do feminino em um cinema produzido em escala industrial, no qual o *male gaze* e a orientação mercadológica eram as engrenagens que convergiam para as decisões criativas. Neste sentido, ainda que haja exceções, elas não se caracterizam como regra.

Diante do exposto, acredita-se que o filme de Billy Wilder seja um dos exemplos das exceções. A partir dos códigos amplamente difundidos que normatizavam a produção – entendendo estes códigos como a própria regulamentação imposta pelo Código Hays, além do *male gaze* e as orientações mercadológicas do cinema hollywoodiano – o cineasta desenvolveu uma narrativa capaz de tensionar os papéis normatizados de gênero – mulheres/submissão e homens/dominação – em uma sátira que utiliza a própria norma como matriz de ressignificação.



Contudo, isso não representa uma negação do *male gaze*, muito menos das contribuições de Mulvey. Mas, sim, uma reflexão sobre a importância da identificação destes códigos para que novas possibilidades narrativas sejam desenvolvidas, ainda que dentro das normas vigentes.

Por fim, vale ressaltar que este trabalho não questiona que o corpo feminino desempenhou e desempenha um importante papel no consumo midiático que visa objetificar figuras femininas, tampouco que a *persona* sexual de Marilyn Monroe tenha sido um expoente do *star system* cujos efeitos nocivos a uma sociedade mais integrativa e equitativa se perpetuam até hoje.

Referências

- AMERICAN Film Institute. **AFT's 100 YEARS...100 LAUGHS**. 2002. Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-laugh/>. Acesso em 20 dez. 2021.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente**. O cinema de Billy Wilder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CAMPOI, Melissa Yumi Ramos. **A representação das mulheres no cinema**. Uma análise da construção de Marilyn Monroe sob o Male Gaze. 2018. 56f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- INTERNET Broadway Database. **The Seven Year Itch**. Disponível em: <https://www.ibdb.com/broadway-show/the-seven-year-itch-7886>. Acesso em 13 dez. 2021.
- INTERNET Movie Database. **Marilyn Monroe**. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0000054/?ref_=tt_ov_st. Acesso em 13 dez. 2021.
- LIMA, Cecília A.R.. A comédia romântica em Hollywood: o gosto da “água com açúcar”. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos** 12 (1), pp. 23-30, jan./ab., 2010.
- MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência cinematográfica**. Antologia. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2018. pp. 355-370.
- MULVEY, Laura. Introduction: 1970s feminist film theory and the obsolescent object. In: MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman (org.). **Feminisms**: diversity, difference, and multiplicity in contemporary film cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2015. p. 17-26.
- O PECADO mora ao lado**. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles K. Feldman. Roteiro: George Axelrod. Música: Alfred Newman. EUA: 20th Century Fox, 1955. (105 min.). Título original: The Seven Year Itch.
- ROSENBAUM, Jonathan. The seven year itch. 26 out. 1985. **The Chicago Reader**. Film. Disponível em: <https://chicagoreader.com/film/the-seven-year-itch-2/>. Acesso em 20 dez. 2021.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n.º. 2, pp. 5-22, jul/dez., 1990.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação – e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



VANOYE, Frances. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

Como citar este artigo:

DALBETO, Lucas do Carmo. O pecado mora no apartamento de cima. Tensionamentos de gênero na comédia de Billy Wilder. **Revista Multidisciplinar de Estudos Nerds/Geek**, Rio Grande, v.4, n.7, jan.-jun. 2022. p. 25-37.